

EL BERGSONISMO, UNA FILOSOFÍA DE LA RISA



LUIS FERNANDO SIERRA BLANCO

PONTIFICA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
BOGOTA D.C.
2008

EL BERGSONISMO, UNA FILOSOFÍA DE LA RISA



LUIS FERNANDO SIERRA BLANCO

Trabajo de grado presentado
como requisito parcial
para optar al título de Filósofo

Directora
Profesora AMALIA BOYER

PONTIFICA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
BOGOTA D.C.
2008

“La letra con risa entra”

“Al reír Dios, nacieron los siete dioses que gobiernan el mundo [...] Cuando la risa estalló, apareció la luz [...] cuando volvió a reír por segunda vez, brotó el agua [...] la séptima vez que rió apareció el alma”.

V.S.Reinach (“La risa ritual”, en *Cultos, mitos y religiones*, París, 1908, t. IV, p.112)

AGRADECIMIENTOS

Ante todo agradezco a mi madre, Dora Genith Blanco Suescún, por su amor, su respeto, su paciencia y su humildad. Una de sus más grandes enseñanzas ha sido la constancia en el trabajo. Agradezco a mi familia, mi base y fundamento, a mi Abuela. Agradezco a los amigos y amigas que han estado pendientes del desarrollo de esta Tesis. Agradezco a las personas que con su consejo han contribuido a que los sueños se sigan haciendo realidad. Agradezco a todos aquellos que prefieren reírse antes que echarse a llorar. Agradezco a todos los que piensan bonito. Por último, agradezco y dedico este pequeño trabajo a los que han sido, son y serán. Ellos seguirán recreando nuestra vida, nuestros sueños, nuestro trabajo y nuestra misión.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

<i>E</i>	<i>Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia</i>
<i>MM</i>	<i>Materia y memoria</i>
<i>R</i>	<i>La risa</i>
<i>EC</i>	<i>La evolución creadora</i>
<i>EE</i>	<i>La energía espiritual</i>
<i>FMR</i>	<i>Las dos fuentes de la moral y la religión</i>
<i>PM</i>	<i>El pensamiento y lo moviente¹</i>

¹ Para *E. MM. EC. PM.* La versión usada es *Henry Bergson. Obras escogidas*, traducción de José Antonio Miguez, Aguilar, México, 1959. La traducción de *EC.* tiene algunos problemas que es bueno tenerlos en cuenta, por ello también recomiendo la traducción de María Luisa Pérez Torres, Planeta-De Agostini, Bogotá 1985. Esta se citará como **EC.* Para *EE.* uso la traducción de María Luisa Pérez Torres, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, y para *R.* uso la traducción de Amalia Haydée Raggio, sexta edición, Losada, Buenos Aires, 2003. Algunas veces, debido a algunos errores de presentes en el texto se citará la edición de Prometeo, Valencia, 1959, **R.*

Hay que aclarar que sólo se harán referencias de las obras de Bergson dentro del texto. Los textos de los comentaristas y las otras obras se citarán en las notas al pie.

TABLA DE CONTENIDO

	Pag
INTRODUCCIÓN	13
1. VIDA.....	18
1.1. EL MÉTODO DE LA FILOSOFÍA QUE PIENSA LO VIVO	19
1.2. EL CONCEPTO DE VIDA EN LA FILOSOFÍA DE BERGSON	33
1.2.1. Vida como adaptación.....	35
1.2.2. Vida como duración	39
1.3. LA RISA Y LA VIDA	48
1.3.1. La risa: de lo mecánico queriendo instalarse sobre lo vivo	50
1.3.2. La distracción como fundamento de lo cómico	54
1.3.3. La risa en el lenguaje y en el pensamiento.....	57
2. ARTE	62
2.1. VIDA Y ARTE	62
2.2. ARTE Y RISA	78
3. SOCIEDAD	93
3.1. VIDA Y SOCIEDAD.....	94
3.2. SOCIEDAD Y RISA.....	102
CONCLUSIONES	114
BIBLIOGRAFÍA	120

INTRODUCCIÓN

Ridentem dicere Verum Quid vetat?

¿Hay algo que nos impida decir la verdad jocosamente?

Horacio, *Satiras I, I*, vv 24 y ss.

Y también viene a confirmar una ley que tenemos por general, a saber, que las ideas realmente viables, en filosofía, son la vividas primeramente por su autor, vividas, es decir, aplicadas por él todos los días a una trabajo que ama, y modeladas por él, a la larga, sobre esta técnica en particular (Bergson, “Vida y obra de Ravaisson”, PM 1155).

¿Desde la Filosofía qué investigaciones se han desarrollado en torno a la risa? Son muy pocos los estudios filosóficos que se dedican a analizar la función de la risa y la comedia en la sociedad y en el pensamiento. Es casi nulo el trabajo hecho sobre esta expresión del ser humano en lo que concierne a la estética, la antropología filosófica, la filosofía política y la filosofía de la mente. No obstante, es posible encontrar trabajos sobre la risa en investigaciones interdisciplinarias en las que intervienen la Filosofía, la Literatura, la Sociología, la Antropología y la Psicología entre otras. Un ejemplo de ello son los textos *Arguments of Laugh* y *The aesthetics of understanding*² realizados dentro de lo que algunos teóricos han llamado la *psicología del humor*. Aún cuando muchos se han preocupado al respecto, la risa es un continente poco explorado por los filósofos. Claramente encontramos esbozos de teorías: Aristóteles en algunos apartados de la *Poética*, Shaftesbury en su *Carta sobre el entusiasmo*, Hutcheson en sus “Reflexiones sobre la risa”³, Kierkegaard en *Diapsalmata*, Kant en la *Crítica del juicio*, Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, Nietzsche en varias de sus obras, entre otros expresan la preocupación de la Filosofía por reflexionar sobre el tema de la risa y de la comedia. Entonces, ¿por qué en la

² Monro, D. H., *Arguments of Laugh*, Cambridge, 1951.

³ Hutcheson, Francis, “Reflections upon Laughter”, en *Collected Works, Opera Minora*, Vol. 7, Ed. Bernhard Fabian, Hildesheim, Georg Olms, 1990. Este texto de Hutcheson fue publicado originalmente en *Dublin Review*, 1725.

actualidad la risa está subordinada a reflexiones aisladas y a investigaciones interdisciplinarias en las que muchas veces la Filosofía no aporta nada? ¿Cómo puede la risa suscitar una reflexión filosófica? ¿Por qué es tan fácil encontrar versiones de la filosofía del dolor y es casi imposible localizar una filosofía de la risa? Si miramos la historia del pensamiento occidental, ¿por qué parece que hay una atracción natural entre tragedia y filosofía? Lejos de responder estas preguntas, nosotros construiremos un bergsonismo como una filosofía de la risa.

¿Por qué la risa es susceptible de ser tratada filosóficamente? Porque es una expresión del ser humano. ¿Qué nos dice esta expresión humana sobre el pensamiento, el arte y la sociedad? Es evidente que, en la actualidad, el arte cómico y la risa no son consideradas manifestaciones dignas de un estudio profundo por las distintas disciplinas del conocimiento. En general, el pensamiento occidental se ha basado en lo serio como una de las formas privilegiadas para hablar del ser humano y su incidencia en el mundo. Ello hace patente una relación trágica del hombre y la mujer con la realidad; relación que ha cubierto casi todos los ámbitos en los que se desenvuelve la humanidad. La risa y la comedia, al igual que los trabajos teóricos que de ellas se desprenden, contribuirán a construir de otra manera la conexión del ser humano con la realidad. La risa ofrecerá otra visión de la vida. Es aquí donde es pertinente que la Filosofía se piense a sí misma a partir de esta nueva visión de la realidad.

El texto titulado *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900)⁴ es una de las obras más ampliamente conocidas por el público en general, pero, dentro de la tradición filosófica es un texto marginal. Lo novedoso de nuestra investigación será que, lejos de enmarcarse en una lectura tradicional, retomaremos la filosofía de Bergson desde los

⁴ Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, traducción de Amalia Haydée Raggio, sexta edición, Losada, Buenos Aires, 2003. De aquí en adelante se citará como *R*. La versión que aquí se utiliza para *La Evolución Creadora*, *Materia y Memoria* y *Pensamiento y movimiento*, es: *Henri Bergson. Obras escogidas*, traducción de José Antonio Miguez, Aguilar, México, 1959. De aquí en adelante se citarán como *EC*, *MM*, *PM*. Para *EC* la traducción tiene algunos problemas que es bueno tenerlos en cuenta, por ello también se recomienda la traducción de María Luisa Pérez Torres, Planeta-De Agostini, Bogotá, 1985. Esta se citará como **EC*. Para *La Energía Espiritual*, uso la traducción de María Luisa Perez Torres, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, se citará como *EE*. La referencia a las obras de Bergson se realizará dentro del texto mismo. Las referencias a los textos de los comentaristas y a otras obras se realizará en las notas al pie de página.

planteamientos hechos en una obra considerada menor, mostrando que: en un principio, allí es posible encontrar una introducción a la filosofía de la vida de Bergson; que también se puede profundizar en varios temas del bergsonismo a partir de esta perspectiva, pero, sobre todo, en los conceptos de vida, arte y sociedad a la luz de su relación con la risa; y que, si vamos más lejos, podremos modificar esa teoría de la risa y el arte cómico a la luz del propio pensamiento de Bergson.

Así pues, nos preguntamos, ¿cuál es la importancia de la teoría de la risa dentro del proyecto filosófico del autor? ¿Hasta qué punto los planteamientos sobre la risa, especialmente la suscitada por lo cómico, están interconectados con los grandes temas del pensamiento de Bergson? ¿Qué tanta coherencia filosófica podemos encontrar entre los conceptos de vida, arte y sociedad tratados en *R* con lo expuesto en las demás obras de este filósofo francés? ¿Hasta que punto es fructífero tomar a la risa como clave de interpretación de la filosofía de la vida presente en el pensamiento bergsoniano? Por el momento, sólo decimos que, para poder responder qué es lo que significa la risa y cuál es la esencia del arte cómico, hay que aclarar qué es lo que Bergson entiende por vida y cómo se relacionan estos conceptos con lo vivo del arte y de la sociedad. Entonces, la filosofía de la risa que construiremos será, en un principio, una sucinta introducción al pensamiento de Bergson, en particular a su filosofía de la vida.

Nuestra clave de interpretación del bergsonismo es la risa. Incluso, a partir del vitalismo que existe en el pensamiento de este filósofo francés abrimos la puerta a reflexionar acerca de la relación entre risa y vida. Seguimos a Bergson en tanto uno de nuestros propósitos es ser fieles a la vida inmanente a la risa, el arte y la sociedad, para que desde allí, podamos dar cuenta de sus mutuas relaciones. Reconstruiremos el concepto de vida en función de la relación que hay entre risa, arte y sociedad. Explicaremos qué es lo que entiende Bergson por arte y cuáles son sus similitudes y diferencias con el arte cómico. Por último, presentaremos el lugar y la función de la risa en la sociedad, aclarando el concepto de lo social en términos de vida y naturaleza.

El tema central que se repite a lo largo de nuestra investigación consiste en mostrar la coherencia de lo planteado en *R* con el pensamiento de Bergson, en especial con sus teorías más importantes: los conceptos de vida, duración, memoria, intuición, *elán vital*, arte y sociedad. Nosotros aseguramos que en la obra de Bergson de 1900 hay una noción de vida compatible con lo que más tarde, en 1907, será planteado en *La Evolución Creadora*. Las observaciones sobre el arte y la creación artística también coincidirán con lo expresado en “La vida y obra de Ravaisson” y en *Las dos fuentes de la moral y la religión*⁵. De la misma forma, las consideraciones sobre la sociedad encajarán con lo tratado en el texto de 1907 y con lo señalado en la última obra de Bergson.

El capítulo uno tratará la conexión entre vida y risa. En un primer momento se examinarán las generalidades del método de la filosofía que trata lo vivo. Para Bergson el gran objetivo de la filosofía es alcanzar un contacto íntimo con lo vivo en desarrollo, para lograr algo más flexible que una definición teórica. Reconoceremos la intuición no sólo como facultad del espíritu, sino también como el método que nos permite dar cuenta de la duración. Presentaremos el papel del lenguaje y las características especiales de los conceptos que construye el pensamiento filosófico. En la segunda parte reconstruiremos el concepto de vida desde las dos imágenes más opuestas: la vida en tanto adaptación, relacionada con la pura materia y con la inteligencia; la vida en tanto duración, emparentada con la conciencia y con la intuición. Nuestra tesis será que estos dos flujos de pensamiento antagónicos determinan el modo como conocemos y, sobre todo, la manera como vivimos. En la tercera sección mostraremos que la risa se inscribe en el movimiento en que esos dos flujos de pensamiento, materia y duración, se armonizan. Hablaremos de las causas de lo cómico en términos de un mecanicismo y una distracción que intentan imponerse sobre lo vivo en el ser humano. También mostraremos que lenguaje y pensamiento, al estar vivos, también pueden caer bajo el régimen de la risa.

⁵ “La vida y las obras de Félix Ravaisson Mollien” fue leída en la *Académie des Sciences morales et politiques*, y publicada en las *Comptes rendus* de la misma institución, t. I, p. 686 ss. 1904. *Las dos fuentes de la moral y la religión* fue la última obra de Bergson que se publicó en 1932.

En el segundo capítulo presentaremos la conexión entre arte y risa. En la primera sección reconstruiremos el concepto de arte desde su relación con la vida, analizando las características que la creación artística comparte con la creación de la naturaleza. Diremos que el arte es el lenguaje de la vida en tanto en cuanto el arte es la visión más directa y más completa de la realidad. En la segunda parte mostraremos la relación general del arte cómico con el arte puro, hablando de sus diferencias y sus similitudes. Allí especificaremos los mecanismos de fabricación de lo cómico y el contexto en el que es posible encontrarlo. Por último, hablaremos del lugar que tiene la teoría del arte cómico de Bergson dentro de una historia de la risa.

En el tercer capítulo aclararemos la conexión general entre sociedad y risa. Primero, revisaremos el concepto de sociedad en términos de vida y naturaleza. Para ello mostraremos que en la filosofía de Bergson lo social está en el fondo de lo vital. Segundo, presentaremos el lugar y la función que la risa cumple en la sociedad en términos de corrección del mecanicismo y la distracción como contrarios a la atención constante y al desarrollo propio de la vida. Por último hablaremos de otras funciones del arte cómico en la sociedad, de la alegría en la filosofía de Bergson y de la conexión entre risa y niñez.

Como ya lo expresamos nuestra investigación no es un análisis exegético de la obra de Bergson. No pretendemos encontrar el sitio en que se ubica el trabajo hecho en *R* dentro del sistema bergsoniano, cosa que, como ya dijimos, sería un error. Nuestra investigación, que busca trascender los objetivos propuestos por Bergson en su libro, procura reconocer la armonía de lo planteado en *R* con el pensamiento de nuestro filósofo francés, entendiendo que allí “no hay una unidad arquitectónica, sino sinfónica”. También miraremos de manera breve algunos de los grandes temas de la filosofía bergsoniana -duración, intuición, conciencia, memoria, *elán vital*, etc.- desde sus planteamientos sobre la risa. La filosofía de la risa que construiremos será, al menos, una sucinta introducción al pensamiento de Bergson, en particular a su filosofía de la vida.

1. VIDA

Yo soy todos los días yo, como el río es el mismo aunque agua nueva corra en su cause. Nosotros no somos seres de materia. Somos seres de formas irregulares de materia, ríos vivientes, briosos, que trazan su curso sinuoso en el paso del tiempo.

Estar vivo es tejer una historia entre un principio que no recordamos y un final que no sabemos nada.

Sotigui Kouyaté, en *Génesis. El espectáculo del Universo*

Henri Bergson afirma en su obra *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900), que la risa nacida de la vida y emparentada con el arte nos dice algo sobre la vida y sobre el arte. Más aún, lo cómico, al oscilar entre ésta y aquella, nos ayuda a vislumbrar la relación general entre las dos. Además, la risa responde a ciertas exigencias de la vida en común, tiene un profundo e importante significado social; si encontramos el carácter vivo de la sociedad, podremos entender el lugar y la función de lo cómico en ésta. Dar cuenta de la risa como oscilación entre vida y arte, ser conscientes de ese nacimiento y parentesco es uno de los propósitos de esta investigación.

En este primer capítulo mostraremos el método de una filosofía que piensa lo vivo, como base de una filosofía de la risa. Segundo, construiremos el concepto de vida presente en la filosofía de Bergson usando dos imágenes: la vida en tanto adaptación; la vida como duración. Tercero, basados en el concepto de vida, presentaremos la conexión entre la risa y lo vivo, entendiendo que lo cómico denuncia y corrige la desviación de la vida en el sentido de la mecánica.

Antes de iniciar es pertinente una aclaración. El texto de 1900 está basado en una serie de artículos publicados en 1899 en la *Revue de Paris*⁶, entonces, al entender que en estos

⁶ Revue de Paris, 1 y 15 de febrero, 1 de marzo de 1899.

textos no se presenta la discusión teórica, sino que, por la poca extensión de los mismos, hay una exposición general de los temas que aquí se trabajan, tendremos que presentar la argumentación haciendo referencia a algunas de las más importantes obras de Bergson. En esta primera parte nos remitiremos a *Materia y Memoria* (1896), *La evolución creadora* (1907) y algunos artículos y conferencias publicados en el compendio titulado *La energía espiritual* (1919) y *Pensamiento y movimiento* (1934).

La primera parte del trabajo presenta la relación general entre vida y risa, haciendo un énfasis en el concepto de vida que encontramos en la filosofía de Bergson conectándolo con algunos de los grandes temas de su pensamiento: conciencia, intuición, *elán vital* y duración (*durée*). Pero, también reconocemos el aspecto material de la vida como imagen opuesta al desarrollo continuo, que supone lo vivo. Mostraremos que la conexión entre risa y vida es clara en la medida en que entendemos que esos dos flujos de pensamiento, que han originado esas dos imágenes opuestas, tienden a armonizarse. La risa se sitúa en el tránsito que hace el ser humano entre la pura materia y la memoria, entre lo mecánico y lo vivo, entre la rigidez y la flexibilidad, en últimas, entre distracción y la consciencia.

1.1. EL MÉTODO DE LA FILOSOFÍA QUE PIENSA LO VIVO

Bergson se pregunta en las primeras líneas del texto de 1900 ¿Qué significa la risa? ¿Qué hay en el fondo de lo risible? ¿Qué puede haber de común en la mueca de un payaso, el chiste en una zarzuela y la escena de una comedia? ¿Cuál es la esencia de lo cómico? Bergson no aspirará a encerrar el concepto de lo cómico en los límites de una definición teórica, al modo como procede Ciencia positiva. Ante todo “encontramos en él algo que vive, lo estudiaremos con la atención que merece la vida, por muy ligera que sea” (*R II*). Bergson nos presentará la imagen de la risa como una planta: se seguirá su desarrollo, se verá cómo se abren sus flores, cómo crecen sus ramas sobre los adoquines del suelo social, y de esta manera, mutación tras mutación, se sucederán ante nuestros ojos las metamorfosis más extrañas. Haremos como el botánico expedicionario que está en busca de una nueva especie de planta; nada de lo que se vea se dejará de anotar. Para que al fin, se pueda

destilar esa esencia única que comunica a tan diversos objetos su olor indiscreto y su delicado perfume. ¿Por qué no arremeter contra el objeto descubierto buscando rigurosas definiciones, mecánicos conceptos y útiles juicios? Lo que queremos es alcanzar un fraternal contacto con lo vivo en desarrollo, para lograr algo más flexible que una definición teórica: un conocimiento *práctico e íntimo* como el que ganamos con un largo trato. Buscamos hacer amistad con la vida, y lo vivo que hay en la risa, para que después de algún tiempo, surjan en nosotros conceptos atentos y elásticos que den cuenta del carácter continuo e imprevisible de la realidad

Este modo de proceder, lejos de estar aislado de la totalidad del pensamiento del filósofo de la duración, presenta de manera simple el método seguido por su filosofía. Un pensamiento que trata lo vivo, tiene que ser reflejo de la vida, debe compartir los rasgos característicos de las fuerzas vivas, precisa recrear y respetar lo flexible, lo cambiante e imprevisible que es esencia de la realidad.

La filosofía de Bergson es un pensamiento que, centrado en dar cuenta de los alcances de la intuición viva de la duración en distintos ámbitos de lo humano –psicología, moral, ontología, arte y metafísica- está vivo. Pero para que las fuerzas vitales puedan reflejarse necesitan un espejo capaz de recibir tan preciados rayos de luz y, así mismo, éste debe poseer la suficiente humildad para irradiar en cada momento el “divino esfuerzo [...] de un espíritu que se inserta de nuevo en el impulso vital” (*PM* 985). La filosofía es capaz de superar los condicionamientos de los que ha sido víctima, y es humilde pues precisa reconocer que no puede imponerse sobre la naturaleza, sino que tiene que sumergirse y dejarse llevar en el flujo de lo real⁷.

⁷ Se habla de *humildad* en filosofía, ya que Bergson escribe en la risa que: “la quinta esencia del pedantismo, que no es otra cosa en el fondo que el arte aspirando a imponerse a la Naturaleza” (*R* 44). Cuando exponamos lo cómico del pensamiento ahondaremos en esta característica, precisando esa característica como opuesta a lo pedante en la ciencia positiva.

Bergson, en su texto *Introducción a la Metafísica* (1903)⁸, distinguirá dos maneras profundamente distintas de conocer las cosas. “La primera implica que damos vueltas al rededor de esta cosa; la segunda que entramos en ella. La primera depende del punto de vista en que nos coloquemos y de los símbolos por los que nos expresemos. La segunda no se toma desde ningún punto de vista y no se apoya sobre ningún símbolo” (*PM 1077*). El primero estudia la materia. El segundo simpatiza con la “duración real”. El primero es llamado conocimiento científico y el segundo metafísico. Aquel estará orientado por la inteligencia y este por la intuición. ¿Cómo es posible que un conocimiento que necesariamente se expresa por el lenguaje, pueda no apoyarse sobre ningún símbolo, siendo que el lenguaje es esencialmente simbólico? ¿Cómo superar los distintos puntos de vista, ya que en la vida práctica siempre optamos por alguna posición desde la cual observar la realidad? ¿Cuál es la relación entre Ciencia y Metafísica, entre inteligencia e intuición?

El objeto propio de la Metafísica -que es la máxima expresión de la filosofía de la vida- es el espíritu y su método es, ante todo, la intuición. Más aún, “[p]ensar intuitivamente es pensar en duración” (*PM 956*). La filosofía de la vida, que en su origen es filosofía de la intuición y de la duración, exige una visión directa del espíritu por el espíritu mismo. Lejos estamos de darle a las cosas un eterno rodeo; más bien, nos instalaremos en el objeto mismo y allí, en la profundidad de la duración, conoceremos la realidad.

Cuando decimos que la intuición es el método de la Filosofía, no afirmamos que “sea un procedimiento homogéneo, o un proceso generalizable, en el que se puedan distinguir fases y momentos repetibles por distintos individuos sobre diferentes objetos”⁹, al modo como es el método de las Ciencias positivas que buscan estandarizar procedimientos, fácilmente repetibles, de manipulación de la realidad. Más bien, decimos que la intuición, que no sólo es el camino que transitamos buscando tener un íntimo y profundo conocimiento de lo real, es el mejor modo de vivir, es una manera de caminar. Ésta es una facultad, es la capacidad que “tiene nuestro espíritu de contemplarse a sí mismo directamente y reconocerse de

⁸ Este ensayo apareció en la *Revue de métaphysique et de morale* en 1903. Fue publicado en *Pensamiento y movimiento* en 1934. Allí se presentan los principios del método de la filosofía bergsoniana y una primera aplicación del mismo.

⁹ Cfr., Chacón, Pedro, *Bergson o el tiempo del espíritu*, Cincel Kapelus, Bogotá, 1988, p. 114.

manera inmediata en todo lo espiritual que subsiste en lo real”¹⁰. Este órgano del espíritu es “la simpatía por medio de la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único, de inexpresable” (*PM 1079*).

La visión intuitiva de la realidad, o la intuición como fundamento de nuestra manera de habitar la realidad, anula la distancia que separa al sujeto del objeto y viene a identificarse con una coincidencia de ambos. Es un *estar dentro, con-vivir* la vida de lo intuido, introducirse en su duración¹¹. Cuando nos referimos al conocimiento ya no nos es posible hablar en términos de un sujeto que conoce aislado de un objeto que es conocido; habrá una íntima reciprocidad entre ambos. Esto debido a que el verdadero conocimiento implica aprehender la realidad exterior dada inmediatamente a nuestra conciencia.

“Nuestra iniciación en el verdadero método filosófico se originará el día en que rechazamos las soluciones verbales y encontramos en nuestra vida interior un primer campo de experiencia” (*PM 1012*). En otras palabras, la duración del yo, dada inmediatamente a nuestra conciencia, es el punto de partida de nuestro conocimiento de la realidad. “La conciencia que tenemos de nuestra propia persona, en su continuo transcurso, nos introduce en el interior de una realidad sobre el modelo de la cual debemos representarnos las demás” (*PM 1114*). Aunque se ponga en duda que simpatizamos con las demás cosas a nuestro alrededor, la intuición del yo que dura es el origen del conocimiento, ya que, sin lugar a ninguna incertidumbre, coincidimos espiritualmente con nuestra propia conciencia.

Ahora bien, si la Filosofía procede principalmente por la intuición, si ella tiene por objeto la movilidad de la duración de la conciencia, si la duración es dada íntimamente en nosotros, ¿no encerramos con esto al filósofo en una contemplación exclusiva de sí mismo y excluyente de los demás?, “¿no consiste entonces la filosofía en contemplar la vida como el pastor ensimismado observa el agua que corre?” (*PM 1100*) ¿Cómo superar un supuesto psicologismo instalado en la base de la filosofía bergsoniana? Hablar de esta manera es

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Cfr., *Ibidem.*

desconocer la verdadera naturaleza de la duración, al igual que el carácter eminentemente activo de la intuición metafísica.

Bergson nos dirá que “todo es de la misma naturaleza que el Yo”, o expresándolo de manera que lo podamos entender: el Yo, nuestra conciencia, es de la misma naturaleza que el todo. La conciencia que hace parte de la totalidad puede concebir la realidad, ya que, esencialmente, están hechas del mismo material. Nuestra vida interior simpatiza con la vida del mundo por un esfuerzo en el que la conciencia se dilata y alcanza a convivir con la duración de otras conciencias.

La intuición de nuestra duración, muy lejos de dejarnos suspendidos en el vacío como haría el puro análisis, nos pone en contacto con toda una continuidad de duraciones que debemos tratar de seguir hacia abajo o hacia arriba: en los dos casos podemos dilatarnos indefinidamente por un esfuerzo cada vez más violento, en los dos casos nos trascendemos a nosotros mismos. En el primero, marchamos hacia una duración cada vez más diseminada, cuyas palpitaciones, más rápidas que las nuestras, al dividir nuestra sensación simple, diluyen la cualidad en cantidad: en el límite nos encontraríamos con lo puro homogéneo, con la pura repetición por la que definiremos la materialidad. Marchando en otro sentido, vamos hacia una duración que se alarga, o estrecha, que se intensifica cada vez más: en el límite será la eternidad. [...] Eternidad viva y por consiguiente móvil, en la que nuestra duración se encontraría como las vibraciones en la luz y sería la concreción de toda duración como la materialidad es su esparcimiento. Entre estos dos límites extremos se mueve la intuición, y este movimiento es la metafísica misma (PM 1102-1103).

Lo espiritual subsiste en toda la realidad. Incluso Bergson está profundamente convencido que “la conciencia existe de forma latente en la naturaleza”¹². Entonces, cuando nos disponemos según cierta actitud, nuestro espíritu tiene la capacidad de contemplarse a sí mismo y reconocerse de manera inmediata en todo lo espiritual inmanente a la realidad¹³. Encontramos aquí uno de los más grandes obstáculos que tendremos que superar ¿Cómo

¹² *Ibidem*, p. 110.

¹³ Bergson escribe que la duración es por esencia psicológica (Cfr., *PM 1100*) incluso, que la esencia de la realidad es psicológica. Hay que entender que psicología es sinónimo de *vida interior*, y “más que el conjunto de teorías e investigaciones, es una mirada, un modo de plantear los problemas y de orientarse ontológicamente en el mundo”. Chacón, Pedro, *Ibidem*.

desde la intuición de nuestra propia duración nos ponemos en contacto, y conocemos, toda una continuidad de duraciones? ¿Cómo vamos de lo psicológico, de nuestra vida interior, al *elán vital*, a la realidad? Cuando aclaremos la conexión entre vida y conciencia, mejor, cuando planteemos el problema de la realidad, de la vida, en términos de duración, conciencia y memoria podremos entender cómo es que vamos de la vida interior al mundo. En otras palabras, lo que se busca es precisar la conexión entre intuición y duración, para entender cómo es que la intuición de la duración de nuestra conciencia coincide con la duración del objeto conocido¹⁴.

La intuición no es una fría contemplación que nos aísla de la vida social, sino que ésta es activa y creativa; es un conocimiento inmediato, una visión o una coincidencia con el objeto; es el único medio posible de captar la realidad de la vida, y su continua unidad; es una conexión del yo que no está mediada por conceptos preexistentes, ni por palabras. Entonces, ¿cómo podremos construir una filosofía, que necesariamente hace uso de símbolos, palabras y conceptos sobre una visión que al expresarse pierde su esencia? “A la vez facultad del espíritu y experiencia metafísica, la intuición bergsoniana exige una actitud, una ascesis del propio espíritu para liberarse de las ataduras que le impiden alcanzarla”¹⁵. La filosofía, lejos de repartir intuiciones a todo aquel que la practica, provoca “un cierto trabajo que tiende en la mayor parte de los hombres a dificultar, los hábitos del espíritu más útiles a la vida” (*PM 1083*). Utilidad es sinónimo de necesidad, de manipulación de la realidad con fines prácticos, allí vida es equivalente a adaptación. La filosofía pone de manifiesto todos esos hábitos mentales que impiden que se dé esa coincidencia del objeto con el sujeto, que dificultan que seamos conscientes de la intuición de nuestra propia duración. Si queremos limpiar nuestro pensamiento de todos los velos que se interponen entre la naturaleza y nosotros, o mejor “entre nosotros y nuestra propia conciencia” (*R 114*) precisaremos despejar nuestro espíritu de todo aquello que interfiere en

¹⁴ Para Bergson, en filosofía, lo importante es encontrar el problema y por consiguiente plantearlo, más que resolverlo. Porque un problema especulativo se resuelve cuando queda bien planteado. No se niega que existan las soluciones, lo que se quiere decir es que plantear el problema no sólo es descubrir, sino que también es *crear* (Cfr., *PM 974*). Entonces, formular este problema en términos de *conciencia y memoria*, es plantearlo bien, es solucionarlo de una vez.

¹⁵ Chacón, Pedro, *Opt. Cit.*, p. 115.

un conocimiento inmediato de la realidad. Aquí “simplemente habremos colocado al espíritu en tal actitud que debe tomar para hacer el esfuerzo querido y llegar por sí misma a la intuición” (*PM 1083*). Habíamos dicho que la intuición como método no es un procedimiento generalizable y repetible, en tanto ello, no podremos fijar sus pasos como si estuviéramos siguiendo una receta de cocina. Pero “si se pueden señalar, en cambio, las condiciones que deben ser cumplidas para que la intuición como facultad se ejercite y se realice la intuición como acto”¹⁶. Entonces, la intuición como camino y como modo de conocimiento que configura la existencia sólo será posible si hacemos: una limpieza del lenguaje, un trabajo con los conceptos y una transformación de nuestra actitud, no sólo epistemológica, sino también vital, en aras de colocarnos en cierta actitud para que por nuestros propios esfuerzos lleguemos a la intuición de nuestra propia duración¹⁷.

Habíamos indicado que lo esencial de la intuición es inexpresable, que la Metafísica intenta deshacerse de los símbolos. Ante ello preguntábamos, ¿cómo es posible que un conocimiento, que necesariamente se expresa por el lenguaje, pueda no apoyarse sobre ningún símbolo, siendo que el lenguaje es esencialmente simbólico? Aunque el trato que Bergson hace del lenguaje es ambiguo, por el momento diremos que la Metafísica busca expresar lo que no se puede decir con palabras. Ella intenta trascender los símbolos haciendo uso de los símbolos mismos¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Aunque seguimos la formulación de Pedro Chacón, diferimos de ella: “la intuición filosófica [...] únicamente es posible una vez satisfechas las siguientes condiciones: una liberación del lenguaje, un rechazo de los conceptos, y una modificación de nuestra actitud” *Ibidem*. Creemos que en la exposición hecha por Chacón al método en la filosofía de Bergson hace falta aclarar que no se busca liberar al lenguaje de algo exterior a sí mismo, sino que se libera de algo que en él mismo no le permite dar cuenta del carácter continuo e imprevisible de la realidad. También hace falta exponer que Bergson sólo rechazará los conceptos preexistentes que buscan encuadrar los objetos en rígidos marcos, pero que se deja abierto el espacio para que entren a funcionar los conceptos flexibles que no le hacen ningún mal pensamiento.

¹⁸ Que será expuesto cuando se hable del carácter vivo del pensamiento y el lenguaje, y lo risible que habita en ellos. Por el momento, siguiendo lo expresado por Pedro Chacón, en Bergson hay dos puntos de vista desde los cuales se trata el lenguaje. Primero, el lenguaje es discontinuo e inmoviliza la realidad que es cambio y transformación. Entonces, con lenguaje se intentará reconstruir la realidad desde conceptos generales y rígidas definiciones. A su vez, el lenguaje incorpora y transmite hábitos intelectuales a la fluidez de la vida del ser humano. Segundo, en el lenguaje, especialmente en la creación poética, reside la posibilidad de manifestar lo inefable, la continua duración de la conciencia. El lenguaje también es un instrumento de liberación, que puede ser usado creativamente para sugerir lo que no puede ser expresado. Cfr., Chacón, Pedro, pp. 115-119.

Ahora bien, ¿cuál es la función primitiva del lenguaje? Es, ciertamente, establecer una comunicación en vista de una cooperación. El lenguaje transmite ordenes o advertencias. Prescribe o describe. En el primer caso, viene a ser un llamamiento a la acción inmediata; en el segundo, es la filiación de la cosa o de alguna de sus propiedades, en vista de la acción futura. Pero tanto en un caso como en el otro, la función es industrial, comercial, militar, siempre social (PM 1002-1003).

El problema del lenguaje es que, al estar instalado en la inmovilidad, pretende recomponer con ello la realidad en vista de una acción útil que podamos realizar sobre ésta. Entonces, si para poder desenvolvemos de manera conveniente en la realidad, tenemos que apoyarnos sobre puntos de vista desde los cuales logremos manipular el flujo de creación continua que es la vida, ¿cómo lograremos superar el carácter utilitario del lenguaje teniendo por objetivo constituir una filosofía de la duración y la intuición, que de cuenta de la fluidez de la realidad? Antes de responder hay que aclarar el papel que cumple la inteligencia y el trabajo que realizan los conceptos en ésta filosofía.

Aunque en apariencia puede presentárenos el pensamiento de Bergson como un radical anti-intelectualismo, ya que la inteligencia, al haberse desarrollado por una adaptación recíproca con la materia, no puede conocer la continuidad de la movilidad pura, sino sólo manipularla, tenemos que dilucidar, siguiendo lo expresado en la *Introducción a la Metafísica*, que la inteligencia, al desembarazarse de sus prejuicios, puede informarnos sobre la duración¹⁹. “La intuición no se comunica, por lo demás, más que por la inteligencia. Es más que idea: deberá, sin embargo, para transmitirse, cabalgar sobre ideas” (PM 966). Cuando el pensamiento se reconoce humilde entiende que no puede reconstruir

¹⁹ En *EC* se encuentra desarrollados estos argumentos en 572, 579, 581, 608. Se ha encontrado que la relación que existe entre inteligencia e intuición, y con ellas, la conexión presente entre análisis y duración, entre Ciencia y Metafísica, implica un carácter opuesto y complementario. Opuesto en la medida en que es la inteligencia la que no permitirá tener un conocimiento directo de la duración de la realidad. Pero son complementarios en tanto, hecho el esfuerzo de liberar el pensamiento de todo aquello que lo ata a la inmovilidad, el automatismo y la rigidez, inteligencia e intuición necesitan la una de la otra. “Sin la inteligencia, la intuición habría permanecido en forma de instinto” (EC.591). Si la intuición tiene por destino sobrepasar la inteligencia, es de la inteligencia misma de donde procede la sacudida que hace dilatar la conciencia y simpatizar con el todo. La explicación de estas dos facultades dentro de la evolución general de la vida está expuesta en *FMR 142*.

el continuo flujo de lo real por medio de inmovilidades, que no es posible ir de los conceptos a la realidad. Allí se reconcilian la intuición y el intelecto.

Esta complementariedad entre intuición e inteligencia implica que los conceptos que utilizamos para expresar nuestra íntima duración, que es fluidez, flexibilidad y movimiento, tienen que superar la inmovilidad y la rigidez tan arraigada en los hábitos del pensamiento.

...pensar un objeto es tomar sobre su movilidad una o varias de estas vistas inmóviles. El conocimiento, que está orientado hacia la práctica, no tiene más que enumerar las principales actitudes posibles de las cosas frente a nosotros, lo mismo que nuestras mejores actitudes frente a ella. Ahí está el papel ordinario de los conceptos ya hechos, esas estaciones a las que jalonamos el trayecto del devenir. Pero querer con ellas penetrar hasta en la naturaleza íntima de las cosas, es aplicar a la movilidad de lo real un método que se ha hecho para dar puntos de vista inmóviles sobre ella (PM 1099).

Estos conceptos son las fotografías inmóviles con las que hemos intentado reconstruir la movilidad de la realidad. “La filosofía será ella misma cuando sobrepasa el concepto, o al menos cuando se libera de los preexistentes e inflexibles para crear conceptos flexibles, móviles, casi fluidos, dispuestos a moldearse sobre las formas fugaces de la intuición” (PM 1085). La realidad se nos presenta directamente en la intuición y puede ser sugerida indirectamente por las imágenes, ya que los conceptos –si les damos su sentido habitual- no pueden encerrar las sinuosidades de la duración. La filosofía tendrá que esforzarse por remontar la dirección habitual –útil, interesada- del pensamiento *refundiendo*, o mejor *retornando*, las categorías por las cuales intenta conocer, para poder adoptar la fluidez y la movilidad de la realidad. Entonces, lejos de apartarnos de un pensamiento conceptual, el trabajo filosófico, dispuesto a instalarse en la vida interior de cada una de las cosas mismas, está presto a construir un concepto apropiado para cada objeto. La filosofía de la vida, bajo la forma de una metafísica, sólo es posible, si por nuestro propio esfuerzo logramos alojarnos, por una dilatación del espíritu, en las cosas mismas. Después de ello, haremos el trabajo intelectual, creando conceptos capaces de respetar y recrear la vida inmanente en cada cosa que conocemos. La filosofía irá de la realidad a los conceptos y no de los conceptos a la realidad. El pensamiento no podrá expresar el movimiento mismo de la vida

con las fotografías tomadas de tarde en tarde, si no vive antes esa movilidad y sino es capaz de crear sus propias fotografías²⁰.

“La filosofía así definida no consiste en escoger entre conceptos y en tomar partido por una escuela, sino en ir a buscar una intuición única de la que se descienda también a los diversos conceptos, porque nos hemos colocado por encima de las divisiones de escuelas” (PM 1092). De esta manera habremos constituido un pensamiento progresivo en tanto en cuanto nos habremos liberado de los términos artificiales en los que estaban planteados sus problemas. Entonces, dejaremos de darles inagotables vueltas a los falsos problemas ya que, al liberar nuestro pensamiento de todo aquello que no le permite simpatizar con la realidad, controlaremos –ordenando– el automatismo y el mecanicismo, concentrándonos en aquello que sí es digno de ser reflexionado por el pensamiento²¹.

La representación que puedo hacerme de la realidad, o mejor, de haber simpatizado con la realidad, está más cerca de ser una pluralidad de imágenes que una anquilosada y rígida construcción del intelecto. Bergson nos dice que, uno de los objetivos centrales de la filosofía es crear conceptos, pero no a la manera de una máquina productora de objetos en serie, sino conceptos emparentados con el carácter fluido de lo vivo. Estos conceptos tienen su fuerza en la potencia misma de la imagen. Éstas tienen la virtud de mantenernos en lo

²⁰ Hay que preguntarle a Bergson si es posible que muchos de nosotros nunca tengamos una intuición, que jamás dilatemos nuestro espíritu para que seamos capaces de simpatizar con nosotros mismos, o con las cosas, ¿podremos conocer? En esta medida, si nunca hemos ido a París, o si nunca conoceremos el poema, imágenes famosas en la *Introducción a la Metafísica* (Cfr., PM 1087-1090), ¿tendremos que contentarnos con el esquema de la torre, dibujada por algún extranjero, creyendo que efectivamente ese es París y ese es el conocimiento que de él tendré; y con la artificial y aleatoria reconstrucción del poema creyendo que esa es la original creación del poeta?, ¿hay que conformarse con la reconstrucción hecha con símbolos de la realidad, condenados a nunca simpatizar con las cosas mismas?

²¹ Se recomienda revisar la conferencia de Bergson titulada *Sobre el planteamiento de los problemas* en PM 952-1012. “En cuanto se afirma esta convicción y se libra de esta obsesión, el pensamiento humano respira. No se encuentra embarazado con cuestiones que demoran su marcha” (PM 988). También se puede revisar lo planteado en la *Introducción a la Metafísica*, especialmente en 1020-1021. Una conciencia distraída tendrá que acomodarse, por un extraño acoplamiento, a distintas ideas y distintos niveles de órdenes y existencias que presumen ideas tales como nada, desorden, caos. Así pues, será importante revisar lo expresado en el tercer capítulo de *EC* (634-637, 641) sobre la idea de orden y desorden, que enunciaremos en el capítulo sobre el arte.

concreto, contrario a las ideas generales y simples que nos remiten a lo abstracto²². Ellas son lo suficientemente flexibles para dar cuenta de la duración que se hace continuamente.

Ninguna imagen reemplazará a la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas, tomadas a órdenes de cosas muy diferentes, podrán, por la convergencia de su acción, dirigir la conciencia sobre el punto preciso en que hay una intuición por aprehender. Escogiendo imágenes tan desiguales como sea posible, impediremos a cualquiera de ellas que usurpe el lugar de la intuición que está encargada de llamar, puesto que sería entonces expulsada de él por sus rivales (PM 1083).

Cuando intentamos expresar lo que vivimos al tener una intuición, las imágenes con las que nos manifestamos exigen de nuestro espíritu, a pesar de sus diferencias, un mayor grado de *atención* y de *tensión*. Las imágenes, lejos de dar un eterno rodeo por las cosas o presentarlas de manera inmediata, *sugieren* el lugar desde el cual se da la intuición y *disponen* nuestro espíritu para que, por un íntimo esfuerzo, logremos simpatizar con aquello que queremos conocer.

Ahora bien, intentemos dilucidar el concepto de conciencia presente en la filosofía de Bergson: ¿la conciencia es unidad o multiplicidad, continuidad o discontinuidad? Para crear un concepto tendremos que *retornar* las categorías que lo expresan, volver a darles forma, resignificarlas haciendo uso de la fuerza flexible que anida en las imágenes. Entonces, para captar qué es la conciencia, imaginémonos “un cuerpo elástico infinitamente pequeño, contraído si es posible en un punto matemático” (PM 1082). Si nuestra atención está centrada en la acción que ocurre, nos daremos cuenta que es indivisible, y que si encontramos fraccionamiento alguno es en la línea imaginaria sobre la cual se realiza. Esta imagen nos sitúa en el movimiento, en el acto de tensión y extensión, en últimas en la movilidad pura. Luego la conciencia es, siguiendo la imagen, unidad del movimiento que progresa. Pero esta imagen será todavía insuficiente. Ahora bien, Bergson nos dice que nos

²² El lenguaje abstracto, usado por la Ciencia, nos mantendrá en una pura imitación de lo espiritual por la materia, porque intenta acceder a la *duración* desde representaciones espaciales, sacadas siempre del mundo exterior. “Las ideas abstractas únicamente nos invitarían aquí a representarnos el espíritu sobre el modelo de la materia y a pensarlo por transposición, es decir en el sentido preciso de la palabra, por metáfora” (PM 967). En cambio el lenguaje figurado, que trabaja con imágenes, puede, después de un largo trabajo de depuración, dar cuenta de aquello que en esencia es inexpresable, porque no puede apresarse, ni reconstruirse desde la inmovilidad.

imaginemos un espectro de mil matices en el que sólo exista el color anaranjado: "...la conciencia hecha a base de color simpatizaría interiormente con el anaranjado en lugar de percibirlo exteriormente, se sentiría presa entre el rojo y el amarillo, presentiría por debajo de estos colores, todo un espectro en el que se prolonga naturalmente la continuidad que va del rojo al amarillo". (PM 1102). Si intento presentar la conciencia como una unidad de duración puedo sacrificar su otro aspecto, la multiplicidad de estados. Pero, de la misma manera, si intento *analizarla* caeré en el error de considerarla como "síntesis" entre unidad y multiplicidad, terminaremos en lo abstracto, nos instalaremos en lo exterior reconociendo siempre dos puntos de vista opuestos²³. Por ello, las imágenes, entre más alejadas estén las unas de las otras, no tendrán la tentación de usurpar el lugar de la intuición que tenga de la duración de mi conciencia. Las imágenes que presentamos *sugieren* el punto desde el cual se da la intuición que tengamos de la cosa, y *disponen* nuestro espíritu para que haciendo el esfuerzo de instalarnos en la conciencia misma, tengamos el *sentimiento* de una cierta "unidad móvil, cambiante, coloreada, viva" (PM 1086), en el que se admite la multiplicidad y la divisibilidad²⁴.

La conexión que hay entre pensamiento y vida es muy importante. Cuando la filosofía implica una manera de pensar, una depuración del lenguaje, una liberación y creación de conceptos; también supone una manera de vivir, una "*ascesis* del propio espíritu". Cuando hacemos un trabajo en el pensamiento, en el momento en que nos liberamos de los hábitos y costumbres que nos mantienen anclados en la inmovilidad, en la repetición, en lo automático, también nos emancipamos de dichas actitudes en nuestra vida; comenzamos a habitar de otro modo la realidad. Según lo ya dicho, la intuición es método de conocimiento, es facultad y es experiencia. Cuando dilatamos nuestro espíritu y simpatizamos con nuestra duración no sólo reformaremos la manera como conocemos,

²³ Para entender mejor este planteamiento se puede examinar la relación que hay entre *análisis* e intuición. Aquel será el modo como procede la inteligencia, basándose en conceptos para intentar conocer la realidad. (Cfr., PM 1100)

²⁴ Para complementar lo que se ha expresado sobre la fuerza flexible de las imágenes, hay que decir que Bergson, cuando intenta precisar el significado de los términos usados en las explicaciones, asegura que, "somos libres de dar a las palabras el sentido que queramos, cuando tenemos cuidado de definir las" (PM 1076). Es necesario que expliquemos cómo si la filosofía tiene dicha libertad puede haber precisión en su desarrollo.

también reconfiguraremos nuestra existencia. El pensamiento recrea la vida. El modo como pensamos desplegará toda una asombrosa manera de habitar la realidad.

Retomemos: el pensamiento, especialmente el conceptual, debe ser reformado en su esencia para poder llegar a una *filosofía intuitiva*. Esta filosofía se aparta con frecuencia de la visión social, basada en la necesidad y la utilidad, del objeto ya hecho; “nos pedirá que participemos en espíritu en el acto que lo hace. Nos volverá a colocar, pues, sobre este punto particular, en la dirección de lo divino” (PM 984)²⁵.

Queda por decir que la conexión que existe entre Ciencia y Filosofía, o entre un trabajo conceptual realizado por la inteligencia mediante el análisis y el esfuerzo de situarse en las cosas mismas por medio de la intuición, expresado mediante imágenes y conceptos, es la misma relación presente entre inteligencia e intuición. El objeto de la Ciencia es la materia, y el de la Metafísica es el espíritu. El pensamiento de Bergson no caerá en un dualismo radical, antes bien, estos dos objetos se invaden recíprocamente y los métodos que los estudian se complementan. Incluso Bergson nos dirá que una *filosofía verdaderamente intuitiva* debería realizar la unión tan deseada entre Metafísica y Ciencia, y al mismo tiempo se construirá a sí misma con las mejores características de la ciencia positiva, estas son: perfectibilidad indefinida, progresión y precisión²⁶. Esta filosofía encaminaría a la Ciencia a que tomara conciencia de su alcance verdadero, pondría más Ciencia en la Metafísica y más Metafísica en la Ciencia²⁷.

El conocimiento de la vida y del espíritu es científico en una amplia medida, en que hace un llamamiento a los mismos métodos de investigación que el conocimiento de la materia inerte. Inversamente, el conocimiento de la

²⁵ Cuando se habla de un estado del alma en el que se desvanecen los problemas, son los que producen vértigo ya que nos ponen en presencia del vacío y de la nada. No se pretende suprimir toda clase de problemas del ámbito humano, ello sería desconocer el carácter dinamizador de las preguntas y los problemas. Bergson habla de un estado semi-divino de un espíritu que no conoce tentación de evocar, por un efecto de debilidad o distracción humana, problemas artificiales. (Cfr., PM 988 cita 4.)

²⁶ Para entender la precisión en filosofía se puede revisar la primera parte de la primera introducción de *Pensamiento y movimiento*, (Cfr., PM 934ss). Para entender el carácter perfectible, Bergson dirá que: “ningún filósofo viene obligado a construir toda la filosofía. He aquí el lenguaje que dejamos al filósofo. Este es el método que le proponemos. Exige que se encuentre siempre presto, cualquiera que sea su edad, a rehacerse por medio del estudio.” (PM 991).

²⁷ La relación entre Filosofía y Ciencia se encuentra en PM 1108 y en EC 607-608.

materia inerte podrá ser llamado filosófico en la medida en que utilice, en cierto momento decisivo de su historia, la intuición de la duración pura (PM 1109).

Hasta aquí hemos dilucidado los grandes rasgos de lo que consideramos son los principios del método de la filosofía de la vida que emana del pensamiento de Bergson. Lo hemos hecho con el objetivo de asegurar que en una filosofía de la risa –unas “filosofías de la risa” (R 135)- o un trato filosófico dado a la risa y al arte cómico, su importancia no radica en la risa, ni en los procedimientos de fabricación de lo cómico, o en una obsesiva necesidad de encontrar conceptos con los cuales encuadrar sus características. Filosofar, siendo bergsonianos en todo el sentido de la palabra, consistirá en colocarse en la vida misma, en lo vivo que hay en la risa. En otras palabras, llegar a la intuición por un íntimo esfuerzo. Ya, después de haber hecho la misión muchas veces penosa de colocarnos en el continuo devenir de lo real, en la intuición pura del yo que dura, comprenderemos la conexión existente entre la risa y la vida, y todas las consecuencias que de allí se desprenden. Pero, el trabajo que aquí realizamos intenta exponer las imágenes que Bergson trae y que nos *sugieren* las intuiciones que están detrás de *La risa* y nos *disponen* para que, por nuestra voluntad, penetremos en lo vivo que caracteriza la realidad. Lejos estamos de intentar *recomponer* la fluidez de la vida y de la risa, yendo de los conceptos a las intuiciones, de la inmovilidad a la movilidad. Buscamos, haciendo uso de nuestra inteligencia -del análisis- y de lo vivo que en ellos también fluye, convivir con el asunto mismo logrando un fraternal e íntimo contacto. La investigación filosófica que aquí realizaremos, siendo consecuentes con lo planteado por este filósofo francés, implica precisión, disciplina y deja abierta la puerta, para que por otros esfuerzos, sea progresivo e indefinidamente perfectible²⁸.

²⁸ Esta investigación lejos de intentar “determinar las principales categorías cómicas y agrupar el mayor número posible de hechos para traducirlos a leyes generales”, y de “determinar los procedimientos de fabricación de lo cómico” (R 10) busca trascender los objetivos propuestos por Bergson en *La Risa*. Se espera vislumbrar los grandes temas de la filosofía bergsoniana –duración, memoria, conciencia, intuición, *elán vital*-, dándole preeminencia a la visión vitalista de la realidad, haciendo uso de las mutuas conexiones que hay entre risa, vida, arte y sociedad. Por ello este trabajo no hace una exposición aislada de los argumentos sobre risa y sobre la comedia; ni tampoco se centra en instalar la teoría bergsoniana de lo cómico dentro de las distintas teorías y corrientes que trabajan el humor.

1.2. EL CONCEPTO DE VIDA EN LA FILOSOFÍA DE BERGSON

Volvamos a presentar el problema que se plantea en esta investigación. Decimos que la risa, especialmente la suscitada por lo cómico, nace de la vida y está emparentada con el arte, incluso “corregirá la desviación de la vida en el sentido de la mecánica” (R 34) con el objetivo de alcanzar un perfeccionamiento tanto individual como social. La comedia es un artificio instalado en la sociedad, que corrige el mecanicismo que busca imponerse sobre lo vivo. Así pues, si el medio natural de la risa es la sociedad y Bergson nos exhorta a tratarlas como algo vivo, tendremos que hacer patente el carácter vivo de la risa y su significación social. Más aún, si la risa nace de la vida y está emparentada con el arte; el arte tendrá algo de vivo. Al explicar cuál es la relación del arte con la vida y, a su vez, la relación de la risa con la vida, entenderemos la conexión que hay entre la risa y el arte. Entonces, si aclaramos el concepto de vida que hay en la filosofía de Bergson, estaremos dando con la piedra angular que nos permite conectar la risa y la comedia con la sociedad y con el arte.

Cuando queremos hacer una definición del concepto de vida nos encontramos con una dificultad que vale la pena tener en cuenta antes de comenzar. A lo largo de la obra del filósofo de la duración este concepto tiene un carácter ambiguo. Esta propiedad es causada porque en la filosofía de Bergson, al no ser un pensamiento sistemático, no es posible ubicar la definición de la vida, como tampoco se logran aclarar las funciones que realiza el concepto dentro del proyecto teórico del autor. Antes bien, cuando realizamos una búsqueda exhaustiva de la definición de vida hay una transformación en el concepto en los diferentes textos (vida como adaptación, vida como duración, vida y *elán vital*). La ambigüedad también se debe a que a lo largo de la obra no se efectúa una distinción concisa entre vida humana y vida en general (vida biológica).

Esta dificultad, aunque supone un tratamiento cuidadoso del asunto, nos da la libertad de reconstruir el concepto de vida en función de dilucidar lo vivo que hay en la risa, el arte y la sociedad, para presentar las mutuas relaciones que existen entre ellos. Entonces, continuando con lo expresado en la primera parte de este capítulo, al reconstruir el

concepto nos valdremos de dos de imágenes más opuestas de vida, en tanto adaptación y en tanto duración, para presentar la relación de lo vivo con la materia, la inteligencia, la memoria y la conciencia. Nuestro objetivo es aclarar las características que componen lo vivo, a saber: flexibilidad, movilidad, creación continua y libertad, contrapuestas a lo que caracteriza ese flujo de pensamiento que sólo ve en lo vivo pura materialidad, rigidez, mecanicismo adquirido, repetición y automatismo. Esto para entender cómo es que la risa, que denuncia y corrige todo aquello que está en contra de la vida, se relaciona con lo vivo del arte y de la sociedad.

Hay dos flujos de pensamiento en la filosofía de Henri Bergson, cada uno de ellos no sólo supone una manera de conocer, sino que también implica un modo de habitar la realidad, un modo de vivir la duración. El punto de vista de la inteligencia le da una preeminencia a la materia como fundamento de la realidad. Se concibe el mundo desde la inmovilidad y el automatismo. Se vive de manera automática en esa inmovilidad. El punto de vista de la intuición, que es donde se superan los puntos de vista, implica una coincidencia del sujeto con el objeto, una simpatía del ser humano con toda la realidad, un modo de habitar durativamente la realidad. Estos dos flujos de pensamiento, aunque en un principio se presentan como radicalmente opuestos, tienden a armonizarse, a fundirse uno en el otro, cuando se realiza la misión de la filosofía, a saber: superar todos los puntos de vista y los símbolos realizando una coincidencia profunda y verdadera del ser humano con la realidad.

El punto de partida de la filosofía de la vida es el ser humano. Lo humano es el destello del ser de la realidad, es el espejo en donde se reflejan todas las características de la vida. Entonces, si queremos presentar la creación y la libertad que hay en el mundo, tendremos que encontrar cuanto hay de creación y libertad en nosotros²⁹. Así mismo, si encontramos inmovilidad, rigidez, automatismo y desorden en nosotros daremos con lo mecánico que intenta imponerse sobre lo vivo.

²⁹ Este argumento es tratado en *PM 1153* y en *EC 660*.

1.2.1. Vida como adaptación

Cuando Bergson dice que: “vivir significa obrar, vivir consiste en obtener de los objetos la impresión útil, y responder a ellos por medio de reacciones apropiadas” (*R 169*), hay que tener en cuenta que en esta filosofía el modo como observamos la realidad y a nosotros mismos determina el modo como vivimos. En otras palabras, el conocimiento que tengo del mundo determina la realidad en que vivo. Por lo tanto, si nuestro conocimiento de las cosas depende exclusivamente de la *utilidad*, la *acción práctica*, la *percepción atenta* y la *reacción apropiada*. Entonces, vivir consistirá en adaptarnos lo mejor posible a las exigencias del medio en que habitamos. Vivir será obrar de la manera más apropiada buscando satisfacer las necesidades de nuestro cuerpo.

Para el espíritu vivir es esencialmente concentrarse sobre el acto que se ha de realizar. Es insertarse en las cosas por mediación de un mecanismo que extraerá de la conciencia todo lo que es utilizable para la acción con el riesgo de oscurecer la mayor parte del resto (EE 65).

Nuestra conciencia consistirá –en el caso de la percepción exterior- en elegir entre todas aquellas imágenes que sólo le interesan a nuestras necesidades y a nuestras funciones prácticas. La conciencia será discernimiento práctico. Su función será separar todas aquellas imágenes que son útiles para la acción de entre todas las imágenes percibidas y los recuerdos presentes en la memoria. “Nuestra conciencia actual, refleja justamente la exacta adaptación de nuestro sistema nervioso a la situación presente, separa todas aquellas imágenes que pueden coordinarse con la *percepción actual* y forman con ella un conjunto *útil*” (*MM 279*).

En la teoría de la percepción, presente en *MM*, percibir consiste en separar de entre todo el cúmulo de imágenes dadas por la materia, teniendo en cuenta los criterios dados por la necesidad y por la acción práctica. Entonces, cada una de las cualidades de los objetos percibidas por nuestros sentidos simbolizan una cierta dirección de mi actividad, una cierta necesidad. La percepción que tengo de la realidad estará determinada por la acción que mi cuerpo puede ejercer sobre las cosas buscando adaptarnos lo mejor posible a la situación presente. La realidad misma estará determinada por ese discernimiento práctico y por esa

acción posible. Todo aquello que no cumpla las exigencias de la necesidad y la adaptación no será tomado en cuenta. “Percibir conscientemente significa escoger, y la conciencia consiste ante todo en ese discernimiento práctico” (MM 246)³⁰.

En la filosofía de Bergson la vida es adaptación si y sólo si la percibimos y la pensamos desde la pura materialidad. El punto de vista de la materia es el punto de vista del espacio. Todas las explicaciones que demos de la realidad se remitirán a los rasgos radicalmente empíricos de la vida: adaptación, necesidad, reacción apropiada, dependencia³¹. De esta manera, la vida, nuestra vida, se convertirá en un sin fin de aparatos mecánicos instalados en nosotros que buscan satisfacer las necesidades de nuestra acción y las exigencias del medio en el que nos desenvolvemos. Cuando el punto de vista de la materia se convierte en el lugar desde el cual se intenta explicar la totalidad de lo real, empezaremos a ver, allí donde hay continuidad de movimiento y gracia, quietud y mecanicismo. Allí donde lo esencial es la flexibilidad y la unidad, sólo observaremos rigidez e individualidad. Allí donde encontrábamos libertad y creación incesante, nos chocaremos con el automatismo y la repetición.

Concebir la vida como adaptación, o que la vida del ser humano esté sometida a la percepción adecuada y la acción inmediata depende directamente de la conexión que hay entre materia e inteligencia. Ello se debe a que la materia es el punto de vista desde el cual se concibe la vida en tanto adaptación y la inteligencia es la facultad que manipula la pura materialidad. A continuación aclararemos estos planteamientos.

Bergson nos dice que ni la materia determina la forma de la inteligencias, ni la inteligencia impone su forma a la materia, sino que progresivamente se han adaptado una a la otra para detenerse en una forma común. *“Esta adaptación se habría efectuado por lo demás*

³⁰ El tema de la percepción relacionada con el discernimiento práctico y la acción posible se encuentre tratado en MM 236, 246, 247, 261, 267, 279.

³¹ Entendemos por empírico lo que se constituye a partir de una sensibilidad que sólo tiene en cuenta lo que se da inmediatamente cuando se observa. Bergson habla del verdadero empirismo como un pensamiento que ha superado las tradicionales discusiones y se ha instalado en un conocimiento profundo de la realidad.

naturalmente, porque es la misma inversión del mismo movimiento la que crea a la vez la intelectualidad del espíritu y la materialidad de las cosas” (EC 616).

En EC Bergson asegura que la evolución general de la vida desemboca en dos desarrollos del impulso (*elán*) vital: en un lado está el instinto y en el otro está la inteligencia. En la cima de cada uno de los desarrollos de esta fuerza se encuentran, los himenópteros (las abejas y las hormigas) y los seres humanos respectivamente. En la humanidad, el espíritu ha tenido que adaptarse a la materia, respondiendo a ella de la manera más adecuada. En esta adaptación la inteligencia se constituye como la herramienta dedicada no a conocer, sino a manipular la materia. Ella está “*caracterizada por una incompreensión natural de la vida*” (EC 581), ya que no puede conocer la duración interna de lo real. Esta función especial del espíritu vuelta hacia la materia sólo se representa lo discontinuo, siempre intenta apresar la continuidad e imprevisibilidad de la vida en rígidas definiciones, automáticos conceptos y distraídos argumentos³². Así, lo mecánico se instala sobre lo vivo, tendiendo, si no hay precaución, a sobrepasarlo. La inteligencia obra mecánicamente. Entonces, la representación que la inteligencia hace de la realidad es igualmente mecánica. Ella que tan sólo está pendiente del espacio, sólo representa espacialmente la realidad. El ser humano, inmerso en la comodidad que proporciona la inteligencia e influenciado por la fuerza del hábito y el automatismo emplazados en su vida, sólo se encontrará a gusto en lo discontinuo, en lo inmóvil, en lo muerto.

Justamente porque trata siempre de reconstruir, y de reconstruir con lo dado, la inteligencia deja escapar lo que hay de nuevo en cada momento de una historia. No admite lo imprevisible. Rechaza toda creación. [...] y cualquiera que sea su objeto, abstraerá, separará, eliminará, de manera que sustituya el objeto mismo, si es preciso, por un equivalente aproximado en el que las cosas pasarán de esta manera (EC 579).

Al igual que la inteligencia, la ciencia no puede conocer lo real. Aquella no está hecha para pensar la continuidad de una creación que se hace a cada instante, sólo da cuenta de aspectos de lo real, percibidos, estos, desde la inmovilidad y la discontinuidad. La ciencia, que pretenderá abarcarlo todo -incluso el pensamiento y el espíritu- sólo apunta hacia la

³² Argumento tratado en EC 569-572.

acción útil sobre las cosas, considera la totalidad de la realidad desde la pura materia, ya que no obra más que por medio de representaciones materiales. El conocimiento científico, según lo expresado en la *Introducción a la metafísica* (1903), es el conocimiento de la materia por la inteligencia pura. El conocimiento de lo vivo es susceptible de llamarse científico en la exacta medida en que es tratado por la inteligencia como si fuera pura materia³³.

La materia es el movimiento contrario a lo vivo. La materia será capaz de colocar en nosotros el automatismo y la repetición. La materia inmovilizará al espíritu y paralizará el devenir de lo vivo. Nosotros experimentamos esta parálisis cuando “[n]uestra libertad, en los movimientos mismos por los que ella se afirma, crea los hábitos nacientes que la ahogarían si no se renovase por un esfuerzo constante: el automatismo la asecha” (*EC 348*). La materia se resiste obstinadamente a la libre actividad, le quiere infundir su propia inercia y reducirlo al puro mecanicismo. Quiere fijar nuestros movimientos conscientes transformándolos en torpes contracciones. El pensamiento se congela en la fórmula que lo expresa. La palabra se vuelve contra la idea. La letra mata al espíritu. Pero, aunque la relación entre lo vivo y la materia puede presentársenos como dos movimientos opuestos, hay que tener presente que la vida tiende a remontar día a día la pendiente que la materia baja todas las noches. Entre ellas habrá una unidad que más adelante explicaremos. Por el momento, observándolas con la inteligencia sólo encontramos dualidad y contradicción. Incluso, si hemos afirmado que la materia es el movimiento inverso a lo vivo y que la inteligencia es el punto de vista de la materia. Entonces, diremos que la inteligencia está en oposición a la vida y por sí sola no podrá comprender sus características. Todavía, el pensamiento que se basa en la materia ve en la vida una suma de mecanismos heterogéneos insertados unos en otros, susceptibles de imitación y totalmente predecibles³⁴.

³³ Este argumento es tratado en la nota al pie 8 de la “Introducción a la Metafísica”, *PM 1109*. Bergson asegura allí que el conocimiento de la materia puede ser llamado filosófico en tanto en cuanto hace un llamamiento a la intuición de la duración pura.

³⁴ Esta oposición entre materia e inteligencia puede encontrarse en *R 29-30*. *EC 348, 570-571, 729*.

1.2.2. Vida como duración

“Vivir como durar, es inventar, es crear”
Bergson

La otra imagen que compone el concepto de vida en la filosofía de Bergson es la vida en tanto duración. Bergson afirma que en *EC* “[b]uscamos tan solo en qué sentido da nuestra conciencia a la palabra “existir”, y encontramos que, para un ser consciente, existir consiste en cambiar, cambiar madurando, y madurar creándose a sí mismo” (*EC 444*). La *vida del espíritu* es la duración vivida por la conciencia. La realidad viva del ser humano es la continuidad (continua-unidad) del devenir, de ese flujo de creación constante. La duración es vivida por nuestra conciencia, estamos inmersos en su continuo transcurso. Nosotros somos el río del que Heráclito habla, en el que no podemos bañarnos dos veces en las mismas aguas. Somos ese continuo cause que a cada instante cambia y se renueva. Somos el agua que se experimenta a sí misma como la imprevisible continuidad del devenir.

“La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y se dilata al avanzar. Desde el momento en que el pasado aumenta sin cesar, se conserva también indefinidamente” (*EC 442*). La duración es conservación del pasado que penetra el presente guiando el porvenir. Ella es un dato que se da inmediatamente a nuestra conciencia. Nuestra vida es la conservación del pasado todo entero que a cada instante se manifiesta, consciente o inconscientemente, en nuestra acción presente, aunque sólo una pequeña parte es usada para responder de la mejor manera a las necesidades³⁵. Por esta constante conservación del pasado es imposible, para nuestra conciencia, pasar dos veces por el mismo estado. Nuestra personalidad, que se construye a cada instante con la experiencia acumulada, cambia sin cesar. Al cambiar, impide que un estado, que podemos creer que sea idéntico, se repita. Nuestra personalidad, como la vida, crece y madura incesantemente. Pero la vida del espíritu además de ser irrepitible es imprevisible. Para la inteligencia humana es imposible prever con total exactitud como vamos a reaccionar en determinada situación y con

³⁵ En el siguiente apartado trataremos la relación que hay entre vida y memoria. Por el momento diremos que: “el fondo de nuestra existencia [...] es memoria, es decir, prolongación del pasado en el presente, en otras palabras, duración activa e irreversible” (*EC 452*).

determinados influjos exteriores. Es inverosímil que se anticipe de qué manera estarán ensamblados los elementos que componen el estado en que se encontrará mi personalidad, al igual que es imposible predecir con total precisión lo que será una pintura que todavía no ha sido realizada.

Hemos encontrado dos características de la vida en tanto duración: *cambio continuo* y *desarrollo irrepetible e imprevisible*. Ellas componen una tercera que a continuación enunciaremos: *creación constante*. “La duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de algo absolutamente nuevo” (EC 447). Somos conscientes de esta creación constante en todos los momentos de nuestra vida en los que elaboramos algo completamente original. Nosotros tenemos la posibilidad de ser como el artista que con cada nueva obra crea y recrea algo en continuo cambio. Nosotros estaremos modificando la totalidad de nuestra persona con cada nueva actividad. “[L]o que hacemos depende de lo que somos; pero debe añadirse que somos, en cierta medida, lo que hacemos y que nos creamos continuamente a nosotros mismos” (EC 444).

Ahora bien, hasta el momento hemos dicho que la duración es vivida íntimamente por la conciencia. También hemos dicho que para un ser consciente existir consiste en cambiar desarrollándose de manera imprevisible e irrepetible. Pero, ¿podemos decir lo mismo de la existencia en general, si hemos afirmado que la duración es por esencia psicológica?

Ya aseguramos que el ser humano es el espejo donde se refleja la realidad. Entonces, si encontramos cambio y creación en lo humano, estaremos encontrando cambio y creación en el mundo. Aunque la duración sea vivida por nuestra conciencia, nosotros nos desarrollaremos como se desarrolla la totalidad del universo. Duramos como dura la totalidad de lo real. Nosotros “percibimos la duración como una corriente que no sabríamos remontar. Es el fondo de nuestro ser, es la sustancia misma de las cosas con las que estamos en comunicación” (EC 471)³⁶.

³⁶ Aunque la formulación puede encontrarse de la siguiente manera: “El universo, al igual que todos nosotros, dura”, hay que tener cuidado de no confundir los pasos del análisis que hace Bergson con aparentes conclusiones que de ellos podemos inferir. No es que la vida adquiera su forma de la conciencia. La vida no es uno de los modos de ser de la conciencia. El universo no adquiere su duración de nuestra duración. El

Aclaremos esta posición. Si nos percatamos, siguiendo lo expresado por Pedro Chacón, que en todos los seres vivos se aprecia esa continuidad del cambio y aquella conservación del pasado ya comprobada en la experiencia de la conciencia³⁷. Entonces, entenderemos que cada organismo viviente es una cosa que dura, porque su pasado se prolonga en su presente y allí permanece actuando. La evolución de la más simple bacteria implica un registro continuo de duración, una persistencia de pasado en el presente y por lo tanto cierta *memoria orgánica*³⁸.

Ahora bien, ¿qué sucede con la vida en tanto *adaptación*? Esta imagen supone entender la vida como un mecanismo heterogéneo, automático y en continua repetición. Entonces, si decimos que la vida tiene algo de mecánico, de repetible y por lo tanto de previsible, ¿cómo podemos seguir sosteniendo que la vida es una creación continua cuyas principales características es ser irrepetible e imprevisible?

El modo como observamos el mundo, el modo como observamos nuestra propia esencia y la esencia del universo, determinan la manera como vivimos la realidad. A su vez, ese modo de observación está determinado por el punto de vista en el que nos situamos y desde el cual percibimos la totalidad de lo real. Si observo el mundo desde el punto de vista de la duración, viviremos nuestra realidad como cambio continuo, desarrollo imprevisible y creación constante. La facultad del espíritu que coincide con este modo de vida es la intuición. Sólo con la intuición somos capaces de percibir esa íntima duración que es la sustancia con la que están hechas todas las cosas de la naturaleza y del universo. Sólo con ella tendremos la capacidad de apreciar el cambio constante y la creación continua que son los atributos de la existencia. Gracias a esta facultad del espíritu tendremos consciencia de ser el destello del ser de lo real.

modo como experimentamos la unidad y la continuidad de lo real es el punto de partida del trabajo metafísico. Pero ello no quiere decir que nuestra duración sea más real que la duración del universo entero.

³⁷ Cfr., Chacón, *Opt. Cit.*, p. 133.

³⁸ El argumento de la conservación del pasado de los organismos vivientes está tratado en *EC 451*. El caso de la *memoria orgánica* está expuesto en *EC 452-454ss*. Esta posición se entenderá cuando, más adelante, aclaremos la relación que existe entre vida y conciencia; al igual que la noción de vida en general.

Hasta ahora hemos encontramos una aparente oposición entre materia y vida, que a su vez coincide con la oposición que hay entre las dos imágenes de vida que ya expusimos. Diremos, en aras de evitar ulteriores confusiones, que esa división de las cosas en cuerpos vivos y muertos, entre cuerpos organizados y no-organizados, es relativo a nuestros sentidos y a nuestra inteligencia. La repetición y lo mecánico no están en la continuidad de lo real, sino en el punto de vista desde el cual estamos percibiendo el mundo. Nuestra inteligencia, que se encuentra en el grado más bajo de la conciencia, sólo puede hacer uso del devenir de lo existente valiéndose de detenciones y repeticiones. Ella, que sólo se preocupa por la situación presente y por unir lo mismo con lo mismo, se aparta de la duración, siente repugnancia por lo que manipula, y como si fuese el toque del rey midas, solidifica todo cuanto acaricia en una masa de oropel destinada a aislarse de la totalidad de lo real. La inteligencia se dedica a formular rígidos y repetibles conceptos para acceder a explicaciones útiles de la duración de los seres vivos y del universo. Para ello, esta facultad opera sobre lo que ha de repetirse, es decir, sobre lo que se sustrae, por abstracción, a la acción de la duración.

La duración real muerde las cosas y deja en ellas la señal de sus dientes. Si todo está en el tiempo, todo cambia interiormente, y la misma realidad concreta no se repite jamás. La repetición no es pues posible más que en lo abstracto: lo que se repite, es tal o cual aspecto de nuestros sentidos y sobre todo [lo que] nuestra inteligencia han separado de la realidad, precisamente porque nuestra acción, sobre la cual está tendido todo el esfuerzo de nuestra inteligencia, no puede moverse más que entre repeticiones. [...] la vida desborda la inteligencia. El sentimiento que tenemos de nuestra evolución y de la evolución de todas las cosas en la pura duración está ahí, dibujado alrededor de la representación intelectual propiamente dicha una franja indecisa que va a perderse en la noche (EC 477)³⁹.

Cuando entendemos que la dualidad está en nosotros, en el análisis que hacemos de lo vivo, y no en la realidad misma, entenderemos que las dos imágenes de lo vivo tienden a fundirse una en la otra. Cuando dejamos de situarnos en la pura materialidad y hacemos el esfuerzo requerido para que surja en nosotros la intuición de la duración, superaremos los puntos de vista y el carácter nocivo del quehacer de la inteligencia. Entonces, allí donde creíamos ver

³⁹ Estos argumentos también están tratados en EC 599, 643.

automatismo y repetición, comenzaremos a observar libertad y cambio continuo. Allí donde lo importante era la materia y la parálisis del devenir de lo vivo, comienza a ser fundamental la duración y su constante creación. Allí donde veíamos a la vida como una simple adaptación empezaremos a sentir la duración del ser humano y del universo entero.

Ahora bien, para la filosofía de Bergson, ¿cómo pueden estos dos conceptos de vida convivir en el pensamiento?, más aún, ¿cómo dos puntos de vista tan distintos pueden interactuar en una misma conciencia?, ¿cómo es que dos modos de vida, aparentemente tan opuestos, cohabitan en lo humano?, ¿cómo es que dos facultades del espíritu tan distintas, inteligencia e intuición, se articulan? La respuesta que encontramos se basa en la teoría de los *planos de conciencia*, explicada en *E* y en *MM*.

Bergson reconoce, específicamente en la conclusión de *MM*, dos planos de conciencia extremos presentes en la inmensidad de la vida del espíritu. El plano de acción y el plano del ensueño (memoria pura). En el primero se dibujará nuestro cuerpo y nuestro cerebro, respondiendo adecuadamente a las exigencias de la vida, haciendo uso de las imágenes que percibimos y los recuerdos que se nos presentan. En el segundo plano experimentamos la duración de nuestro ser, así como la duración del universo entero. Estos planos de conciencia o *maneras como la conciencia vive la duración*, superficial o profunda, deciden como nos dirigimos hacia nosotros mismos y hacia la realidad en que vivimos. Para Bergson, no existirán varios tipos de conciencia en el ser humano, antes bien sólo hay una conciencia en la que la duración es vivida de distintas maneras, por ello tiene distintos grados. Depende del grado de conciencia si miramos al mundo de manera profunda o superficial, durativa o espacial. Inmersos en la cotidianidad de la existencia, respondemos a las necesidades dictadas por el ambiente y por la influencia ejercida por los hábitos, nos apoderamos de la duración en términos de utilidad, interés práctico, percepción atenta. En cambio, en el plano de la memoria pura somos conscientes de la unidad de lo real, de la profunda libertad y continua creación de nuestra existencia. En uno percibimos la movilidad de lo real como meros elementos yuxtapuestos: en el otro somos parte de dicha movilidad superando los velos que se interponen entre la naturaleza y nosotros. El primero

es el campo de la técnica y de la ciencia, que se basa en la inteligencia. El segundo es el fértil terreno del arte y de la metafísica, fundamentada en la intuición⁴⁰.

Los puntos de vista que dan origen a las dos nociones de vida -en tanto adaptación y duración- están profundamente ligados al grado de conciencia -acción o memoria pura- en el que estamos y desde el cual vivimos la duración. Las dos maneras de conocer tan distintas, que están determinadas por el grado de conciencia en el que se inscriben, se articulan una con la otra, en la medida en que el ser humano se encuentra en un continuo transcurrir entre la superficie y la profundidad de la memoria. El mejor ejemplo de esto es el artista que, como cualquier ser humano, debe responder adecuadamente a las exigencias de la situación actual, valiéndose de las percepciones y los recuerdos más ajustados a la acción útil y a la necesidad. Pero también estos extraordinarios seres tienen un alma tan desprendida de la vida, que han liberado a la conciencia de la pura necesidad. Este desprendimiento natural “se revela al punto por una manera, en cierto modo virginal de ver, oír y pensar.” (*R 116*). El artista tiene la posibilidad de vivir durativa y espacialmente la realidad y, del mismo modo, ser consciente del carácter imprevisible, irrepitible y en constante creación de sus acciones. El artista posee la fortuna de observar en toda repetición, en cada detención y en cualquier suceso material la gran obra de arte que produce el continuo desarrollo de la duración.

Ahora bien, nos interesa presentar la relación que hay entre vida y conciencia para aclarar qué características comparten y responder por qué la vida es coextensiva con la conciencia. Para ello seguimos lo expresado por Juan Padilla en su artículo “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson”. Padilla asegura que encontramos muchas dificultades cuando intentamos definir el concepto de conciencia. Primero descubrimos que Bergson no define en ningún caso qué es lo que se entiende por conciencia, sin embargo, hace referencia a ella desde su primer obra. Lo que si encontraremos es una transformación de la idea de conciencia que va desde un sentido más bien cognoscitivo, principalmente en *E* y en *MM*, hacia una coincidencia de ésta con la idea de vida humana y vida en general,

⁴⁰ La teoría de los planos de conciencia está presente en los últimos capítulos de *MM* específicamente en 333-334, 358, 421, 423. Volveremos a ella en el segundo capítulo de este trabajo.

especialmente en *EC* y en la conferencia titulada “La conciencia y la vida”⁴¹. Segundo, si tenemos en cuenta que la filosofía de Bergson, lejos de parecerse a un sistema de pensamiento con definiciones rigurosas deducidas de principios generales, es “un esfuerzo continuamente renovado de apresar en un lenguaje unos conceptos siempre inadecuados lo más vivo y moviente de la experiencia”⁴². Entonces, entenderemos que para hacer un análisis filosófico sobre la conciencia hay que tratar al mismo tiempo una multitud de temas y presentar a grandes rasgos el desarrollo general de la filosofía. Teniendo en cuenta todo lo anterior, nosotros expondremos la coincidencia de la idea de conciencia con la vida, la humana y la general, sin pretender solucionar alguna de las dificultades ya señaladas.

Bergson afirma que los atributos que el ser vivo comparte con la conciencia son continuidad de cambio, conservación del pasado en el presente, duración verdadera. Hemos dicho que la vida interna del ser humano es conservación del pasado y, por lo tanto, *continuidad de cambio, desarrollo irrepetible e imprevisible*. La observación inmediata de la naturaleza nos muestra que la vida de todos los seres también es una conservación del pasado. Entonces, la naturaleza también es cambio continuo y desarrollo imprevisible e irrepetible. Estas características demuestran que “la evolución orgánica [se asemeja a la evolución] de una conciencia, en la que el pasado empuja contra el presente y hace brotar de él una forma nueva, inconmensurable con sus antecedentes” (*EC 461*).

Si queremos entender que en la vida hay una conservación del pasado, tenemos que volver a la noción de memoria. La conciencia actúa como la memoria, en tanto en cuanto, “el fondo mismo de nuestra existencia consciente es memoria, es decir prolongación del pasado en el presente, es decir todavía, duración que actúa e irreversible” (*EC 452*). Pasamos de la vida del ser humano a la vida en general, ya que la evolución de todo ser vivo también implica un continuo registro de la duración, una persistencia del pasado en el presente y, por lo tanto, una especie de memoria orgánica. Entonces, donde quiera que haya

⁴¹ Cfr., Padilla, Juan, “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson”, (en línea) en *Logos, Anales del Seminario de Metafísica*, 36, 2003, pp.99-130. URL: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/15756866/articulos/ASEM0303110099A.PDF>. [28 de junio de 2008]. p. 99.

⁴² *Ibidem*, p. 128.

vida encontramos un registro en el que se inscribe memoria, porque hay una inscripción en el tiempo, una duración en continuo desarrollo⁴³.

La vida además de compartir con la conciencia el cambio continuo, el desarrollo irrepetible e imprevisible y la duración verdadera también es creación incesante. “[L]a conciencia es sinónimo de invención y de libertad” (EC 665) La vida como la conciencia se caracteriza por el brote de formas completamente nuevas, inconmensurables con sus antecedentes. Esto lo entendemos cuando aclaramos la noción de vida en general. Según Padilla “el verdadero [hacer] evolutivo de la vida consiste, para Bergson, en un impulso creador, que va engendrando nuevas formas de vida a medida que avanza”⁴⁴. El *elán vital* es la continua actualización de la materia, es la energía que a cada instante está produciendo diferentes modos de vida. La vida es el desarrollo de la espontaneidad misma, es la energía que le permite a la materia cambiar de forma e indeterminarse⁴⁵.

La vida también comparte con la conciencia la libertad. La conciencia es esencialmente libre, es la libertad misma. Nos damos cuenta de ello cuando contraemos todo nuestro ser para lanzarlo hacia adelante y producimos actos completamente nuevos llenos de voluntad. Bergson asegura que la conciencia corresponde exactamente con la capacidad de elección y de movimiento libre que tiene el ser vivo. Entonces, la conciencia es sinónimo de invención y de libertad. Ahora bien, la actividad creadora de la naturaleza es un acto libre. “La materia que observamos es el gesto creador que se deshace. Vemos en la actividad vital una actividad que se hace a través de la que se deshace” (EC 652). Somos conscientes que la vida es la libertad en la medida en que reconocemos en cada uno de nosotros la libertad y la

⁴³ Como ya dijimos este argumento es tratado en EC 454. Bergson trae como imágenes que sustentan su posición la evolución del desarrollo embrionario, el perpetuo cambio de forma de las larvas de los insectos y los crustáceos, los radicales cambios en la pubertad y la menopausia. El impulso por el que crecemos y nos desarrollamos es el mismo que hace que se desarrolla el embrión. Por otro lado, hay que decir que las referencias a la memoria en la filosofía de Bergson son muchísimas, comenzando en *E*, pasando por *MM* y por la gran cantidad de conferencias sobre el tema, hasta llegar al planteamiento de *EC*. En *MM* están las ideas más importantes sobre la memoria. En el segundo capítulo de dicha obra hay un apartado en el que se distinguen dos tipos de memoria en lo humano. La *memoria motriz* y la *memoria espontánea*. La primera repite y la segunda imagina. La primera es el *hábito iluminado por la memoria* y la segunda es *la memoria misma* (Cfr., *MM* 274-284). Se podría investigar la relación de estas dos acepciones del término en los organismos vivos.

⁴⁴ Padilla, *Opt. Cit.*, p. 122.

⁴⁵ Cfr., Deleuze, *El Bergsonismo*, traducción de Luis Ferrero Cariacedo, Cátedra, Madrid, 1987, p. 99.

invención constante, de lo contrario sólo percibiremos en el mundo la pura materia y con ello el automatismo en todas las expresiones de la vida⁴⁶.

Cuando colocamos de nuevo nuestro ser en nuestra voluntad, y nuestro querer mismo el impulso que el prolonga, comprendemos, nos damos cuenta, que la realidad es un crecimiento perpetuo, una creación que se prosigue sin fin. Nuestra voluntad cumple ya este milagro. Toda obra humana que encierra en una parte de libertad, todo movimiento de un organismo que manifiesta espontaneidad, trae al mundo algo nuevo (EC 644).

La idea de conciencia corresponde, según lo expresado por Juan Padilla, con la vida. Hasta ahora hemos revisado la noción de vida general desde la vida del ser humano. En esta correspondencia encontramos que para Bergson la conciencia también es el principio motor de la evolución. “La vida es la conciencia lanzada a través de la materia” (EC 595). Pero ya no es la conciencia del ser humano sino una especie de conciencia en general, un tipo energía supra-consciente. Se habla que la vida corresponde con la conciencia en la exacta medida en que la vida es creación. Pero si fuese supra-conciencia sería pura actividad creadora. Aquí la idea de conciencia se refiere al impulso creador (*elán vital*) que va engendrando nuevas formas de vida a medida que avanza⁴⁷.

Para concluir diremos que la vida es coextensiva con la conciencia, en la medida en que, siguiendo con lo expresado por Padilla, Bergson busca ampliar la conciencia a todos los

⁴⁶ El trato que se le da al tema de la libertad es muy poco si se tiene en cuenta que Bergson tiene obras en las que este es el objeto central de su investigación. Para ello se puede revisar *E* y *FMR*. En este apartado lo que se resalta es la conexión de la libertad y la vida por medio de la conciencia. Por lo tanto, sólo nos centramos en *EC*. Ahora bien, el tema de la acción libre y la voluntad en el ser humano está tratado en *EC* 643, 670-671. La actividad del mundo como acto libre se encuentra en *EC* 651-652. La libertad del ser humano como reflejo de la libertad del mundo *EC* 652. La correspondencia de la conciencia con la elección *EC* 665.

⁴⁷ Sobre la supraconciencia (*EC* 650). “Si nuestros análisis son exactos, en el origen de la vida está la conciencia, o mejor, la supraconciencia” (*EC* 663). “La energía lanzada a través de la materia nos aparecía, en efecto, como infra-consciente o supra-consciente, en todo caso de la misma especie de la conciencia”. (*FMR* 142). En toda la obra de Bergson sólo se harán estas referencias al tema. Hay que preguntarle a Bergson ¿qué tipo de conciencia es?, ¿esta conciencia es consciente de sí misma y de su actividad creadora? En esta investigación sólo nos remitimos a lo expresado por Bergson mostrando la conexión de la conciencia con la vida. Se asume lo que expresa Pedro Chacón. El principio de la evolución creadora se identifica con la conciencia, pero hay que tener cuidado de equipararla con la conciencia individual de los seres humanos. Por ello, será llamada supra-conciencia a esa fuerza psíquico-espiritual que atraviesa la materia comunicándole la vida, que puede ser apresada parcialmente por la intuición. Cfr., Chacón, *Opt. Cit.*, p. 146.

ámbitos de la vida⁴⁸. La conciencia en general es coextensiva con la vida, ya que donde hay vida hay conciencia, memoria, movimiento libre y elección, aunque puede estar dormida en distintos seres⁴⁹. Se ha hecho patente que vamos del ser humano a la existencia en general. Pero es importante tener en cuenta que la vida es de suyo conciencia en la exacta medida en que la existencia está basada en la conservación del pasado, en el continuo registro de memoria. El ser humano será la expresión más perfecta de esa evolución creadora, ya que en él la conciencia tiene la posibilidad de liberarse de la pura materialidad, percibiéndose a sí mismo y al mundo en el que habita como un impulso de creación infinita. El ser humano accede a su memoria y tiene la posibilidad de simpatizar con la duración de todas las cosas.

1.3. LA RISA Y LA VIDA

El hombre que ríe –escribe Thibaudet– es un bergsoniano que se ignora. La risa [...] es una reacción contra lo mecánico y lo ya hecho, un encauzarse en la espontaneidad de la vida⁵⁰

La risa, nacida de la vida y emparentada con el arte, nos dice algo sobre la vida y sobre el arte. La risa es algo vivo. En tanto ello, comparte los rasgos que, según la filosofía de Bergson, tiene la vida. La risa es flujo antes que cosa. En ella también hay cambio continuo, desarrollo imprevisible, libertad y cierta dosis de creación. Por ello, un trato filosófico a la risa debe tener el cuidado y el respeto que merece lo vivo inmanente a lo risible. Hay que ser cuidadosos en no intentar apresar la risa en una definición teórica, sino, más bien, hacer el esfuerzo de modelar con el lenguaje unos conceptos lo suficientemente flexibles que puedan sugerir lo vivo que hay en la risa y su relación con la vida en general.

Antes de iniciar, retomemos lo que ya expresamos. Hay dos puntos de vista en la filosofía de Bergson desde los cuales se nos presentan las características generales de lo vivo. Estos dos flujos de pensamiento tienden a armonizarse, a fundirse uno en el otro cuando se

⁴⁸ Cfr., Padilla, *Opt. Cit.*, p. 122.

⁴⁹ Cfr., Padilla, *Opt. Cit.*, p. 123.

⁵⁰ T. Thibaudet, *Trente ans de vie française*. III. *Le bergsonisme*, t. II, p.82. Citado en Barlow, Michel, *El pensamiento de Bergson*, traducción de María Martínez Peñalosa, Fondo de Cultura Económica, México 1980. p. 65.

reconoce el cambio continuo y la creación como fundamentos de la realidad. Por un lado, la vida es adaptación: lo vivo está supeditado a las necesidades que impone la materia. La vida, al parecer, estará encerrada en los marcos preexistentes que arbitrariamente construye la inteligencia. El ser humano se adaptará, por un proceso de innumerables repeticiones a la inmovilidad, la rigidez, la vanidad y el egoísmo. Ahora bien, por otro lado, cuando el pensamiento se reconoce humilde, cuando la filosofía realiza su misión, llegamos a entender que la vida, lejos de ser una sucesión de estados intercambiables y adaptables unos en otros, es una continuidad de duración. Cuando realizamos la *ascesis* de nuestro espíritu, cuando liberamos nuestra conciencia de la pesada carga que impone la pura materialidad, reconocemos que la vida es la memoria que a cada instante guía el porvenir hacia algo completamente nuevo. Cuando observamos la vida desde la duración, entendemos que ésta es una evolución creadora, es la libertad misma. Hemos dicho que estos dos flujos de pensamiento, en un principio antagónicos, se integran ellos mismos en un pensamiento que, lejos de afirmarse negando, busca pacificar los puntos de vista y el conocimiento que de ellos se desprende, en una coincidencia de nosotros con la realidad, en una simpatía del ser humano con el ser de la naturaleza y del universo. La intuición es la facultad propia de la vida. Ella nos remite al cambio continuo y nos permite simpatizar con lo conocido en una unidad de ritmos de duración. En este ambiente se desarrolla un trato filosófico de la risa –o una filosofía de la risa- que, según nosotros, está escondida en el pensamiento de Bergson, fácilmente reconocible si hacemos el esfuerzo de instalarnos en la vida misma y desde allí percibimos el mundo y habitamos la realidad.

La risa, especialmente la suscitada por lo cómico, se desarrolla en el movimiento de esos dos flujos de pensamiento que tienden a armonizarse. La risa se sitúa en el tránsito que hace el ser humano entre la pura materia y el espíritu, entre la rigidez y la flexibilidad, entre el automatismo y la libertad, en últimas, entre la distracción y la consciencia. “Lo rígido, lo hecho, lo mecánico por oposición a lo flexible, a lo vivo, a lo que está siempre cambiando; la distracción como lo contrario a la atención; el automatismo, en fin, como contraste de la libre actividad, he ahí, en suma, lo que subraya la risa y lo que aspira a corregir” (*R 100*). La risa será corrección de una distracción instalada en el pensamiento y en la vida de los

seres humanos. La risa denunciará aquello que busca imponerse sobre el flujo de creación continua y corregirá el automatismo que tiende a encarcelar cuanto hay de libertad en nosotros. En ese movimiento en el que se armonizan las dos corrientes de pensamiento antagónicas, lo cómico *denuncia* y la risa *corrige* en aras de liberar a la conciencia de todos aquello que limita y encarcela al pensamiento y a la vida. La risa ayuda a completar la misión que tiene la filosofía: reconocer en cada momento la energía creadora que fluye en nosotros y en nuestro pensamiento buscando esa coincidencia de lo que somos con la realidad.

En esta parte de la investigación buscaremos cómo y por qué se produce lo cómico, para ello presentaremos las causas de la risa, a saber: lo mecánico intentando instalarse sobre lo vivo y la distracción que está a la base de dicho mecanicismo. Por último, revisaremos que el pensamiento y el lenguaje, al estar vivos, también caen en el régimen de la risa.

1.3.1. La risa: de lo mecánico queriendo instalarse sobre lo vivo⁵¹

En toda forma humana advertirá el esfuerzo de un alma que moldea 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 constituye lo que llamamos gracia. Pero la materia se resiste obstinadamente. Atrae a la actividad de ese principio superior, y 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 movibles expresiones de la fisonomía; imprimir, en suma, a toda

⁵¹ Antes de reiniciar es importante una aclaración. Cuando Bergson habla de la risa, se refiere a la que es suscitada por lo cómico. Al intentar apresar lo cómico en una definición encontramos que hay cierta ambigüedad que no permiten establecer una radical diferencia, ni dibujar perfectamente los contornos para establecer una relación entre la risa y lo cómico. Diremos que lo cómico surge allí donde somos conscientes que lo mecánico intenta calcarse sobre lo vivo. La risa será su castigo, un mecanismo de corrección. A veces Bergson usa el término “lo cómico” como la virtud, o el defecto, que tiene la fisonomía, los gestos, las formas, los caracteres, la fantasía, la imaginación, las personas, las escenas. Pero también hace referencia al *arte cómico*: el teatro, la caricatura, el vodevil, el chiste, etc. Hay que tener ello en cuenta y conectarlo con lo expresado en *La introducción a la Metafísica*, sobre las definiciones en filosofía. Allí Bergson afirma que existe la libertad de dar a las palabras el sentido que se quiera siempre y cuando haya cuidado al definir las (Cfr., *PM 1076*). En este caso la definición de lo cómico, exige una distinción entre el arte y la característica de las cosas.

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. Allí donde la materia logra condensar exteriormente la vida del alma, fijar su movimiento, desterrar, en fin, la gracia, obtiene en seguida un efecto cómico. Si quisiéramos, pues, definir aquí lo cómico comparándolo con su contraste, habría que oponerlo a la gracia mejor aún que a la belleza. Lo cómico es más bien rigidez que fealdad (R 29-30)

La vida es cambio constate, flexibilidad, desarrollo imprevisible e irrepetible, creación y libertad. Hemos dicho que estas características de la vida dependen directamente del punto de vista desde el cual percibimos la realidad. A su vez, estos puntos de vista determinan el modo como habitamos en el mundo. Entonces, situados en el punto de vista del espíritu reconocemos la vida como un flujo de energía creadora. Dejaremos de observar el cuerpo como el obstáculo del espíritu. La materia deja de ser el movimiento antagónico de la vida y se convierte en uno de los grados del espíritu.

Nos imaginamos el cuerpo vivo como la flexibilidad perfecta, como la actividad siempre despierta de un principio en constante elaboración. [...] Cuando sólo vemos en el cuerpo gracia y flexibilidad, es que olvidamos cuanto hay en él de pesado, de resistente, de material; en fin, prescindimos de todos los obstáculos para pensar tan sólo en su vitalidad, que atribuimos al principio mismo de la vida intelectual y moral (R 45)

Pero cuando nos instalamos en el punto de vista de la pura materialidad, sólo vemos al movimiento antagónico de lo vivo introduciendo en nosotros la pesadez, la inmovilidad y la repetición. Cuando nuestra conciencia sólo presta atención a la materialidad, el cuerpo se convierte en una rígida envoltura, un disfraz que tiende a dificultar todas las acciones de la vida moral. Cuando nuestra percepción está determinada por la necesidad y la acción presente, nuestra conciencia vive de manera superficial la duración. En el momento en que sólo confiamos en la inteligencia caemos en una negación de la vida. En este punto es donde surge la risa.

Cuando, por distintas circunstancias, somos conscientes de la superposición de la materia sobre el espíritu, de la inmovilidad imponiéndose sobre la flexibilidad, del automatismo

opacando la libertad, no tardará en producirse en nosotros la impresión de lo cómico⁵². Es patente este hecho cuando, anestesiados por cierta indiferencia, observamos que el cuerpo realiza todas aquellas acciones que el espíritu no quiere llevar a cabo: hablar con alguna muletilla, resbalarnos en la calle, reaccionar de manera mecánica ante determinadas situaciones. Cuando la vida se desvía, el movimiento libre se congelará en la mueca adquirida o en la continua repetición de los hábitos. Bergson nos ha dicho que para definir lo cómico con su contraste hay que oponerlo a la *gracia*, más que a la belleza. Lo cómico es rigidez, automatismo, repetición, antes que fealdad.

Encontramos que la verdadera causa de la risa es la desviación de la vida en el sentido de la mecánica. Ya habíamos expresado que la vida es cambio continuo, desarrollo imprevisible e irrepitible, creación constante. También dijimos que la vida puede ser percibida como una simple adaptación. Desde este punto de vista, la vida es una máquina, llena de automatizaciones y repeticiones⁵³. Lo cómico se origina cuando encontramos repetición, semejanza completa y, por lo tanto, imitación. Allí donde lo mecánico funciona tras lo vivo estaremos frente a lo cómico mismo. En todo lo que nos parece ridículo, una forma, un gesto, una fisonomía, es “la *rigidez mecánica* que observamos allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad del ser humano” (*R 17*).

La imagen fundamental de *R* es lo mecánico calcado sobre lo vivo. Bergson también lo enuncia en los siguientes términos: *la transfiguración momentánea de una persona en una cosa*. Cuando se habla de la persona se hace referencia al ser vivo, a la vida en constante desarrollo. En cambio el aparato mecánico es una cosa, una multitud de engranajes adaptados unos en otros. Imaginemos a la persona que por cierta distracción es arrastrado

⁵² Entre las distintas circunstancias se encuentra la *sugestión cómica* que consiste en que el mecanicismo instalado en la vida debe continuar dando la impresión de un ser vivo. Es esencial que lo mecánico se haga pasar por lo vivo para que el efecto que produzca en el espectador sea la risa y no encamine al drama. (Cfr., *R 31*). Esta sugestión será explicada en el segundo capítulo de la presente investigación.

⁵³ En *R* encontramos que los aspectos que se resaltan de lo vivo, si se considera en el tiempo, será cambio continuo de aspectos e irreversibilidad de fenómenos; pero, si se considera desde el espacio, será individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma. Hay que aclarar que estas características, bien lo dice Bergson, son exteriores a la vida misma y que no importará, para los evidentes objetivos que se proponen en la obra, comprobar si son reales o aparentes (Cfr., *R 71-72*). Como ya se expuso lo que caracteriza a la vida diferirá con algunos de los aspectos ya planteados. Se debe tener presente que la noción de vida en *R* es anterior a la planteada en *EC*.

dentro de la máquina en la que diariamente trabaja. El ser humano se convierte en uno de esos engranajes, se adapta al movimiento repetitivo asumiendo la rigidez propia de la máquina⁵⁴. Bergson trae como ejemplo el arte del clown. En el momento en que prescindimos de sus chistes y sólo nos fijamos en su tema, en las actitudes, los saltos y los movimientos diversos, encontraremos lo verdaderamente *clownesco* que es la transformación ante nuestros ojos de una persona en una cosa⁵⁵.

Son varias las formulaciones de lo que se ha llamado la ley fundamental de la fantasía cómica. En la investigación que hace Bergson se encuentran dos tipos de efectos cómicos: primero, un mecanismo incrustado en la Naturaleza; segundo, una reglamentación automática de la sociedad. El resultado de esta combinación será “una reglamentación humana sustituyendo las leyes mismas de la Naturaleza” (R 43). Lo que lo cómico viene a mostrar y lo que la risa intentará corregir será esa fuerza que busca negar la vida. Será cómica toda naturaleza, especialmente la humana, arreglada mecánicamente. Como la anciana que, obsesionada con hacer buenas obras, manda instalar cerca de su morada a unos ateos a quienes convertirá y que han sido fabricados expresamente para ella⁵⁶. El “automatismo perfecto será, por ejemplo, el de un funcionario que funciona como una simple máquina, o también la inconsciencia de un reglamento administrativo tomándosele por una ley de la Naturaleza” (R 42), o el de un razonamiento queriendo imponerse sobre la realidad misma. Como en una de las obras de Moliere alguno de los personajes contesta a la objeción que hace ver que el corazón está en el lado izquierdo y el hígado en el derecho: “Sí, así era antes, pero ya hemos cambiado todo eso y ahora practicamos la medicina por un

⁵⁴ Esta imagen es la de las primeras escenas de la película *Tiempos modernos* de Charles Chaplin: el protagonista, que es un obrero en una fábrica, trabaja en una banda sin fin apretando tuercas, se distrae y cae dentro de la máquina. La escena muestra en un plano abierto los piñones de la máquina y al trabajador, a Chaplin, haciendo parte de los engranajes, siendo parte integral del artefacto mismo. Para Bergson, la sociedad (cerrada) puede convertirse en esta gran máquina que convierte a los seres humanos en objetos. En el tercer capítulo se tratará este tema.

⁵⁵ Cfr., R 51. Bergson hablará de dos escenas en las que se presenta en forma pura este género de comedia. La primera de ellas los *clowns* iban y venían, se tropezaban, caían, rebotaban. Al final aparecía la imagen central de este artificio: unas pelotas de caucho, lanzadas unas contra otras en todos sentidos. La segunda escena los *clowns* venían armados con garrotes y con cabezas enormes; se golpeaban repetitivamente, la imagen era como los hombres se convertían paulatinamente en maniqués de madera maciza (Cfr., R 51-53).

⁵⁶ La imagen completa la encontramos en R 40-41.

método nuevo”⁵⁷. Entonces, lo esencialmente risible es lo ejecutado automáticamente. Lo cómico es aquello mediante lo cual una persona se entrega, sin saberlo, al gesto involuntario, a la palabra inconsciente, a la actitud distraída, a la mueca copiada.

1.3.2. La distracción como fundamento de lo cómico

Como hemos dicho la repetición, la rigidez y el automatismo son las causas por las que nos reímos de un gesto, una forma, una fisonomía o un acto. Pero lo que determina esa desviación de la vida en el sentido de la mecánica es una cierta distracción fundamental del ser humano. Esta distracción es como si el alma se hubiese dejado fascinar, hechizada por la pura materia, por el gesto, la fisonomía o la repetición.

Toda distracción es cómica. Y cuanto más profunda sea la distracción, tanto más elevada será la comedia. [...] olvido de sí mismo y de los demás: he aquí lo que siempre encontramos. Y examinando de cerca las cosas, veremos que este olvido se confunde precisamente con lo que hemos llamado insociabilidad. La causa principal de esta rigidez consiste en olvidarse de mirar en derredor y sobre todo dentro de uno mismo. [...] Rigidez, automatismo, distracción, insociabilidad, todas estas palabras vienen a designar la misma cosa y de todos estos elementos se forma lo cómico de los caracteres (R 110-111)

Cuando nos olvidamos de la vida inmanente en cada uno de nuestros actos estamos en lo cómico mismo. El fundamento del carácter cómico de las cosas es la distracción, del mismo modo como que el carácter cómico del ser humano consiste en la distracción de la persona. La rigidez, el automatismo y la repetición, que son las principales características del mecanicismo, tienen por causa el olvido de la vida. En el instante en que por un efecto de rigidez o velocidad adquirida, llegamos a decir o hacer lo que no querríamos decir o hacer, estaremos en lo cómico y la risa que viene dada por nuestros semejantes será el castigo por haber olvidado cuanto hay de flexible, irrepitible y libre en nuestra propia actividad.

El hábito cumple un papel muy importante dentro la distracción que nos sumerge en la rigidez, la repetición y el automatismo. Tanto así que el mecanicismo reside en la

⁵⁷ Citado en R. 43.

distracción de la persona al tener una ciega confianza en el hábito en aras de responder a las necesidades dictadas por el ambiente. La distracción y el hábito se mezclan perfectamente para producir espíritus entregados al automatismo, a la palabra inconsciente, a la actitud copiada. Aquella persona que nos produce risa estará completamente contagiada por la fuerza del hábito. Su cuerpo, siempre orientado hacia la acción presente, tiene por función limitar la vida del espíritu. Su percepción sólo expresa la posibilidad de obrar del ser vivo condicionada por la necesidad. Su vida se sumerge en la inconsciencia y su voluntad queda opacada por lo automático de sus gestos y actitudes.

[p]orque el hábito motriz una vez adoptado, es un mecanismo, una serie de movimientos que se determinan unos a otros [...]. Ahora bien, nuestra experiencia interior nos muestra en el hábito una actividad que ha pasado, por grados insensibles, de la conciencia a la inconsciencia y de la voluntad al automatismo [...] El hábito nos da así la viva demostración de esta verdad, y es la de que el mecanismo no se basta a sí mismo; no sería, por decirlo así, más que el residuo fosilizado de una actividad espiritual (Vida obra Ravasion, PM 1147)⁵⁸

La risa se instala en el tránsito entre la distracción (el olvido) y la consciencia de la energía viva presente en todos los actos que realizamos. La teoría de los planos de consciencia de Bergson nos permite entender cómo es que vamos del olvido a la consciencia. Se reconocen en la inmensidad de la vida del espíritu dos planos extremos. Primero, el *plano de acción*, en el que estamos inmersos en las necesidades y buscamos adaptarnos como sea posible al medio en que nos desenvolvemos. Segundo, el *plano de la memoria pura* en el que vivimos la duración substancial de nuestro ser y somos conscientes de la totalidad de nuestra experiencia vivida. En la tercera parte de *MM* encontramos una imagen que nos permite entender en dónde se instala la distracción que nos sumerge en el olvido de la vida inmanente a nuestros gestos, rasgos y movimientos. Bergson reconoce tres tipos de hombres en los que la memoria se vive de distinta manera. En un extremo, encontramos al *hombre impulsivo* que, nacido de la fuerza del hábito y la repetición, vive en el puro presente y responde a una excitación por medio de una reacción inmediata. En el otro

⁵⁸ Sobre el hábito y la repetición (Cfr., *MM* 235) Hábito y memoria (*MM* 274, 278, 279) Hábito y utilidad (*MM* 288) Hábito y automatismo (*MM* 293) Hábito y atención práctica (*MM* 349, 357)

extremo, el *hombre soñador* está mejor adaptado a la acción y aún así vive en el pasado por el placer de vivirlo. Él es el espíritu bien equilibrado porque se ha adaptado perfectamente a la situación actual y, aún así, la conciencia no está esclavizada por la necesidad ni por el hábito repetido. En medio de ellos está el *hombre de acción* que es aquel que, con prontitud, apoya la situación dada con los recuerdos que a ella se refieren (Cfr., *MM 344*). En el plano de conciencia superficial encontramos al impulsivo, allí no se hace uso de la memoria profunda, sino de los recuerdos más inmediatos. En este género de vida es donde presenciamos la *repetición*, el *automatismo* y la *rigidez* mecánica que la risa viene a corregir. Pero en el hombre de acción, instalado en un plano de conciencia un poco menos superficial que el primero, también se encuentran relictos de distracción que producen lo cómico y serán corregidos por la risa. En cambio en el hombre soñador, que vive en el *plano de memoria pura*, se habrán superado todos los obstáculos que lo mantienen en lo inmóvil, en la materia buscando imponerse sobre lo vivo. Esta persona será consciente de la flexibilidad misma, la gracia y la libertad de su vida. El soñador es el ser humano que se da cuenta que es completamente creador de su carácter y de sus circunstancias, que se levanta por encima del mecanicismo y de la distracción ya que ha tenido el valor de reírse y dejarse corregir. La risa se instalará en el movimiento por el cual el hombre impulsivo decide mirar a su alrededor y a sí mismo, encontrando que su vida no es pura repetición, imitación y automatismo. Lo cómico denuncia ese olvido producto de un desequilibrio del espíritu. La risa, sobre todo la expresada por nuestros semejantes, corregirá dicha distracción buscando un perfeccionamiento tanto individual como social. La risa busca producir en el individuo y en la sociedad espíritus bien equilibrados, capaces de adaptarse perfectamente al presente sin olvidar que su vida es cambio continuo, desarrollo imprevisible e irrepitible, creación constante y libertad.

Para concluir diremos que la risa busca corregir la rigidez adquirida y el automatismo constante que están determinados por el modo como la conciencia vive la memoria y la duración. El hombre impulsivo vive en la conciencia superficial la memoria en tanto hábito y adaptación. Incluso, la risa surge en un grado de conciencia en el que se hace patente lo mecánico imponiéndose sobre lo vivo. Cuando surge la risa, el ser humano observa,

consciente o inconscientemente, la transfiguración momentánea de una persona en una cosa; percibe el automatismo y la rigidez imponiéndose sobre la libertad y la flexibilidad. Cuando somos capaces de reírnos estamos en dirección de simpatizar profundamente con la vida misma. Cuando surge lo cómico tenemos la posibilidad de practicar la *ascesis* de nuestro espíritu y transformar las emociones, los hábitos y las acciones que no nos permiten recrear la flexibilidad, la libertad y la creación que son la vida misma.

1.3.3. La risa en el lenguaje y en el pensamiento

Toda repetición y todo automatismo amañados en la fisonomía, los gestos, los actos y las actitudes del ser humano son cómicos ya que equivalen a tratar a la vida como una máquina. “Pero también el pensamiento es una cosa viva. Y tan vivo como él será el lenguaje que le sirve de medio de expresión” (R 91). Entonces resultará risible toda rigidez, repetición y automatismo presente en el lenguaje y en el pensamiento. La risa y lo cómico también tendrán por función denunciar y corregir lo mecánico instalado en el pensamiento y en el lenguaje para afirmar lo vivo que en ellos existe.

Encontramos que hay en el lenguaje algo que vive de nuestra propia vida. Si la vida del lenguaje fuese plena y perfecta. Si no hubiera en él nada de mecánico, no lo alcanzaría lo cómico, como no lo alcanza a aquel espíritu que tiene por vida el cambio continuo y la creación constante. Siempre nos reímos cuando nuestra atención se centra en lo material de una persona o un acto. Si aplicamos este principio al lenguaje y reconocemos que las palabras tienen un sentido *material* y otro *espiritual* (moral). Entonces, entendemos que cuando “nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada resultará cómica” (R 89).

Bergson nos habla que el “juego de palabras” nos hace pensar en la indolencia del lenguaje, que por un momento se olvida de su verdadera misión y pretende ajustar a sí mismo las cosas en vez de acomodarse ellas. Este juego y la “transformación cómica de las proposiciones” señalan siempre una *distracción* momentánea del lenguaje y, por lo tanto, resultarán cómicos. La distracción sumerge al lenguaje en un olvido de la vida inmanente a

cada una de sus expresiones. La repetición, que es una de las principales características cómicas del lenguaje, depende directamente de ese descuido que nos remite a la pura materialidad de las palabras y las proposiciones⁵⁹.

De la misma manera como lo cómico del lenguaje corresponde punto por punto a lo que hemos dicho constituye lo cómico en el ser humano. Como, para Bergson, el lenguaje es uno de los medios en que se expresa el pensamiento. Entonces, en tanto en cuanto percibimos la distracción del lenguaje, también percibiremos la distracción momentánea, la rigidez adquirida y el automatismo constante del pensamiento. El pensamiento como las personas también nos da la impresión de ser una cosa; por ello también resulta cómico.

Bergson nos dice que el arte del poeta cómico consiste en darnos a conocer ese vicio por el que intentamos apoderarnos de lo vivo imponiendo la reglamentaciones humanas a las leyes mismas de la naturaleza. Ese vicio tiene origen en el pensamiento mismo. Ello lo entendemos cuando se hace patente lo mecánico instalado en el pensamiento. Ese vicio es el automatismo que nos provoca la risa, un automatismo muy cercano a la simple distracción. El pensamiento resulta cómico en la exacta medida en que se desconoce a sí mismo. En tanto en cuanto es inconsciente de lo vivo que en él está fluyendo e intenta recomponer la continuidad de la duración desde reconstrucciones parciales y rígidos conceptos.

El gesto, celoso de la palabra, corre continuamente detrás del pensamiento y solicita servirle también de intérprete. Accedemos a ello, pero obligámosle entonces a seguir a todos sus detalles las evoluciones del pensamiento. La idea es algo que crece, rebrota, florece y madura, del principio al fin del discurso. Nunca se detiene, nunca se repite. Es preciso que cambie a cada momento, porque dejar de transformarse es dejar de vivir. El gesto ha de

⁵⁹ El “juego de palabras” y la “transformación cómica de las proposiciones” son tratadas en *R 93, 92*, respectivamente. Las leyes que conformarán dicha transformación corresponden punto por punto a lo expresado en las leyes de fabricación de lo cómico: *repetición, inversión e interferencia*. En el segundo capítulo se presentarán estas figuras. Ahora bien, Bergson hace la distinción entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo. El primer género de comicidad será aquel que puede ser traducido y no pierde sus características. El segundo género es intraducible. Todo lo risible se lo debe a la estructura de la frase o a la elección de las palabras. No le interesa las distracciones de los hechos o de los hombres, sino que subraya la distracción del lenguaje mismo (Cfr., *R 81-82*). En este momento se hace referencia al segundo género de comicidad del lenguaje.

animarse como ella. Ha de aceptar la ley fundamental de la vida, la de no repetirse nunca (R 32)

Lo mecánico se calca sobre lo vivo en el pensamiento. El análisis intentará abstraer y generalizar en aras de reconstruir lo vivo, basándose en inmovilidades. Intentamos buscar el original en la traducción. Pretendemos reconstruir la ciudad con los bocetos de alguna torre dibujados por algún artista⁶⁰. Allí hay decepción, ya que esperamos algo que nunca ha de suceder. ¿Qué sigue después de no encontrar lo que buscamos?, ¿qué sucede cuando por nuestra distracción husmeamos en el lugar y con las herramientas equivocadas? Si somos conscientes de ello y nos acercamos con cierta indiferencia, surgirá la risa. Imaginémos, siguiendo lo presentado en la *Introducción a la Metafísica*, que el pensamiento, que sólo se centra en la inteligencia, intenta apoderarse de la realidad como lo hace el niño que, con un maquinal afán, quiere fabricarse un juguete sólido con las sombras que se proyectan a lo largo de los muros (Cfr., *PM 1090*). O también imaginémos al hombre que, intentando apoderarse del río, congela un poco de su agua y lo lleva a tierra firme en estado sólido. Después de un tiempo el hielo, por influjo del calor, se derretirá y este hombre se decepcionará pues su pedazo de río ha seguido el flujo que le caracteriza. Lo cómico es esa rigidez adquirida, ese automatismo que ha esclavizado al pensamiento; la risa será su corrección.

La risa ayudará a reconocer la humildad en el pensamiento contrapuesta a un conocimiento que busca imponerse sobre la naturaleza. El pedantismo es ese arte de imponerse sobre lo vivo; es lo que hizo cierto filósofo que no sabiendo como explicar la realidad que tenía delante aseguró que “la experiencia yerra” (Cfr., *R 44*), y con ello reglamento administrativamente la vida que nunca se dejará reglamentar. Ya hemos hablado, en la primera parte de este capítulo, de la importancia de un pensamiento que se reconoce humilde, que es espejo de lo vivo y lo refleja con el respeto y el cuidado que merece. El pensamiento humilde puede llegar a la duración viva del yo porque ha dejado de buscar con una segunda intención. Ahora es capaz de reconocer que lo vivo es inmanente a todas las cosas, incluso al aparente mecanicismo. Este conocimiento se ha emancipado de las

⁶⁰ Es la imagen que trae Bergson en *La introducción a la Metafísica* (Cfr., *PM 1087-1090*).

necesidades propias de la percepción habitual y ha superado los puntos de vista y los símbolos desde los cuales se accede ordinariamente a la realidad.

La risa hace parte del trabajo que realiza la filosofía, que es un esfuerzo por fundirse con el todo, consistiendo en dilatar en nosotros la humanidad y obtener que se trascienda a sí misma. La empresa filosófica supone controlar el automatismo y el mecanicismo instalados en lo humano en aras de liberar la conciencia y así alcanzar un conocimiento profundo del ser. La risa, al denunciar y corregir, aspira a liberar a la conciencia de aquello que se ha instalado en su vitalidad. La risa es un mecanismo de control – que ordena- lo mecánico y lo rígido, sacándonos del letargo en el que nos mantiene la simple distracción. El pensamiento vivo vuelve a surgir allí donde somos capaces de reírnos de aquel niño que construye con sombras lo sólido, que todos llevamos dentro. La filosofía también se sitúa allí donde se origina la risa humilde que busca un perfeccionamiento tanto individual como social.

Hasta ahora hemos revisado la conexión existente entre la risa y la vida. De ésta nos han quedado muchísimas preguntas y problemas que, por darle paso a lo que queremos mostrar del pensamiento de Bergson, no podremos tratar con el cuidado que merecen⁶¹. Lo que nos convoca es la vida y su conexión con lo cómico. Pero lo formularemos de la siguiente manera para que veamos en qué punto estamos de la investigación. Una filosofía de la risa –o un trato filosófico que se le dé a lo cómico- implica una filosofía de la vida. Pero más que un trato filosófico a la vida, con todas las características que debe tener un trabajo

⁶¹ Problemas como la co-extensión de la conciencia con la vida en términos de duración. La aclaración del concepto de duración: en términos de duración humana y *elán vital*. La exposición del concepto de conciencia en buena parte de la obra de Bergson hiendo desde *E* hasta *EC* pasando por todos sus textos intermedios, mostrando la *evolución* y los matices que aquí se encuentran. También, la discusión de los planteamientos de Bergson sobre la vida enmarcada en un ambiente científico positivista de la época: en especial lo que respecta al finalismo y al mecanicismo. Del mismo modo, mirar los alcances de los planteamientos bergsonianos de vida, evolución y naturaleza en el desarrollo de teorías actuales sobre la evolución y el cuidado del medio ambiente. Mostrar la relación entre naturaleza y libertad. Aclarar el término supra-conciencia y su conexión con el *elán vital*. Así como muchos otros que harán falta señalar pero que igualmente han dado pie a interesantes discusiones en el ámbito académico. Hay dos textos sobre la filosofía de Bergson en los que encontramos los últimos planteamientos de la mayoría de los debates a los que nos referimos. Primero, el texto editado por John Mullarkey, *The New Bergson*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1999. En especial los artículos referentes a la ontología y la vida. Segundo el texto editado por Jean-Louis Vieillard-Baron, *Bergson. La durée et la nature*, PUF, Paris, 2004.

teórico, lo vivo es el punto de vista desde el cual observamos no sólo los problemas que aquí planteamos, sino todo el pensamiento de Bergson. El objetivo propuesto para este primer capítulo no se agotará en el punto a parte que cierra este párrafo. Antes bien, todo el trabajo que realizamos se fundamenta en reconocer el concepto de vida inmanente a la risa, el arte y la sociedad y sus mutuas relaciones, así como la conexión de dicho concepto con algunos de los temas del pensamiento bergsoniano.

2. ARTE

Creo que si la realidad viniera a herir directamente nuestros sentidos y nuestra conciencia, si pudiésemos entrar en comunicación inmediata con las cosas y con nosotros mismos, el arte sería nulo, o más bien todos seríamos artistas, porque nuestra alma vibraría entonces continuamente al unísono con la Naturaleza.

Bergson (*R 113*)

En este capítulo queremos mirar cuál es la relación del arte con la risa haciendo uso de lo vivo que fluye en estas dos expresiones del ser humano. Primero, reconstruimos el concepto de arte basados en su conexión con la vida. Segundo, presentamos la relación del arte con la risa, entendiendo que lo cómico es un tipo de arte que, aunque se diferencia del arte propiamente dicho (pintura, escultura, música, literatura), guarda algunas de sus principales características.

En el primer apartado expondremos la conexión general del arte con la vida. Diremos que el arte es el lenguaje de la vida en tanto en cuanto el arte es la visión más directa y más completa de la realidad. Ello sucede porque el arte es el lenguaje propio de la intuición. Además, presentamos por qué es que el arte vive de la creación y es expresión de la libertad. En el segundo apartado presentaremos la relación del arte con la risa haciendo énfasis en la distinción entre arte puro, que se basa en lo individual, y el arte cómico que se fundamenta en lo universal, además de presentar los mecanismos de producción de lo cómico expuestos en *R*.

2.1. VIDA Y ARTE

Antes de comenzar presentemos el problema al que nos enfrentamos cuando buscamos una definición del arte en la filosofía de Bergson. Decimos que el concepto de arte es ambiguo en la exacta medida en que en el pensamiento bergsoniano no hay una teoría del arte ni una estética propiamente dicha. Incluso, ninguna de sus obras se dedica a hacer un análisis

exhaustivo sobre el arte. Este carácter del concepto también está determinado porque a lo largo del trabajo teórico de este autor el arte no es un problema, sino la solución a distintos temas. Por ejemplo, en *EC* se presenta el arte de cara a sustentar la creación en la evolución⁶²; en *R* se da una definición de arte en función de la distinción entre arte puro y arte cómico⁶³; en *FMR* se hace alusiones al arte para complementar los planteamientos acerca de la moral y la sociedad⁶⁴; en “La vida y obra de Ravaisson” (*PM 1136-1166*) Bergson habla del arte haciendo una apología al pensamiento de este filósofo francés⁶⁵. Teniendo en cuenta estas dificultades, pero sin intentar desarrollarlas ni solucionarlas, nosotros reconstruiremos el concepto de arte desde su conexión con la vida en función de su relación con la risa, tema central de esta investigación⁶⁶.

El objetivo principal de esta parte de la investigación es mostrar la conexión del arte con la vida. Para ello mostraremos que el arte expresa la vida en tanto en cuanto manifiesta esa profunda simpatía de duraciones, la creación constante y la libertad inmanente a todos los actos ejercidos desde la conciencia. La tesis que sostenemos en esta parte del capítulo es que el arte es el lenguaje de la vida, en la exacta medida en que el arte es la visión más directa y completa de la realidad. Decimos que la suprema misión del arte es revelarnos la naturaleza, ya que el arte es el lenguaje en el que se expresa la intuición. Afirmamos que el arte comparte con la vida la capacidad de creación constante y, por lo tanto, es una de las expresiones del ser humano más cercanas al ser de la naturaleza. Después presentamos cómo es que el arte expresa la libertad inmanente a la naturaleza misma. Al final, mostraremos, brevemente, el lugar del arte en la sociedad.

⁶² Tema tratado en *EC* 462,477, 730.

⁶³ Tema tratado en *R* 113-122.

⁶⁴ Tema tratado en *FMR* 23, 40, 144-145.

⁶⁵ Tema tratado en *PM* 1142, 1145, 1146.

⁶⁶ Hay que tener en cuenta que es posible hacer un completo análisis filosófico al arte en el pensamiento de Bergson. Incluso se puede revisar esta posible teoría estética dentro del desarrollo del arte en occidente. Se encuentran relaciones del trato filosófico del arte en Bergson con algunos filósofos contemporáneos: es el caso de Maurice Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*. De igual manera, algunos investigadores del arte relacionan la posible estética bergsoniana con la pintura, es el caso específico del artículo de Mark Antliff titulado “The Rhythms of duration: Bergson and the Art of Matisse” publicado en el libro *The New Bergson*, Manchester University Press, New York, 1999, pp. 184-208. Como ya se dijo no se presentará ninguno de estos casos y, por el contrario, se dará paso a la construcción del concepto de arte desde las distintas características que comparte con la vida: cambio continuo, creación y libertad.

Bergson afirma que: “[e]ntre la naturaleza y nosotros ¿qué digo? Entre nosotros y nuestra propia conciencia viene a interponerse un velo que es muy tupido para el común de los mortales y casi transparente para el artista y el poeta” (R 114). Éste es el velo de la necesidad, la acción práctica y la reacción atenta. El punto de vista desde el cual se ha tejido este velo es la pura materialidad que determina la percepción que tenemos de la realidad y el modo como habitamos el mundo. Vivir es obrar. Vivir es adaptarnos a las exigencias del medio percibiendo las cosas en tanto afectan nuestra acción presente. Nuestros sentidos están profundamente determinados por la necesidad. Cuando creemos ver, sólo percibimos lo que de ante mano ha dibujado nuestra acción sobre las cosas que están a nuestro alrededor. En este *plano de conciencia* la memoria está supeditada a los mandatos de la acción. El *hombre impulsivo* y el *hombre de acción*, explicados en el capítulo anterior, son la mejor expresión de cómo es que la percepción está enlazada a la pura necesidad, ocultando la diversidad de sentimientos, pensamientos y recuerdos que pueblan la totalidad de la vida del espíritu. Incluso, lo poco que podemos conocer de nosotros mismos es lo que se presenta a la superficie, lo que toma parte en la acción que estamos realizando. La inteligencia es la facultad que sostiene el velo de la necesidad. Ella se dedica a manipular y no a conocer la realidad, caracterizándose por una incompreensión natural a la vida, al cambio continuo, la creación y la libertad.

Estamos perdidos en un bosque de símbolos, tropezándonos a cada instante con las generalidades que nos impone el lenguaje. Las palabras se ocupan en designar la función más corriente que tienen los objetos. Nosotros nos dedicaremos a leer las etiquetas adheridas a las cosas y el resto de sus características se ocultarán bajo la acción determinada por la materialidad. La perfecta individualidad de los objetos se nos escapa y es reemplazada por las generalidades socialmente aceptadas que nos facilitan su reconocimiento práctico. ¿Cómo es posible correr el velo que se interpone entre la naturaleza y nosotros?, ¿cómo podemos superar el punto de vista de la pura materia, la percepción determinada por la necesidad y, con ello, el modo de habitar espacialmente la realidad?, ¿cómo salir del bosque de símbolos en el que diariamente nos perdemos?

Bergson nos dirá que la naturaleza engendra almas desprendidas de la necesidad. Almas que son capaces de percibir algunas cosas con la pureza original. Los verdaderos artistas poseen esa sensibilidad capaz de vibrar al unísono con la naturaleza, son seres en los que se ha develado esa gruesa capa de humo que se interpone entre cada uno de ellos y su conciencia. Para Bergson, el artista y el poeta son la expresión viva del *hombre soñador*, que es capaz de vivir en *el plano de la memoria pura*, superando todos los obstáculos que mantienen al ser humano en la pura materialidad. Estas personas son conscientes de la flexibilidad, la gracia, la creación y la libertad como características esenciales de la realidad. Los artistas transitan entre la superficie y la profundidad de la memoria. Ellos responden adecuadamente a las exigencias de la necesidad, valiéndose, como cualquier ser humano, de los recuerdos y de las percepciones más ajustadas a la situación actual. Pero estos seres humanos, ya no distraídos por la pura materialidad, han liberado a su conciencia de las exigencias del hábito y la necesidad. Ellos tienen la posibilidad de vivir durativa y espacialmente la realidad y, por lo tanto, ser conscientes del cambio continuo, la creación y la libertad presente en cada una de sus obras y en la vida misma. El artista posee la fortuna de observar en toda repetición, en cada detención y en cualquier suceso material la gran obra de arte que produce el continuo avance de la duración.

Nos hallamos en una zona medianera entre las cosas y nosotros, pero fuera de las cosas y por fuera también de nosotros mismos. Y de cuando en cuando, como por distracción, engendra la Naturaleza almas más desprendidas de la vida. No hablo de ese desprendimiento premeditado, razonado y sistemático, obra de la reflexión y la filosofía. Hablo de un desprendimiento natural, innato a la estructura del sentido o de la conciencia que se revela al punto por una manera, en cierto modo virginal de ver, oír y pensar (R 116).

Bergson dice que la diversidad de artes se explica porque ese desprendimiento nunca es completo, en otras palabras, que es en un sólo sentido que se ha dejado de enlazar la percepción a la necesidad⁶⁷. Sólo en un sentido se ha desprendido la percepción del ser humano de la pura materialidad. La visión, el oído, el tacto, el lenguaje, son cada uno de los sentidos que dan origen a la diversidad de artes que expresan los sentimientos de la

⁶⁷ Cfr., R 117.

humanidad. En el artista se ha liberado alguno de estos sentidos de todas las ataduras que lo mantienen supeditado a la acción presente. El artista percibe o las formas, o los colores, o los sonidos del mundo material en su pureza original, en lo que tienen de espiritual, en tanto corresponden a un flujo de memoria y duración.

Lo que hace especial los planteamientos de Bergson sobre la creación artística es que “la suprema misión del arte es revelarnos la Naturaleza” (R 117). Poco a poco el artista –el pintor, poeta, escultor o músico- empujará nuestra percepción a la vida interior de las cosas inmanente al color, la palabra, la forma o el sonido. El artista y su obra nos despojarán de los prejuicios que se interponen entre nuestros sentidos y la realidad. El arte es capaz de mostrarnos la naturaleza tal cual es, al menos por un pequeño instante, liberándonos de los grilletes impuestos por la necesidad.

Así, pues, el arte, pintura, escultura, poesía o música, no tienen otra misión que apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales adoptadas por la sociedad, todo, en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad, y después de apartada ponernos frente a la realidad misma. [...] El arte es una visión más directa de la realidad. Pero esta pureza de percepción implica una ruptura con los convencionalismos, un innato desinterés localizado especialmente en el sentido de la conciencia, en suma, una cierta inmaterialidad de la vida, que es lo que siempre se ha llamado idealismo (R 118-119).

El arte es una visión más directa de la realidad, más directa que la Ciencia y la Filosofía. El artista tiene la posibilidad de ponernos frente a la realidad ya que nos muestra la salida del laberinto de símbolos y palabras que nos mantienen en la pura materialidad. Este camino consiste en liberar nuestra sensibilidad de todo aquello que la mantiene supeditada a la necesidad; es romper con los convencionalismos y hábitos tan perjudiciales para la conciencia; es buscar ese desinterés que nos remite a cierta inmaterialidad de la vida. El artista, además de resignificar el lenguaje, logra superarlo, revelando aquello que no es posible expresar con la simple materialidad de los colores, las figuras, las palabras y los sonidos. Por ejemplo, el poeta es capaz de sugerir con palabras esos profundos estados del alma que al parecer no pueden expresarse por medio del lenguaje. Este artista tiene la facultad de imprimir en una asociación de palabras y frases el sentimiento puro, haciendo

vibrar en nosotros ese ritmo de duración, permitiéndonos simpatizar con esos particulares estados del alma.

El arte también es una visión más directa de la realidad porque nos permite recuperar la perfecta individualidad de todas las cosas. Como ya dijimos, la percepción hija de la necesidad supone conocer los objetos en tanto generalidades socialmente aceptadas. Con ello el ser humano ha perdido los mil matices fugitivos que diferencian una cosa de otra, o un sentimiento de otro, acentuando las semejanzas prácticas. Se afirma que lo individual es esencial a la creación artística porque: primero, la obra de arte, la situación en que se hace, los sentimientos que la generan, las técnicas y materiales utilizados, forman un conjunto que la convierten en algo totalmente irrepetible y, por lo tanto, completamente individual; segundo, la aceptación universal no es esencial, sino accesoria, lo esencial es la individualidad; tercero, lo que da origen al arte y lo que éste logra exaltar en el espectador son profundos e individuales estados del alma. El artista también recupera la visión de la diferencia como característica fundamental del desarrollo de la vida. Ninguna cosa se parece a la otra. Ninguna persona es igual en todos sus puntos con otro ser humano. El arte como la vida tiene por característica lo individual, ya que cada obra de arte supone un tiempo, unos sentimientos y una materialidad que la hace única e irrepetible. Esta profunda individualidad es diferente al juicio universal que puede suscitar una obra de arte. Por ejemplo, un cuadro realizado por Rafael o Rembrandt es totalmente individual. Éste es ejecutado por el pintor un día que vio cierta situación, a cierta hora, con colores, materiales y técnicas que nunca más se volverán a utilizar de la manera que allí se utilizaron. Cuando hay una aceptación universal de la obra de arte, no se quiere decir que lo esencial sea dicha aceptación, o que la intención del artista este influenciada por el juicio que pueda suscitar en los espectadores. Lo que expresa esta situación es que el efecto –belleza, fealdad, ternura, conmoción, etc.- expresado por la pintura se repite de cierta manera en cierta cantidad de personas, originando una aceptación o una desaprobación. “La universalidad está, pues, en el efecto producido y no en la causa” (*R 122*). La obra de arte es profunda y totalmente individual, como lo es cada una de las expresiones de la vida, pero, a veces, sus efectos son universales en tanto tiene un eco social. Lo que la obra de arte va a buscar en

los seres humanos es, para Bergson, una profunda realidad enterrada por debajo de las convenciones prácticas. Esta realidad descubierta es singular a cada ser humano que experimenta los sentimientos que el artista imprime en su obra⁶⁸.

El pintor fija en el lienzo aquello que vio en cierto lugar, cierto día, a cierta hora, con colores que no volverá a ver. Lo que canta el poeta es un estado del alma que fue suyo, y nada más que suyo, y que nunca volverá a repetirse. El dramaturgo presenta a nuestros ojos el desarrollo de un alma, una trama de sentimientos y de hechos, algo en fin, que se produjo una vez para nunca más reproducirse. Es inútil asignar nombres generales a estos sentimientos; en otra alma ya no serán completamente iguales. Están individualizados. Así pertenecen al arte, porque las generalidades, los símbolos, hasta los tipos, si queréis, son la moneda corriente de nuestra percepción cotidiana (R 121).

Ahora bien, si el arte tiene por función revelarnos la naturaleza tal cual es y ser la visión más directa de la realidad, ello se debe a que el arte es el lenguaje en el que se expresa la intuición. Ya dijimos que los símbolos y las palabras no están hechos para dar cuenta de la intuición de la duración de la conciencia, ni la duración de la realidad. También afirmamos que esta facultad del espíritu es una conexión del yo con la naturaleza y no está mediada por conceptos ni por definiciones preexistentes. Aclaremos la relación entre arte e intuición.

⁶⁸ Es posible observar que el supuesto dualismo -idealismo-realismo, espiritualismo-materialismo- de la filosofía de Bergson es superado. Aunque lo importante en la obra de arte es lo espiritual (la duración diferenciándose), se observa una exaltación de lo individual, que es empíricamente comprobable. Lo que se realza en la obra de arte son sus características únicas e irrepetibles, percibidas con los sentidos. En la *Introducción a la Metafísica* se habla del verdadero empirismo. "...un verdadero empirismo es el que se propone estrechar tanto como sea posible el original mismo, profundizar en la vida, y por una especie de *auscultación espiritual*, sentir el palpitar del alma; este empirismo verdadero es también la verdadera metafísica" (*PM 1091*). El arte alcanza esta verdadera metafísica cuando se supera cualquier discusión centrada en el realismo o en el idealismo. Sobre la relación entre arte y metafísica puede revisarse *PM 1142,1146*. El argumento sobre la discusión realismo-idealismo en el arte está en *R 119*. Al final de este apartado volveremos a estos planteamientos. Ahora bien, la individualidad como característica fundamental del arte en el pensamiento de Bergson es problemática, ya que implica entender la obra de arte como algo completamente individual, totalmente original y absolutamente irrepetible. Hay que tener presente la crítica que realiza alguna vertiente del arte contemporáneo a esta singular característica del arte, cuestionando la existencia de la completa originalidad y de imposibilidad de repetir la creación artística. Se puede zanjar parte del problema si se tiene en cuenta que Bergson exalta esta propiedad buscando descubrir cuál es la diferencia entre el arte en general y el arte cómico, entre el drama y la comedia pura. Más adelante se retomará la individualidad que exalta el arte puro contrapuesto a la generalidad como fundamento de la obra cómica. Según Bergson, el primero es desinteresado en la medida en que la aceptación social no le es esencial, sino, más bien, accesoria. El segundo es interesado en tanto, desde su origen, prima la generalidad. Estos planteamientos están presentes en *R 122 ss.* en el segundo apartado de este capítulo volveremos a ellos.

La intuición es la facultad que hace posible que experimentemos esa coincidencia de nuestra vida interior con la vida interior de las cosas. La intuición es la que nos permite simpatizar real y profundamente con la realidad. Gracias a ella es que dejamos de ser espectadores y comenzamos a ser conscientes de habitar el mundo del que somos parte. El arte vive de la intuición. El arte nos permite experimentar esa coincidencia del objeto con el sujeto, del artista con su creación y del espectador con la obra. Entonces, el arte es esa peculiar expresión humana por medio de la cual vislumbramos cuanto hay de cambio, creación y libertad en la vida. El arte nos pone frente a la naturaleza porque gracias a él tenemos la posibilidad de simpatizar con lo vivo inmanente a todas las cosas.

Nuestro ojo percibe los rasgos del ser vivo, pero yuxtapuestos unos a otros y no organizados entre sí. La intención de la vida el movimiento simple que corre entre líneas, que las enlaza unas a otras y les da una significación, esto se le escapa. Dicha intención es lo que el artista trata de aprehender colocándose en el interior del objeto por una especie de simpatía, abatiendo, por un esfuerzo de la intuición, la barrera que interpone el espacio entre él y su modelo (EC 591).

La intuición es lo que le insufla vida a la obra de arte, es lo que permite al artista colocarnos en el corazón mismo de su obra. Entonces, el artista necesita simpatizar con su propia vida interior para imprimir en su obra todo lo que él mismo es, más allá de la técnica, los materiales, la experiencia y el conocimiento intelectual y mecánico que también influyen en la creación artística. Pero el espectador también requiere de la intuición para alcanzar esa coincidencia de su propia vida interior con esa vida interior de la obra. Entonces, reconocemos algo vivo en la obra de arte en la medida en que el artista mismo aporta su vida y nosotros vibramos al ritmo de esa peculiar existencia. El artista es aquel ser humano que hace un esfuerzo, muchas veces penoso, de dilatar su conciencia y colocarse en las cosas mismas, impregnando cada obra con ese misterioso impulso creador. El espectador es un distraído transeúnte que es empujado a danzar la sinfonía de la vida.

La imaginación poética no puede ser otra cosa que una visión más completa de la realidad. Si los personajes que el poeta crea nos dan la impresión de la vida, es porque son el poeta mimo, el poeta multiplicado, el poeta ahondando dentro de sí mismo en un esfuerzo de observación interna tan poderoso que sorprende lo virtual en lo real y vuelve a tomar, para hacer

una obra completa, lo que la naturaleza le dejó abocetado o como simple proyecto (R 126).

Según Bergson, ¿cómo se relaciona la intuición y la inteligencia en el arte? El arte no sólo vive de la pura intuición. La creación artística también es un trabajo hecho desde la inteligencia. En el ensayo “Lo posible y lo real” se afirma que se puede llamar intelectualidad del artista a todo uso de las generalidades, la repetición, de lo mecánico presente en la materia⁶⁹. La obra de arte exige un desarrollo imprevisible e irrepetible y, al mismo tiempo, admite un uso de la lógica que dicta la materia. Toda creación artística resultará del juego entre estas dos facultades del espíritu. Tomemos como ejemplo la pintura. Para Bergson, el artista, además de crear entregándose en su obra, hace uso de su inteligencia. El pintor que conoce la técnica de su arte, hace uso de la repetición y la previsión como las herramientas que le ayudarán a completar su pintura. El pintor fabrica su cuadro teniendo en cuenta el color, la superficie, el tipo de materiales, en fin, la materia sobre la que trabaja su espíritu. Su atención también está pendiente de un conocimiento anterior de las técnicas y los estilos pictóricos. Pero toda esta intelectualidad del artista está en función de la intuición que da vida a su obra.

“[E]l arte vive de la creación e implica una creencia latente en la espontaneidad de la naturaleza” (EC 477). El arte es expresión del mismo impulso creador inmanente a todas las cosas vivas. Para Bergson la esencia del quehacer artístico reside en el cambio continuo, el desarrollo imprevisible y la constante originalidad. El verdadero artista, como la vida, crea a cada instante. Pero el planteamiento de este filósofo supera el ámbito artístico y se instala en las raíces del desarrollo de lo humano. Nuestra vida se convierte en una obra de arte cuando somos conscientes de ser creadores de cada uno de nuestros actos. En nosotros está la posibilidad de ser los más grandes artistas, siempre y cuando seamos capaces de encarnar la creación misma y expresarla en cualquier movimiento, gesto o acción. Esta creación de imprevisible novedad debe vivirse más que contemplarse. He aquí la mayor fortaleza del arte: configurar una nueva sensibilidad encaminando la acción de las personas.

⁶⁹ Este tema es tratado en *PM 1016*.

Pero ¿cómo es que experimentamos esa creación de imprevisible novedad con el arte? “Creación significa ante todo emoción” (FMR 22). Ese impulso creador se transparenta en el arte en forma de emoción. Cuando somos efectivamente creadores de los actos, los hábitos y de nuestro carácter surge en nosotros ese peculiar sentimiento de ser creadores de nuestra propia vida. Este sentimiento es análogo al experimentado por el artista que logra vibrar a unísono con sus afectos y logra plasmarlos en la obra. El espíritu se reconoce creador, generador de elementos completamente originales e irrepetibles. El artista es capaz de llenar con su propia vida cualquier trozo de materia, cualquier sentimiento solidificado por los hábitos o cualquier idea petrificada en conceptos. Esta emoción es hija de la intuición, nace de ese sentimiento de coincidencia entre el autor, sus emociones, su obra y el espectador. El planteamiento hecho por Deleuze sobre la emoción creadora es muy pertinente. “En resumen, la emoción es creadora, en primer lugar, porque expresa la creación entera; en segundo lugar, porque crea la obra en la que se expresa; y finalmente, porque comunica a los espectadores u oyentes un poco de esa creatividad”⁷⁰.

*Por lo general, la obra genial es producto de una emoción única en su género que se hubiese creído inexpresable y que ha querido expresarse. [...] Quien se dedique a la composición literaria habrá podido comprobar la diferencia que hay entre la inteligencia entregada a sí misma y la que consume con su fuego la emoción original única, nacida de la coincidencia entre el autor y su sujeto, es decir, la intuición. [...] El esfuerzo esta vez es doloroso, y el resultado aleatorio. Pero es entonces cuando el espíritu se siente o se cree creador (FMR 23)*⁷¹.

A continuación presentamos la relación del arte con la duración: primero miramos que en el arte como en la vida, el impulso creador se expresa en la duración insertándose en la

⁷⁰ Deleuze, *Opt. Cit.*, p. 117. Hay que tener presente que el análisis que Bergson hace sobre la *emoción* en *FMR* tiene unas implicaciones morales, esto será un tema importante en el tercer capítulo. Por el momento se aclara la noción de emoción. ¿Cuál es la distinción entre emoción, sentimiento y sensibilidad? “Una emoción es una sacudida afectiva del alma, pero hay que distinguir entre una agitación de la superficie y una conmoción de las profundidades. [...] Hay que distinguir entre dos especies de emoción, dos variedades de sentimiento, dos manifestaciones de la sensibilidad. [...] En la primera, la emoción es consecutiva a una idea o a una imagen representada. [...] Pero la otra emoción no está determinada por una representación. [...] La primera es infraintelectual. [...] Pero de la otra diríamos que es supraintelectual [...] Se trata también de una anterioridad en el tiempo y de la relación entre lo que engendra y lo engendrado. En efecto sólo una emoción de segundo género puede llegar a ser generadora de ideas” (FMR 21-22).

⁷¹ Este argumento también es tratado en *FMR 146*.

materia; segundo mostramos que en el acto creador hay una coincidencia de las duraciones del artista, la obra y el espectador. La esencia de la vida es la duración. El arte al estar vivo participa de dicha duración. El impulso creador fijándose en la materia es evidencia de la duración. Como ya dijimos todos los seres vivos duramos porque elaboramos sin cesar lo nuevo, siempre teniendo en cuenta el pasado. La obra de arte se hace una con la duración, es la idea que se hace materia, es la memoria materializándose, la vida expresándose en la composición, suponiendo un estado de conciencia en el que el artista simpatiza profundamente con su objeto. La verdadera obra de arte germina como lo hace la semilla que se convierte en planta; es un despliegue gradual de memoria siempre pendiente del pasado que tiende a gestar algo completamente nuevo. El acto creador está íntimamente ligado a la duración, ya que la intuición estética consiste en la coincidencia de las distintas duraciones del artista, su obra y el espectador. La obra de arte vibra al mismo ritmo que el artista y produce la misma vibración en el espectador.

[p]ara el artista que crea una imagen extrayéndola del fondo de su alma, el tiempo no es algo accesorio. [...] La duración de su trabajo forma parte integrante de su trabajo. Contraerla o dilatarla sería modificar a la vez la evolución psicológica que la llena y la invención que es su término. El tiempo de invención no forma sino una unidad con la invención misma. Es el progreso de un pensamiento que cambia a medida que toma cuerpo. En fin, se trata de un proceso vital, algo así como la maduración de una idea. (EC 730).

¿Cuál es, para Bergson, la relación del arte con la libertad? El arte expresa la libertad de la naturaleza y del artista. Además, éste tiene la función de liberar a la conciencia de la pura materialidad. El arte expresa la libertad presente en la naturaleza en la medida en que en la obra de arte se expresa la creación de imprevisible novedad. La obra de arte realmente creadora es aquella que plantea algo completamente nuevo, es la que expresa el cambio continuo y el desarrollo imprevisible. En el quehacer artístico se manifiesta la libertad en tanto refleja la invención producida por un impulso creador insertándose en la materia. En el acto creador hay libertad porque expone la profunda libertad del artista. Ahora bien, el arte, además de expresar la libertad del artista y de la naturaleza, tiene por función liberar a la conciencia de todo lo que la amarra a la pura materialidad, reconfigurando la percepción.

Cuando se libera la sensibilidad, se libera el conocimiento y se vive de otro modo la realidad. Entonces, el arte tiene por función reconfigurar la sensibilidad produciendo una peculiar manera de habitar la realidad.

Miremos la función que cumple la emoción en el arte y en la sociedad. En Bergson el rol que cumple el arte dentro de la sociedad se basa en la emoción creadora que permite simpatizar al artista con su obra y con el espectador. La creación significa ante todo emoción. El arte crea en la medida en que transmite una emoción, no sólo a la persona que presencia la obra, sino a la humanidad entera. Esto quiere decir que el arte no sólo introduce en nosotros los sentimientos que expresa, sino, también, nosotros somos introducidos en ellos, simpatizando con la vida interior de la obra y del artista. Esta emoción creadora también tiene sus implicaciones morales. Los iniciadores de la moral usarán dicha emoción para introducir a las personas en aquellos sentimientos que afirman la sociabilidad y viceversa. Estas emociones incorporan al público en la vida interior de la sociedad. También sucede que las grandes obras de arte tienden a transformar el gusto público, ya que el impulso que ha dado el artista, además de lograr una aceptación universal, comunica unos profundos sentimientos que reconfiguran la sensibilidad. Otro tanto puede decirse de la invención moral. Los grandes iniciadores de la moral entregan en cada acto emociones insospechadas que tienden a reconfigurar el sentimiento moral del espectador, además de lograr una aprobación pública.

...esto es lo que ocurre, por ejemplo, en la emoción musical. Mientras escuchamos, nos parece que no podríamos desear otra cosa que lo que la música nos sugiere, y que así es como obraríamos naturalmente, necesariamente, sino fuera porque nuestra actividad está en reposo mientras escuchamos. Si la música expresa la alegría, la tristeza, la piedad, la simpatía, nosotros somos en cada instante lo que la música expresa. No sólo nosotros, sino muchos otros, sino también los demás. Cuando la música llora, es la humanidad, es la naturaleza entera quien llora con ella. [...] Así proceden los iniciadores de la moral. La vida tiene para ellos resonancias de sentimientos insospechados, como podría proporcionarlos una nueva sinfonía. Nos hace entrar con ellos en esta música para que la traduzcamos en movimiento (FMR 19).

En la moral de la aspiración, [...] está contenido implícitamente el sentimiento de un progreso. La emoción de que habíamos es el entusiasmo de una marcha adelante, entusiasmo que hace que algunos acepten esta moral y que se propague a través de ellos por el mundo (FMR 26).

En el pensamiento de Bergson hay una importante relación entre arte y filosofía. El filósofo crea como lo hace el artista. Toda filosofía que aspire a depurar el lenguaje, que pretenda liberar y crear conceptos buscando disponer el espíritu para que surja la intuición de la duración de la conciencia, que suponga una manera de vivir y una *ascesis* del propio espíritu, tiene que actuar como lo hace el arte para cumplir sus objetivos. ¿Pero cómo es posible equiparar el trabajo que hace el pintor o el músico con lo que hace el filósofo? El filósofo no es pintor pero es escritor. Entonces, para que la filosofía pueda dar cuenta de la intuición de la duración de la conciencia, y con ello la duración de la realidad, debe ser capaz de decir con palabras aquello que no se puede decir con palabras; tiene que superar el lenguaje resignificándolo. El filósofo tiene que realizar lo irrealizable: primero precisa encontrar esa emoción única en la que se revela la creación de imprevisible novedad, para después materializarla en su obra. Un pasaje en *PM* ilustra este hecho: “[t]oda la filosofía de Ravaisson deriva de la idea de que el arte es una metafísica figurada, que la metafísica es una reflexión sobre el arte, y que es la misma intuición, diversamente utilizada, la que hace el filósofo profundo y el gran artista” (*PM 1146*). La intuición del filósofo debe encontrar en el lenguaje y en los conceptos ya construidos elementos lo suficientemente flexibles y móviles que puedan dar cuenta del impulso creador que la ha originado. La filosofía tiene por objetivo, ya lo expresamos en la primera parte de la investigación, forzar el lenguaje, *refundir* y *retornar* los conceptos, para que se disponga nuestro espíritu y pueda surgir en nosotros la intuición de esa energía creadora. El verdadero filósofo deberá actuar como lo hace el verdadero artista, buscando en su interior ese impulso creador inmanente a los profundos estados del alma.

De la contemplación de un mármol antiguo podrá salir, a los ojos del verdadero filósofo, más verdad concentrada que la que se encuentra, en estado difuso, en todo un tratado de filosofía. El objeto de la metafísica es el de aprender en las existencias individuales, y de seguir hasta la fuente donde mana, el rayo particular que, al conferir a cada una de ellas su matiz propio, la relaciona por él con la luz universal (PM 1142).

Hasta ahora esta presentación de algunas características del arte en el pensamiento de Bergson genera algunos inconvenientes. Entendemos, como sucedió con el concepto de vida, que el concepto de arte es ambiguo, que es imposible hacer una teoría estética si no se tiene la capacidad de presentar la coherencia del concepto dentro del pensamiento bergsoniano, reconstruyendo el concepto de arte desde la teoría de la duración y la intuición. Otra dificultad a la que nos enfrentamos cuando tratamos este tema es la ausencia de comentaristas que lo traten abiertamente⁷². A continuación señalaremos algunos de los asuntos más problemáticos. El concepto de arte que se puede encontrar en la filosofía de la duración está determinado por la efectiva creación artística. En otras palabras, una composición puede considerarse arte en tanto en cuanto expresa una invención original, completamente individual, fruto de un innato desinterés del artista en transparentar parte de su vida en su obra. Una discusión de arte, o los movimientos estéticos contemporáneos pondrán en entre dicho estas nociones de obra de arte completamente original e individual, artista puro y genio artístico. Cuando se cuestiona la individualidad de la obra de arte, se pone en peligro la originalidad que ésta expresa y el desarrollo imprevisible e irreplicable que comparte con la vida. Ahora bien, aunque Bergson reconoce que el “arte desinteresado es un lujo de la pura especulación” (*EC 477*) el arte tiene cierto grado de interés, entendiendo este último como la inherente función social presente en el acto creador.

El artículo de la profesora Lorand respecto del concepto de arte en la filosofía de Bergson es famoso en el ámbito académico⁷³. Aunque los planteamientos que allí se exponen están directamente relacionados con lo que nosotros queremos resaltar del concepto de arte en Bergson, nos parece que la mayoría de sus conclusiones descuidan gran parte del pensamiento bergsoniano. Específicamente la crítica ejercida al concepto de arte reside en

⁷² Son pocos los comentaristas del trabajo de Bergson que hablan sobre el arte, los que se han encontrado van desde un análisis de la pintura de Matisse con algunos planteamientos del filósofo de la duración hasta el artículo de Paul Douglass, “Bergson and cinema: Friends or Foes” publicado en el libro *The New Bergson*, pp. 209-226, en el que se hace un análisis de la relación entre el pensamiento de Bergson y el cine.

⁷³ Lorand, Ruth, “Bergson’s Concept of Art” (en línea) *British Journal of Aesthetics*. London, Vol. 39. 4 Oct. 1999, p. 400, 17 pp. URL: <http://proquest.umi.com/pqdweb?index=0&did=1248319891&SRechMode=1&sid=2&Fmt=6&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1215037782&clientId=23922>. [Julio 2 de 2008]

las siguientes preguntas: ¿cómo es posible hablar de orden en el arte si es impredecible, entendiendo que todo orden supone cierto grado de predicción?, ¿qué tipo de arte es?, ¿qué tipo de orden comparte el arte con la vida?, ¿es posible que en el arte también influya lo desordenado como elemento de la composición? Nos parece que todas estas preguntas son válidas pero las conclusiones a las que llega la autora no son muy afortunadas.

La profesora Lorand plantea: primero, lo que según el artículo es el concepto de arte en Bergson; segundo, la crítica a dicho concepto. Al final se hablará de las dificultades de dicho trabajo. Para Lorand el concepto de arte de Bergson está fundamentado en la idea de orden y desorden (orden vital y orden geométrico) expuesto en *EC*. Teniendo en cuenta ello, los planteamientos generales del artículo son los siguientes. Primero, para Bergson el arte cumple una función muy importante en la crítica al pensamiento occidental y al trabajo en torno a la teoría de la duración, la intuición y el orden. Segundo, la asociación entre arte y orden vital supone algunos problemas, en especial lo que concierne a la relación del arte con el concepto tradicional de *forma orgánica*: el arte pertenecerá al orden vital de cuerpos organizados contrario al orden geométrico de cuerpos desorganizados. Tercero, el arte tiene una naturaleza paradójica, ya que es el paradigma de un estado existente en el que las predicciones son completamente imposibles y aún es un estado de orden. (Discusión enmarcada en el problema del orden *versus* el desorden y la previsibilidad *versus* la novedad). Cuarto, en el caso de la obra de arte no hay principios independientes que equivalen al gobierno de todas las obras de arte y que determinan las cualidades de las obras que aún no han sido creadas, como sucede con el orden geométrico y con el modo como procede el intelecto. Quinto, las obras de arte serán sensibles a los diferentes materiales, tamaños, colores, idiomas. Dicha sensibilidad será un reflejo del movimiento y de la vitalidad misma de lo real; contrario al orden geométrico que mantiene sus rasgos sin tener en cuenta los contextos cambiantes.

La discusión planteada por esta profesora se centra en afirmar que para Bergson el arte hace parte del orden vital, contrapuesto al orden geométrico. Toda la crítica al concepto bergsoniano reside en asegurar que es imposible sostener que el arte haga parte de un orden

y que al mismo tiempo exprese un desarrollo irrepetible e imprevisible, ya que lo ordenado es de suyo predecible. Tampoco es clara la interacción positiva entre los dos órdenes en la obra de arte. Desde lo planteado por Lorand, los argumentos de Bergson no indican la función que desempeña el desorden en la experiencia real, así como no representan una herramienta teórica que sirva para entender la complejidad del arte.

Ahora bien, un gran defecto del trabajo realizado por Lorand es el uso de una sola fuente de investigación para la presentación de lo que se ha llamado el *concepto de arte* de Bergson y la crítica al concepto mismo. Aunque Bergson nunca hace una discusión separada sobre el arte, el trabajo teórico que se puede hacer para llegar a algo tan sugerente como el concepto de arte debe remitirse a discusiones acerca del orden, la percepción, la noción de naturaleza, el concepto de vida, la teoría de intuición y de la duración.

Los problemas expuestos en el artículo se invalidan si se tiene en cuenta que Bergson no plantea dos tipos de orden –vital y geométrico–, sino que sólo plantea un orden con distintas gradaciones (Cfr., *EC 641*). Según el filósofo francés, cuando se es consciente de la duración de lo real se percibe una preeminencia del orden y la unidad en la totalidad de lo real. En cambio, cuando la conciencia está distraída hay una preeminencia del desorden y la dualidad como elementos de explicación del mundo y la incidencia de lo humano en él. Plantear una ontología basada en alguno de los dos ordenes es un problema que se produce, para Bergson, por transportar el conocimiento a un sistema de pensamiento en el que sólo se hace uso de la inteligencia como única herramienta con la que se puede acceder a la realidad. La gran dificultad del trabajo hecho por Lorand es que presenta el pensamiento de Bergson como un dualismo imparcial, intuición e intelecto, tiempo (sucesión de duraciones) y espacio, orden vital y orden geométrico, exaltando algunas de ellas como cualidades genuinas de la realidad que están en contra de otro aspecto que no es tan genuino; o el aspecto más vigoroso de la existencia opuesto al aspecto menos seductor de la misma. Tomar la filosofía bergsoniana como un dualismo imparcial es, de entrada, viciar toda discusión ulterior.

2.2. ARTE Y RISA

A continuación presentamos la relación de la risa con el arte. Para ello aclaramos por qué para Bergson el arte cómico se diferencia del arte propiamente dicho⁷⁴. Después mostraremos en qué puntos coincide el arte cómico con el concepto de arte ya presentado. En seguida, especificaremos los mecanismos de producción de lo cómico y el contexto en el que es posible encontrarlo. Por último, hablaremos de algunas críticas al arte cómico de Bergson hechas por otras teorías de la risa.

La risa nacida de la vida y emparentada con el arte nos dice algo sobre la vida y sobre el arte. Lo primero que asegura Bergson es que la comedia se encuentra entre el arte y la vida. Lo cómico se diferencia del arte por su innato interés en la generalidad y por su profunda función social. A continuación presentaremos estas dos características.

Para Bergson el arte cómico es la única de todas las artes que tiende a lo general, contrario a lo que expusimos sobre la individualidad en el arte. La comedia tiene por objeto pintar en sus personajes caracteres generales susceptibles de imitación y completamente repetibles. Con ello se busca generar en el espectador una simpatía, ya no con los profundos estados del alma del artista, sino con las características generales del personaje. La generalidad, no sólo reside en la aceptación universal de la obra, sino que es la esencia misma de la comedia. El drama, como ejemplo del arte puro, busca desenterrar del alma del espectador esa profunda realidad escondida debajo de las convenciones socialmente aceptadas. El sentimiento que se pretende generar está instalado en la esencia misma de sus personajes; vemos cómo es que el amor, el odio, la envidia, la avaricia, etc., “transformarán las diversas potencias del individuo, influyendo en los distintos géneros de vida” (*R 108*). La emoción dramática hace vibrar al espectador al mismo ritmo que el personaje, descubriendo una realidad singular a cada ser humano. La comedia, por el contrario, no pretenderá lograr esa

⁷⁴ Cuando Bergson habla de arte cómico, se refiere especialmente a la comedia representada en el teatro, aunque también se hable de la caricatura y la literatura. El arte cómico son todas las artes vivas: teatro, zarzuela, farsa, vodevil, *clown*. ¿Por qué es importante para Bergson que la comedia sea representada en escena?, ¿por qué el arte cómico más elevado es aquel que se representa ante un público? Estas preguntas no pueden solucionarse con los elementos dados por este filósofo francés. Quedan abiertas para cualquier discusión posterior.

coincidencia de los profundos estados del alma del artista y del espectador. Ella busca adormecer la sensibilidad del público, permitiendo que los sentimientos que se están representando en escena no sean tomados en serio⁷⁵. La comedia se aleja por completo de la individualidad dándole una total preeminencia al efecto que produce en el público. Incluso, la esencia misma de este tipo de arte reside en la generalidad susceptible de reconocimiento social.

Totalmente distinto es el objeto de la comedia. Aquí la generalidad reside en la misma obra. La comedia pinta caracteres que ya habíamos encontrado en nuestro camino. Anota semejanzas, aspira a presentarnos tipos y hasta si fuese necesario lo inventará. En esto se distingue de todas las demás artes (R 123).

Lo cómico tiende a lo general porque su misión es ejercer una corrección sobre la mayor cantidad de personas. El arte cómico tiene por objeto denunciar y corregir todo aquello que intenta instalarse sobre la movilidad de la vida humana. Esta corrección se ejerce sobre todos los sentimientos que estropean el equilibrio del individuo y de la sociedad. Lo cómico se alimenta de todas las actitudes humanas que tienen una tendencia aisladora –vanidad, pereza, soberbia, miedo, etc.-, todas las aptitudes que amenazan la sociabilidad. “Su papel [el de la risa] es corregir la rigidez, dándole una nueva flexibilidad, hacer que cada uno vuelva a adaptarse a los otros.” (R 132). La risa es vacuna contra las enfermedades que aspiran a desequilibrar la armonía social. Gracias a estas propiedades, es que decimos que este arte tiende esencialmente hacia lo general, incluso, todos los mecanismos de fabricación de lo cómico estarán en función de encontrar en el individuo las características que comparte con el resto de la humanidad, presentándolas en escena de tal manera que generen un reconocimiento en la mayor cantidad de personas⁷⁶.

...siendo el objeto de la risa una corrección, es muy útil que la corrección alcance al mayor número posible de personas. He ahí por qué la

⁷⁵ El tema de *sugestión cómica* será tratado más adelante.

⁷⁶ Este carácter general de la comedia también está presente en los títulos de las grandes comedias. *El misántropo, El avaro, El jugador, El distraído*, etc., son nombres genéricos. También muchas comedias llevan como título un nombre plural o en términos colectivos: *Las mujeres sabias, Las preciosas ridículas, El mundo donde uno se aburre* (Cfr., R 123). En el drama y la tragedia, en cambio, se hace uso de los nombres propios: *Hamlet, Macbeth, Fedra, Edipo Rey*,

observación cómica tiende por instinto hacia lo general. Elige entre las singularidades las susceptibles de propagarse, las que no están ligadas con un nexo indisoluble a la individualidad de la persona, aquellas que podríamos llamar comunes. Al trasladarse a la escena, crea una obra que pertenecerá al arte porque sólo pretende agradar, pero que se diferenciará de las demás obras de arte por su carácter de generalización y su inconsciente propósito de corregir e ilustrar (R 127).

Ahora bien, este innato interés en corregir de lo cómico, ¿cómo determina el placer que produce en el espectador? Habíamos dicho que el arte puro en tanto es una visión más directa de la realidad, nos remite a una cierta inmaterialidad de la vida. El placer que genera es un placer desinteresado, que sólo busca revelar la naturaleza expresando ese impulso creador de imprevisible novedad. En cambio, el placer que genera la comedia no pretende correr el velo que se interpone entre la naturaleza y nosotros, o liberar la sensibilidad de todo aquello que la mantiene en la pura materialidad. El placer de la comedia, no es un placer puro, es un placer interesado, cuya principal intención es, además de generar agrado en los espectadores, denunciar todo lo que afecta la vida social y producir una corrección en el individuo y en la mayor cantidad de personas.

De ahí el carácter ambiguo de lo cómico [que su misión sea en la sociedad], que no pertenece por entero ni al arte ni a la vida. [...] por otro lado, en el teatro mismo, el placer de la risa no es un placer puro, un placer exclusivamente estético, absolutamente desinteresado, sino que le acompaña siempre una segunda intención que, cuando no la tenemos nosotros mismos, la tiene la sociedad para con nosotros. Al producir este efecto cómico concurre siempre la intención implícita de humillar, y por ende de corregir, al menos en lo externo (R 103-104).

La comedia se halla entre el arte y la vida. Presentamos las principales diferencias entre el arte cómico y el arte, a saber: la generalidad en contra de la individualidad; el innato interés de generar una corrección social contra el desinterés del arte puro. Siguiendo la metáfora planteada por Bergson, la risa es esa planta que ha crecido sobre los adoquines del suelo social, produciendo tarde tras tarde las más hermosas flores. El lugar propio de la risa es la vida social. ¿Cuál es el ambiente donde nace, crece y florece el arte puro?, ¿podemos decir que la sociedad acoge al arte desinteresado como lo hace con el arte cómico? En la filosofía de la vida el lugar propio del arte es la vida, la naturaleza. Ya señalamos que las funciones

sociales son accesorias y no esenciales a la creación artística. Teniendo en cuenta ello, Bergson afirma que la comedia “vuelve la espalda al arte, que es una ruptura con la sociedad y la vuelta a la sencillez de la Naturaleza” (*R* 128). Según esto, ¿cual es la relación del arte con la sociedad?, ¿cuál es la relación de la sociedad con la naturaleza?, en últimas ¿cuál es el concepto de sociedad que plantea el pensamiento bergsoniano?⁷⁷

Hasta ahora hemos presentado las diferencias entre el arte cómico y el arte. A continuación mostraremos las coincidencias que, para nosotros, encontramos entre la comedia y el concepto de arte ya planteado. Para ello hablaremos de cómo es que lo cómico también, a su manera, nos revela la naturaleza y es una visión más directa de la realidad. De la misma manera indicaremos cuál es la relación de la risa con la libertad.

La risa es una visión más directa de la realidad, aunque no pretende liberar nuestra sensibilidad de todo lo que nos mantiene en la pura materialidad, ni reconfigurar nuestra percepción del mundo, sí buscará hacer patente el automatismo y la rigidez queriendo imponerse sobre la vida humana. Entonces, aunque el arte cómico no haga simpatizar nuestra vida interior con la profunda vida interior del artista y de la obra revelándonos punto por punto el impulso creador impreso en la composición, sí tendrá por objetivo denunciar eso mecánico que quiere adueñarse de lo vivo, afirmando, directa o indirectamente, cuanto hay de creación y libertad en cada uno de nuestros actos. La risa tiene la función de corregir aquellos hábitos y convencionalismos que son perjudiciales para la vida en sociedad.

La risa también tiene la misión de revelarnos la naturaleza. Aunque el concepto de naturaleza es ambiguo, al igual que sus mutuas relaciones con la sociedad, nosotros proponemos que el arte cómico tiene como misión revelarnos la *naturaleza social*

⁷⁷ Se debe tener muy presente la relación que hay entre naturaleza y sociedad, al igual que la conexión entre vida y sociedad, a tratarse en el último capítulo de esta investigación. Al parecer en *R* la sociedad es el movimiento inverso a la naturaleza. En *EC* y en *FMR* se encuentra, ya no una contradicción entre naturaleza y sociedad, sino una suerte de coincidencia. Entonces, ¿es posible que si se comprueba que, según lo planteado por Bergson, hay una coincidencia entre naturaleza y sociedad, se pueda resignificar la relación entre arte y sociedad, entendiendo que el arte es ruptura con la sociedad y vuelta a la sencillez de la naturaleza?

inmanente al ser humano⁷⁸. Tal vez Bergson muestre que la principal debilidad de este tipo de arte reside en su función social y que esto la condena a estar alejada de las demás artes. Nosotros, distanciándonos de lo planteado por Bergson, o mejor, presentando la verdadera importancia de sus planteamientos, aseguramos que el mayor poder del arte cómico reside en que está totalmente volcado hacia la sociedad. Su función es denunciar y corregir todas aquellas actitudes humanas que tienden a entorpecer el equilibrio individual y social, en aras de un perfeccionamiento de la mayor cantidad de personas. La risa busca generar sentimientos capaces de luchar contra todas las fuerzas que pretenden destruir lo vivo que fluye en cada individuo y en la sociedad. Si decimos que lo cómico también revela la naturaleza, ¿de dónde afirmamos que exista una naturaleza social en el individuo?, volviendo a una pregunta anterior, ¿cuál será la relación entre naturaleza y sociedad? Por el momento, nuestra hipótesis plantea que cuando la comedia denuncia a la rigidez, al automatismo y a la repetición, también afirma cuanto hay de cambio, creación y libertad en nuestra vida y en la vida de la sociedad. Entonces, directa o indirectamente, la risa tendrá por función revelarnos la naturaleza social, este tema será tratado en el tercer capítulo.

La risa como el arte también libera a la conciencia de lo que la amarra a la pura materialidad. La risa busca afirmar cuanto hay de creación y libertad en lo humano y en la sociedad. El arte cómico tiene por función, después de humillar, despertar al ser humano a la vida, tanto la individual como social, mostrándole el peligro que corre si cae en la lógica de la rigidez, el automatismo y la repetición. La risa permite que la conciencia despierte, no con los mismos alcances del arte puro, ratificando que el ser humano acceda a un nivel de conciencia en el que la necesidad y la acción práctica ya no son las que determinan su

⁷⁸ Como se ha señalado con conceptos como vida, conciencia y arte, cuando se busca reconstruir el concepto de naturaleza, se encuentran problemas análogos a los presentados cuando se reconstruyen los conceptos de vida y arte: no es posible ubicar una definición y tampoco se pueden aclarar las funciones del concepto dentro del proyecto teórico del autor, sino que se localizan una variedad de imágenes que componen el concepto. Cuando se intenta apresar este concepto se descubre una evolución paulatina, que depende del desarrollo general de la filosofía de Bergson. ¿Es posible detectar una distinción clara y precisa entre naturaleza humana y naturaleza en general a lo largo de las obras de Bergson? En el libro editado por Jean-Louis Vieillard-Baron, *Opt. Cit.*, dedicado a este tema, encontramos distintos planteamientos: desde la relación duración, intuición y naturaleza, hasta la conexión entre naturaleza y libertad. Aunque estos planteamientos son importantes no serán tratados en esta investigación.

percepción y su vida⁷⁹. Lo cómico libera al ser humano de la narcótica distracción que lo sume en el sueño de la pura materialidad como punto de vista desde el cual se explica toda la realidad. La risa tiene la capacidad de despertar al público permitiéndole reconocer lo espiritual que subsiste en la realidad social. Entendiendo que lo espiritual es la vida, la gracia, la flexibilidad, la libertad, la creación inmanentes al ser humano y a la sociedad.

La principal diferencia entre el arte y la comedia es que la primera se fundamenta en lo individual, y en la segunda su esencia es lo general. Pero tenemos que aclarar que en el arte cómico también influye lo individual. Aunque no haya una exaltación de los profundos y singulares estados del alma suscitados en el espectador, la composición cómica, en el teatro, la poesía, la zarzuela o el *clown*, es totalmente individual. Ella se originó un día, en una situación específica, gracias a unos sentimientos particulares, usando determinadas técnicas. Todo esto forma un conjunto que la convierte en algo totalmente impredecible y, por lo tanto, completamente individual. Aunque, entendemos que el objeto de la *alta* comedia es pintar caracteres generales susceptibles de imitación y fácilmente repetibles, cada una de las obras cómicas es, de suyo, totalmente irreplicable como son todas las cosas de la vida. Los grandes genios de la comedia, Aristófanes, Molière, Chaplin, Tati, Marcel Marceau entre muchos otros, han generado obras profundamente individuales, aunque los personajes y las situaciones se parezcan y puedan repetirse e imitarse⁸⁰.

¿Puede ubicarse el arte cómico dentro de ese movimiento de armonización de esos dos flujos de pensamiento reconocidos anteriormente? Como dijimos, cada flujo de pensamiento –materia y espíritu- además de determinar el modo como conocemos, establecen una manera de habitar la realidad, de vivir la duración. Ya dijimos que la risa tiene lugar en el movimiento de esos dos flujos de pensamiento que tienden a armonizarse.

⁷⁹ En el primer capítulo hablamos de la relación entre plano de conciencia, percepción y género de vida. La risa se sitúa en el tránsito entre el hombre impulsivo, que depende totalmente de la necesidad, siempre pendiente de la acción presente, hacia el hombre soñador, mejor adaptado a la situación actual, pero mucho más conectado con su memoria y entregado a la intuición pura de la duración de su conciencia.

⁸⁰ Si bien los personajes pueden imitarse, cada uno de ellos es completamente individual, es imposible igualar a Chaplin con el señor Hulot de Tati, o con el Sócrates de Aristófanes, o con Tartufo de Molière, etc., aunque algunos caracteres cómicos se repitan y se imiten. Es posible encontrar actitudes, gestos y personajes que son modelos en la construcción cómica, pero ello no quiere decir que los caracteres semejantes sean copia y repetición de algún modelo.

La risa se sitúa en el tránsito que hace el ser humano entre la pura materia y el espíritu, entre la rigidez y la flexibilidad, entre el automatismo y la libertad, en últimas, entre la distracción y la consciencia. El arte cómico, por su parte, busca corregir esa distracción instalada en el pensamiento y en la vida de los seres humanos que pone en peligro el equilibrio individual y social. Lo cómico pretende denunciar todo aquello que intenta imponerse sobre el flujo de creación y corregir el automatismo que encarcela cuanto hay de libertad en la sociedad. Ese flujo de pensamiento antagónico a la vida produce emociones y sentimientos que ponen en peligro la salud de la sociedad. La principal enfermedad social, según Bergson, es la insociabilidad, que se manifiesta a manera de pereza, egoísmo o vanidad⁸¹. El arte cómico, dándole la verdadera importancia a lo planteado en *R*, es medicina para el ser humano y para la sociedad: es una cura contra el sueño, pues permite que nuestra conciencia despierte de esa distracción que la mantiene en el mundo de la pura materia y la necesidad; es vacuna, porque evita que caigamos en actitudes y hábitos insociables; es analgésico, porque nos permite sobrellevar cuanto hay de pesado y trágico en nuestras vidas. Para concluir, en ese movimiento en el que se armonizan las dos corrientes de pensamiento antagónicas, la comedia denuncia y corrige en aras de liberar a la sociedad de todo aquello que limita y estropea su correcto funcionamiento⁸².

Ahora bien, si vamos un poco más lejos, podemos hablar de la relación entre filosofía y arte cómico, si encontramos alguna coincidencia entre las funciones de cada una de ellas. La gran misión de la filosofía es disponer nuestro espíritu para que, por un íntimo esfuerzo, se produzca en nosotros la intuición de la duración. Esa intuición exige una ascesis de nuestro

⁸¹ El tema de la insociabilidad se encuentra en *R 111*, el de la vanidad en *R 128-130*.

⁸² La relación que se establece entre risa y medicina no es coincidental. Es posible revisar en el pensamiento occidental variados planteamientos en los que se hace patente dicha conexión. Mijail Bajtin, famoso teórico de la risa, habla de la importancia de los tratados de Hipócrates dentro de la historia de la medicina: “el célebre médico Laurens Joubert, miembro de esta facultad [la de Montpellier], editó en 1560 un tratado sobre la risa, con el significativo título de *Tratado de la risa: su esencia sus causa sus maravillosos efectos, según las sorprendentes investigaciones, reflexiones y observaciones de M. L. Joubert*. En 1579 se publicó en París un segundo tratado del mismo autor: *Razones morales de la risa, según el excelente y famoso Demócrito, explicadas y testimoniadas por el divino Hipócrates en sus Epístolas*”. (Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media*, traducción de Julio Forcart y Cesar Conroy, Alianza, Madrid, 1995. cita 2, p. 66). También es conveniente tener en cuenta los planteamientos contemporáneos en los que se hace alusión a la risa y la alegría en el tratamiento de enfermedades: Branko Bokun, entre muchos otros, desarrolla este punto de vista en su libro *El humor como terapia: para el cáncer, enfermedades psicosomáticas, desórdenes mentales, crimen, relaciones interpersonales y sexuales*, Tusquets, Barcelona, 1987.

espíritu para liberarnos de las ataduras que nos impiden alcanzarla. El arte cómico, a su manera, influye en esa *ascesis* del espíritu, pero de manera social. La comedia nos ayuda a liberarnos de todas esas pesadas cargas que nos impiden vivir y percibir la realidad, también la social, como una continua unidad de duración. Gracias a este peculiar arte despertamos y, así, desatamos en común todos los nudos que han vuelto rígido y automático el desarrollo de la vida social. Reírse del personaje cómico es reírse de sí mismo, es dejarse corregir, es corregir, consciente o inconscientemente, lo mecánico calcándose sobre lo vivo.

Pasemos a los procedimientos de fabricación de lo cómico. ¿Cuáles son los mecanismos por los cuales el arte cómico logra cumplir con esa denuncia y con esa corrección ya descrita? La solución a esta pregunta está dividida en dos partes: primero, presentamos las razones por las cuales Bergson no hace una definición general, sino que intenta determinar los métodos de construcción de lo cómico; segundo, mostramos estos mecanismos haciendo un énfasis especial en la *sugestión cómica*.

Bergson hace distintas alusiones, en los prólogos y en el apéndice de la vigésima tercera edición⁸³, al método seguido en *R*. Bergson busca “en la comedia, en la farsa, en el arte del clown, etcétera, los procedimientos de fabricación de lo cómico” (*R* 150) y se aleja de las definiciones generales que intentaban incluir los motivos cómicos en una fórmula amplia y simple. Pero, ¿por qué razones Bergson toma esta decisión teórica? En la primera parte del primer capítulo de esta investigación hablamos del método en la filosofía de la vida cuando presentamos, a grandes rasgos, cuál es el camino que tiene que seguir la *filosofía de la risa* –las filosofías de la risa– o un trato filosófico al arte cómico. Dijimos que el problema de los conceptos es que intentan apresar la movilidad y la flexibilidad de la vida en rígidas definiciones, además de pretender reconstruir la duración dada en la intuición. Para Bergson sucede lo mismo con las definiciones de la risa y la comedia. Entonces, ¿cómo es posible realizar una filosofía de la risa, si necesariamente hay que hacer uso de conceptos y definiciones? La Filosofía tiene por objetivo crear conceptos, ya no a la manera de la

⁸³ Este apéndice se encuentra en *R* 149-152, y hace parte de la respuesta que hace Bergson al artículo de M. Ives Delage sobre la risa, publicado en *Revue de Mois*, 10 de agosto de 1919; tomo XX, pp. 337 ss.

ciencia positiva, sino conceptos emparentados con el carácter fluido de lo vivo. Estos están contruidos con distintas imágenes, ya que ellas son lo suficientemente flexibles para dar cuenta de la duración y la creación en continuo desarrollo. Las definiciones en filosofía, lejos de mostrarnos la realidad tal cual es, buscan disponer nuestro espíritu para que, por un íntimo esfuerzo, suceda en nosotros la intuición de la duración. Exactamente lo mismo sucede en *R*. En cada capítulo se presentan distintas imágenes de lo cómico, que buscan *sugerir* y *disponer* nuestro espíritu para que, por un largo trato con el asunto, logremos simpatizar con lo vivo que fluye en la risa. La definición a la que se llega, lejos de ser una definición teórica y general, es una regla de construcción de lo cómico, constituida a partir de las imágenes presentadas en los procedimientos de fabricación de lo cómico de las formas, los gestos, las situaciones, las palabras y los caracteres⁸⁴. De esta manera, no es accidental el método propuesto por Bergson en *R*, sino que coincide con el camino que sigue la Filosofía y la Metafísica.

Los procedimientos de fabricación de lo cómico tienen por función denunciar cuanto hay de mecánico y rígido en la vida del ser humano. Estos son un *arreglo artificial* que nos proporciona una combinación simple: un artificio mecánico dándonos la impresión de ser algo vivo. Así pues, reconocemos en toda preparación cómica, bien sea de un gesto, una forma, un conjunto de hechos o caracteres, lo artificial imponiéndose sobre las leyes mismas de la naturaleza: lo mecánico pretendiendo imitar lo vivo; la rigidez apoderándose de la movilidad; el automatismo superando a la libertad. Lo cómico hace patente ese flujo de energía que pretende negar la vida inmanente a cada gesto, acto y personalidad humana⁸⁵.

El objeto es siempre el mismo: obtener lo que hemos llamado mecanización de la vida. [...] Estas operaciones equivalen a tratar la vida como un mecanismo de repetición, con efectos reductibles y piezas intercambiables. La vida real es un vodevil cuando produce efectos de este género, y por

⁸⁴ Cada uno de estos hace parte de los tres capítulos en los que está compuesto el texto de Bergson. Capítulo uno: de lo cómico en general; lo cómico de las formas y lo cómico de los movimientos. Capítulo dos: lo cómico de la situación y lo cómico verbal. Capítulo tres: lo cómico de los caracteres.

⁸⁵ Hay que aclarar que Bergson explica los artificios de producción del arte cómico, en lo que se refiere a las artes que son llevadas a escena y tienen una importante incidencia en el público: teatro, vodevil, farsa, *clown*, etcétera, dejando de lado las artes visuales.

consiguiente cuando se olvida de sí misma, pues si siempre se estuviese observando sería una variada continuidad, un progreso irreductible, una unidad indivisa (R 80).

Hay muchas formulaciones de los mecanismos de fabricación de lo cómico, cada una de ellas depende del tipo cómico que se esté exponiendo⁸⁶. Pero en todas ellas subsiste un denominador común: lo mecánico dando la ilusión de ser algo vivo. Ahora bien, una de las formulaciones más interesantes se relaciona con los procedimientos que Bergson descifra a partir de los juegos infantiles. Basado en estas reminiscencia de niños se enunciarán los siguientes mecanismos: *el bufón en la caja, la marioneta, la bola de nieve*⁸⁷. Pero, sabiendo que ellas presentan la preparación cómica de los hechos, Bergson pasará a una formulación de los procedimientos cómicos mucho más simple y concisa. Para llegar a ésta comienza afirmando que los artificios mecánicos producen risa ya que, además de desarrollarse en un contexto específico, “representa[n] una *distracción* en la marcha de la vida” (Cfr., R 70). Entonces, se hace una definición de vida y enseguida se enumeran las características contrarias, por las que se le considera un mecanismo puro y simple. De esta manera se encuentra una *formula abstracta y general* de los procedimientos de la comedia. Así pues, lo que caracteriza a la vida, considerada desde un punto de vista exterior, es “[c]ambio continuo de aspectos, irreversibilidad de fenómenos, individualidad perfecta de una serie encerrada en sí misma” (R 72)⁸⁸. Revisando las características contrarias, lo que es propiamente cómico es la *repetición*, la *inversión* y la *interferencia de series*, artificios que, presentados en la situación adecuada, dan la impresión de ser algo vivo.

⁸⁶ En esta parte de la investigación se hace referencia a los mecanismos de construcción de lo cómico de las situaciones y palabras. En el tercer capítulo se hará alusión a los procedimientos de fabricación de caracteres idealmente cómicos. En R cada formulación de los mecanismos de producción de lo cómico depende del tema tratado en cada capítulo: formas y gestos, actos y palabras, caracteres.

⁸⁷ Estas imágenes se encuentran en: R 58-64, 64-65, 66-69, respectivamente.

⁸⁸ Para llegar a este enunciado Bergson habla de “contemplar la vida desde fuera” (R 71) y determinar qué caracteres la convierten en un simple mecanismo. El concepto de vida que se presenta en esta obra se basada en reconocer lo vivo como una evolución en el tiempo y como una combinación en el espacio. El cambio continuo, la irreversibilidad y la individualidad son propiedades exteriores de la vida, no importa si con reales o aparentes (Cfr., R 72). En el primer capítulo de esta investigación encontramos otras características del concepto de vida: desarrollo imprevisible e irrepitable, creación constante, libertad. El concepto planteado en R aunque no es contradictorio con lo expuesto posteriormente, si desconoce la conexión de la vida con la duración presente en EC, EE y en FMR.

Expliquemos cada uno de los procedimientos de fabricación de situaciones cómicas. Bergson asegura que cada uno de los tres artificios puede encontrarse, en mayor o menor medida, en cada uno de los mecanismos derivados de los juegos infantiles, pero se dedica a estudiarlos en su estado de pureza trayendo nuevos ejemplos⁸⁹. Cualquier procedimiento de construcción que tienda a provocar risa tiene el objetivo de tratar a la vida como continuo intercambio de piezas mecánicas desarrollándose de manera automática. La *repetición* es uno de los procedimientos con más fuerza, porque además de introducir en las situaciones, los gestos, las formas y los caracteres, una cierta rigidez, que opaca el desarrollo imprevisible que supone la vida, es la base de los distintos artificios cómicos. Para Bergson la comedia ha usado este procedimiento en todas sus formas. Los personajes pueden presentarse en diversidad de ambientes suscitando siempre los mismos hechos o accidentes. O los hechos pueden ser exactamente los mismos, pero los personajes son los que varían. La *inversión* consiste en colocar a algunos personajes en determinada situación haciendo que los hechos se repitan y que los papeles se inviertan (Cfr., R 75). Es cómico todo arreglo en el que se hace explícito “un mundo al revés”: el ladrón robado, el embaucador embaucado, el juez juzgado, el victimario víctima. Por su parte la *interferencia de series* construye dos series de hechos, en apariencia independientes, que tienden a confundirse una en la otra, o a interpretarse en dos sentidos totalmente distintos. Este artificio se basa en la distracción que genera el equivoco de considerar dos series absolutamente independientes, que por una u otra razón terminan coincidiendo.

¿Cuál es el mecanismo por el que la rigidez, el automatismo y la repetición nos dan la ilusión de ser algo vivo?, ¿cómo es que el arte cómico nos hace creer, por un pequeño instante, que lo mecánico es lo vivo y, así, provocarnos la risa?, ¿en qué casos la mecanización de la vida es completamente risible? Para Bergson lo cómico es cómico en la exacta medida en que no nos conmueve. La risa es incompatible con la emoción y con la simpatía. Ello se debe a que los prejuicios, las costumbres, las ideas y los vicios que buscan negar la vida presente en cada forma, hecho, gesto, actitud y carácter, aunque son repeticiones y automatizaciones, deben dar la impresión de ser algo completamente vivo. Si

⁸⁹ La *repetición*, la *inversión* y la *interferencia* son tratados en R 72-75, 75-77, 77-80 respectivamente.

estuviéramos conmovidos tan sólo presenciáramos lo mecánico en oposición a lo vivo. Si la situación o el personaje ponen en movimiento sentimientos de piedad, temor, rabia, impotencia, tristeza, entonces no lograríamos reírnos. Por lo tanto, la mecanización de la vida es cómica en tanto en cuanto se presenta de manera que haya una anestesia del corazón para que no simpaticemos con las profundas emociones del personaje o del artista.

¿Pero cómo habrá de arreglárselas el poeta cómico para no conmovérme? Hay que analizar la simpatía artificial que llevamos al teatro. [...] Hay un arte de adormecer nuestra sensibilidad y de imponerle sueños, como se hace con un sujeto magnetizado. Pero lo hay también de debilitar nuestra simpatía en el preciso instante en que se podría manifestar, de modo que, aunque sea seria, la situación no será tomada en serio (R 106).

El arte de dejar al espectador indiferente es la *sugestión cómica*. Los mecanismos por los cuales se adormece nuestra sensibilidad y se debilita nuestra simpatía son diversos. Aquí sólo presentaremos dos de ellos. Uno que consiste en separar al sentimiento del personaje. El otro se fundamenta en poner el gesto por encima de las acciones. El artista cómico tiene que aislar en el alma del personaje el sentimiento que se le atribuye, dotando a la actitud de una existencia casi independiente. Todo lo contrario sucede con el drama en el que el personaje encarna el sentimiento que le ha impreso el artista, provocando una coincidencia de estas emociones con las del espectador. Si el personaje de una obra dramática encarna la avaricia nosotros terminaremos impregnándonos de dicha emoción de manera gradual. Pero si, por el contrario, la avaricia es presentada de cierta manera que le sea imposible simpatizar con nuestra alma y no logra conmovernos, el efecto será la risa. El vicio, aislado en el personaje cómico, ha pasado junto a nosotros, dándonos la ilusión de ser una actitud cualquiera alejando de nuestra percepción la anomalía que representa⁹⁰. Un segundo procedimiento de sugestión, derivado del primero, consiste en que en la comedia la atención no está volcada sobre las acciones, sino sobre los gestos. En el drama el avaro se entrega en la acción. El sentimiento está directamente relacionado con el acto producido.

⁹⁰ El procedimiento de aislar el sentimiento está tratado en *R 106-108*. Bergson trae como ejemplo una escena en *El Avaro* de Molière, en la que el prestatario y el usurero, que no se conocen, se encuentran frente a frente y resultan ser padre e hijo. Esta situación, aunque puede convertirse en una escena dramática, pasa desapercibida porque la avaricia, lejos de transformar diversas potencias del individuo, transformando hábitos, emociones y virtudes, está aislada de la vida del personaje, dotada de una existencia casi independiente. Después de la escena posiblemente dramática aparecen los personajes como si nada hubiese sucedido.

De esta manera nuestra simpatía se irá activando en la medida en que el acto representado exprese fielmente el sentimiento que la ha engendrado. Pero la comedia está pendiente del gesto, las actitudes, los movimientos, las palabras con el que se expresa el personaje distraiendo nuestra atención del aspecto moral, concentrándola en la pura materialidad. Entonces, cualquier sentimiento que se expresa por medio de actos, por más perturbador que pueda parecer, nos produce risa si nuestra atención se concentra en el gesto y no en la acción que manifiesta este estado del alma⁹¹.

Antes de seguir señalemos las preguntas que genera esta sugestión cómica. Si hace un momento afirmamos que lo cómico se dirige a cierta indiferencia del espectador. ¿Cómo es posible que genere una corrección tanto individual como social? Si necesariamente hay que producir algún tipo de simpatía para que pueda darse una corrección ¿cómo es que funciona la emoción en el arte cómico? ¿Cuál es la relación entre intuición y risa? ¿Qué tipo de anestesia del corazón usa la comedia lo suficientemente fuerte para que los sentimientos que se representan no nos conmuevan, pero lo adecuadamente débil para que se ponga en marcha la risa como medicina? Creemos que, con los elementos dados por Bergson, estas preguntas no pueden responderse. Esperamos que la discusión que ellas generan puedan aclarar los problemas que aquí señalamos.

Ahora bien, tratemos la teoría del arte cómico de Bergson dentro de los puntos de vista más relevantes de la risa en occidente. Aunque los planteamientos expuestos en *R* son famosos dentro de las distintas teorías cómicas y de la risa es necesario señalar tres críticas específicas: la primera, siguiendo lo formulado por Mijail Bajtin, consiste en que la teoría de Bergson desconoce todo el carácter *creador y regenerador* de la risa y el arte cómico, dándole una preeminencia a los aspectos negativos que la risa intenta corregir; la segunda, derivada de la anterior, es que no se le da la real importancia a los alcances sociales del arte cómico, en tanto en cuanto, éste ha configurado dinámicas socioculturales muy importantes

⁹¹ Este procedimiento está expuesto en *R 108-110*. En el primer capítulo Bergson expone la sugestión cómica que hace posible que la transfiguración momentánea de una persona en una cosa nos produzca risa (*R 50-54*). Uno de estos procedimientos consiste en “el tránsito gradual de lo confuso a lo determinado” (*R 52*). Otro de los mecanismos, un poco más sutil, se parece a los juegos de ritmo y asonancia por los que se dispone nuestra imaginación a recibir dócilmente la imagen sugerida (Cfr., *R 52*). Bergson presentará varios ejemplos que sustentan este último procedimiento: Regnard, Figaro, M. Perrichon del cómico Labiche.

en la historia de occidente⁹²; la tercera, es posible que por la simplificación de la ley general de construcción de lo cómico haya un desconocimiento de las diferencias que existen entre todas las técnicas cómicas: pueden ser distintos los mecanismos de fabricación de lo cómico en el arte del *clown* respecto a la zarzuela y a la comedia clásica.

A continuación tratamos las dos primeras críticas. Bajtin reconoce dos grandes corrientes del desarrollo de las distintas teorías cómicas en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Por un lado, la risa tiene un carácter eminentemente positivo, en el que se resalta su profundo valor para concebir el mundo, la historia y el ser humano, que corresponde a la Antigüedad y el Renacimiento. Por otro lado, la risa no puede concebir el mundo, ni la historia, ni el ser humano, sino que se dedica a los aspectos negativos de la vida. Este punto de vista corresponde a las teorías y filosofías de la risa del siglo XVII en adelante. La risa, desde la corriente positiva, tiene una significación creadora y regeneradora, en la que se resalta su carácter *consolador* y *consejero*, capaz de considerar alegremente los problemas de la vida⁹³. Las principales expresiones del arte cómico que emergen, la farsa, el teatro y el carnaval, entre muchos otros, tienen la capacidad de regenerar todos esos aspectos de la vida social que tienden a dificultar la vida de los hombres y las mujeres: el punto de vista religioso, la organización política y social, el desarrollo de técnicas de conocimiento, etc. La risa consuela y aconseja en aras de transformar la pesadez que tiende a destruir la vida en sociedad. En la Antigüedad la risa posee un profundo valor para considerar el mundo, la historia y el ser humano desde el punto de vista de la alegría y el humor, resaltando aspectos excepcionales que no es posible percibir desde el dolor, la seriedad y la tristeza. Incluso Bajtin señala que en la Antigüedad es posible encontrar vestigios de usos rituales de la risa⁹⁴. Ahora bien, la filosofía de la risa de Bergson, al igual que la mayoría de teorías del siglo XVII en adelante, se inscribe en la corriente en la que el arte cómico se dedica a poner de manifiesto las funciones denigrantes

⁹² Cfr, Bajtin, *Opt. Cit.*, p. 69.

⁹³ Cfr, *Ibidem*, p. 65.

⁹⁴ El tema de la risa ritual y la risa pascual es tratado en el texto de Bajtin en p. 69 y 76 respectivamente. Sobre el carácter creativo de la risa se trae como ejemplo un antiguo papiro alquímico en el que se relata la creación del mundo y de todas sus cosas a partir de la risa de Dios. (Cfr., Bajtin, cita 1, p. 59. Ejemplo tomado del texto de V. S. Reich, "La risa ritual" en *Cultos, mitos y religiones*, Paris, 1908, t. IV, p. 112)

del ser humano. Este punto de vista asegura que el dominio de la risa está restringido a lo vicios individuales y de la sociedad, opacando todo consuelo y consejo. Según ellos, con la risa no será posible expresar verdades esenciales del mundo, ya que ella se dedica a aspectos parciales de la vida individual y social. Aunque en el análisis que hemos hecho de la creación cómica matizamos estos aspectos negativos –señalando la conexión entre risa y vida-, hay que tener presente que Bergson desconoce el gran potencial creador y regenerador de la risa, al igual que olvida resaltar la profunda influencia que ejerce esta expresión humana en la configuración de distintas dinámicas socioculturales.

El último punto problemático es que cuando Bergson simplifica los mecanismos de fabricación de lo cómico, desconoce las diferencias que hay entre las distintas artes cómicas. Aunque es posible aplicar dicha ley general en muchas expresiones de la comedia, puede haber otras que son la excepción a la regla. Bergson afirma que uno de los objetivos de *R* es “determinar los procedimientos de fabricación de lo cómico”, y revisar “qué es lo que la sociedad persigue con la risa”. A lo que se llega es a una simplificación de dichos procedimientos, encontrando una fórmula general para la construcción de lo cómico de las formas, los gestos, los movimientos, las situaciones, las acciones, las expresiones verbales y los caracteres, a saber: lo mecánico intentando imponerse sobre lo vivo; la ley humana sustituyendo las leyes de la naturaleza. Esta generalización, aunque subsiste en todos los ejemplos que Bergson presenta en *R*, puede desconocer los desarrollos de las distintas técnicas cómicas, tanto las que Bergson tiene en cuenta, como las que han surgido en la actualidad.

La risa oscila entre el arte y la vida. Lo que hicimos en este capítulo fue revisar la conexión que hay entre el arte y la risa desde el concepto de vida que comparten estas dos expresiones del ser humano. Primero, reconstruimos el concepto de arte desde la noción de vida, resaltando que el arte es el lenguaje propio de la vida y es una visión más directa de la naturaleza. Segundo, explicamos las diferencias y similitudes entre el arte cómico y el arte. Después, hicimos una breve exposición de los mecanismos de fabricación de lo cómico. Por último, hablamos de la teoría del arte cómico de Bergson dentro de un estudio teórico sobre la risa.

3. SOCIEDAD

*Lo que no se perdona a Bergson es haber roto
nuestras cadenas*

Charles Péguy

Bergson reconoce que los principales objetivos del texto sobre la risa son, por un lado, determinar los procedimientos de fabricación de lo cómico e “indagar el fin que la sociedad persigue con la risa” (*R 151*). En el presente capítulo aclaramos la conexión general entre sociedad y risa. Primero revisamos el concepto de sociedad en términos de vida y naturaleza. Segundo, presentamos la función que cumple la risa en la sociedad ocupándonos del mecanicismo y la distracción como contrarios al desarrollo propio de la vida y a la atención constante.

El concepto de vida es la piedra angular que nos permite reconocer las conexiones existentes entre risa, arte y sociedad. Para este último caso, cuando nos percatamos que la sociedad humana es una manifestación de la vida, que la organización social está en el fondo mismo de la naturaleza, aceptamos que ese impulso creador es inmanente a todas las expresiones del ser humano.

En este punto, es posible observar cómo lo mecánico intenta apoderarse de lo vivo en la sociedad, cómo la rigidez, el automatismo, la repetición y la distracción que los produce se incrustan en la flexibilidad, la libertad, la creación constante y la atención que son la esencia misma de la vida social. He ahí, en suma, lo que la risa subraya y lo que aspira a corregir.

3.1. VIDA Y SOCIEDAD

Pasemos a la sociedad. Viviendo en ella, y viviendo de ella, no podemos menos que tratarla como a un ser vivo.

Bergson (*R 41*)

En la filosofía de Bergson hay una estrecha conexión entre vida y sociedad, a tal punto que se habla en términos de vida y naturaleza social. Son dos los planteamientos por los que se puede llegar a afirmar que efectivamente existe una vida social y que hay una naturaleza que se desarrolla a la manera de la sociedad: lo social está en fondo mismo del desarrollo de la naturaleza; en tanto ello, las sociedades humanas son manifestaciones del *elán vital*. En esta parte de la investigación tratamos estas consideraciones buscando aclarar por qué la sociedad es algo vivo.

El concepto de sociedad presente en el pensamiento bergsoniano tiene problemas análogos a los conceptos de conciencia, vida y arte. A lo largo de la filosofía de Bergson no hay un análisis específico del término. Por el contrario, hay varias referencias al concepto de sociedad dentro del desarrollo de algunos temas en los distintos textos: en *R* se habla de la función social de la risa; en *EC* se hace algunas acotaciones a lo social dentro el desarrollo de la evolución; en *FMR*, el texto más relevante a este respecto, hay un análisis de lo social de cara a la moral y la religión. Otra dificultad consiste en que es imposible ubicar una definición y aclarar las funciones del concepto dentro esta filosofía, ello se debe al carácter asistemático del pensamiento bergsoniano. En esta investigación reconstruimos el concepto de sociedad en términos de vida y naturaleza, con ello llegamos a reconocer la vida inmanente a la sociedad y el mecanicismo que dificulta su equilibrio.

Uno de los puntos más importantes de lo planteado por Bergson es que la evolución general de la vida desemboca en la vida social. Incluso la asociación es la forma en que se desarrolla toda actividad viviente. El *elán vital* es el continuo desarrollo de la memoria que tiende a producir algo completamente nuevo. La duración se desarrolla en la naturaleza creando sistemas y organismos que procuran el equilibrio. La vida misma es organización. La célula cumple un rol y tiene unas funciones específicas dentro del tejido, que, a su vez,

conforma un órgano. Cuando dicha célula deja de trabajar o comienza a cumplir otras funciones que no le corresponden, desequilibrará a las otras células y afectará el tejido y por ende al órgano. El desorden se inclina a la destrucción, no sólo de una armonía, sino de la vida misma. Otro tanto ocurre con la interacción entre los distintos elementos en un ecosistema. Cuando alguno de los factores que operan en un sistema natural, agua, viento, humedad, sol, plantas o animales, genera algún desequilibrio radical, puede, si los demás elementos relacionados no logran adaptarse a dicha transformación, destruir al ecosistema mismo. Sucede lo mismo en los animales, si en una comunidad de hormigas las obreras dejaran de trabajar y se dedicaran a cualquier otra cosa, toda la vida del hormiguero estaría en peligro. Para Bergson las sociedades humanas también hacen parte de la creación constante de imprevisible novedad que tiende a la organización. El ser humano al estar vivo participa de esa vida en sociedad que está en el fondo de la evolución. Entonces, la esencia de la vida sólo encuentra plena satisfacción en el desarrollo social.

En efecto, cualquiera que sea la filosofía profesada, fuerza es reconocer que el hombre es un ser vivo; que la evolución de la vida, en sus dos principales líneas, se ha realizado en la dirección de la vida social; que la asociación es la forma más general de la actividad viviente, puesto que la vida es organización; y que desde ese momento se pasa por transiciones insensibles de las relaciones entre células, en un organismo, a las relaciones entre individuos, en la sociedad (FMR 51).

La sociedad humana y la organización de los himenópteros son la expresión más importante de esa evolución de la vida. Para Bergson el impulso que se encamina hacia la vida en sociedad se ha desarrollado en dos direcciones paralelas. Por un lado las hormigas y las abejas, que representan el punto máximo al que ha llegado el instinto, y por el otro, la humanidad, en los que la inteligencia ha alcanzado su mayor desarrollo, poseen una organización tan sincronizada que encarnan la realización más asombrosa de la vida social.

Por lo tanto, la vida social es inmanente, como un ideal indefinido tanto al instinto como a la inteligencia; y este ideal encuentra su realización más completa en la colmena o en el hormiguero de una parte, en las sociedades humanas de otra. Humana o animal, una sociedad es una organización, implica una organización, y generalmente también una subordinación de

unos elementos a otros; y, por lo tanto, ofrece un conjunto de reglas o leyes (FMR 12).

Pero, ¿cuál es la diferencia entre un hormiguero y la sociedad humana? Sabemos que en los dos hay una organización, que dicho orden supone una subordinación de unos individuos a otros. La diferencia principal radicará en que en las sociedades humanas la organización puede variar y está abierta al progreso continuo, contrario a lo que sucede en el hormiguero en el que la organización es invariable y está supeditada a la estructura misma de cada individuo. En la sociedad humana las leyes y las reglas no están necesariamente impuestas por la naturaleza. Pero en la colmena las reglas las impone la naturaleza misma y son necesarias para el equilibrio de la comunidad. En cambio, lo único impuesto en la organización humana es la necesidad de organizarse⁹⁵.

Ahora bien, si se dice que la evolución desemboca en la vida social ¿Por qué ese *elán vital* también genera individuos? ¿Cómo es posible que en las sociedades haya un equilibrio entre los individuos y la comunidad? ¿Cómo es que dos tendencias aparentemente antagónicas, individuación y asociación, conviven en la sociedad? El concepto de sociedad esta compuesto por esas dos imágenes que se suponen opuestas. Para Bergson, en las sociedades de la vida natural o la vida humana, hay una constante lucha de la asociación contra la individuación radical. Pero ese flujo de tendencias opuestas se encamina a un equilibrio mutuo. La dualidad entre individuo y comunidad se reabsorbe en una unidad ya que individuación y asociación son dos manifestaciones complementarias de la vida. Encontramos que cada uno de los árboles que componen un bosque son individuos que se han desarrollado en una mutua competencia con sus congéneres, pero, a su vez, cada uno de los individuos hace parte de la comunidad que es el bosque. Sin la asociación los individuos no podrían convivir en equilibrio con otras especies de plantas o adaptarse a los continuos cambios del ambiente. Los árboles se juntan en una común unidad conformando un

⁹⁵ El tema del impulso hacia la vida social también es tratado en *EC 525*. Bergson habla en el primer capítulo de *FMR* de la diferencia entre el desarrollo social de los himenópteros y de los humanos dentro de la discusión de la obligación moral. Se reconocerá una suerte de instinto social en los hombres y las mujeres, pero en la obligación presente en la sociedad humana prima la inteligencia. También la discusión se centra en el problema del hábito en la obligación moral. El tema es tratado en *FMR 11-14*.

organismo ordenado que interactúa con otros organismos similares. Cuando decimos que el organismo es ordenado nos referimos al equilibrio que hay entre el individuo y la sociedad, a la armonía que presenta el todo con la parte, entendiendo que la parte también es un todo. En el cuerpo humano sucede lo mismo con las células que componen los diferentes órganos.

Pero a través de las palabras, los versos y las estrofas, corre la inspiración simple que es el todo del poema. Así, entre los individuos disociados también circula la vida: por todas partes, la tendencia a la individuación es combatida y al mismo tiempo concluida por una tendencia antagónica y complementaria a asociarse, como si la unidad múltiple de la vida, lanzada en el sentido de la multiplicidad, realizase tanto más esfuerzo para contraerse en sí misma. De ahí, en todo el dominio de la vida, una oscilación entre la individuación y la asociación. Los individuos se yuxtaponen en una sociedad; pero la sociedad, apenas formada, querría fundir en un organismo nuevo los individuos yuxtapuestos, de manera que se convirtiese ella misma en un individuo que pueda, a su vez, ser parte integrante de una asociación nueva (EC 660-661).

¿Qué sucede cuando no es armónica la oscilación entre individuación y asociación en las sociedades humanas? ¿Qué pasa cuando hay un desequilibrio entre la libertad del individuo y la obligación social? La vida se caracteriza por una afirmación de la individualidad, que si no se tiene cuidado, tiende al deterioro del equilibrio de la sociedad. Distinto a lo que sucede en el panal, la sociedad humana sólo es capaz de progresar si encuentra el justo medio entre la libertad del individuo y el respeto por las obligaciones sociales que sostienen la organización. Cuando se pierde el equilibrio entre el individuo y la sociedad, la persona empieza a diluirse por las absurdas exigencias de una comunidad y la colectividad comenzará a disolverse por las tercas voluntades de los individuos. El organismo social se enferma igual que los órganos del cuerpo humano: cuando las células dejan de funcionar o comienzan a cumplir actividades que no le corresponden, todo el sistema se desequilibra y falla. Para que vuelva la salud al cuerpo cada parte debe volver al orden⁹⁶.

⁹⁶ Esta concepción de sociedad humana supone algunos inconvenientes. ¿Hasta qué punto no hay una reducción del asunto de la sociedad a un desarrollo de lo natural? Bergson tendrá que mostrar cómo es que esta sociedad no está supeditada exclusivamente a las exigencias de la naturaleza, que los individuos no están completamente subordinados a la asociación, como lo están las células de determinado organismo. Aunque se soluciona el problema cuando se afirma que subordinación y libertad *deben estar* equilibradas. El modo

...La sociedad que es el disfrute en común de las energías individuales, saca provecho de los esfuerzos de todos y hace a todos más fácil su esfuerzo. Sólo puede subsistir si subordina al individuo; sólo puede progresar si deja a éste la libertad de acción. Exigencias opuestas que habrá que conciliar. [...] Si el individuo se olvida de sí mismo, la sociedad olvida también su destino; ambos, en estado de sonambulismo, recorren una y otra vez, indefinidamente, el mismo círculo, en lugar de avanzar derechos hacia una mayor eficacia social y hacia una libertad individual más completa (EE 35-36).

Para Bergson la sociedad humana es una manifestación de la vida. El impulso vital, esa energía que a cada instante produce diferentes modos de vida, también ha engendrado el cuerpo social. Decimos que la sociedad, al ser una manifestación de la vida, es algo vivo. Por lo tanto, también podemos sostener que, en mayor o menor medida, lo social comparte todas las características que, según Bergson, tiene lo vivo. La sociedad se desarrolla como lo hace el espíritu humano. La sociedad se desenvuelve gracias a una conservación del pasado que penetra el presente y guía el porvenir. La duración se introduce en la materia y es capaz de engendrar nuevas formas de vida social. Esta organización humana crece y madura incesantemente, por ello es imposible pasar dos veces por el mismo estado, aunque las situaciones se parezcan. Ahora bien, ¿si la sociedad se desarrolla de manera irrepetible, como lo hace la vida, también se despliega de forma imprevisible? Aunque no podemos prever con total exactitud de qué manera estarán ensamblados los elementos de una sociedad y el tipo de organización humana, al igual que es improbable predecir con total precisión lo que será una pintura que todavía no ha sido realizada, sí existe la posibilidad, hoy día, de que las Ciencias sociales puedan pronosticar, estudiando el desarrollo de determinada organización humana, las distintas direcciones en podría transformarse la sociedad.

¿Qué otras características comparte la vida social con la vida en general? En la sociedad también hay invención, creación de formas, elaboración continua de algo completamente

como está planteada la dificultad en esta investigación supone una petición de principio. En otro trabajo se podría revisar si, en el pensamiento de Bergson, se da esa complementariedad entre individuación y asociación. En *FMR 51* se desarrolla este asunto mirando la relación entre *obligación moral* y *aspiración moral*.

nuevo, en tanto ello, también hay libertad. La vida vive de la creación. La organización social elabora formas completamente originales, en las que se recrea el cambio continuo. El *elán vital* inmanente a cualquier tipo de sociedad es la continua actualización de la materia, es la energía que a cada instante está produciendo diferentes modos de vida. La vida social es el despliegue de una espontaneidad, es una energía que le permite a la materia cambiar de forma e indeterminarse⁹⁷. Bergson nos ha dicho que la esencia de ese movimiento espontáneo es la libertad. Entonces, la esencia de toda sociedad en la que se transparenta esa espontaneidad de la vida es la libertad. La actividad creadora es un acto libre, de esta manera, en todas las sociedades en las que se observa ese movimiento libre, se presenciara la actividad creadora trayendo al mundo algo completamente nuevo⁹⁸.

Como en el arte la emoción cumple un rol muy importante en la sociedad. La emoción es la única capaz de comunicar la creación constante y la espontaneidad de la naturaleza social. Ese impulso creador se transparenta en la sociedad en forma de emoción. Cuando la sociedad es efectivamente creadora, cuando se reconoce que está viva, surge en cada uno de los individuos ese sentimiento de hacer parte de un desarrollo de la espontaneidad y la libertad. Este sentimiento es el mismo que experimenta el místico cuando reconoce en la realidad ese impulso de amor que configura cada uno de sus actos, que logra transportar a otro tono la vida humana, y que es capaz de transmitir a todos los que se le acercan esa emoción generada por el amor. El místico, que es el artista de la vida, logra vibrar al unísono con el *elán vital* y plasma la creación constante en cada uno de sus actos. Gracias a la emoción, el individuo que hace parte de la sociedad se reconoce creador, generador de

⁹⁷ En este punto se sigue lo que Deleuze plantea acerca del *elán vital*. Cfr., Deleuze, *Opt. Cit.*, p. 99.

⁹⁸ Estas características, *cambio continuo, desarrollo imprevisible e irrepetible, creación constante y libertad*, están tratadas en el primer capítulo de esta investigación en el que se hace un análisis del concepto de vida en el pensamiento de Bergson. Específicamente en la exposición de la vida en tanto duración. Ahora bien, hasta el momento se ha mostrado que en cuando se reconoce que la sociedad manifiesta la vida también se reconoce que ella manifiesta, de alguna manera, la duración de la totalidad de lo real, la duración de la conciencia. Todo organismo vivo es una cosa que dura ya que su pasado se prolonga en su presente y allí permanece actuando. La evolución de la más simple bacteria implica un registro continuo de duración, una persistencia del pasado en el presente y por lo tanto cierta *memoria orgánica*. ¿Hasta qué punto es posible hablar de una memoria orgánica en la sociedad? ¿Qué tanto es posible decir que la sociedad es producto de esa supraconciencia, esa fuerza psico-espiritual que atraviesa la materia comunicándole la vida, que está a la base de la creación?

movimientos completamente originales e irrepetibles. La emoción es capaz de llenar de vida cualquier pedazo de materia, cualquier sentimiento solidificado por los hábitos, cualquier vicio o cualquier idea petrificada en conceptos. La emoción social logra una sacudida profunda de los sentimientos de los individuos. Ella consigue configurar el talante de la sociedad y la interacción entre todos sus elementos.

En la moral de la aspiración, al contrario, está contenido implícitamente el sentimiento de un progreso. La emoción de que hablábamos es el entusiasmo de una marcha adelante -entusiasmo que ha de hacer que algunos acepten esta moral y que se propague a través de ellos por el mundo. “Progreso” y “marcha hacia adelante”, por lo demás, se confunden aquí con el entusiasmo mismo (FMR 26)⁹⁹.

En esta parte de la investigación hemos expuesto los argumentos que sustentan la efectiva existencia de una vida social, una naturaleza social y una suerte de sociedad viva. Los dos primeros puntos de vista implican un trabajo hecho desde lo que Bergson ha planteado en *EC* y en *FMR*. La última proposición es fruto de un trabajo de reflexión basado en el concepto de vida analizado en el primer capítulo de la presente investigación. Llegamos a afirmar que la sociedad está viva, como lo puede estar cualquier creación humana en la que se transparenta el desarrollo espontáneo y libre. Pero, también hay que decir que otra razón que sustenta dicha idea reside en que la sociedad refleja la vida inmanente a cada uno de los seres humanos que la componen. En últimas, la sociedad expresa la duración del espíritu humano comprendida por la intuición de la conciencia. Llegamos a concluir que la sociedad está viva ya que es una manifestación del impulso vital. En la vida social hay flexibilidad, cambio continuo, desarrollo imprevisible e irrepetible, creación constante y libertad.

⁹⁹ El tema de la emoción es recurrente en *FMR*. La explicación del místico está dada en el primer y en el tercer capítulo de dicho texto, específicamente en 54, 121, 125, 128, 129, 146-147. La emoción del místico es, volviendo a la teoría de los planos de conciencia, el punto máximo de la intuición de la duración. Es la coincidencia completa de la memoria de espíritu con el *elán vital*. Es la auscultación espiritual del metafísico desarrollada hasta el límite. El alma del místico es aquella que ha logrado desprenderse totalmente de la necesidad y la utilidad práctica, que no se adhiere a la acción por ninguna de sus percepciones. El místico percibe todas las cosas en su pureza original, todas las formas, los colores y los sonidos del mundo material como los más sutiles movimientos de la vida interior. En él se ha realizado la suprema misión de la intuición, en él se ha revelado la Naturaleza en su hermosa simplicidad. Ahora bien el tema de la emoción esta desarrollado de cara a la afirmación de la sociedad abierta y la moral de la aspiración como expresiones del impulso que tiende hacia la asociación. (Cfr., *FMR*, 26, 33).

Características que la sociedad comparte, en menor medida, con la conciencia y con la vida en general.

En el segundo capítulo de este estudio hablamos de la relación que, según la filosofía de Bergson, existe entre arte y sociedad. Con el concepto de sociedad que se ha expuesto, ¿qué tanto se ha transformado dicha relación? En *R* se afirma que el arte es “ruptura con la sociedad y vuelta a la sencillez de la Naturaleza” (*R* 128). Al parecer, según esa afirmación, la sociedad es el movimiento inverso a lo vivo. Ahora bien, en este capítulo hemos presentado un concepto de sociedad en el que hay una coincidencia con la vida y con la naturaleza. La sociedad humana es una manifestación del *elán vital*. Lo social está en el fondo del despliegue de la naturaleza. En este punto se abre la posibilidad de resignificar la conexión que hay entre arte puro y sociedad. Si se tiene en cuenta lo que ya se ha planteado, ¿qué tan viable es decir que el arte, lejos de romper radicalmente con la sociedad, también es vuelta a la sencillez de la naturaleza social? ¿Hasta dónde el arte puro (pintura, escultura, literatura, música, etc.) también es una visión más directa de la vida en sociedad? ¿Qué tanto el arte también vive de la creación e implica una creencia latente en la espontaneidad de la vida social?

El concepto de sociedad basado en la coincidencia con la idea de vida y de naturaleza es problemático. A continuación señalaremos dos dificultades. Cuando hay una total coincidencia de lo social con lo vivo ¿cuál es el lugar de lo artificial?, ¿cuál es el límite que hay entre la naturaleza y el artificio? Es posible, si se reconoce que toda creación expresa de alguna u otra manera un cambio continuo y una creación constante, que no exista nada completamente artificial, ¿cuál sería entonces el concepto de artificio que se desprende de estas consideraciones? Otra gran dificultad reside en que en nuestra presentación del concepto de sociedad se excluye el otro punto de vista en el que lo social también se inscribe en el flujo de energía contrario a lo vivo. Esa dirección del pensamiento en el que se pone de manifiesto la rigidez, el automatismo, la repetición, como contrarios a la flexibilidad, la libertad, la creación constante también influye en la concepción de la sociedad, la moral y la religión que hay en la filosofía de Bergson. Siguiendo lo que expresa Pedro Chacón, ese “impulso vital, pese a su éxito con la especie humana, también

se habría detenido en la mayor parte de los grupos y sociedades; también en esta privilegiada especie predominarían la repetición y los hábitos mecánicos ligados al estancamiento de la corriente vital”¹⁰⁰. Para construir este concepto de sociedad se debe tener en cuenta la imagen opuesta a esa coincidencia de lo social con lo vital. Por ello hay que reconocer que muchas sociedades humanas también han sido expresión de la necesidad y de la pura materialidad. Bergson habla de varios casos de las sociedades cerradas¹⁰¹.

3.2. SOCIEDAD Y RISA

*Abajo, la multitud bullía en la plaza
y, en medio de las risas, me señalaban con el dedo;
Y yo tenía vergüenza y miedo*

Uno de los grandes objetivos de *R* es “indagar el fin que la sociedad persigue con la risa” (*R 151*). Incluso se afirma que “[p]ara comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es su función social” (*R 15*). En esta parte de nuestro estudio analizaremos la conexión entre risa y sociedad, aclarando el fin, la función y el lugar de la risa en la organización humana. En un primer momento enunciaremos las observaciones que Bergson hace sobre la risa. Después, analizaremos cómo es que la risa denuncia y corrige todo mecanicismo y automatismo instalados en la vida social. Para ello revisaremos que la risa es causada por lo mecánico que quiere instalarse sobre lo vivo que fluye en la sociedad y que ese mecanicismo es producido por una distracción, por un olvido de la flexibilidad y la libertad inmanente al individuo y a la organización social. Por último hablaremos de manera breve de otras funciones del arte cómico en la sociedad, de la alegría en la filosofía de la risa de Bergson y de la conexión entre risa y niñez.

¹⁰⁰ Chacón Pedro, “Mecánica y mística: la filosofía de la religión de Henri Bergson” en Gómez, Caffarena (ed.) *Religión. Revista Iberoamericana de filosofía*, Trotta, 1993, p. 414.

¹⁰¹ El tema de las sociedades cerradas es tratado en el primer capítulo de *FMR* junto con el tema de la obligación moral.

Antes de iniciar, retomemos lo que ya se ha expresado. La risa, especialmente la suscitada por lo cómico, tiene lugar en el movimiento de esos dos flujos de pensamiento, la pura materialidad y la duración, que tienden a armonizarse. La risa se sitúa en el tránsito que hace el ser humano entre la materia y el espíritu, entre la rigidez y la flexibilidad, entre el automatismo y la libertad, en últimas, entre la distracción y la toma de consciencia. La risa corrige la distracción instalada en el pensamiento y en la vida de los seres humanos. La risa denuncia aquello que busca imponerse sobre el flujo de creación continua. En ese movimiento en el que se armonizan los dos aspectos de la realidad antagónicos, lo cómico *denuncia* y la risa *corrige* en aras de liberar a la conciencia de todo aquello que limita y encarcela al pensamiento y a la vida. Nuestra tesis sostiene que la significación social de la risa equivale a estas mismas funciones transportadas al desarrollo de la vida en común. La risa se sitúa en el tránsito que hace el individuo entre la rigidez y la flexibilidad, entre el automatismo y la libertad, entre la sociabilidad y la pura individualidad, en últimas, entre la distracción y la toma de conciencia de lo vivo que fluye en los seres humanos y en la sociedad. En ese movimiento en el que se muestran dos aspectos de la realidad social como antagónicos -rigidez y flexibilidad, individuación y asociación-, lo cómico *denuncia* y la risa *corrige* en aras de liberar al individuo de todo lo que lo limita y que pone en peligro el equilibrio de la vida en común. La risa denunciará aquello que busca imponerse sobre el flujo de creación continua que hay en la sociedad y corregirá el automatismo que tiende a encarcelar cuanto hay de libertad en nosotros.

Bergson comienza el trabajo en *R* exponiendo tres observaciones que considera fundamentales y que se refieren al lugar desde el cual hay que estudiar lo cómico. Siguiendo el análisis hecho por investigador en el área de estética Bernard Prusak en su artículo sobre la teoría de la risa de Bergson, estas tres observaciones son fundamentales para entender dicha teoría. Cuando se señalan estas observaciones, no sólo se hace referencia a algo que es notado, sino a algo que es recordado y tiene que ser respetado cuando se procede en el análisis: lo “observado” como una costumbre o como el rito de

observar¹⁰². Nos interesan las consideraciones que se refieren al lugar y la función de la risa en la sociedad. Por un lado para Bergson “fuera de lo que es propiamente *humano* no hay nada cómico” (R 12) y “nuestra risa es siempre risa de grupo” (R 14). Estas dos indagaciones buscan sustentar el objetivo del texto de 1900: “la risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social” (R 15). Ahora bien, Prusak argumenta que la risa no es única y exclusivamente una expresión social, que es posible presentar las dificultades que suponen estas dos observaciones y exponer los contra-argumentos que invalidan dichos puntos de vista. Por el momento, sólo señalamos que la risa tiene una importante función social, pero que, siguiendo la crítica de Prusak, hay que preguntarse, ¿qué tanto la risa es una expresión exclusiva del ser humano organizado en sociedad?, ¿hasta dónde nuestra risa es siempre risa de grupo?¹⁰³.

La principal función de la risa en la sociedad es denunciar y corregir todo mecanicismo y automatismo instalados en la vida en común buscando afirmar cuanto hay en ella de flexibilidad, espontaneidad, creación constante y libertad. La risa es algo así como un *gesto social* que responde a toda rigidez de cuerpo y de espíritu que tiende, si no se corrige a tiempo, a degenerar cuanto hay de flexibilidad y espontaneidad en las relaciones entre individuos que componen una sociedad. “Expresa, pues, lo cómico cierta imperfección individual o colectiva que exige una corrección inmediata. Y esta corrección es la risa.” (R 71). Ahora bien, ¿qué es exactamente lo que la risa denuncia y corrige? Para responder esta pregunta sostenemos que la risa denuncia y corrige todo mecanicismo y automatismo que intentan imponerse sobre lo vivo que fluye en la sociedad, pero, también hace patente esa distracción fundamental del ser humano que lo supedita a la rigidez y a la repetición.

¹⁰² Cfr., Prusak, Bernard, “*Le rire a nouveau: Rereading Bergson*” (online), en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62:4, Otoño 2004, pp. 377-388, URL: [Http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1559232.pdf](http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1559232.pdf). [2 de julio de 2008] p. 380. En el momento en que se publicó este artículo Prusak era profesor del Colegio de Artes y Ciencias de la Universidad de Boston en Estados Unidos.

¹⁰³ La crítica a las tres observaciones hechas por Bergson está presente en la segunda y tercera parte del artículo de Prusak, específicamente en pp. 380-386. Prusak retoma partes de la teoría presentada por Helmuth Plessner en su libro *Laughing and Crying: A Study of the Limits of Human Behavior*. En el artículo se asumen muchos de los puntos de vista que buscan desmontar un posible *antropocentrismo* al interior de la teoría de la risa de Bergson.

Pasemos a la sociedad. Viviendo en ella, y viviendo de ella, no podemos menos que tratarla como a un ser vivo. Será pues, ridícula toda imagen que nos sugiera la idea de una sociedad que se disfraza, y por decirlo así, de una máscara social. Ahora bien; esta idea apunta ya desde el momento en que advertimos algo inerte, algo hecho, algo añadido en la superficie de la sociedad viva. Es algo de rigidez que se halla en pugna con la flexibilidad interna de la vida (R 41).

¿Por qué el mecanicismo y automatismo son tan perjudiciales para la vida social? Simplemente porque toda rigidez y repetición ponen en peligro, de una u otra manera, el equilibrio de la vida en común. Para Bergson en la vida en sociedad hay cambio constante, flexibilidad, desarrollo imprevisible e irrepetible, creación y libertad. Esta expresión del *elán vital*, como cualquier organismo vivo, requiere de un equilibrio entre sus partes, de una armonía entre el individuo y la comunidad, de un balance entre la libertad y la subordinación. La rigidez de cada persona y de la sociedad misma, están en pugna con la flexibilidad interna de la vida. La rigidez, el automatismo y la repetición son síntomas de una enfermedad que busca acabar con ese equilibrio de la vida en común, poniendo en peligro los sentimientos, las emociones y las acciones del ser humano que tienen el mayor índice de sociabilidad.

Toda rigidez de carácter, toda rigidez de espíritu y aún del cuerpo será, pues, sospechosa para la sociedad porque puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común, en torno del cual gravita la sociedad entera. Y sin embargo, la sociedad no puede reprimirla con una represión material, ya que no es objeto de una material agresión. Encuéntrase frente a algo que la inquieta, pero sólo a título de síntoma, apenas una amenaza, todo lo más un gesto (R 24).

¿Cómo es que lo mecánico puede instalarse sobre la vida social? Como hemos mostrado la sociedad también es algo vivo. Por lo tanto, el mecanicismo se impone sobre la sociedad de la misma manera que lo hace con la vida. La materia se resiste al desarrollo continuo y a la constante creación que imprime el *elán vital* en todas las cosas. La materia intenta fijar los movimientos imprevisibles e irrepetibles transformándolos en simples repeticiones; solidifica cualquier expresión de libertad en una continuidad de automatizaciones. Sucede

exactamente lo mismo con la vida social. Bergson se imagina el cuerpo social como la flexibilidad perfecta, como el despliegue de una actividad en constante elaboración, pero esta actividad es la llama misma que le insufla vida a la sociedad, encendida en los seres humanos por esa energía creadora inmanente a todas las expresiones de lo vital. Ahora bien, cuando la atención de los individuos o de la organización humana deja de centrarse en la flexibilidad y en el movimiento libre, pasando a concentrarse en la pura necesidad, el cuerpo social se convierte en una pesada y rígida envoltura, una materia inerte colocada sobre la energía viva. Bergson lo explicará de la siguiente manera: “en una zona neutral en que el hombre se da simplemente en espectáculo a sus semejantes, queda una cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin que sus miembros tuviesen mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo” (*R* 24-25). La rigidez del individuo y de la sociedad constituye la principal característica antagónica al despliegue de la naturaleza. Gracias a esta propiedad es que toda la vida social puede dar la impresión de ser un simple juego de marionetas, en el que los personajes son víctimas de la necesidad de un titiritero invisible. Hay que aclarar que dicha rigidez se encuentra tanto en la organización como en los elementos que la componen, y que la interacción de ambas constituye lo que en esencia produce risa.

Para Bergson lo cómico por excelencia es lo mecánico calcándose sobre lo vivo, o, en la enunciación dada en *R*: *la transfiguración momentánea de una persona en una cosa*. Transportando dicha expresión al terreno de la risa en la sociedad, se encuentra que en su esencia lo cómico es la *transfiguración momentánea de la vida social en un aparato mecánico*. Cuando la sociedad nos da la impresión de ser una máquina, un artefacto automático, una multitud de engranajes adaptados unos a otros fundamentándose en la rigidez y la repetición, surge en nosotros la risa. De la misma manera, la formulación de lo que Bergson ha llamado *la ley fundamental de la fantasía cómica* también arroja muchas luces al asunto que estamos trabajando. Son dos efectos cómicos: primero, un mecanismo incrustado en la naturaleza; segundo, una reglamentación automática de la sociedad. El resultado de dicha combinación es “una reglamentación humana sustituyendo las leyes

mismas de la naturaleza” (R 43). Aclarando el lugar de la risa en la sociedad reformulamos esta enunciación: es cómica toda reglamentación artificial que pretende sustituir las leyes mismas de la naturaleza social. Entonces, lo que la comedia denuncia y lo que la risa corrige es la desviación de las expresiones humanas que tienden a negar la vida presente en el ser humano, sus creaciones, y la sociedad.

La causa del mecanicismo y el automatismo en la vida social es la *distracción*, el *olvido de lo vivo* inmanente al individuo y a la sociedad. Como ya se ha dicho la repetición, la rigidez y el automatismo son las causas por las que nos reímos de un gesto, una forma, una fisonomía o un acto. Pero lo que realmente determina la desviación de la vida en el sentido de la mecánica es una cierta distracción fundamental del ser humano. Pero, ¿por qué nos reímos de un artificio mecánico?, ¿por qué es cómica toda organización social que se presenta como un juego de marionetas y como una multitud de engranajes? El mecanicismo es contrario a la vida y lo que en realidad pone de manifiesto es una distracción en el despliegue de lo vital. La rigidez, la repetición y el automatismo son causados por el olvido de la vida presente en todas las expresiones de lo humano.

...olvido de sí mismo y de los demás: he aquí lo que siempre encontramos. Y examinando de cerca las cosas, veremos que este olvido se confunde precisamente con lo que hemos llamado insociabilidad. La causa principal de esta rigidez consiste en olvidarse de mirar en derredor y sobre todo dentro de uno mismo. [...] Rigidez, automatismo, distracción, insociabilidad, todas estas palabras vienen a designar la misma cosa y de todos estos elementos se forma lo cómico de los caracteres (R III).

Ahora bien, ¿por qué la rigidez, el automatismo y la repetición son tan perjudiciales para la vida en sociedad? Ese olvido de la vida supone una consolidación de la insociabilidad, una exaltación de la individuación como movimiento negativo al equilibrio social. La insociabilidad representa una fuerza capaz de destruir la vida de cualquier comunidad. Toda tendencia aisladora, o mejor la rigidez, el automatismo y la repetición del individuo para con la sociedad y viceversa, se presentan en forma de pereza, egoísmo, vanidad y una

excesiva división del trabajo que puede generar una facturación de la sociedad en pequeñas y aisladas organizaciones¹⁰⁴.

Entonces, ¿qué hace la risa frente al mecanicismo y la distracción? La risa se instalará en el movimiento por el que el ser humano decide mirar a su alrededor y a sí mismo, encontrando que su vida y la de sus congéneres no es pura rigidez y repetición. Lo cómico denuncia ese olvido producto de un desequilibrio del espíritu. La risa tiene por función corregir dicha distracción, buscando un perfeccionamiento tanto individual como social. La risa busca producir en la sociedad espíritus bien equilibrados, capaces de adaptarse a las situaciones, pero sin olvidar que la vida es flexibilidad, cambio continuo, desarrollo imprevisible e irrepitible, creación constante y libertad. Lo cómico pretende denunciar a todo aquello que intenta imponerse sobre el flujo de creación y corregir el automatismo que encarcela cuanto hay de libertad en la sociedad. Como dijimos, el arte cómico, dándole la verdadera importancia a lo planteado en *R*, es medicina para el ser humano y para la sociedad: es una cura contra el sueño, pues permite que nuestra conciencia despierte de esa distracción que la mantiene en el mundo de la pura materia y la necesidad; es vacuna, porque evita que caigamos en actitudes y hábitos insociables; es analgésico, porque nos permite sobrellevar cuanto hay de pesado y trágico en la vida. Para concluir, en ese movimiento en el que se armonizan las dos corrientes de vida antagónicas, rigidez y flexibilidad, pura individuación y asociación, la comedia denuncia y corrige en aras de liberar a la sociedad de todo aquello que limita y estropea su correcto funcionamiento.

Veríamos por él cómo la risa cumple con regularidad matemática una de sus funciones principales, la de despertar al amor propio atrayéndole a su plena conciencia y haciendo que los caracteres lleguen al mayor grado posible de sociabilidad. Veríamos también como la vanidad, producto ingénito de la vida social, constituye, no obstante, un estorbo de la sociedad, al modo de ciertos venenos que están segregando constantemente nuestro organismo y que concluirían por intoxicarle si no viniesen otras secreciones a neutralizar sus efectos (R 130).

¹⁰⁴ Sobre la vanidad, es posible que revisar la construcción de los caracteres cómicos en *R* 28-30. El tema de la división del trabajo es tratado en la exposición de lo cómico profesional en *R* 132-136.

Hasta ahora hemos presentado qué es lo que la risa denuncia y corrige, en el capítulo anterior expusimos cómo es que el arte cómico denuncia lo mecánico instalado en la vida, específicamente cuando hablamos de los procedimientos de fabricación de lo cómico, nos falta analizar cómo es que la risa ejerce su corrección. Bergson interpreta esta propiedad de la risa en términos de represión, castigo, intimidación y humillación. La principal función de la risa es *corregir* la rigidez buscando afirmar cuanto hay de flexibilidad en los seres humanos. Dicha corrección se plantea, primero como una *represión* de todas esas tendencias aisladoras que pretenden destruir el equilibrio social. Segundo, la risa tiene el objetivo de *humillar*, produciendo en las personas que son objeto de burla sentimientos de pena. El argumento esbozado por Bernard Prusak sobre este tema es interesante. Según Prusak “mientras la risa castiga, al mismo tiempo sana la herida que inflige en él [el ser humano]: lo devuelve a la vida”¹⁰⁵.

La risa es ante todo corrección. Hecha para humillar ha de producir una impresión penosa en la persona sobre quien actúa. La sociedad se venga por su medio de las libertades que con ella se han tomado [...] Pero ¿se podrá decir que al menos su intención es buena, que a menudo castiga porque ama y que al reprimir las manifestaciones exteriores de ciertos efectos nos invita a que corriamos en nosotros estas mismas faltas y nos mejoremos interiormente? (R 144-145).

Como ya hemos dicho, la teoría sobre la risa en Bergson es limitada. Ella supone una interpretación bien particular de las funciones de la risa en la sociedad. También dijimos esta filosofía de la risa hace parte de esas teorías en la que el arte cómico tiene la misión de poner de manifiesto las expresiones más denigrantes del ser humano. Bergson asegura que el dominio de la risa está restringido a lo vicios individuales y de la sociedad. Según esto, con la risa no es posible expresar verdades esenciales del mundo, ya que ella se dedica a aspectos parciales de la vida individual y social. Aunque en el análisis que hicimos en el segundo capítulo sobre la creación cómica matizamos estos aspectos negativos –señalando la profunda conexión entre risa y vida-, hay que tener presente que Bergson desconoce ese gran potencial creador y regenerador de la risa, al igual que olvida resaltar la profunda influencia que ejerce esta expresión humana en la configuración de distintas dinámicas

¹⁰⁵ Prusak, Bernard, *Opt. Cit.*, p. 3.

socioculturales. Entonces, aseguramos que la filosofía de la risa de Bergson es limitada ya que sólo tiene en cuenta los aspectos negativos de la vida individual y social, dejando de lado las demás propiedades. Estamos convencidos que el objetivo que la sociedad persigue con la risa no se agota en ejercer una corrección a la manera de un castigo, una coacción o una humillación. También encontramos que la función de la risa y de lo cómico puede expresarse en términos de alegría y creación, reconociendo su capacidad de enseñanza basada en el entusiasmo y el buen humor. Para concluir, lo que hemos mostrado es que Bergson desconoce que la risa también ejerce su corrección perdonando, valorando y aconsejando.

Sin embargo, es posible relacionar en la filosofía bergsoniana los planteamientos hechos sobre la significación social alegría y el lugar de la risa en la sociedad. La alegría es síntoma del triunfo de la vida. La alegría invade a todo aquel que se reconoce creador y que tiene la capacidad de acceder a la intuición pura de la duración. En el momento en que reconocemos la vida, también la del individuo en la sociedad, como un flujo de energía creadora desplegándose de manera imprevisible, irrepetible y libre, la alegría afecta nuestros sentimientos y nuestra sensibilidad. Como ya lo hemos expresado la risa tiene lugar en el tránsito que hacemos entre lo mecánico y lo vivo, entre el automatismo y la libertad, entre la rigidez y la flexibilidad, entre la individuación y la asociación. Allí donde se armonizan los opuestos, donde la risa cumple la función de denunciar y corregir, la vida triunfa y la alegría se convierte en una de las características esenciales del ser humano y de la sociedad¹⁰⁶.

Como ya lo expresamos, el arte cómico, dándole la real importancia que posee y complementando la teoría de Bergson, genera importantes sentimientos de sociabilidad que mantienen el equilibrio de la vida en comunidad. Sucede exactamente lo mismo con la alegría, el buen humor y el entusiasmo que expresan ese sentimiento de progreso y marcha

¹⁰⁶ El tema de la alegría es tratado en *FMR* 26, 30, 77, 83, 121. Es muy importante reconocer esta propiedad de la realidad porque es otra característica que fundamenta el hecho de que el trabajo de Bergson es una *metafísica del optimismo*. Éste tiene por función liberar al pensamiento de todo cuanto lo mantiene en la pura necesidad y la simple materialidad. La interpretación de la obra de Bergson como una metafísica del optimismo es desarrollada por Pedro Chacón, *Opt. Cit.*, pp. 147-156.

hacia delante por el que nos reconocemos creadores y libres. Para Bergson hay una zona neutral en sociedad en la que cada uno de nosotros nos damos en espectáculo a nuestros semejantes. Allí, en ese teatro del mundo, es necesaria cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu, y el mayor grado de sociabilidad para adaptarnos lo mejor posible los unos a los otros. La risa y la comedia generan sentimientos capaces hacernos mirar hacia adentro y alrededor de nosotros mismos despertando ese amor propio tan necesario para sostener la armonía entre el individuo y la sociedad.

Ahora bien, una de las tres observaciones que hace Bergson sobre la risa es que requiere de cierta indiferencia del espectador para que la comedia no se convierta en drama: “lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia del corazón” (*R 14*). Teniendo en cuenta esto, ¿cómo es posible que la risa genere sentimientos capaces de afirmar la vida individual y social?, ¿cómo es que la risa tiene la capacidad de configurar dinámicas socio-culturales si, como lo mostramos en el capítulo anterior, no se dirige a la emoción ni al sentimiento? Volviendo a lo planteado, es importante preguntarle a Bergson, ¿de qué manera es que funciona la *emoción* en el arte cómico si ha de producir algún tipo sentimiento en los seres humanos para que pueda darse la tan prometida corrección individual y social? La respuesta que damos, lejos de solucionar completamente la cuestión, busca reconocer la posible dirección que hay que seguir para satisfacer algunos de estos inconvenientes. Debemos recordar la distinción que se realiza en *FMR* entre la emoción superficial y la emoción profunda. Una emoción, afirma Bergson, es una sacudida del alma. Pero hay que diferenciar entre una agitación superficial y una profunda. Hay que distinguir entre dos géneros de emoción, dos especies de sentimiento y dos manifestaciones de la sensibilidad. Creemos que el arte cómico, como cualquier arte que busca poner de manifiesto la naturaleza, incluso la naturaleza social, hace uso de la emoción. En el caso de la risa la emoción generada es tan débil que no logra despertar en el espectador mayor grado de simpatía con los hechos o las actitudes. El sentimiento involucrado en la comedia depende directamente de la imagen representada, por ello es que allí sólo se da una superficial agitación afectiva, imperceptible para muchos, que logra generar, no en todos los casos, una denuncia y una corrección de aquello que dificulta la vida individual y

social¹⁰⁷. Con ello no solucionamos ninguna de las preguntas que planteamos, sólo reconocemos que el tema de la emoción en el arte cómico no es trabajado por Bergson directamente en *R*, pero que, remitiéndonos a obras posteriores, encontramos cierta coherencia de los planteamientos sobre la *indiferencia en la comedia* con otros temas. Nos queda por decir que esta segunda observación sobre lo cómico es ambigua, ya que permite muchísimas interpretaciones, y también está hecha de manera descuidada, ya que muchos contra-argumentos pueden invalidarla¹⁰⁸.

Para terminar reconocemos en la filosofía de la risa de Bergson una posible conexión entre risa y niñez. Lo que queremos mostrar es que dicha conexión no es coincidental en tanto en cuanto supone importantes planteamientos sobre la naturaleza humana. En *R* se habla de los niños cuando, en el segundo capítulo, se está explorando los mecanismos de fabricación de las situaciones y las palabras. Para esto se presentan los procedimientos por los que distintos juegos infantiles producen risa en los niños, con ellos se extrae la esencia de lo cómico y se presenta las características que componen un modelo de las distintas situaciones cómicas: repetición, inversión e interferencia de series. Nosotros reconocemos que Bergson no le da la suficiente importancia a la conexión que él mismo encuentra, pero que genera varias inquietudes que vale la pena tener en cuenta para cualquier trabajo filosófico posterior. Es evidente que los niños y las niñas ríen más que los adultos, pero, ¿por qué sucede esto si también se sabe que en la niñez los seres humanos tenemos un referente social mucho menor que cuando somos adultos? ¿La risa en los niños también tendrá esa función social que consiste en corregir, castigando y humillando?, ¿qué tipo de risa es la que expresa un bebe? Siguiendo este punto de vista, ¿hasta dónde las prácticas de enseñanza-aprendizaje en niños y adultos tienen mejores resultados cuando interviene la risa? En Bergson, ni en la mayoría de filósofos que hablan de la risa, no existe un estudio

¹⁰⁷ La distinción entre emoción superficial y profunda se encuentra en *FMR 21-22*.

¹⁰⁸ Ejemplo de esta contra-argumentación se encuentra en el artículo de Bernard Prusak, *Opt. Cit.*, pp. 385-386. Allí, este autor reconoce el problema en los siguientes términos. ¿Por qué debe reírse una persona en la posición de espectador si simplemente está mirando? La respuesta de Bergson es que para corregirse e instruirse. Pero, ¿qué sucede con la distancia que requiere la risa para cumplir sus objetivos? Se puede cuestionar que la risa sea una simple emoción superficial mirando que en realidad produce una profunda agitación emocional.

de estas inquietudes, pero vale la pena que la filosofía comience a responder por qué está expresión tan exclusiva de los niños es tan importante en el mundo de los adultos.

Con harta frecuencia desconocemos lo que aún hay de infantil en la mayor parte de nuestras alegres emociones. Y sin embargo, si las examinásemos de cerca, ¡cuántas no quedarían reducidas a simples recuerdos de placeres pasados! ¿Qué subsistiría de muchas de nuestras emociones si las redujésemos a lo que tienen de estrictamente sentimental, si las despojásemos de todo lo que en ellas es un verdadero recuerdo? ¿Quién sabe si a partir de cierta edad no nos hacemos incompatibles con la alegría franca y nueva, y si las dulces satisfacciones del hombre maduro pueden ser otra cosa que sentimientos revividos de la infancia, brisa fragante que nos envía ráfagas, a cada momento más raras, [de] un pasado cada vez más remoto? (R 58).

El objetivo general de este último capítulo de nuestra investigación era mostrar la relación de la sociedad con la risa, especialmente la suscitada por lo cómico. Primero reconocimos que la sociedad también es algo vivo y, por lo tanto, merece el cuidado y la atención de las cosas de la vida. Segundo, establecimos el lugar de la risa en la sociedad desde el concepto de vida, argumentando que la risa se sitúa en el tránsito que hace el individuo entre la rigidez y la flexibilidad, entre el automatismo y la libertad, entre la sociabilidad y la pura individualidad, en últimas, entre la distracción y la toma de conciencia de lo vivo que fluye en los seres humanos y en la sociedad. Además de ello establecimos algunas dificultades de la teoría de la risa de Bergson respecto de la calidad del sentimiento y respecto de su relación con la niñez.

CONCLUSIONES

Así las olas luchan sin tregua en la superficie del mar, mientras que en las capas inferiores hay una paz profunda. Las olas chocan entre sí, se empujan unas a otras y buscan su equilibrio. Una espuma blanca, alegre y sutil dibuja la movilidad de sus contornos. De cuando en cuando, al retirarse la ola deja un poco de esta espuma sobre la arena de la playa. Un niño que juega cerca de allí acude a cogerla presuroso, y se asombra al no encontrar un momento después más que algunas gotas de agua en la palma de la mano. Pero de un agua mucho más salada y mucho más amarga que la de la ola que trajo. Igual que esta espuma nace la risa. Acusa en lo externo de la vida social las revoluciones superficiales. Ella es también una espuma a base de sal. Chispea como la espuma del licor. Es alegría. Pero el filósofo que la recoge para saborearla, encontrará algunas veces, por una exigua cantidad de materia, una cierta dosis de amargura (R 147).

Para nosotros el bergsonismo es una filosofía de la risa en tanto en cuanto reconocimos un vitalismo formulado en función de la teoría presente en *R*. Nuestra tesis fue una lectura de la filosofía de Bergson a partir de los planteamientos sobre la risa y sus conexiones con la vida, el arte y la sociedad. Nuestra interpretación es novedosa ya que, primero, retoma muchos de los planteamientos de Bergson desde una obra considerada marginal según la tradición filosófica, y, segundo, trasciende la teoría bergsoniana de la risa.

Nuestra investigación fue planteada, en un principio, como una sucinta introducción al pensamiento del filósofo francés, en especial a su filosofía de la vida. Encontramos que nuestro estudio profundizó en los planteamientos sobre la risa y el arte cómico, originando una apertura de las perspectivas de la investigación. Teniendo en cuenta esto, reconocemos que nuestra investigación expresa una modificación original del bergsonismo.

Este proyecto se presentó como una introducción al pensamiento de Bergson, en especial a lo que nosotros hemos considerado es el corazón del bergsonismo, una filosofía de la vida.

El vitalismo que asentamos es un análisis filosófico realizado en función del concepto de risa y sus mutuas relaciones con los conceptos de vida, arte y sociedad.

En nuestra reflexión profundizamos en la teoría de la risa presente en la obra de 1900. Trascendimos los objetivos de esta obra y nos dedicamos a reconocer la coherencia de los planteamientos sobre la vida, el arte y la sociedad con varios temas del pensamiento de este filósofo francés. De esta manera, llegamos a ampliar la reflexión hecha por Bergson a partir del bergsonismo mismo.

Reconocimos a lo largo de nuestra investigación la coherencia de lo planteado en *La Risa* con el pensamiento de Bergson, en especial con sus teorías más importantes desarrolladas en los conceptos de vida, *elán vital*, duración, memoria, intuición, la noción de arte y de sociedad. Entendimos que, como lo expresa Michel Barlow, “la unidad de la obra bergsoniana no es una unidad arquitectónica sino sinfónica”¹⁰⁹. Entonces, presenciamos la continua unidad de una melodía que se va desplegando, manifestando la armonía que hay entre los planteamientos sobre la vida, la risa, el arte y la sociedad con el desarrollo de la filosofía bergsoniana. Pero, ¿cuáles son esos postulados expuestos en *R* que coincidieron con el pensamiento de Bergson? Se hizo evidente que el concepto de vida reconstruido a partir de la obra de 1900 es compatible con lo presentado en *La evolución creadora* y en “La conciencia y la vida”¹¹⁰, entre otras obras. El concepto de vida correspondió con la teoría de la duración y la intuición, con los conceptos de conciencia y memoria, con la teoría del *elán vital*, con las posiciones sobre la materia y la inteligencia, con la noción de hábito. Así mismo, las teorías de los *planos de conciencia* y de *los modos de vida* expuestas en *Materia y Memoria* respaldaron la teoría de la risa, en lo que se refiere al tránsito entre la *distracción* y la *consciencia* de la energía viva presente en toda la actividad humana¹¹¹.

¹⁰⁹ Barlow, Michel, *Opt. Cit.*, p. 10.

¹¹⁰ Conferencia pronunciada en la Universidad de Birmingham el 29 de mayo de 1911, publicada en *La energía espiritual. Opt. Cit.*, pp. 11-37.

¹¹¹ Bergson habla de la teoría de los planos de conciencia en el resumen y la conclusión de *MM* (421ss.) enmarcada en una reflexión sobre el recuerdo. La teoría de los modos de vida se refiere a la vida en tanto *adaptación y duración*, expuesta en el primer capítulo de la investigación, que se ajusta con las características del mecanicismo y la vida *-rigidez y flexibilidad-* presentes en *R*. Hemos dicho que la coherencia presente en el pensamiento de Bergson está dada en términos de armonía. No obstante, debemos reconocer que, aunque el concepto de vida presente en *R* no es contradictorio con lo expuesto posteriormente, desconoce la conexión

De la misma forma, las observaciones sobre el arte y la creación artística estaban compenetradas con lo expresado en “La vida y obra de Ravaisson” y en *Las dos fuentes de la moral y la religión*. La conexión entre arte y naturaleza fue compatible con el concepto de vida. La función del arte, planteada en términos de ser una visión más directa de la realidad y revelarnos la naturaleza, coincidió con la teoría de los planos de conciencia y el concepto de intuición. Asimismo, el arte como el despliegue de una evolución creadora se ajustó a la noción de *emoción creadora* propuesta en la última obra de Bergson. Por último, las consideraciones sobre la sociedad encajaron con lo tratado en el texto sobre la evolución y con lo señalado en la obra sobre la moral y la religión. Aunque no es muy precisa la noción de sociedad, fue posible construir un concepto de lo social en términos de vida y naturaleza a partir de lo expuesto en *R*.

Nuestra interpretación revitaliza la filosofía de la duración en el sentido de una filosofía de la risa. Así pues, toda nuestra atención se centró en la teoría de la risa, dejando en un segundo plano la teoría de la imagen, los conceptos de conciencia y memoria, la noción de evolución y la función de la intuición dentro de la teoría de la duración, que ha sido, entre muchos otros, temas clásicos de discusión filosófica para los especialistas de Bergson.

Por otro lado, esta filosofía de la risa expresa varias modificaciones dentro del mismo bergsonismo. Primero, hablar de una “filosofía de la risa” implica una transformación en este pensamiento, ya que Bergson nunca habla directamente de ello y esta nueva filosofía implica una reconstrucción conceptual acorde con un proyecto de tales proporciones. Segundo, los conceptos de vida, arte y sociedad suponen un análisis centrado en la función de la risa y sus relaciones, organizando lo expresado en cada una de las obras y buscando siempre dar cuenta la continua-unidad sinfónica que hay en el pensamiento de Bergson. Tercero, modificamos las reflexiones sobre la risa hechas por el filósofo francés. Presentamos sus ventajas y sus límites. También reconocimos que se ha ido transformando

entre vida y duración presente en *EC*, *EE* y *MM*. En la obra de 1900 el concepto de vida se fundamenta en reconocer lo vivo como una evolución en el tiempo y como una combinación en el espacio. Sus características exteriores serán *cambio continuo*, *irreversibilidad de fenómenos* e *individualidad* (Cfr., *R* 72). Las características de la vida, exhibidas en las obras posteriores, son *desarrollo imprevisible e irreplicable*, *flexibilidad*, *creación constante* y *libertad*. Lo propuesto en *R* no es contradictorio, pero será complementado con la reflexión posterior.

esa función negativa de la risa y la comedia en tanto hay una profunda conexión con la vida y con el arte. Hemos dejado en un segundo plano el lugar de la risa en la sociedad abonando el terreno para poder superar dicha reflexión y para lograr conocer los alcances de la risa como categoría existencial.

A continuación manifestamos la confrontación que ejercimos a la teoría de la risa y las consecuencias que de esta se desprenden. Primero, la crítica realizada con base en la teoría de Mijail Bajtin expresa la necesidad de sacar los planteamientos de Bergson del aislamiento filosófico y, así, generar una reflexión histórica, social y culturalmente situada. Por lo tanto, hay que resignificar la teoría de Bergson a la luz de lo que Bajtin ha llamado la función positiva de la risa basada en las teorías de la Antigüedad y el Renacimiento. Segundo, también confrontamos las teorías de la risa con los propios planteamientos del filósofo francés, generando una reflexión, en la que superamos a Bergson interpretándolo al pie de la letra. Mostramos la tensión que existe entre la función social de la risa, en tanto castigo y humillación, y la risa como consuelo y consejo. Reconocimos un incipiente carácter positivo de la risa emparentado con los conceptos de vida y arte. Ello nos ayudó a reconocer el sentido que debe seguir una posterior reflexión filosófica sobre la risa.

Nuestra filosofía de la risa, todavía en estado naciente, requiere de muchos trabajos posteriores. Todo análisis ulterior debe tener en cuenta los tipos de risa suscitadas por la ironía, el sarcasmo, la ternura, la inocencia, etc. Para ello será necesario revisar las distintas reflexiones realizadas sobre el tema. Las observaciones de Aristóteles, Agustín, Shaftesbury, Hutcheson, Kierkegaard, Kant, Schopenhauer, Freud, entre muchos otros, deben tenerse en cuenta para lograr algo tan significativo como *una* filosofía de la risa.

¿Cuál fue el movimiento filosófico en el que inscribimos el pensamiento de Bergson? Nosotros entendimos que encerrar este pensamiento en una escuela filosófica es un error. Procedimos con el cuidado necesario para no encarcelar el bergsonismo, que es una *evolución creadora de la filosofía*, en una rígida categoría. No obstante el trabajo que realizamos siguió el camino de la filosofía de la vida y, por lo tanto, asienta él mismo una especie de vitalismo. Pero, dicho pensamiento vivo, que cambia a cada instante, que afirma

lo vivo inmanente a toda la realidad, también es un espiritualismo, en tanto en cuanto afirma que la realidad no termina en lo espacial, ni en la pura materialidad. Bergson reconoce que en todas las expresiones de la realidad se introduce esa energía creadora que llena de gracia y flexibilidad la rígida materia. “El *elán vital* y materia bruta son dos aspectos complementarios de la creación” (*FMR 146*). De igual manera, el verdadero trabajo hecho por la filosofía, expuesto en términos del propio filósofo de la duración, es un empirismo capaz de sentir en la materia misma, por una especie de *auscultación espiritual*, el palpar del alma de las cosas (Cfr., *PM 1091*). Por lo tanto, decimos que la filosofía bergsoniana, en especial su teoría de la risa, más que inscribirse en una tendencia o encerrarse en una categoría, instaura ella misma un vitalismo espiritualista que tiene por fundamento la vida concebida desde la duración, la memoria y la intuición.

Todo el análisis anterior nos sirvió para darnos cuenta que en la filosofía de Henri Bergson hay dos flujos de pensamiento. Cada uno de ellos no sólo supone una manera de conocer, sino también implica un modo de habitar la realidad, una forma de vivir la duración. El punto de vista de la inteligencia le da una preeminencia a la materia como fundamento de la realidad. Se concibe el mundo desde la inmovilidad y el automatismo. Se vive de manera automática en esa inmovilidad. El punto de vista de la intuición, que es donde se superan todos los puntos de vista, implica una coincidencia del sujeto con el objeto, una simpatía del ser humano con toda la realidad, un modo de habitar durativamente la realidad. Estos dos flujos de pensamiento, aunque en un principio se presentan como radicalmente opuestos, tienden a armonizarse, a fundirse uno en el otro, cuando se realiza la suprema misión de la filosofía a saber: realizar esa *ascesis* de nuestro espíritu, liberándonos de la pesada carga impuesta por la materia y la necesidad, logrando esa coincidencia profunda y verdadera de nuestra conciencia con la realidad. Cuando observamos la vida desde la duración, percibimos que aún la rigidez más radical supone algún grado de flexibilidad y entendemos que incluso la pura materialidad es el despliegue de esa evolución creadora. En este ambiente es donde se desarrolló nuestra filosofía de la risa, que se fundamenta en el concepto de vida y sus distintas relaciones con los conceptos de arte y sociedad.

Nuestra filosofía de la risa, lejos de encerrar al bergsonismo en sus linderos, puso de manifiesto ese trabajo filosófico hecho sobre la expresión humana que tiene el poder de configurar nuevas sensibilidades. Nosotros actuamos como el botánico expedicionario que descubre una nueva planta que ha brotado sobre el suelo social. Reconocimos que ninguna disciplina teórica puede encerrar la continuidad de un movimiento que se hace fuera y en nosotros. La risa, aunque Bergson no lo exprese de esa manera, sirve para entrar en nosotros mismos y para pensarnos como el despliegue de una flexible creación. Nuestra investigación sólo buscó que sigamos teniendo en cuenta que el que ríe de último ríe mejor y que siempre es bueno al final de cualquier acalorada discusión o de cualquier investigación teórica expresar un alegre ja, ja, ja...

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Bergson

Bergson, Henri, *Las dos fuentes de la moral y la religión*, traducción de Miguel González Fernández, Porrúa, México, 1990.

-----, *La energía espiritual*, traducción de Maria Luisa Pérez Torres, Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

-----, *La evolución creadora*, traducción de Maria Luisa Pérez Torres, Planeta-De Agostini, Bogotá, 1985.

-----, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, traducción de Amalia Haydée Raggio, sexta edición, Losada, Buenos Aires, 2003.

-----, *Obras escogidas*, traducción de José Antonio Miguez, Aguilar, México, 1959.

Bibliografía secundaria

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid 1989.

Barlow, Michel, *El pensamiento de Bergson*, traducción de María Martínez Peñaloza, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

Chacón, Pedro, *Bergson o el tiempo del espíritu*, Cíncel Kapeluz, Bogotá, 1988.

-----, “Mecánica y Mística: La filosofía de la religión de Henri Bergson”, en Gómez Caffarena (eds.) *Religión, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Trotta, 1993. pp. 403-425.

Lorand, Ruth, “Bergson’s Concept of Art” (online), en *British Journal of Aesthetics, London*, Vol. 39, Iss 4 Oct. 1999, p. 400, 17pp. URL: <http://proquest.umi.com/pqdweb?index=0&did=1248319891&SrchMode=1&sid=2&Fmt=6&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1215037782&clientId=23922>. [2 de julio 2008]

Mullarkey, John, Ed., *The New Bergson*, Manchester University Press, Manchester, New York, 1999.

Padilla, Juan, “La evolución de la idea de conciencia en la filosofía de Bergson”, (online) *LOGOS. Anales del Seminario de Metafísica*, 36, 2003, pp. 99-130. URL: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fsl/15756866/articulos/ASEM0303110099A.PDF>. [28 de junio de 2008]

Prusak, Bernard, “*Le rire a nouveau: Rereading Bergson*” (online), en *The Journal of Aesthetics an Art Criticism*, 62:4, Otoño 2004, pp. 377-388, URL: <Http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1559232.pdf>. [2 de julio de 2008]

Vieillard-Baron, Jean-Louis, *Bergson. La durée et la nature*, PUF, Paris, 2004.

Henri Bergson's theory of laughter. Explaining laughter (online), URL: <http://www.timoroso.com/philosophy/writings/sketches/2006-04-09-henri-bergsons-theory-of-laughter>. [8 de agosto de 2007]