

**La risa como forma de corrección social: Análisis del proyecto
metafísico-vitalista de Henri Bergson en relación con lo cómico**

**Trabajo de grado de carácter monográfico
Presentado para optar por el título: Licenciado en Filosofía**

Por: Jhon Sebastian Llantén Guerrero

Asesor

German Ulises Bula Caraballo

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Humanidades

Departamento de Ciencias sociales

Licenciatura en Filosofía

Bogotá D.C

2026

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo I: ¿Cuál es el lugar de la risa? Fundamentación del vitalismo en Bergson.....	12
1.1 El vitalismo de Bergson: Metafísica del tiempo y el Movimiento.....	17
1.2 El élan vital: Materia, Memoria, Vida, Diferencia y Repetición.....	23
1.3 El problema del mecanicismo:.....	29
1.3.1 Lo risible: mecanismo de lo cómico.....	34
1.3.2 La gracia: arte y memoria:.....	38
1.4. La metafísica de la risa.....	42
Capítulo II: El obrar en la risa.....	45
2.1 Fundamentación al movimiento de lo social: Análisis de la intersubjetividad en Bergson.....	48
2.2: Tensión y elasticidad.....	54
2.2.1 Tendencia hacia la corrección y hacia la obligación social. Función de la comedia.....	57
2.3 Diferencia y repetición dentro del obrar.....	61
2.3.1 La repetición y la fórmula cómica: Lo cómico en las formas.....	62
2.3.2 Entre broma y broma, la verdad se asoma: Lo cómico en las palabras y en los caracteres.....	66
2.4 El problema de lo moral y la posibilidad del arte cómico como acto de memoria.....	71
Capítulo III: Conclusiones.....	77
REFERENCIAS.....	82
REFERENCIAS SECUNDARIAS.....	83

Dedicatoria:

*Estoy atado al recuerdo, a la eterna esperanza de que aún puedas verme
 Mucho dirán ustedes sobre el dejar ir
 Mucho diré yo sobre aprender a vivir sin una parte de tí
 Memoria sin materia
 Materia sin memoria
 ¿Cómo sé que aun no me sigo aferrando al recuerdo de ayer?
 Del mismo modo en que cortada se nos queda la piel,
 No podemos escaparnos del tiempo del recuerdo
 Vivir es recordar, vivir es hacer memoria de quienes hicieron parte de nosotros
 En memoria de quien vive en mis recuerdos
 A mi hermana Sofía quien pese haber dejado este barco llamado vida
 Persiste en mi memoria, manteniendo vivos sus sueños como los míos.*

Carta de agradecimiento

Porque el acto de crear no es más que el correlato de las historias que nos contamos a nosotros mismos cada día, y la voluntad de de seguir intentando cosas nuevas, no me queda que por expresar gratitud a quienes hicieron parte de este largo camino, llamado universidad:

Quiero empezar agradeciendo a mi madre por su apoyo, y por mantener la esperanza de que lograría sacar la carrera adelante.

A mi Asesor y maestro, el Dr Germán Bula, por su disposición y paciencia, con sinceridad, no me queda más que expresarle mi más sincera gratitud y admiración, sin él, sin sus consejos, nada de esto hubiera sido siquiera posible.

Agradezco a mi mejor amiga Camila Mendez, por acompañarme desde el primer semestre hasta el día de hoy, tanto en los buenos como en los malos momentos, tanto en las juergas como en las ñoñadas, no hubiese podido elegir mejor compañía.

A pesar de la distancia, agradezco también a mis hermanos de otra madre: Andres y Tatiana: a Andres por acompañarme en este largo camino llamado vida, y a Tatiana, quien creyó en mí desde siempre y me devolvió la esperanza de seguir

Agradezco a mi amiga Diana Carrasco, por acompañarme, y animar mis largas jornadas de estudio, por enseñarme que el valor de una amistad no está en solo en los

buenos momentos, sino en cuanto estamos dispuestos a mejorar por otros y por nosotros mismos.

Por último, y no menos importante agradezco a todos aquellos, que, si bien, cuyo nombre escapa de la presente carta, no escapa de mi memoria, y de las tantas vivencias compartidas, a esos compañeros y profesores, con los que tuve el privilegio de compartir estos casi cinco años de mi vida, no me queda más que decir de corazón gracias.

Resumen

El presente trabajo monográfico examina la tesis del filósofo francés Henri Bergson, según la cual la función de la risa es de carácter correctivo. Para ello, el camino de análisis que se propone en esta monografía inicia con una lectura general de la obra de Bergson, particularmente en torno a su ensayo *La risa*, lo cual atiende al objetivo de comprender de manera amplia el fenómeno de la risa en relación con su función correctiva. A partir de este enfoque, la risa se constituye como un objeto de discusión filosófica que puede ser abordado desde tres ejes principales: la metafísica, la psicología y la realidad social.

Abstract

This monograph examines the thesis of the French philosopher Henri Bergson, according to which laughter serves a corrective function. To this end, the analytical approach proposed in this monograph begins with a general reading of Bergson's work, particularly his essay *Laughter*, with the aim of gaining a broad understanding of the phenomenon of laughter in relation to its corrective function. From this perspective, laughter is established as a subject of philosophical discussion that can be approached from three main angles: metaphysics, psychology, and social reality.

INTRODUCCIÓN

A. Del reír y el obrar

El problema central de esta investigación es el concepto de la risa en Henri Bergson. En particular, se busca comprender la relación metafísica implícita entre lo orgánico y lo mecánico dentro del acto cómico. Para fundamentar adecuadamente esta relación, no basta

con remitirnos únicamente al ensayo *La risa*, sino que es necesario considerar también otras de sus obras fundamentales. Por ello, este trabajo no se limita a una reconstrucción teórica del fenómeno de la risa, sino que propone además una exégesis de la metafísica bergsoniana. A partir de este enfoque, se pretende responder a la siguiente pregunta: ¿cómo entender la risa como un dispositivo de corrección social desde el análisis de la filosofía vitalista de Bergson?

Dicho de otra manera, se pretende exponer y problematizar la tesis según la cual la risa actúa como un dispositivo de corrección frente a la distracción del espíritu. Ya que al reconocer cómo la rigidez de la materia irrumpe en el dinamismo de la vida, la risa no solo señala la rigidez, sino que en términos de Bergson “la castiga” es decir nos devuelve al curso de la vida.

Por consiguiente, acercarnos a la risa como fenómeno, implica entendernos a nosotros como el punto cero de su aprehensión. Es decir, no hay nada que se pueda decir de la risa al margen de su relación con lo puramente vital. La risa se visibiliza ante nosotros desde lo cómico, específicamente en situaciones de la vida cotidiana, en las cuales se hace visible una tendencia de la vida hacia la mecanicidad. Se manifiesta en nuestros movimientos torpes, en el monólogo de un comediante, en un juego de palabras, en una historieta, o en una serie de televisión. Cada una de estas formas en que reímos contiene una fórmula, un conjunto de movimientos que agrupados de cierta forma gatillan la risa en nosotros. De tal modo, no hay nada que se pueda decir al margen de la comedia, si no es en relación con la vida.

Dado lo anterior, la propuesta de análisis filosófico de la risa que se propone en el presente trabajo, no gira estrictamente en torno a una reconstrucción teórica de la filosofía de Henri Bergson, sino también, esto exige tomar en consideración aspectos comunes en la vida

cotidiana, tales como: las torpezas, los chistes, y los juegos de palabras. En este sentido, es pertinente estructurar el estudio de la risa en tres ejes fundamentales, los cuales nos permiten recabar en la filosofía de Bergson: la metafísica, la psicología, y la realidad social.

En primer lugar, en el eje metafísico, se caracteriza la risa como un dispositivo de corrección que actúa sobre la vida misma, señalando la irrupción de lo mecánico en lo viviente. En segundo lugar, el eje psicológico aborda la corrección articulada con procesos como la memoria, el reconocimiento y la repetición de esquemas del lenguaje y el comportamiento. Finalmente, en el eje de la realidad social, la risa no aparece de manera aislada, sino en el seno de la comunidad, en complicidad con los otros, lo que pone de manifiesto su carácter esencialmente relacional y su función dentro de la vida colectiva.

En relación con lo anterior, es preciso aclarar que cada uno de estos aspectos: metafísica, psicología, y realidad social, no son aislados entre sí, sino que cada uno aporta elementos que nos ayudan a empezar a caracterizar el asunto de la corrección. La risa como la entiende Bergson, actúa como un dispositivo que penaliza y sanciona el mecanicismo que irrumpe en la vida, señala y expone nuestras torpezas. Adicionalmente a ello, el carácter correctivo de la risa en ese orden de ideas no debe entenderse únicamente como la simple señalización de un error, sino más bien como una forma en que la vida se redirecciona y se regula.

En este punto, es necesario situarnos más allá de la caracterización acerca de la función de la risa para ubicarla en el horizonte más amplio desde el cual adquiere sentido. Si bien es cierto que la risa opera como un mecanismo de corrección que sanciona la rigidez mecánica en la vida, es porque presupone algunos conceptos de la metafísica, tales como: la

duración, la tensión, la elasticidad y la repetición. Dicho de otro modo, el carácter correctivo de la risa no puede comprenderse plenamente sin atender a los fundamentos metafísicos que, en el pensamiento de Henri Bergson, sostienen la primacía de la vida como, dinámica y creativa. Por ello, se hace pertinente transitar ahora hacia el examen de su propuesta metafísica, en la que se rastrean posibles nodos en la caracterización tanto del fenómeno cómico como de su función reguladora.

B. Introducción a la Metafísica

La vida, según Bergson, debe orientarse a la creación. Es decir, implica obrar de tal manera que la vida se sostenga como un proceso continuo y expansivo. La vida según Bergson, no es estática, ni divisible, sino una realidad que evoluciona continuamente y que, en ese mismo movimiento, se diferencia de sí misma. Para comprender mejor esta idea, es necesario profundizar en la posición vitalista de Bergson, la cual se apoya en una base metafísica centrada en el tiempo (entendido como duración) y el movimiento. A partir de esta base, Bergson aborda dos problemas fundamentales: uno de carácter gnoseológico, relacionado con las formas en que conocemos la realidad, y otro de carácter metafísico, el cual refiere a la forma en que está organizada la realidad.

Ambos problemas remiten, en el fondo, a dos tesis estrechamente relacionadas. En primer lugar, Henri Bergson critica la tendencia a pensar el tiempo y el espacio como si fueran una misma categoría. Esta idea es problemática porque reduce el tiempo a algo medible y divisible, como si fuera espacio, dejando de lado su carácter propio de duración, es decir, de flujo continuo y heterogéneo. A partir de este error se deriva una segunda tesis: la idea de que la realidad ya está completamente dada y organizada de manera mecánica. Bajo

esta concepción, la vida se entiende como un sistema estático, compuesto por partes separables, similar a un mecanismo de engranajes que puede ser analizado como lo haría un científico al diseccionar un cuerpo.

Frente a estas dificultades, Bergson propone una forma distinta de comprender la vida, basada en la intuición como facultad capaz de aprehender la realidad de manera inmediata, tal como lo plantea en *Introducción a la metafísica*: “Ahora bien, lo que es capaz al mismo tiempo de una aprehensión indivisible y de una enumeración interminable es, por definición misma, un infinito. De lo anterior se sigue que un absoluto no podrá ser dado sino en una intuición, mientras que todo lo demás surge del análisis” (Bergson, 1960, p. 6).

En este contexto, y retomando la idea de que la vida no puede reducirse a partes divisibles, Bergson introduce una distinción clave entre lo relativo y lo absoluto. Lo absoluto corresponde a aquello que puede ser captado de manera inmediata y total mediante la intuición, mientras que lo relativo remite a los conocimientos obtenidos por análisis, siempre parciales y mediatos. Desde esta perspectiva, Bergson critica dos enfoques dominantes de la metafísica tradicional: *el finalismo y el mecanicismo*. Ambos coinciden en concebir la realidad como algo ya dado y estructurado de forma rígida, lo que conduce a explicaciones insuficientes de la vida. El problema, según Bergson, es que estos enfoques no logran dar cuenta del carácter dinámico, creativo y cambiante de lo orgánico, precisamente porque intentan explicarlo mediante categorías estáticas, las cuales son insuficientes como fundamento.

Dicho en otras palabras, una de las ideas centrales en la *Introducción a la Metafísica* de Bergson parte de la posición por la cual las cosas que se aprehenden por un análisis

mecanicista y metódico resultan en traducciones dadas en función de un interés epistémico, esto es a lo que Bergson llama lo *relativo*, es decir, el análisis de los objetos de la realidad son formalizaciones que se sustraen de la *verdadera duración* por lo cual, y al ser una atomización y fragmentación de una realidad que Bergson entiende como puramente dinámica, este tipo de análisis es insuficiente, en tanto que responde al interés de quien hace el análisis y asume un carácter abstracto en la naturaleza de las cosas. En consecuencia, el concepto se encierra bajo ciertos límites que no solo impiden ver su totalidad, sino también implicar inexistencia, pues no es posible que todo lo predicable de un objeto se dé a partir de algo que no abarca su totalidad.¹

En ese orden de ideas, Bergson propone la intuición de la realidad inmediata como forma en que se pueden solventar los problemas anteriormente mencionados, pero para entender de qué manera opera la intuición hay que partir, en ese orden de ideas, de la noción de “yo duradero”, en palabras de Bergson: “Hay, por lo menos, una realidad que todos captamos desde dentro, por intuición y no por simple análisis.”(...) “Es nuestra propia persona en su fluencia por el tiempo. Es nuestro yo que dura”. (Bergson, 1960. p.5) Para Bergson la correcta aprehensión de vida consiste en empezar a entender que estamos inmersos en la realidad, puesto que, en sus términos lo primero que captamos a partir de la intuición es a nosotros mismos en movimiento continuo, continuidad que no se puede aprehender más que por síntesis y convergencia de las cosas en una sola continuidad heterogénea, (la duración).

Estas características de la vida —la continuidad y la heterogeneidad— son manifestaciones de la duración, y , como se ha expresado, la duración para Bergson no es simplemente el paso del tiempo medido, sino el flujo interno y cualitativo en el que la vida se

¹ Tanto en *Introducción a la metafísica* y *La evolución creadora*; ambas apuntan a que el problema del análisis mecanicista asume conceptos rígidos como lo “dado y determinado en el mundo mismo”

extiende, es el tiempo mismo, el cual, es inherente al fundamento primario de la evolución de los seres vivos, dicho fundamento es lo que Bergson denomina *élan vital*: un impulso creador que no solo mueve a los seres vivos, sino aquello que posibilita el despliegue mismo de la vida. Así, la vida no es algo estático, sino un proceso continuo de actualización.

En este sentido, si la vida se define por un impulso que se manifiesta a través de la duración, entonces la realidad misma debe comprenderse como la expresión de ese movimiento continuo.

La realidad, tal como la experimentamos, consiste en una prolongación del pasado hacia el futuro, en una continuidad que no se fragmenta, sino que se expande y se tensiona en la duración misma. Por ello, la continuidad de la vida puede entenderse como un proceso de actualización permanente que se apoya en lo ya vivido. Por tanto, Bergson afirma que la experiencia de realidad es esencialmente psicológica: una experiencia configurada por la memoria, en la que reside la posibilidad de expansión de lo vivido. La vida es la expansión de nuestro pasado a través del obrar. En ese orden de ideas, el obrar es condición primaria del acto de crear. Para Bergson la vida evoluciona en la medida en que hacemos.

Desde esta perspectiva, si el obrar es la manera en que la vida se actualiza y se expande, es entonces pertinente profundizar propiamente en el acto de obrar, partimos, en ese orden de ideas, preguntándonos si dentro del acto de vivir existen manifestaciones que regulan, corrigen, intervienen o posibilitan el desarrollo de la vida en el marco conceptual de las discusiones que hemos propuesto: la metafísica y psicología.

C. ¿Cómo se relaciona, entonces, el obrar con la risa?

En este punto, se hace necesario formular algunas preguntas que orientan el desarrollo de la presente investigación: ¿de qué manera la risa es un dispositivo regulador y correctivo de la vida? ¿Cómo entender la realidad como experiencia psicológica? ¿Cómo se configura la creatividad en Bergson? ¿De qué modo puede articularse la metafísica con la risa? ¿Cuál es la función de la memoria en el obrar?

Con base en estas preguntas, se intenta hacer un puente entre lo que hemos caracterizado del obrar como concepto central en la exégesis metafísica de Bergson, con el fenómeno de la risa. Por ello en el primer capítulo, se terminan de caracterizar selectivamente cuestiones en la metafísica, tales como el mecanicismo, la diferencia, la repetición, el *élan vital*, la materia, y el movimiento. Lo cual establece una base, para entender la risa como dispositivo corrector y regulador. En el segundo capítulo se hace una exégesis del ensayo *La risa* en relación con la psicología, y la realidad social, y como la función correctiva implícita en el acto de reír, se desarrolla en el plano social. Y finalmente en el cierre del presente trabajo se esbozan algunas cuestiones que surgen en torno al aspecto psicológico de la risa.

Capítulo I: ¿Cuál es el lugar de la risa? Fundamentación del vitalismo en Bergson

La propuesta de Henri Bergson parte de la necesidad de distinguir ciertos conceptos fundamentales que, aunque analíticamente separables, se encuentran intrínsecamente vinculados entre sí. En este sentido, realizar una caracterización exclusivamente metafísica de

la risa, sin atender a su dimensión viva y empírica, conduciría a una especulación abstracta y jerarquizada de conceptos que aportaría poco a la comprensión del problema. Por ello, es pertinente iniciar este primer capítulo a partir del carácter correctivo de la risa en tanto manifestación concreta en la que se hace visible su función dentro de la vida.

La función que Bergson asigna a la risa es la corrección hacia quienes habitan el mundo en un estado de distracción; si nos reímos de alguien que se cae en la calle o de quien sufre una broma, es porque para nosotros es obvio el ridículo de la situación.² La primera característica que se nos presenta en este punto es la irrupción; nos parecen risibles³ aquellos actos que muestran torpeza, nos reímos de quien muestra mecanicidad en su actuar cotidiano. Esta primera tesis nos permite, por un lado, presentar el problema según el cual la risa es correctiva de un tipo particular de mecanismo, mientras que, por el otro, nos lleva a preguntarnos cómo opera lo correctivo, en tanto que tiene la propiedad de irrumpir en el movimiento mismo de la vida.

El hecho de que la risa funcione como corrección del mecanicismo abre la posibilidad de pensarla no sólo como una reacción espontánea, sino también como una forma de sanción social frente a aquello que se hace rígido y pierde flexibilidad ante el dinamismo de la vida. En este sentido, la risa aparece como una respuesta dirigida contra todo comportamiento que, por distracción o automatismo, convierte al individuo en una especie de cosa dentro de la continuidad de la vida.

² Lo ridículo no es definido en el sentido de la extravagancia, sino de encontrar automatismo en lo vivo.

³ Si bien la tradicional risible es risa con desprecio, en la narrativa de Bergson, el carácter de lo risible es atribuido a que la risa se aleja del sentimiento, por lo cual, cabe en ella cierta indiferencia.

Designar como “cosa” a quien gatilla en nosotros la risa implica que esta adquiere un sentido de burla, tal como señalaría Adorno.⁴ Sin embargo, no se trata simplemente de una burla entendida como señalamiento inmediato del acto cómico *in situ*, semejante a la risa ante la desgracia ajena, sino de sancionar una aparente libertad que se despliega dentro de una disposición mecánica; es decir, frente a la ingenua distracción de quien no advierte que el mundo se mueve y cambia constantemente. Dicha burla da primacía de inteligencia en quien ríe, por ello, cancela cualquier sentimiento de identificación afectiva inmediata, tal como lo ilustra Bergson:

En una sociedad de inteligencias puras quizá no se llorase, pero probablemente se reiría, al paso que entre almas siempre sensibles, concertadas al unísono, en las que todo acontecimiento produce una resonancia sentimental, no se conocería, ni se comprendería la risa (Bergson, 1991, p. 13).

El acto cómico que culmina en la risa de un público puede entenderse, en este orden de ideas, como una escena de carácter totalmente intelectual, más que emocional. Esto no significa que la risa sea “racional” en sentido estricto —como sí lo es un juicio lógico plenamente consciente—, sino que supone un cierto distanciamiento afectivo: una suspensión momentánea de la empatía que permite percibir lo ridículo.

⁴ Reírse de algo es siempre burlarse, y la vida, que, según Bergson, rompe en ella la corteza endurecida, es en realidad la irrupción de la barbarie, la autoafirmación que en todo encuentro social que se le ofrece se atreve a celebrar su liberación de todo escrúpulo. Dialéctica de la ilustración. (p 185) Esta réplica que especialmente le hace Adorno a Bergson, consta de invertir el papel de la risa, no como un dispositivo saludable de regulación, sino todo lo contrario, para Adorno, la risa, incluso en su sentido más puro, es un medio de impunidad y burla ante la desgracia ajena. (Schadenfreude)

Con relación a esto, la crítica es aceptada y debatible hasta cierto punto, tal como se explicará más adelante. Sin embargo, se opta por tomar esta objeción en términos generales, por dos razones. La primera responde a una relativa facilidad con la que se responde esta confrontación, y es que la risa Bergsoniana si admite la burla, por lo cual, una posible tensión y profundización implica un cambio de términos en la discusión que obligaría a sintetizar aún más la metafísica y demás cuestiones. En cuanto a la segunda razón es por el desequilibrio de material bibliográfico, pues la crítica de Adorno a Bergson está en unas cuantas conferencias, sobre temas puntuales, por lo cual y de nueva cuenta esto requiere un cambio de términos, que bien podría dar paso a futuras discusiones.

La caracterización del acto cómico se da, así, mediante fórmulas que despojan a quien se distrae de su cualidad viva. En términos bergsonianos, es “lo mecánico superpuesto a lo vivo” lo que produce la risa. Este proceso implica una forma de cosificación del sujeto: sus gestos, conductas o rasgos son percibidos como automatismos rígidos que interrumpen la flexibilidad de la vida.

En este sentido, la risa puede entenderse como un mecanicismo en apariencia vulgar y disruptivo, pero cuya función no está limitada a lo fisiológico, puesto que, no solo cosifica aspectos corporales, sino también disposiciones morales. A este respecto Bergson (1991) argumenta lo siguiente:

Un humorista es un moralista que se encubre bajo el disfraz del sabio, algo así como un anatomista que solo hiciera disecciones para despertar nuestra repugnancia hacia algo, mientras que el humor, en el sentido estricto en que aquí se emplea esa palabra, es verdaderamente una trasposición de lo moral a lo científico. (p. 97)

Mediante esta “trasposición de lo moral a lo científico” a la que apunta el autor, se entiende con mayor precisión cómo opera la risa por medio del acto cómico. El humorista, al adoptar la postura de un “anatomista”, no juzga directamente en términos morales, sino que observa y expone conductas como si fueran mecanismos, es decir, como si estuvieran regidas por automatismos susceptibles de ser analizados. En este sentido, lo cómico surge precisamente cuando lo vivo⁵ es captado bajo esta mirada objetivante: la rigidez del comportamiento aparece como algo mecánico, y es esa reducción —ese despojo de

⁵ Lo vivo en Bergson es lo móvil, lo continuo y lo dinámico, por lo cual, la palabra adquiere un sentido análogo a lo que es real, vida y realidad en Bergson es un mismo concepto cuyo uso varía según la forma del argumento, si es apelación directa a Bergson es vida: si es parafrasis es realidad. en últimas ambas son móviles.

vitalidad— lo que provoca la risa. Así, la risa no niega el mecanismo, sino que lo enfrenta con su propia lógica: vence al mecanismo con mecanismo, al mostrarlo como tal.

Ahora bien, lo problemático en este planteamiento radica en que, aunque esta operación tenga un propósito correctivo —señalar y sancionar socialmente ciertos actos rígidos—, su causa inmediata implica una suspensión de la consideración moral directa. Esto abre la posibilidad de que, indirectamente, se legitime la burla ante la desgracia ajena, en tanto que dicha desgracia es momentáneamente tratada como objeto de observación “científica”. Así, el carácter correctivo de la risa no se funda en su causa, sino en su función—en su consecuencia—, cuestión que en Henri Bergson permanece, en cierta medida, abierta y que se abordará más adelante.

Teniendo en cuenta lo anterior, es pertinente empezar por precisar el lugar que ocupa la torpeza en la concreción del acto cómico, no solo como rasgo empírico, sino como manifestación de un trasfondo metafísico. En efecto, la torpeza puede entenderse como el punto en el que se hace visible la rigidez del comportamiento: allí donde la acción, en lugar de adaptarse a la flexibilidad de la vida, se fija en automatismos que la vuelven mecánica. Es precisamente esta fijación la que permite que la mirada “científica” —en el sentido señalado por Henri Bergson— identifique y exponga lo cómico.

Este análisis responde, por un lado, a la necesidad de comprender la función correctiva de la risa: al poner en evidencia la torpeza como forma de inadecuación, la risa opera como un mecanismo social que sanciona la rigidez. Pero, por otro lado, abre un problema más amplio: el del obrar en el mundo. En este nivel, la torpeza no es solo un defecto individual, sino un modo de relación con la realidad que puede pensarse a partir de

las categorías de tiempo y movimiento. Mientras el tiempo —en sí mismo— implica continuidad y heterogeneidad, el movimiento remite al *élan vital* y, por tanto, un modo de relacionarnos con el espacio, de ello nace a la posibilidad de fijar la acción en esquemas repetitivos. De tal forma, la torpeza pone de manifiesto una tensión entre estos dos órdenes, mostrando cómo ciertas formas de acción, al volverse rígidas, se hacen susceptibles de ser percibidas y juzgadas en el ámbito social.

1.1 El vitalismo de Bergson: Metafísica del tiempo y el Movimiento

Tiempo y movimiento no se dan el uno sin el otro: no hay noción de tiempo sin un espacio que contenga materia actualizable, así como ni el espacio ni la materia pueden ser móviles sin una duración que se prolongue. Esta relación presenta un rasgo fundamental de la realidad comprendida como una experiencia psicológica, en la que el tiempo se nos da como memoria. Tal como lo afirma Deleuze en su exégesis sobre Bergson en: *El bergsonismo* (1987), “la duración es esencialmente memoria” (p. 51); en ese orden de ideas, la memoria no se limita solo a almacenar lo vivido, sino que opera activamente en la constitución misma de la experiencia del presente.

En ese sentido, el tiempo es memoria en la medida en que el pasado se almacena en nuestro presente y se contrae hacia el futuro⁶ este último no es más que pasado que se extiende y se amplía para nosotros. Así el pasado, el presente, y el futuro, no son categorías separadas, sino modos de un mismo proceso de contracción y distensión. Bajo esta

⁶ En *El Bergsonianismo* se habla del recuerdo puro y las 5 líneas por las cuales se concibe la subjetividad en Bergson (necesidad, cerebro, afección, recuerdo, y contracción). Estas cinco subjetividades constituyen la representación que a su vez se configura de materia y memoria, es decir, el modo en que se constituye una experiencia de la realidad es en la medida en que percibimos y almacenamos el mundo, teniendo ya sea una orientación al pasado (recuerdo) o un hacer real el futuro (contracción) En últimas, la experiencia del tiempo y el movimiento no se integra en su totalidad como psicológica, sino que debe dar paso a un carácter ontológico, en el que lo vital de vivir es hacer activo, lo virtual, (obrar) Deleuze (1987 pp.21, 23)

comprensión de la duración, es importante ampliar el análisis hacia su vínculo intrínseco con el movimiento, en tanto ambos participan del *élan vital*.

Tanto el tiempo como el movimiento deben concebirse, desde el inicio, como expresión de un único ímpetu evolutivo: el *élan vital*. Como bien define Bergson (1963), “la duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se dilata al avanzar. Desde el momento en que el pasado aumenta sin cesar, se conserva también indefinidamente” (p. 442).

Lo anterior, nos permite precisar que el tiempo no es una sucesión de instantes aislados, sino un proceso en el que el pasado se conserva y se proyecta activamente hacia el porvenir. De ahí que la duración manifieste un ímpetu vital en lo vivo: el porvenir no surge como ruptura, sino como prolongación transformada de lo pasado.

A partir de esta comprensión de la duración como memoria en expansión, es pertinente abordar las categorías de tiempo y movimiento como modos de manifestación del *élan vital*. Si bien la metafísica de Bergson impide separar tiempo y movimiento debido a su estrecha correlación, en adelante ambos serán considerados conjuntamente como manifestaciones del *élan vital* sin que implique la espacialización del tiempo.

Por lo tanto, toda explicación reconstructiva de estos dos ejes de la metafísica bergsoniana se articulará en función del concepto que los contiene. Pues, se trata, en última instancia, del impulso de la vida misma a crearse a partir de su propio pasado, en un proceso continuo de actualización y devenir.

El concepto del *élan vital* no solo consiste en una relación entre lo que se mueve y lo que dura, orientados hacia el obrar creativo desde la relación entre la materia y la memoria⁷,

⁷ Deleuze *El Bergsonianismo*. (pp. 97-108)

sino que constituye, además, el modo de aprehender la realidad desde nuestra intuición.

Dicho carácter psicológico de la experiencia no es más que la forma subjetiva de establecer una pronta relación con lo real. En este sentido, la distinción entre pasado, presente y futuro no remite a compartimentos aislados, sino a modos a través de los cuales se hace posible el obrar en el mundo: recordamos, nos relacionamos y actuamos, ampliando progresivamente el campo de la memoria.

En este orden de ideas, dicha experiencia ya no responde a un carácter subjetivo, sino que apunta a una dimensión más amplia, en la que lo vivido se proyecta como posibilidad de realización. Así, la memoria se expande hacia un horizonte de actos virtualmente posibles que pueden actualizarse en lo real. En consonancia con esto. "La metafísica de Bergson tiende hacia el obrar en el mundo, hacia la experiencia de crear y evolucionar en la medida en que duramos; ello posibilita la continuidad de la materia (...) una realidad que se hace a través de la que se deshace" (Bergson, 1907, como se citó en Solís Castro, 2019, p. 238).

Sin embargo, y en favor de un carácter más objetivo de la experiencia, es importante comprender que aquella vida que se actualiza —aunque parcialmente subjetiva— entra necesariamente en relación y, en ocasiones, en tensión con otras vidas que atraviesan el mismo proceso de configuración. En este sentido, lo vital no puede pensarse como un desarrollo lineal y homogéneo; por el contrario, su continuidad implica también heterogeneidad, es decir diferencia y multiplicidad.

El movimiento de la vida es, así, una continuidad que se actualiza en función de materias heterogéneas y diversas que se diferencian entre sí, lo cual compone precisamente el carácter heterogéneo de lo vital. Henri Bergson y Gilles Deleuze ilustran este punto con el ejemplo de un vaso de agua con azúcar: el agua representa el mundo, mientras que el azúcar

funciona como metáfora de quienes lo conformamos. Al igual que los granos de azúcar, nos encontramos inmersos como partículas heterogéneas que, aunque compartan un mismo medio, se comportan de manera diferenciada.

Esta imagen no solo abre la discusión sobre la risa dentro de lo social, sino que también permite comenzar a perfilar una aproximación al fenómeno de la risa en sentido metafísico, en la medida en que introduce tensiones en la forma en que se nos presenta lo real.

Cuando Henri Bergson en su ensayo sobre *La risa* nos habla de lo cómico como un mecanismo que se implanta sobre lo orgánico, no solo sugiere que lo cómico surge de una forma de rigidez que irrumpe en un proceso de actualización —una quietud que, en tanto interrupción de lo vital, debe ser corregida—, sino que también pone en juego la relación entre continuidad y heterogeneidad. La vida es, ante todo, colectiva: está conformada por individuos heterogéneos que se desplazan, por así decirlo, como el azúcar en un vaso de agua. Sin embargo, esta heterogeneidad no implica disolución en una totalidad indiferenciada; por el contrario, cada individuo obra y actúa desde una cierta libertad de elección, al tiempo que debe sostener su propia subsistencia dentro del medio.

Para ilustrar esta distinción conceptual, conviene recuperar el planteamiento de Bergson (1963) en *La evolución creadora*, quien apunta que "tenemos esta impresión cuando comparamos las sociedades de abejas o de hormigas, por ejemplo, a las sociedades humanas. Las primeras están admirablemente disciplinadas y unidas, pero congeladas; las otras están abiertas a todos los progresos, pero divididas y en lucha incesante consigo mismas" (p. 525). Por consiguiente, se evidencia que la apertura al cambio y a la creación —propia de lo

humano— implica necesariamente conflicto, diferenciación y tensión interna, rasgos que serán fundamentales para comprender el carácter correctivo de la risa en el ámbito social.

Aunque la metafísica de Bergson niegue una determinación mecánica, la cual sea directriz de la evolución de los seres vivos, no la descarta dentro de la naturaleza. Aunque la realidad se componga como una virtualidad que se actualiza, no deja de haber disposiciones mecánicas que congelen elementos de lo que es real.

A propósito de la evolución humana, es fundamental la lectura de Deleuze (1987), quien explica que, "sobre la línea de diferenciación del hombre, ha sabido el impulso vital crear instrumentos de libertad, 'fabricar una mecánica que triunfa sobre el mecanicismo', 'emplear el determinismo de la naturaleza para pasar a través de las mallas de la red que él mismo había tendido'" (p. 108). Así entonces lo mecánico no aparece simplemente como aquello que se opone a la vida, sino como un recurso que el propio impulso vital puede apropiarse y reconfigurar en función de su potencia creadora.

Un ejemplo pertinente respecto a lo anterior es el paralelo entre la organización de los animales y la organización de la vida humana. Mientras que los insectos forman colonias en las que designan funciones específicas y relativamente estables, en la vida humana dicha organización es más difícil, puesto que, la característica de heterogeneidad que Bergson presenta no remite únicamente a individualidades incompatibles, sino también a una diversidad de hechos, ideas y acciones que abren una multiplicidad de formas de obrar en el mundo.

En este sentido, la vida como potencia creadora puede comprenderse como una dualidad entre distensión y contracción. Entiéndase esta última como el proceso mediante el

cual nos organizamos y clasificamos dentro de un mismo todo en el que estamos inmersos, mientras que la distensión refiere a nuestra condición como grados de la materia que obran en función de la actualización misma de la vida.

Retomando la idea según la cual en la naturaleza operan ciertos mecanismos que organizan la vida —sin anular por ello su carácter heterogéneo—, emerge la noción de sociedad como una forma específica de esa organización en el ámbito humano. En continuidad con lo anterior, si bien la vida se despliega como una multiplicidad de posibilidades de acción que solo se actualizan parcialmente, dicha apertura exige también ciertos marcos que hagan posible la coexistencia y la subsistencia.

En *La evolución creadora*, Henri Bergson se enfrenta precisamente a la tensión entre un ideal de vida social abierta y dinámica y la necesidad de mantener cierto orden dentro de su heterogeneidad. Esta problemática implica la introducción de formas mecánicas de organización que, sin suprimir la diversidad ni la subjetividad, permitan sostener la vida en común. Es en este contexto donde surgen conceptos inmanentes al obrar, entre ellos la moral, entendida como un principio regulador del obrar.

En *Las dos fuentes de la moral y de la religión* Bergson (1962) afirma: “Una sociedad humana es un conjunto de seres libres; las obligaciones que impone, y le permiten subsistir, le dan regularidad que simplemente tiene analogía con el orden inflexible de los fenómenos de la vida” (p. 51). Por lo tanto, la moral no se postula como una imposición externa, sino como una forma de organización interna que articula la libertad individual con las exigencias de la vida colectiva.

En este sentido, el individuo no solo participa de la vida colectiva, sino que también se ve implicado en la necesidad de sostenerla. Así, en coherencia con lo postulado por Bergson, el individuo debe asumir, para sí mismo y para los demás, ciertas disposiciones que garanticen el orden y la convivencia. Entre ellas, se encuentran formas de comportamiento y modos de ser ajustados a leyes, normativas y costumbres; por tanto, su aporte al progreso se articula en función de dichas disposiciones, en la medida en que busca mediar y equilibrar lo que pretende para sí mismo con aquello que concierne a los demás.

En continuidad con lo anterior, si el individuo debe mediar entre su libertad intrínseca y las exigencias que hacen posible la vida en común, es necesario comprender el marco más amplio en el que dicha tensión adquiere sentido. Bajo este enfoque, el vitalismo bergsoniano se articula, en primer término, como un intento por comprender la vida más allá del reduccionismo mecanicista, es decir, desde una dimensión en la que lo real no se agota en explicaciones empíricas ni en determinaciones fijas, sino que se orienta hacia el acto creativo y dinámico.

Este acto creativo sólo es posible si se comprende la realidad como un movimiento continuo que se manifiesta a través del tiempo, la memoria (la *durée* y el *élan vital*). A través de la intuición, se abre la posibilidad de trascender el plano conceptual en el que se establecen las relaciones entre las cosas, para captar la naturaleza dinámica de lo real. Sin embargo, esta tentativa de superar completamente el mecanicismo se vuelve problemática a medida que avanza, pues, aunque su horizonte sea la creación, persiste la necesidad de orden: la necesidad de limitar, corregir y estabilizar ciertos movimientos.

Así pues, emerge una tensión importante: la del individuo que crea y se abre al mundo, pero que, al mismo tiempo, conserva y fija aspectos de su realidad, introduciendo elementos de inmovilidad dentro de su propia tendencia al devenir.

1.2 El élan vital: Materia, Memoria, Vida, Diferencia y Repetición

En continuidad con la tensión previamente señalada —entre la apertura creadora de la vida y la necesidad de fijar ciertos elementos para hacer posible la coexistencia—, es pertinente abrir un breve paréntesis conceptual que permita profundizar en el fundamento mismo de dicha dinámica. Para ello, es necesario atender a dos nociones transversales en la metafísica de Bergson: la relación entre diferencia y repetición en el marco del *élan vital*. Como se ha planteado, el fundamento de la realidad y de la vida es un impulso creativo; esto es, una virtualidad pura que se actualiza en la medida de nuestro obrar. En este sentido, Gilles Deleuze (1987) capta esta idea al señalar que “la evolución se hace de lo virtual a lo actual” (p. 103).

En ese orden de ideas, el vitalismo bergsoniano se define, en primera instancia, por proponer una aprehensión de la vida alejada de los moldes mecanicistas. Deleuze (1987) precisa esta dimensión metafísica al examinar el movimiento de la diferenciación vital:

La evolución se hace de lo virtual a lo actual. La evolución es actualización, es creación. [...] El punto de unificación es virtual. Dicho punto no carece de semejanza con el Uno-Todo de los platónicos. Todos los niveles de distensión y contracción coexisten en un tiempo único y forman una totalidad; pero este todo y este uno son virtualidad pura (p. 103).

Por consiguiente, la totalidad no se presenta como una estructura fija o cerrada. La lectura de Deleuze sobre Bergson permite comprender que el todo de la realidad se forma como virtualidad pura, en la que la vida en general se encuentra contraída como una multiplicidad dentro de una única experiencia del tiempo que compartimos —una suerte de memoria ontológica—. En la medida en que las posibilidades de ser y estar en el mundo se actualizan, nos desplegamos como materia, lo cual corresponde al proceso de distensión.

Así, el *élan vital* puede entenderse como un impulso de variación y concreción: una expansión que da lugar a organizaciones, en las que la materia que las compone tiende, a su vez, hacia la repetición. Es precisamente en la tensión entre diferencia y repetición donde la realidad se actualiza de manera continua, constituyéndose como fundamento inmanente de nuestra experiencia en tanto memoria del recuerdo.

En continuidad con lo anterior, la vida vivida puede entenderse como un proceso de repetición que encuentra y produce sus propias diferencias en la medida en que se actualiza. La materia tiende hacia la repetición en tanto su inteligencia se orienta a generar hábitos y a configurar determinadas concepciones del mundo; sin embargo, es a través de la memoria —esto es, mediante la expansión del pasado— que introduce diferencias en esas repeticiones sucesivas, distinguiéndose así de otras duraciones.

En este sentido, Deleuze señala que “cuando la virtualidad se actualiza, se diferencia; se desarrolla cuando actualiza sus partes, y lo hace según líneas divergentes, aunque a cada línea le corresponda un grado en la totalidad de lo virtual” (1987, p. 105). De esta manera, la

materia puede comprenderse en cuanto distensión, es decir, como un despliegue de posibilidades dentro de la experiencia.

Así, el movimiento de la materia, aunque esté atravesado por la repetición, halla la diferencia en la memoria, la cual tiende hacia la divergencia y la actualización. En otras palabras, no se trata de una repetición idéntica, sino de una repetición que, al actualizarse, introduce variación y produce novedad dentro del devenir.

Siguiendo lo anterior, la diferencia y la repetición se articulan a la memoria como su esencia: por un lado, tiende a la repetición en cuanto hábito; por otro, tiende a la diferencia mediante dos formas fundamentales: la diferencia de grado y la diferencia de naturaleza. La primera es de orden cuantitativo y permite variar entre magnitudes o medidas de un mismo objeto; la segunda, en cambio, introduce distinciones cualitativas entre cosas de distinto tipo, posibilitando así la comprensión de variaciones más complejas del entorno. Por ejemplo, aumentar la temperatura del agua de 20° a 30° implica una diferencia de grado, pues se trata de una variación cuantitativa dentro de un mismo estado; en cambio, el paso de agua líquida a vapor implica una diferencia de naturaleza, ya que supone un cambio cualitativo en su estado.

En este sentido, Gilles Deleuze (1987) afirma: “la duración, la memoria o el espíritu, es la diferencia de naturaleza en sí y para sí, y el espacio o la materia es la diferencia de grado fuera de sí y para nosotros” (p. 97). De lo anterior, se puede entender que la diferencia de naturaleza es la forma más pura de acceso a lo real, es la posibilidad de la intuición de lo movil dentro de sí, mientras que la diferencia de grado nos permite segmentar y construir desde lo cuantitativo partes de lo real en función de una parcialidad.

Así, la experiencia del tiempo como duración se presenta como inmanente a la intuición: genera recuerdo en función de los hechos que se inscriben en la realidad a medida que se actualizan. Por su parte, las categorías que pueden fragmentarse y abstraerse se vinculan más estrechamente con la medición y la comparación propias del entendimiento; es decir, no emergen directamente de la memoria en sí, sino de su relación con nosotros en tanto sujetos que ordenan y distinguen.

En últimas, estas formas en que se presenta la diferencia se fijan como una única diferencia en sentido propio, en tanto convergen en la memoria como condición de posibilidad de la vivencia en el mundo. En consecuencia, materia y memoria se articulan como un proceso de diferencia y repetición, orientado por una tendencia fundamental a crear y continuar la vida en la medida en que un todo virtual se actualiza: el *élan vital*. En consecuencia, el fundamento de la realidad no puede ser ni determinista ni mecanicista; para Bergson es inadmisibles concebir una vida previamente diseñada, dado que su movimiento tiende a la continuidad y a la espontaneidad. Tal como lo expresa en *La Evolución Creadora* (1963)

Cada átomo de carbono fijado representa algo así como la elevación de este peso de agua, o como la tensión de un hilo elástico que habría unido el carbono al oxígeno en el ácido carbónico. Lo elástico se aflojará, el peso caerá, la energía que queda en reserva volverá a encontrarse, en fin, el día en que, por una simple relajación, se permita al carbono ir a reunirse con su oxígeno. De suerte que la vida entera, animal y vegetal, en lo que tiene de esencial, se aparece como un esfuerzo para acumular energía and para lanzarla enseguida por canales flexibles, deformables, en el extremo

de los cuales cumplirá trabajos infinitamente variados. He aquí lo que el Impulso vital, atravesando la materia, querría obtener de una vez. (Bergson, 1963, p. 657)

El fin último del *élan vital* es el impulso de ir hacia delante, dado en el paso de lo potencial a lo cinético. El estado de potencia es una tensión que se acumula mediante hábitos y repeticiones que poco crecen en nosotros como una bola de nieve y se liberan, en algunos casos. Mediante *la flexibilidad*, la cual no es más que la tendencia de la vida a ser espontánea. Es en este punto donde se empiezan a esbozar elementos para comprender la función de la risa dentro de la metafísica bergsoniana: la risa emerge en relación con dos tendencias del *élan vital*, en tanto la vida misma reclama movilidad. Tal como lo expone Solís Castro (2019), retomando a Bergson: "...tensión y elasticidad, he aquí dos fuerzas complementarias que hacen actuar la vida. Con estas palabras, Bergson deja establecido que el Élan vital no es una voluntad de vivir a la Dussel, sino un alejamiento radical de cualquier teoría sobre la vida que pudiera alejarse al Darwinismo (p. 239) Con ello, se establece que el *élan vital* no remite a una mera voluntad de vivir, sino a un principio dinámico que se distancia tanto de concepciones finalistas rígidas como de interpretaciones puramente mecanicistas o reductivamente naturalistas.

El fundamento de la vida, en este orden de ideas, no se rige por una disposición estática, sino por el movimiento mismo: por una tendencia hacia lo activo, lo libre y lo creativo. El *élan vital* no debe entenderse, entonces, como una fuerza que emancipa accidentalmente a la vida de un trasfondo determinista, sino como el fundamento mismo de la realidad, a partir del cual la vida se configura, se crea y se organiza de manera libre y espontánea. En este sentido, Henri Bergson rechaza la idea de una evolución regida por una disposición genética fija: la evolución, como eje de su metafísica, no puede reducirse ni al

azar mediado por la selección natural ni a un esquema previamente determinado, sino que remite a un devenir impredecible, diverso y esencialmente creativo.

En continuidad con lo anterior —y precisamente a partir de esta crítica a las interpretaciones mecanicistas de la vida— se abre paso uno de los problemas cardinales de la tesis vitalista de Bergson: el mecanicismo. A la luz de lo desarrollado en torno a la diferencia y la repetición en torno al *élan vital*, el mecanicismo ya no será abordado como fundamento metafísico, sino como una disposición efectiva que emerge dentro de la vida misma. En este contexto, es entonces pertinente plantear las siguientes preguntas: ¿de qué manera la vida tiende hacia lo mecánico? ¿En qué sentido puede admitirse, aunque sea parcialmente, una dimensión mecanicista en el pensamiento de Bergson?

1.3 El problema del mecanicismo:

En este punto —y como continuación directa de haber establecido que el *élan vital* es el principio fundacional de la realidad móvil, es necesario introducir un nuevo problema que tensiona esta concepción: el mecanicismo. Este no aparece aquí simplemente como una postura externa a refutar, sino como una concepción que, en cierta medida, atraviesa la propia experiencia de la vida y obliga a cuestionar y examinar los planteamientos de la filosofía de Bergson.

El mecanicismo en Bergson es un asunto que vale la pena discutir, en tanto que no solo consiste en una concepción metafísica tradicional, según la cual versa la idea de que el fundamento de la realidad es una síntesis de elementos que se dan al entendimiento en función de un diseño mecánico, en el que todo el tiempo y el movimiento son calculables, pues supone que la naturaleza se origina mediante causas y efectos cuidadosamente

ordenados⁸. Según él mismo lo sostiene en *La evolución creadora*, “la esencia de las explicaciones mecanicistas viene a consistir, en efecto, en considerar el porvenir y el pasado como calculables en función del presente, y pretender así que todo esté dado” (Bergson, 1963, p. 470).

Sin embargo, el problema va más allá de una simple crítica a una postura. Bergson rechaza el mecanicismo en su sentido estrictamente metafísico, pero no lo descarta en el plano práctico. En este sentido, se puede intuir que su objeción principal radica en el supuesto de concebir tanto lo vital como lo real como un sistema de engranajes y poleas que se puede desarmar a voluntad. Esta concepción implica dificultades importantes, entre ellas la negación del tiempo y del movimiento como realidades efectivas.

En efecto, si categorías como el tiempo y el movimiento fueran esencialmente mecánicas, casos como el de Aquiles y la tortuga serían plausibles. Es decir, en lugar de poder dar un paso decisivo que permita alcanzar a la tortuga, el movimiento se reduciría a una ilusión de continuidad, donde concebir el tránsito de un punto A a un punto B sería imposible. El problema central para Bergson es que el mecanicismo congela el carácter genuinamente móvil de la duración, subordinando el devenir de la vida a lo lineal y lo simultáneo, en detrimento de lo continuo y heterogéneo. Así, la aprehensión de la realidad queda reducida a lo inmóvil.

Esta tendencia a la inmovilidad proviene de una racionalidad abstracta propia de la inteligencia pura, la cual, en el pensamiento bergsoniano, tiende a convertir lo vivo en algo inerte. Esto ocurre porque fragmenta y fija aquello que es, por naturaleza, móvil y continuo:

⁸ Es principalmente una crítica hacia la teoría de la evolución de Darwin, según la cual versa que las especies se adaptan a su entorno según una genética dada y determinada en sus genes.

separa partes de un proceso dinámico y pretende definir su esencia a partir de esa parcialidad. En este sentido, lo mecánico puede entenderse como lo inerte que se imprime en la duración y que tiende hacia la fragmentación.

Si bien algunos fenómenos de la naturaleza pueden explicarse en términos mecanicistas —como la organización de ciertas especies de insectos o la estructura de algunas plantas—, el problema surge cuando se asume que la esencia de aquello que abstraemos del mundo es puramente mecánico, lo cual, dota a las cosas de un carácter abstracto. Es decir, tendemos a captar fragmentos de la realidad inmediata y a suponer que su fundamento se agota en esa parte aislada, en función de nuestros intereses cognoscitivos. Por ende, se corre el riesgo de reducir la realidad a una abstracción parcial.

En consecuencia, si la realidad fuese inherentemente abstracta en este sentido, resultaría irreal, pues la abstracción fragmentaria implica inmovilidad y, por tanto, no puede fundamentar ni el tiempo ni el movimiento. De ahí que la aprehensión puramente racional resulte insuficiente para dar cuenta de la naturaleza dinámica de lo real.

Aunque problemática, Henri Bergson admite que la metafísica mecanicista permite explicar cierto orden en la naturaleza, pero no puede erigirse como el fundamento último de la realidad. *En La evolución creadora*, sostiene que los modelos mecanicistas sólo son válidos para aquellos sistemas que el pensamiento separa artificialmente del todo (1963, p. 470). En este sentido, el mecanicismo se comprende mejor como una tendencia de la inteligencia: una disposición del movimiento orgánico a repetir patrones ordenados —presentes en lo natural, lo social o incluso en lo risible— que se traducen en formas de rigidez y regularidad. Así, lo mecánico que se imprime sobre lo vivo no equivale

estrictamente al mecanicismo como doctrina, sino a una operación análoga que permite cierta estabilidad y subsistencia en el mundo.

En esta línea, Bergson reconoce la necesidad de un elemento que, sin anular la libertad de elección, haga posible la vida en común. De ahí que admita la existencia de una obligación moral vinculada a la condición social del individuo: es preciso actuar en función de la sociedad al mismo tiempo que se actúa en función de uno mismo. Esto pone de manifiesto una relación dual entre el “yo individual” y el “yo social”, tal como lo expone en *Las dos fuentes de la moral y de la religión*: “La vida social se nos aparece como un sistema de hábitos, más o menos fuertemente arraigados, que responden a necesidades de la comunidad” (Bergson, 1962, p. 50).

El hecho de que el individuo deba mediar entre sí mismo y lo colectivo revela la existencia de una cierta mecánica de la vida social, aún por explorar tanto en términos metafísicos como empíricos. Esta distinción es relevante si se busca construir una metafísica de la risa: comprender por qué lo cómico aparece como una mecánica que se superpone a lo orgánico y exige atender a la tensión entre el yo individual y el yo social. En efecto, mientras la metafísica apunta a la superación del mecanicismo, la experiencia concreta obliga a asumir algunos de sus elementos.

En relación con esta dimensión colectiva, Bergson añade: “Cultivar este ‘yo social’ es lo esencial de nuestra obligación con respecto a la sociedad. Sin algo de ella en nosotros, la sociedad no tendría sobre nosotros ningún influjo; y apenas tenemos la necesidad de ir hasta ella: nos bastamos a nosotros mismos si la encontramos presente en nosotros” (1962, p. 54).

De ahí que, la interiorización de lo social no solo regula la acción, sino que también configura el espacio en el que lo vital y lo mecánico entran en tensión.

En este marco —donde la vida oscila entre la apertura creadora y la necesidad de organización social— se hace necesario precisar cómo se articula concretamente esta mediación entre lo individual y lo colectivo en el obrar humano.

En términos de Henri Bergson, la respuesta puede formularse con relativa claridad: la mediación entre el yo social y el yo individual orienta nuestro obrar en función de la comunidad, y se articula a partir de la distinción entre moral cerrada y moral abierta⁹. La primera no admite la posibilidad de ir más allá de hábitos arraigados; se trata de un orden rígido que responde a una mecánica cerrada. La segunda, en cambio, se aproxima a la creación, en tanto permite obrar en un orden que se actualiza según las diferencias que emergen de nuestra acción.

No obstante, esta distinción señala más un ideal que una realidad plenamente alcanzable. La filosofía de Bergson aspira a que el movimiento de la materia y de los individuos constituya una armonía de heterogéneos. Sin embargo, esa misma heterogeneidad introduce otra forma de mecánica, ya no orientada a la armonía, sino a la preservación mediante la corrección. Que la vida se presente de esta forma conduce directamente al problema de la risa, en tanto fenómeno que abre interrogantes como: ¿qué implica su función correctiva en términos metafísicos? ¿Cómo mediar entre el yo individual y el yo social que debe cultivarse? Como afirma Bergson (1962), “cada uno de nosotros le pertenece a la sociedad y se pertenece a sí mismo” (p. 53).

⁹ *Las dos fuentes de la moral y la religión*. (pp 75-81)

En este sentido, Bergson acepta lo correctivo porque responde a una necesidad propia de las sociedades humanas: su preservación y su subsistencia en relación con los otros, aunque el fundamento último de esta tendencia permanece como problema. Así, el mecanicismo deja de ser solo una concepción metafísica errónea para convertirse en una forma concreta de rigidez de la vida. En distintos ámbitos, la inteligencia pura tiende a imponerse sobre la práctica, produciendo adormecimiento, inmovilidad o lentitud en la experiencia del tiempo.

Cuando este adormecimiento tiene lugar, la vida introduce una corrección a través de la risa; y cuando, por el contrario, el movimiento se ralentiza o se flexibiliza, el obrar entra en tensión entre lo que el individuo busca para sí y lo que las normas sociales exigen. En este punto, el mecanicismo no puede ser completamente superado: la vida consiste, más bien, en corregir y mediar constantemente. Es precisamente en esta tensión donde se manifiesta la risa.

¿Qué podemos predicar del individuo si prescindimos de su materia y de su memoria? Sin la materia, su obrar es imposible; sin la memoria, su duración se vuelve incomprensible. Sin tiempo ni movimiento, no existe impulso alguno que nos conduzca a crear nuevas formas de ser en el mundo. Sin embargo, tales formas tampoco son posibles sin cierto grado de rigidez. Somos, bajo esta perspectiva, repeticiones diferenciadas cuyas virtualidades se actualizan en lo concreto en la medida en que obramos. Así, mecanismo y flexibilidad forman, cada uno a su modo, parte constitutiva de la vida; y es en esa tensión donde emerge la risa.

1.3.1 Lo risible: mecanismo de lo cómico

El movimiento es la manifestación de la duración en nosotros: somos individuos que duran, se actualizan, recuerdan y deciden; seres que, ante todo, están inmersos en el orden de las cosas como el azúcar en el vaso de agua. La realidad se nos presenta siempre de forma inmediata como una experiencia psicológica, en la cual diversos estados emergen como datos puros de la duración misma. En otras palabras, la experiencia de la duración es conciencia activa, un percatarse del mundo circundante que se fija como el suelo natal donde la intuición aparece como medio de aprehensión. No obstante, esta facultad no se repliega en un solipsismo místico; por el contrario, posee un carácter dinámico y relacional. Como lo afirma Deleuze:

La intuición no es la duración misma, la intuición es más bien el movimiento por el que salimos de nuestra propia duración, por el que nos servimos de nuestra duración para afirmar y reconocer inmediatamente la existencia de otras duraciones por encima o por debajo de nosotros. (Deleuze, 1987, p. 31)

La intuición es el medio de la conciencia por el cual esta se introduce en el flujo de la realidad para captarla más allá de los datos útiles que nos proporciona el mundo. Es reconocer y tener certeza de nuestra presencia en el mundo, junto con la presencia de las demás cosas que duran; es, en cierto modo, una metafísica de lo intersubjetivo, de lo móvil y lo vivo que se actualiza desde la virtualidad pura. En medio de esta inmediatez, aparecen y se crean pseudo mecanismos por los cuales nuestra vida se ordena. Tal como se abordó en la sección anterior respecto al orden social, el individuo se ve obligado a mediar continuamente entre su libertad y sus obligaciones con la comunidad. En dicha tensión es donde emerge el

fenómeno de la risa, erigiéndose como un punto de inflexión ante las cuestiones metafísicas ya planteadas.

Este punto de inflexión se comprende claramente al observar cómo la risa se manifiesta desde la configuración misma de lo cómico. Si volvemos a la premisa del vitalismo bergsoniano —según la cual la vida se orienta a la creación y al obrar continuos dentro del flujo de la duración pura—, lo esperable sería un despliegue de formas caracterizado por la flexibilidad y la adaptación continua. No obstante, en la realidad irrumpe una tendencia opuesta: la rigidez mecánica. Frente a este automatismo que amenaza la flexibilidad vital, la risa interviene no como una deducción intelectual abstracta, sino como una respuesta espontánea e inmediata de la conciencia orientada a corregir el desvío.

Pensemos, por ejemplo, en la clásica escena con la que Bergson abre su ensayo: un hombre que camina por la calle, tropieza y cae ante la mirada de los transeúntes. La causa de la risa colectiva no radica en el cambio abrupto de postura ni en el accidente en sí, sino en la falta de elasticidad de sus movimientos. El hombre cayó porque su cuerpo continuó mecánicamente una trayectoria lineal por puro hábito motriz, siendo incapaz de flexibilizarse y adaptarse al obstáculo imprevisto del suelo. La risa en sentido social castiga precisamente esa distracción, ese automatismo impregnado en lo vivo, operando como un resorte que exige al individuo despertar y reincorporarse al dinamismo de la vida.

La risa se manifiesta desde lo cómico, el cual ya se ha caracterizado en términos metafísicos como una mecánica que atrapa la existencia; es, propiamente, la tendencia de la vida orgánica a hacerse rígida y automática. Al respecto, el modo en que se nos introduce este mecanismo queda ilustrado por Bergson: “Nuestra temeridad al abordarlo también tiene la

excusa de que no aspiramos a encerrar el concepto de lo cómico en los límites de la definición” (Bergson, 1991, p. 12). Lo cómico, por lo tanto, no es un fenómeno que deba ser definido en una esfera conceptual cerrada, sino que se presenta como una realidad inmediata cuya irrupción provoca la risa, la cual cumple la función de liberarnos de dicha rigidez mecánica para reorientar hacia el curso de la vida.

Bajo esta perspectiva, la risa deviene en un fenómeno de orden metafísico, biológico (enraizado en lo social) y psicológico, mediante el cual la vida se afirma como continua y heterogénea. En un sentido metafísico, la risa se define por su oposición al fundamento de lo cómico: la rigidez del automatismo; en un sentido biológico-empírico, opera en función de la conservación, el orden y la elasticidad del cuerpo social; finalmente, en el plano psicológico, la risa se constituye como un dato ligado a la memoria, pues —como se examinará más adelante— evoca prejuicios y asociaciones con experiencias pasadas, exigiendo a su vez un olvido momentáneo de sí mismo. Esta estructura tripartita de la risa nos proporciona el marco analítico idóneo para el desarrollo del presente trabajo.

Conviene examinar, en primer lugar, en qué sentido el fundamento de lo cómico se identifica con lo ridículo. Cuando Bergson introduce este último concepto, no lo hace para referirse a una extravagancia superficial, sino a la disposición mecánica que se calca sobre el movimiento orgánico. De ahí que, siguiendo el análisis de *La risa*, se sostenga que “ninguna persona es ridícula sino mediante cierto estado que se asemeja a una distracción y en virtud de algo que sobre ella vive sin incorporarse a su organismo como un parásito” (Bergson, 1991, p. 128). En la manifestación cómica, la repetición del acto denota una ausencia de diferenciación vital; en esa carencia se forma la disposición maquinal, dando origen a una suerte de terquedad o distracción que suscita nuestra risa. Nos parece cómica, toda ridiculez

que traduzca un engranaje mecánico en el obrar. Sin embargo, dicho mecanismo no sigue un orden causal perfecto, sino que se muestra torpe en sus gestos: es un automatismo vulgar de repeticiones que se fractura a sí mismo a medida que progresa.

En términos metafísicos, lo cómico se sitúa inicialmente en un plano de repetición aparente. No obstante, conforme se despliega, nos revela sus matices; el mecanismo se complejiza en la medida en que se reiteran ciertas torpezas, residiendo allí el dinamismo de lo cómico, suspendido en una rigidez maquinal. Se trata de un determinismo sin conciencia en el que el agente de la obra cómica queda atrapado por hilos invisibles cual fantoche. En efecto, en el acto cómico nos parece ridículo aquel que, constreñido por la mecánica, se muestra incapaz frente a las exigencias de la vida; una torpeza que solo puede ser superada mediante una constante atención al mundo circundante. A partir de esta premisa, Bergson (1991) sugiere que “si todos los hombres estuviésemos siempre atentos al curso de la vida, en continuo contacto con los demás y con nosotros mismos, nunca parecería que las cosas se mueven por hilos o resortes” (p. 70). Por tanto, es posible afirmar que, al vincular la risa con la exigencia de lucidez y atención, lo cómico adquiere una función correctiva de utilidad tanto social como individual. Adicionalmente, este mecanismo a través del cual se nos manifiesta lo cómico pertenece por entero al entendimiento puro; es decir, lo cómico nace y se dirige primordialmente a la inteligencia.

1.3.2 La gracia: arte y memoria:

Para delimitar con mayor precisión la naturaleza de la rigidez cómica y su apelación a la inteligencia, conviene contrastarla con las manifestaciones estéticas del dinamismo vital. Como bien señala Bergson (1991): “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” (p. 19). En la reconstrucción conceptual de Bergson, es necesario aclarar que lo gracioso dista de ser equivalente a lo risible. Mientras que lo risible emerge de una sanción social teñida de ironía ante la torpeza de un gesto ridículo, la gracia suscita una respuesta afectiva radicalmente opuesta. Al respecto, el autor observa:

Consideremos el más simple de ellos, el sentimiento de la gracia. Primero, no es más que la percepción de una cierta soltura, de una cierta facilidad en los movimientos exteriores. Y como los movimientos fáciles son aquellos que se preparan unos a otros, terminamos por encontrar una soltura superior en los movimientos que se hacían prever, en las actitudes presentes en que están indicadas y como preformadas las actitudes por venir. Si los movimientos bruscos carecen de gracia es porque cada uno de ellos se basta a sí mismo y no anuncia a los nuevos que van a seguirle. (Bergson, 1999, p. 22)

En el mecanismo del arte que engendra el sentimiento de gracia, los movimientos que integran la sucesión temporal ofrecen una sensación de inteligibilidad y fluidez orgánica. A diferencia de lo cómico, la gracia encarna una continuidad heterogénea cuyo encanto reside en la armonía de su transcurrir; los movimientos se entrelazan de tal forma que nos brindan la ilusión de empatizar con ellos, otorgándonos una sutil agencia que sumerge al espectador en un estado de contemplación. En esto se fundamenta la experiencia de lo estético:

Como casi adivinamos la actitud que va a tomar, parece obedecernos cuando la toma en efecto; la regularidad del ritmo establece entre él y nosotros una especie de comunicación, y los retornos periódicos de la medida son como otros tantos hilos

invisibles, por cuyo medio hacemos que se mueva esta marioneta imaginaria.

(Bergson, 1999, p. 22)

Desde esta perspectiva, lo cómico —en tanto que mecanicismo— se opone a la gracia debido a su intrínseca torpeza. Lo cómico es disfuncional, quebrado y vulgar en su muestra inmediata: al ser incapaz de tomarse en serio, irrumpe como un elemento disruptor de cualquier engranaje automatizado. Frente a este fenómeno, Bergson nos remite a un afecto general que se vincula estrechamente con la expansión vital: la alegría. Existen múltiples afecciones en la conciencia que fluctúan en intensidad, llegando a constituir modos específicos de cohabitar el mundo. Según la naturaleza de dicha afección, la subjetividad será conducida hacia la acción o hacia un adormecimiento contemplativo. Este último se produce propiamente bajo el influjo de la hipnosis estética generada por ciertas creaciones artísticas. El arte, de tal modo que, opera mediante una sofisticada técnica de inducción que altera el flujo ordinario de la conciencia del espectador:

...nos daremos cuenta, creemos, de que el objeto del arte es el adormecer las potencias activas o, mejor, resistentes de nuestra personalidad, y llevarnos así a un estado de docilidad perfecta en que nos representamos la idea que se nos sugiere, en que simpatizamos con el sentimiento expresado. En los procedimientos del arte se encontrarán, de forma atenuada, refinados y de algún modo espiritualizados, los procedimientos por los cuales se obtiene ordinariamente el estado de hipnosis. Así funciona, en música, el ritmo y en la medida suspenden la circulación normal de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, haciendo oscilar nuestra atención entre dos puntos fijos y apoderándose de nosotros con tal fuerza que la imitación, incluso

infinitamente discreta, de una voz que gime bastará para llenarnos de una tristeza extrema. (Bergson, 1999, p. 23)

La forma en que la experiencia artística apela a la subjetividad —ya sea a través de lo teatral, lo musical, lo gráfico o lo plástico— implica una refinada técnica cuya estructura rítmica orienta la conciencia hacia un sentimiento de evocación. Al otorgar un carácter espiritual a los movimientos fluidos del arte, Bergson sugiere que los procedimientos de creación de una melodía, una pintura o una escultura se encuentran siempre orientados hacia un estado intencional. En efecto, una melodía no puede conmovernos si no apela a elementos previamente puestos en nuestra experiencia. Bajo este enfoque, la dimensión espiritual del arte radica en la evocación; esto es, en reactivar nuestro pasado en función de la experiencia presente. Es por ello que solemos asociar un acorde menor de guitarra con la melancolía, dado que su sonoridad tenue evoca una suerte de recogimiento afectivo, de manera homóloga a como la presencia de la lluvia en un poema o en una obra cinematográfica despierta estados anímicos similares. La experiencia estética, en suma, interpela la intermediación de nuestros sentimientos mediante movimientos analógicos que buscan imitarlos.

Estas emociones profundas se caracterizan por una transformación interna que altera la totalidad de la experiencia perceptiva del individuo:

En fin, en la alegría extrema, nuestras percepciones y nuestros recuerdos adquieren una indefinible cualidad, comparable a un calor o a una luz, y tan nueva, que en ciertos momentos, volviendo sobre nosotros mismos, experimentamos como una nueva sorpresa de ser. Así, existen muchas formas características de la alegría

puramente interior, y otras tantas etapas sucesivas que corresponden a modificaciones cualitativas de la masa de nuestros estados psicológicos. (Bergson, 1999, p. 21)

En el caso de la alegría, esta no se presenta como el opuesto de la tristeza, sino como un estado que puede resultar subsiguiente a ella. Los movimientos que catalogamos como graciosos son aquellos que buscan suscitar en nosotros la percepción de lo bello. Independientemente de la densidad de los recuerdos que evoquen, dichos movimientos brotan de una flexibilidad y fluidez constitutivas que estimulan de forma constante nuestra memoria. Se demuestra así que la gracia es un fenómeno netamente distinto a la risa: mientras que la manifestación de la gracia se asienta en la experiencia sentimental —la cual posee un tono de gravedad que bien puede integrarse en la tragedia—, la risa exigirá, como contraparte, un desapego afectivo.

Por consiguiente, la experiencia artística se consolida como un eje analítico fundamental en el pensamiento de Bergson, pues a partir de ella es posible trazar las distinciones que nos permitirán situar el fenómeno de la risa en un plano plenamente empírico y social. La especificidad del arte radica en que su búsqueda de lo bello, de naturaleza estrictamente estética, opera mediante un adormecimiento de las potencias activas de la inteligencia práctica. Al tomarse en serio en su manifestación, el arte configura la hipnosis. Este carácter hipnótico resultará crucial al examinar la manifestación cómica. Si bien Bergson sostiene la premisa general de que la risa actúa como un dispositivo de corrección frente al mecanicismo inserto en lo vivo, es importante examinar hasta qué punto es sostenible dicha tesis cuando nos enfrentamos a la existencia de una comedia elevada a la condición de obra de arte.

1.4. La metafísica de la risa

La risa emerge precisamente en la conjugación del plano metafísico con el ámbito del obrar empírico. Cuando una mecánica se imprime sobre nuestras acciones, nos extrae del flujo de la duración pura y nos sumerge en un letargo donde dejamos de ser nosotros mismos para exhibirnos como meros artificios ante los demás. En este sentido, en cuanto lo mecánico comienza a imitar lo orgánico, nace la comedia y surge en nosotros la percepción de una repetición desprovista de diferencia. La risa interviene entonces para reafirmar las diferencias en tales movimientos: rompe cualquier estado de ensueño y castiga la disposición automática, operando como un dispositivo orientado a la superación del mecanicismo. El cruce metodológico que ensaya Bergson en su obra va más allá de una mera intersección disciplinar, incidiendo en una dimensión profunda del acontecer humano:

Posiblemente, entre la vasta obra de Bergson, La risa sea el ejemplo más claro de esta superación por medio de la asimilación, pues no se trata de una simple fusión entre psicología y biología, sino más bien de un “profundo” acercamiento intuitivo a un acontecer que es más nouménico que fenoménico:¹⁰ justamente la risa. (Solís Castro, 2019, p. 237)

Queda de manifiesto que la metafísica y la experiencia no están dadas de forma separada; por el contrario, la filosofía de Bergson apela constantemente a nuestra experiencia

¹⁰ Un apunte esencial que vale la pena hacer en este punto, es aclarar qué Solís Castro apunta más bien a un acontecer de la vida, es decir un movimiento de lo real más en sentido metafísico. El uso de las categorías kantianas es algo que Bergson quiere superar al enfocarse en la noción de una realidad que es inmediata y se manifiesta en el tiempo mismo. Por lo cual, es admisible un acontecer fenoménico en tanto el nouménico es parte de lo que se nos manifiesta.

temporal y a las formas en que esta se manifiesta a través del movimiento. Este dinamismo define lo propiamente vital, lo cual incorpora asimismo una dimensión psicológica en nuestro estar en el mundo. Así, la risa actúa como un correctivo en función de la experiencia vital que se despliega en el seno de lo social.

Dicha configuración de esferas colectivas supone un doble punto de inflexión para el propósito bergsoniano: superar el mecanicismo. Si bien el autor admite que el automatismo es parte inherente a la vida en la manera en que se organizan las sociedades, implica también que de él debe derivarse una fuerza correctora que medie entre la libertad de la vida individual y las necesidades de la vida colectiva. En esta encrucijada brota la risa como un fenómeno esencialmente ambivalente.

La risa posee un carácter ambivalente en tanto que reafirma el progreso de la vida frente a su propio mecanismo: lo cómico. Este último se caracteriza por ser un movimiento torpe y vulgar cuya función correctora parece operar de manera accidental, careciendo de armonía en sus transiciones. Lo cómico se contrapone al dramatismo de la existencia; mientras que lo serio busca la armonía en movimientos heterogéneos y tiende hacia la creación, lo cómico en algunos casos propende a preservar la costumbre antes que a subvertirla. No obstante, esto no significa que la risa responda a los códigos de una moral cerrada, sino que permanece suspendida dinámicamente entre ambas dualidades, habitando una frontera que no encuentra un encaje estático dentro de la organización formal de la realidad; allí reside, justamente, su potencia filosófica. El hecho de no ser un sistema cerrado ni responder a una finalidad unívoca nos permite continuar interrogando y examinando el fenómeno de la risa en los escenarios propuestos—la psicología y la realidad social.

Para desarrollar mejor la premisa anterior, es pertinente asentar definitivamente la risa en el plano empírico-psicológico, esclareciendo el modo en que esta irrumpe propiamente en nuestras vivencias cotidianas. Consecuentemente, es fundamental detallar cuestiones que permanecen abiertas dentro del presente trabajo, tales como la operación de lo cómico en tanto que determinismo, repetición y diferencia, a la par de la importancia que posee introducir la intersubjetividad frente a la rigidez que el entendimiento denuncia como risible. Una rigurosa fundamentación del obrar empírico en su relación con la risa nos permitirá problematizar y proponer una respuesta viable a los interrogantes que Bergson nos ha dejado.

Capítulo II: El obrar en la risa

En este capítulo analizaremos el fenómeno de la risa desde una perspectiva estrictamente empírica y vivencial, cuya manifestación se despliega en el terreno de la comedia. Atendiendo a los ejes restantes sobre el análisis bergsoniano de la risa, abordar la comedia en el plano de la experiencia práctica plantea, de entrada, el reto de establecer una correlación precisa entre lo teórico y lo práctico. Esto se debe a que la risa se resiste por naturaleza a lo refinado, lo pulido y lo pulcro del arte; se presenta, más bien, como un acontecimiento vulgar, disruptivo y ambivalente.

Ante este panorama, ¿qué debemos concluir de su examen más allá de la caracterización original que le otorgó el autor? ¿Es siquiera factible localizar la risa en un espacio conceptual unívoco? ¿En qué sentido castiga y bajo qué lógica corrige? ¿Nos reorienta hacia el flujo de la vida misma o hacia las estructuras de la sociedad? En definitiva, sea cual sea la dirección a la que nos encamine, cabe preguntarse si este fenómeno posee una finalidad última más allá de la corrección. La respuesta a este interrogante se halla enraizada

en las condiciones mismas de la vida colectiva: la corrección no es un fin en sí mismo, sino el instrumento necesario para la regulación de lo vivo.

Para que el movimiento de la duración sea sostenible, la existencia requiere, ante todo, de mecanismos de preservación, y dicha conservación exige a su vez procesos de corrección. Bajo esta luz, la sociedad emerge como el punto de inflexión donde coexisten la vida orgánica y la organización artificial, operando como complementos mutuos que permiten articular el preservar y el crear a partir de la tensión entre diferencia y repetición.

Esta tendencia a actuar en el mundo constituye el obrar en tanto acción propiamente dicha. Si bien dicha inclinación no nos revela de manera inmediata una realidad dada en el movimiento puro —el cual, no obstante, podemos intuir y conocer—, aquello de lo que el obrar nos ilustra de forma directa es sobre la dimensión moral, las obligaciones contraídas con el cuerpo social, nuestras acciones y las disposiciones del lenguaje común. En este punto, aunque el trasfondo metafísico permanezca, la comedia apela directamente a nuestra psicología y a las dinámicas del obrar colectivo.

Consecuentemente, el orden que sigue este capítulo comienza por explorar la premisa de que la risa irrumpe en el tejido social a partir del acto cómico en general. Dicho acto requiere constitutivamente de la concurrencia de dos o más individuos para ser efectivo y suscitar la respuesta de quienes lo presencian; en suma, esto implica una dimensión intersubjetiva sostenida por una complicidad tácita en las convenciones y disposiciones del lenguaje. El fenómeno de lo cómico, por lo tanto, no responde a un impulso puramente individual, sino que se erige sobre una base esencialmente grupal:

Por muy espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios. ¿No se ha dicho muchas veces que en un teatro es más frecuente la risa del espectador cuando más llena está la sala? (Bergson, 1991, p. 13)

En relación con lo anterior, la comedia adquiere un carácter funcional a partir de la complicidad intersubjetiva; es decir, lo cómico halla su operatividad en la comunidad, puesto que los individuos coexisten mediante la comunicación, la cultura y los vínculos sociales. La estructura del pensamiento individual se encuentra ligada de forma indisoluble al entorno comunitario, dado que “tampoco podría hacerlo aunque quisiera porque su memoria y su imaginación viven de lo que la sociedad ha puesto en ellas y porque el alma de la sociedad es inmanente al lenguaje que habla” (Bergson, 1962, p. 55).

Bajo esta dinámica colectiva, el acto cómico opera propiamente como una sanción que penaliza el automatismo inserto en la existencia, lo cual deriva en la corrección de dicha rigidez. Esta funcionalidad redirige el curso vital fuera de comportamientos rígidos, si bien hace emerger la interrogante en torno a la frontera entre la vida orgánica y la organización social; aunque ambas participen de la misma potencia metafísica, el modo exacto en que el *élan vital* las articula requiere mayor nitidez en el modo en que se relacionan¹¹. Incluso si se

¹¹ Es bien sabido que el foco filosófico de Bergson está puesto dentro de la conformación de la realidad misma. Su proyecto gira en torno a una vida que es dinámica y libre en sí misma, por lo cual, aspectos como el determinismo, y lo estático responderán a una tendencia del *élan vital* a repetir desde lo inerte. (El orden). Sin embargo, la causa metafísica y material que nos lleva a esta tendencia es aún desconocida. Somos heterogéneos y continuos, y ello dificulta un movimiento armónico por la vida; es decir, el ser en sociedad implicará siempre mediar entre la individualidad y el orden.

introduce la distinción entre moral abierta—moral cerrada,¹² Nos enfrentamos, pues, a la pregunta por aquello que moviliza a la vida hacia la preservación.

Con el propósito de esclarecer las aristas de esta ambivalencia, es indispensable examinar las formas específicas a través de las cuales aprehendemos lo cómico: en las formas corporales, en la repetición de los gestos, en las estructuras del lenguaje y en los caracteres. A partir de estas manifestaciones, es evidente cómo la risa responde a un doble registro psicológico y social. Ello se debe a que el fenómeno de lo risible moviliza diversas capas de la memoria, puesto que involucra desde convenciones implícitas hasta el doble sentido de los enunciados cotidianos de las costumbres.

Este examen exige, paralelamente, explorar la manera en que la mecanización inherente al acto cómico induce en el agente una distracción o automatización de la conciencia, mediante la cual este se enajena de su propio flujo de la duración. Dicho fenómeno sitúa la presente investigación en el centro de una discusión metafísico-psicológica, donde es imperativo interrogar por qué la asociación analógica entre lo humano y lo inerte garantiza la funcionalidad del correctivo en lo risible.

Por otra parte, la dimensión correctiva de la risa plantea una cuestión teórica en tanto que propende a la conservación de los hábitos colectivos: ¿orienta al individuo hacia la flexibilidad de la vida o hacia la rigidez de la estructura social? Si la vida social y la necesidad vital no son aspectos separados, ¿bajo qué lógica se unifican más allá de su heterogeneidad constitutiva y cómo se articula su equilibrio? Esta tensión genera una de las

¹² Esta distinción es transversal al momento de hablar en el aspecto empírico-práctico en Bergson, Entendemos por moral cerrada la necesidad de preservación de las costumbres, mientras que la moral abierta permite apertura de nuevas cosas en nuestra vida. Sin embargo, la risa admite algo de la moral cerrada, preservar y dirigirse hacia ciertos prejuicios y convenciones de un lenguaje construido; el carácter correctivo de la risa entra en una ambivalencia en la cual está tanto en función de las costumbres cerradas de la sociedad como de la vida.

aporías más difíciles en la obra de Bergson; un horizonte conceptual desde el cual es posible fundamentar la posición de superioridad moral que asume el sujeto que ríe frente al “fantoche”.

2.1 Fundamentación al movimiento de lo social: Análisis de la intersubjetividad en Bergson

La risa es profundamente social y cercana a la vida humana. Existe un variado panorama de relaciones en las que este fenómeno se sitúa, ya que no hay risa sin una esfera comunitaria dotada de costumbres y convenciones del lenguaje que la estimulen. Esta dinámica responde a la analogía que Bergson plantea. Al abordar la dimensión social de lo cómico, Bergson (1991) afirma que “Como el fuego necesita madera, la risa necesita de los cómplices para expandirse a través de los hombres” (p. 13). Es decir, la risa no es posible sin la sociedad, esto es, sin un tejido de costumbres y relaciones que la difunden a través de la inteligencia. Para Bergson, la risa debe volver a ser humana y convertirse en una vía de apertura hacia el curso natural y esencial de las cosas: el *élan vital*.

La función social de la risa se genera, por tanto, como una respuesta a la necesidad de preservar la flexibilidad de la vida. Si bien la evolución biológica organiza la materia, esta última introduce en la naturaleza una mecanicidad que tiende a la repetición y al automatismo. Esto provoca que lo vivo, en ocasiones, nos dé una falsa impresión de inmovilidad o mecanicismo. Dicha rigidez es acentuada por la inteligencia pura, la cual nace como una capacidad para congelar el flujo de las cosas, crear herramientas y actuar sobre el mundo. Allí donde la inteligencia opera de forma puramente metódica, se imponen el orden estático y la repetición. Sin embargo, este funcionamiento de la mente es contrario a la

naturaleza de la duración. Al respecto, en el prólogo de *La risa*, Castillo (1991) expone con claridad la concepción bergsoniana del tiempo y su choque con el mecanicismo:

Para él, la *durée* no se puede dividir en segmentos totalmente diseccionados, entendidos como momentos, sino que debe ser asimilada como una corriente continua de experiencia en mantenida transformación. Esta duración es cualitativamente heterogénea, ya que cada momento es único y no se puede reducir a partes iguales. (p. 3)

La inclinación de la inteligencia a convertir la experiencia en algo mecánico no significa un error en sí mismo, sino que representa una tendencia natural de la materia. No obstante, esta tendencia debe ser corregida, ya que su dominio absoluto sobre otras facultades ha derivado en una comprensión distorsionada de la realidad. Frente a este avance de lo mecánico, emergen dos tipos de correctivos: por un lado, la primacía de la intuición como vía legítima de acceso a lo real; por otro, el acto cómico, el cual está orientado hacia la intersubjetividad. En este último escenario es donde se entiende que la sociedad se erige como un sistema de costumbres, convenciones y obligaciones. El cuerpo social funciona entonces como un artificio que organiza a los individuos mediante dinámicas de la vida.¹³ Un orden cuya continuidad no se mide en términos de rigidez, sino de flexibilidad. Por lo tanto, cuando surge un elemento automático dentro de la flexibilidad comunitaria, este debe ser corregido. Al respecto, Solís Castro (2019) explica esta sutil frontera entre la mecanicidad material y las exigencias del entorno social:

¹³ Esta cuestión se puede inferir desde la obra: *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Sin embargo, no deja de ser un supuesto por el que se parte para tratar de entender, la vida misma y la vida social en Bergson. El que este no se interese tanto en las dinámicas sociales propiamente llega a ser en cierto modo problemático.

“La vida social se distingue, en ese orden de ideas, de la vida misma, por su flexibilidad. El que la rigidez sea una posible manifestación de la inmovilidad explica por qué para Bergson las sociedades tienden a censurarla con la risa” (p. 239). Lo cómico se presenta como una tendencia accidental de la inteligencia que evita caer por completo en el mecanicismo puro, orientándola hacia el dinamismo real a través de una dimensión intersubjetiva. Esto demuestra que la vida social requiere constitutivamente de la interacción de quienes la conforman para mantener su curso. En consecuencia, la comunidad halla en la risa una complicidad cuya fuerza disruptiva descansa en el lazo intersubjetivo. Al respecto, Bergson (1991) describe esta complicidad colectiva a través de una célebre metáfora:

«...la risa necesita de un eco. Escuchadlo bien: no es un sonido articulado, neto, definitivo; es algo que querría prolongarse y repercutir progresivamente; algo que rompe en un estallido y va retumbando como el trueno en la montaña. Y, sin embargo, esta repercusión no puede llegar a lo infinito. Camina dentro de un círculo, todo lo amplio que se quiera, pero no por ello menos cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo. Quizá os haya ocurrido en el coche de un tren o en una mesa de fonda oír a los viajeros referir historias que debían de tener para ellos un gran sabor cómico, puesto que reían con toda su alma». (p. 13)

Esta dimensión intersubjetiva es la que hace efectiva la función de la risa: redirigir al individuo hacia las exigencias de la vida. Aunque los medios para lograr dicha redirección consistan en señalar, castigar y denunciar el mecanicismo, este proceder reafirma una noción de intersubjetividad en Bergson que siempre se encuentra en conflicto, en constante mediación de fuerzas y en mutua codependencia. Para romper el ensueño mecánico de la comedia, se requiere necesariamente de la mirada y la risa de los otros. Ahora bien, ¿cómo opera este ensueño mecánico y qué elementos provocan que lo automático nos parezca

risible? Para responder a esto, es indispensable ahondar en la naturaleza de este tipo de mecanicismo.

El problema del mecanicismo, como se ha señalado previamente, radica en su inserción en los procesos vitales. Este fenómeno se convierte en un problema metafísico en la medida en que la inteligencia propende a una configuración artificial que inmoviliza el curso de la vida; en últimas, significa pensar la realidad a la inversa. Asimismo, el automatismo deviene en un problema gnoseológico, puesto que todo conocimiento derivado de la inteligencia pura tiende hacia lo relativo y lo estático, afectando directamente el plano práctico. Cuando la mente se desliga de la duración, se automatiza. Como explica Cherniavsky (2007), la función de lo cómico se manifiesta precisamente en la intersección entre lo vivo y lo mecanizado:

En otras palabras, cuando la forma en que vivimos y entendemos nuestra vida cotidiana, converge con formas artificiales y robóticas de ver la cotidianidad misma aparece la risa. La risa es un primer sentido, un mecanismo donde la vida orgánica se pone a merced de lo mecánico. (p. 15)

Bajo esta perspectiva, consideramos risible cualquier situación en la que percibimos que la vida pierde su dinamicidad y se vuelve artificial. A diferencia de la gracia, donde la disposición ordenada de los movimientos produce una armonía hipnótica y una experiencia estética que adormece la conciencia, lo cómico surge cuando lo mecánico intenta imitar la vida de manera torpe. En este último escenario, el fantecho queda atrapado en su propio ensueño, incapaz de producir un sentimiento genuino de conexión con el espectador. Al respecto, Solís Castro (2019) recupera esta tesis:

Ante la imagen de la organicidad, lo mecánico resulta lo sin vida que por ello se vuelve risible: “No es ya la vida lo que tengo delante, es el automatismo instalado en la vida e intentando imitarla. Es lo cómico (p. 240; citando a Bergson, 1991, p. 44)

Con esta formulación, se pone de manifiesto que lo cómico no emerge de lo que está plenamente vivo, sino de la suplantación de la vida por un automatismo ciego. Cuando un cuerpo o una conducta pierden su elasticidad natural y operan con la rigidez fija de un artefacto, se produce una ruptura en la experiencia del observador. Este intento fallido de imitar la vida es lo que traduce lo cómico en torpeza. A ojos de un espectador atento, esta rigidez apela de forma directa a la risa, adquiriendo un carácter estrictamente psicológico. Se trata de un dato inmediato de la conciencia que, al irrumpir en la experiencia, se dirige directamente a la facultad cognitiva y suspende momentáneamente cualquier tipo de afecto. Así, el fenómeno cómico nace y reside en la inteligencia, funcionando como una señal de alerta que exige a nuestra percepción retornar a la fluidez original de la vida.

Esta dinámica revela que las formas humorísticas no operan de manera aislada, sino a través de un encadenamiento asociativo. Al respecto, Bergson (1991) advierte: “Henos aquí bien lejos de la causa primera de la risa. Esta forma cómica, que es inexplicable por sí misma, solo se comprende por su semejanza con otra que nos hace reír a causa de su parentesco con una tercera y así sucesivamente” (p. 29).

Si bien Bergson no reduce la risa a los marcos de una psicología puramente individual, nos proporciona claves fundamentales para entender su carácter intencional y su estrecha vinculación con la memoria. Esto se evidencia desde el inicio de su ensayo, cuando

señala que “...si algún otro animal o cualquier cosa inanimada produce la risa, es siempre por su semejanza con el hombre, por la marca impresa por el hombre o por el uso hecho por el hombre” (Bergson, 1991, p. 12).

Bajo esta perspectiva, la risa activa una tendencia a realizar asociaciones que solo es posible mediante la memoria. Si el rasgo de un objeto o de un sujeto nos suscita hilaridad, esto se debe a su parecido con una experiencia percibida previamente. En consonancia con esto, el propio Bergson (1963) explica en *La evolución creadora* el estatuto ontológico de la mente: “La observación inmediata nos muestra que 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” (p. 452).

Vinculada a esta noción de que la vida consciente es viable gracias a la memoria, la risa se introduce en el plano del recuerdo a través de una tendencia a cosificar. El hecho de que una escena, un individuo, un animal o un objeto se conviertan en agentes del acto cómico depende de nuestra capacidad para asociarlos y remitirlos a vivencias pasadas. Por lo tanto, la característica primordial del acto cómico es intensional.

Esta hipótesis es funcional, tanto en el sentido psicológico como en el metafísico. Cualquier medio del que se valga la conciencia para concebir la vida de forma dinámica garantiza la continuidad y la diferenciación dentro del movimiento vital, apelando siempre al registro del pasado. Como se examinará más adelante a propósito de la cosificación y la construcción del doble sentido —presentes no solo en las acciones, sino también en las palabras—, la risa sigue un registro intencional que culmina formalmente en lo que Bergson denomina: una interferencia de series.

2.2: Tensión y elasticidad

Tal como afirma Bergson (1991), “todo lo risible, en el fondo, es algo viviente capturado por una mecánica” (p. 23). La realidad, al ser un proceso dinámico de actualización, recae ocasionalmente en el automatismo, lo cual hace parte de la manifestación misma de lo cómico. En términos bergsonianos, es risible que la percepción de la vida orgánica se torne rígida e inmóvil; causa risa todo aquello que se resiste a integrarse al movimiento auténtico de la vida.

Como se ha planteado a lo largo de la sección anterior, el movimiento de la vida es memoria: una extensión del pasado hacia el futuro que se expande a medida que vivimos. Esta extensión, que configura el curso y funcionamiento de la memoria en la obra de Bergson, opera bajo dos movimientos conjugados: la tensión y la elasticidad. Cuando la vida social se concreta en función de la tendencia ordenadora propia del *élan vital*¹⁴, esta no se mecaniza ni se automatiza de forma inevitable. Por el contrario, su continuidad se ralentiza y se dinamiza a la vez. A medida que el pasado avanza hacia el futuro, la vida se estira y genera una tensión elástica.

Esta analogía ilustra que el tiempo es móvil y permanece vivo. Por lo tanto, si bien existe un cierto orden comunitario que opone resistencia a la continuidad pura de la vida, esto no implica que su fundamento sea la inmovilidad absoluta. Lo social en Bergson participa también de lo vivo. El juego entre tensión y elasticidad no solo se traduce en memoria, sino en las heterogeneidades que ponen en marcha el movimiento vital dentro de la comunidad. Al

¹⁴ El *élan vital*, un impulso creativo, “explosivo” que genera constantemente nuevas organizaciones, y la materia inerte que fija esas organizaciones y tiende a repetirla. Historia de la filosofía contemporánea. Tema 10: *el vitalismo*. (p359)

respecto, Solís Castro (2019) plantea: “Ahora bien, al binomio tensión-elasticidad se contrapone la categoría de lo mecánico. Esta no solo regula los sistemas estructurales de lo cómico, sino que pone en marcha el ethos y el telos de lo social” (p. 240). En un sentido metafísico, la tensión y la elasticidad son las formas en que el movimiento se expresa frente a lo inerte; son el movimiento en sí mismo.

En el plano práctico, la memoria es la facultad que posibilita el curso de la vida social y se contrapone a la repetición mecánica. Más específicamente, se trata de una memoria intersubjetiva y colectiva, compuesta por convenciones mediante las cuales la sociedad regula su desarrollo natural. De allí nace la complicidad comunitaria que tiende a señalar todo aquello que se desvíe de las pautas compartidas. Adicionalmente Solís Castro (2019), agrega que la desconexión afectiva es una exigencia indispensable para el despliegue de este correctivo comunitario:

Si partimos de que la risa es una especie de broma que nos tiende lo social para poner en relieve lo “mecánico”, se vuelve necesaria la cancelación de cualquier emoción para que esta se dé. Recordemos que para Bergson el desdoblamiento de la realidad simple hacia el instinto y la inteligencia se da en la vida y, por lo tanto, en el preciso momento que entra en juego una emoción, ya estamos en el campo de lo artístico. (p. 241)

Bajo esta perspectiva, la risa se contrapone a lo trágico en su totalidad. Su efectividad depende de que el sujeto que la padece sea percibido momentáneamente como una cosa. Para que esto ocurra, se debe cancelar nuestra respuesta emocional. Aquí se revela su vínculo psicológico más profundo: un registro cognitivo que almacena costumbres, hábitos y

expresiones, y una memoria intencional que establece relaciones y analogías. En el momento en que se establece una asociación, el acto cómico opera a través del modo en que se interfieren los sentidos asociados, por ejemplo: en una situación que responde a una convención establecida o un recuerdo compartido, la risa irrumpe como una necesidad de redireccionar hacia la forma en que esta configurada la convención. Al examinar las exigencias adaptativas de la existencia colectiva, Bergson (1991) plantea:

La vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros una atención constantemente despierta, que sepa distinguir los límites de la situación actual, y también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos capacite para adaptarnos a esa situación.
(p. 22)

Por lo tanto, si la risa es la respuesta consecuente ante lo ridículo, su función es evidenciar el automatismo y el letargo de quien ha perdido dicha flexibilidad. La intención primordial de la risa es exponer la rigidez ante el público riendo. Se trata de una tendencia de la vida para regular su propio movimiento, despertando a quien se encuentra adormecido en su propia distracción. Esto define la función social del castigo cómico. Tal como se plantea en el análisis de Solís Castro (2019): “Es suficiente mencionar que la cosificación de cualquier ser del ente en movimiento es risible [...] 'Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de cosas'” (p. 240; citando a Bergson, 1963, p. 44).

Adicionalmente, al estar ligada a la regulación del movimiento, la comunidad de cómplices detecta y comunica, desde una especie de memoria compartida, todo aquello que escapa a la fluidez vital, dando paso de esta manera al acto cómico. El castigo social es, pues, inherente a las costumbres y convenciones que este configura.

2.2.1 Tendencia hacia la corrección y hacia la obligación social. Función de la comedia

La manera en que la vida se regula a partir de las dinámicas de la esfera social emerge en este punto importante en la obra de Bergson. Su interés primordial en categorías como el tiempo y el movimiento lo llevó a dejar abiertos ciertos aspectos de carácter práctico. Vivir, en el sistema bergsoniano, es ciertamente obrar. Al delimitar la función práctica de la conciencia, Bergson (1991) puntualiza que “Vivir es obrar, es obtener objetos, los objetos de la impresión útil, y responder a ella por medio de reacciones apropiadas” (p. 116). Esta acción implica también mediar entre lo rígido y lo mecánico, así como entre lo heterogéneo y lo simultáneo. En dicha mediación aparece la tendencia de la vida a corregirse a sí misma; es decir, la sociedad, organizada como un sistema de hábitos, necesidades y convenciones, se ordena y se dinamiza de manera interna. Este proceso se ejecuta mediante formas de corrección cuya causa primera es difícil de rastrear individualmente, dado que, desde una perspectiva psicológica, opera de modo casi involuntario. Esta dinámica se ejemplifica desde la perspectiva de Solís Castro (2019), quien describe el vuelco perceptivo que ocurre cuando se quiebra la insensibilidad humorística:

Sin embargo, si quien observa y escucha a aquel que no observa y no escucha se conmueve y se deja llevar por cualquier tipo de emoción, no solo la situación le parece cómica de modo alguno, sino, al contrario, le aparecerá ante los ojos bajo el sello más franco de dramatismo. El arte trabaja con este tipo de acercamientos emocionales. Se presupone una disposición: la autorización de ser sujeto a la conmoción. (p. 241)

Esta falta de conmoción nace como un rechazo hacia cualquier inmersión artificial. No se trata de un estado pre-reflexivo en términos psicoanalíticos, sino de un automatismo perceptivo ante un dato externo que no logra apelar a nuestra emocionalidad. El acto de torpeza suscita en nosotros la risa, en tanto que es inadmisibile para nuestra conciencia que la vida pierda su fluidez de esa manera.

Siguiendo esta línea de fractura con lo orgánico, Solís Castro (2019) afirma: “Entramos al territorio de lo ‘solemne’. Lo solemne, que no es solo lo especializado, sino lo especializado que pretende resistirse al movimiento y al cambio. Estancamiento que, como hemos visto, ‘la vida misma’ simplemente no tolera” (p. 242). El motivo por el cual la conciencia se niega a la conmoción e inmediatamente interviene para corregir sugiere la pregunta que ha dado paso a la presente investigación, cuya posible respuesta se puede hallar si recabamos un poco más en el tema de la realidad social.

Retomando la dimensión correctiva, la risa niega de forma profunda el mecanicismo al separarse de toda emoción. Esto nos permite advertir que el fenómeno comporta una forma de sanción; no una burla malintencionada hacia la desgracia ajena, sino una negativa involuntaria a aceptar una connotación trágica. Con respecto al límite de la empatía, Bergson (1991) postula que “Allí donde el prójimo deja de conmovernos comienza la comedia” (p. 104).

La vida es en sí misma continua y dinámica, por lo que todo artificio mecánico es enmendado desde la continuidad vital o desde sus manifestaciones más cercanas. No obstante, el hecho de que la risa se instaure como una censura que despoja momentáneamente

al otro de su condición de igual la sumerge en la ambivalencia, pues su carácter correctivo, si bien defiende la flexibilidad de la vida, no aclara si este procedimiento es moralmente justo o bueno. Al analizar el alcance de estas conclusiones, Solís Castro (2019) observa que “Simplemente es extraño que el hombre ría, y el analizar sus causas en la desarmonía resulta para Bergson una atenta invitación a futuros pensamientos” (p. 244).

Al no existir una causa unívoca para este fenómeno, la risa elude las clasificaciones deterministas. Puede manifestarse ante una pequeña torpeza o frente a un infortunio; es aquí donde comenzamos a caracterizarla en función de sus registros memorísticos y cognitivos, puesto que su potencia reguladora y sus diversas implicaciones se originan en dicha facultad. Esta transición hacia el automatismo se puede rastrear en el planteamiento de Bergson (1991):

Recordemos que cuanto hay de serio en la vida arranca de nuestra libertad. Los sentimientos que fuimos madurando en nuestro interior, las pasiones cuyo fuego conservamos, las acciones deliberadas, decididas y ejecutadas por nosotros, todo lo que procede de nosotros y es verdaderamente nuestro, comunica a la vida su desarrollo dramático y generalmente serio. ¿Qué se necesita para cambiar todo esto en comedia? Habría que suponer que una aparente libertad encubre un juego de fantoches. (p. 34)

El desarrollo de la vida es inherente a la memoria. En el acto cómico, los sentimientos vinculados al transcurso serio de nuestra existencia pierden su valor dramático al subordinarse a lo risible. La escena nos coloca ante un determinismo que se encubre bajo una sensación de falsa libertad. El dramatismo de la experiencia se disuelve cuando sus

componentes no logran transmitir conmoción al observador; de esta manera, el agente de la escena cómica queda atrapado en una libertad ilusoria, traduciendo sus acciones en torpezas que son evidentes para todos menos para él mismo. El acto cómico encuentra su eficacia principal en el sujeto que se distrae de sí y en una comunidad que mantiene presente la fluidez de la vida que la rodea.

La relación entre la comicidad y la risa implica una forma de reafirmar la corriente vital mediante el recuerdo. En este sentido, la risa en el pensamiento de Bergson no aparece únicamente como un instrumento para regular la existencia cuando esta se solidifica. También puede interpretarse como una manifestación de la inteligencia que, al nutrirse del conocimiento del mundo y de los hábitos cotidianos, resignifica la experiencia del obrar. La tendencia a la corrección nace en la memoria: una memoria intersubjetiva y colectiva en constante expansión, que busca a través de la risa preservar sus propias conquistas para impedir que la comunidad se olvide de su propia condición duradera. Esa sería, en definitiva, su función vital y social.

2.3 Diferencia y repetición dentro del obrar

Hasta el momento nos hemos encargado de caracterizar lo correspondiente a lo cómico en general en la obra de Bergson, en conjunto con la manera en que este fenómeno aparece en la sociedad para corregir y regular su tendencia hacia lo mecánico. Esta necesidad de regulación y reafirmación vital es causada y sostenida por la memoria. Para profundizar en esta cuestión central, es pertinente analizar los actos precisos en que se manifiesta lo cómico: lo cómico en las formas, lo cómico en las palabras y lo cómico en los caracteres. Cada una de estas manifestaciones apela, a su manera, al registro de la memoria. Para abordar este examen, es indispensable retornar primero a las categorías de diferencia y repetición.

La repetición se define como una tendencia propia de lo inerte; es la resistencia al flujo de la continuidad que genera una ilusión de orden mediante patrones fijos. Por su parte, la diferencia forma parte de un acto de la memoria, una expansión de las repeticiones dadas que posibilita que la existencia conserve su dinamismo. Cuando ambos aspectos se trasladan al plano del obrar cómico adquieren una gran riqueza teórica. En la fundamentación de lo cómico en las formas, la repetición opera como la matriz que crea las fórmulas mecánicas del teatro de enredos (el vodevil) ¹⁵ mientras que la diferencia se instaure como el elemento dinámico a través del cual el acto cómico produce su efecto definitivo: la risa.

2.3.1 La repetición y la fórmula cómica: Lo cómico en las formas

Cuando el mecanicismo se inserta en la vida tiende a imitar de manera defectuosa, dando paso al acto cómico como el escenario donde nos percatamos de la torpeza con la que lo artificial intenta suplantar a lo orgánico. Para comprender dicha anomalía, es necesario examinar cómo se estructuran las fórmulas cómicas y el modo en que operan sobre la percepción.

El correctivo cómico despierta a quien se encuentra adormecido en el hábito y lo redirige hacia el curso natural de las cosas. El hecho de que el agente de la escena no sea consciente de su situación sino hasta sus consecuencias finales revela un olvido de sí mismo. Esto demuestra que la memoria no puede automatizarse bajo un hábito ciego, sino que consiste en la expansión de la experiencia consciente; por lo tanto, la vida consciente y el mecanicismo son inherentemente contradictorios.

¹⁵ El vodevil es un género teatral cuyos contenidos estaban orientados, hacia el humor ácido y absurdo, un humor de malentendidos; de allí que Bergson caracterizará la comedia en función de negar lo sentimental en la tragedia y en los dobles sentidos.

Por otro lado, el movimiento de lo social también tiene en su interior el carácter de heterogeneidad propio de la duración; no existe una reconciliación absoluta entre sus componentes, sino que cada parte se integra a su modo dentro del sistema.

Esta condición representa una ventaja, pues la vida y la memoria requieren de la diversidad para mantener su dinamismo. La materia se contrae y se distiende, organizándose y expandiéndose en función de las posibilidades de las que dispone cada uno para su obrar en el mundo. Al respecto, en el estudio preliminar de *La risa*, Castillo (1991) expone: “Bergson propone la noción de multiplicidad cualitativa, que apunta a la diversidad y complejidad de la experiencia vivida en y a través de la duración. Esta multiplicidad no se puede reducir a unidades discretas, sino que es una pluralidad de diferencias y singularidades que caracterizan la experiencia temporal” (Prólogo, p. 3).

Teniendo en cuenta lo anterior, si la vida se organiza a partir de múltiples unidades que se diferencian entre sí, la vida social se revela como una memoria colectiva cuyo movimiento se sostiene en el recuerdo, el hábito y la costumbre, pero también en la tendencia a expandir el pasado en función del obrar presente. Para que esta expansión sea viable, la comunidad debe disponer de un mecanismo que impida su estancamiento en estructuras estáticas, aunque necesite preservar algunas de ellas para subsistir. Así, la risa nos recuerda que el curso de la vida es continuo, utilizando como mediación las propias costumbres que aparecen en la sociedad.

Ahora bien, cuando Bergson analiza el teatro cómico, cabe preguntarse si las formas de la comedia buscan denunciar el mecanicismo social o si simplemente se valen de la

imitación de los mecanismos cotidianos con fines de entretenimiento. En la perspectiva bergsoniana este último aspecto es secundario, y ambas lecturas son viables. No obstante, nos centraremos en lo cómico en las formas desde el punto de convergencia de ambos factores: el uso de ciertas costumbres sociales para dar concreción al acto cómico, el cual se caracteriza por la acidez, el absurdo y el malentendido.

Cuando Bergson fundamenta la repetición en el acto cómico, recurre al ejemplo de una caja que contiene la cabeza de un diablillo sujeta a un resorte; al abrirla, la figura sale disparada provocando una reacción inmediata. Cuanto más se intente comprimir al diablillo dentro de la caja, este regresará con mayor fuerza y sorpresa. Este ejemplo es fundamental para comprender la repetición teatral como un cúmulo de situaciones idénticas que reaparecen a lo largo de una obra con una intensidad y complejidad crecientes. Un fenómeno similar ocurre en la vida cotidiana cuando dos amigos se encuentran por casualidad en la calle, y dicho encuentro se repite una segunda y una tercera vez; la coincidencia se torna cómica porque genera la sensación de una dinámica automatizada que los sujetos no pueden evadir.

Al introducir el carácter de la diferencia, observamos que la repetición de estos encuentros fortuitos crea la ilusión de que los personajes no actúan por voluntad propia, sino que están determinados por un agente externo (lo que Bergson llama el fantoche de hilos). Lo mecánico se acopla a lo orgánico de tal manera que el acto cómico se consolida: a pesar de la aparente búsqueda de novedad, se repite la misma situación. Este proceso culmina en un efecto de «bola de nieve» que se acrecienta y se complica de manera gradual. La mecanicidad de los hábitos individuales constituye así el eje central de la sanción comunitaria, bajo la premisa de que “Decíamos que en el fondo de lo cómico hay una constante tendencia a

dejarse deslizar por una pendiente que es casi siempre la de la costumbre” (Bergson, 1991, p. 145). En medio de esta complejidad, el espectador capta la diferencia cualitativa; el acto acumula tensión a medida que se repite, y produce el efecto cómico en el momento exacto en que un elemento absurdo rompe dicha estructura.

El efecto humorístico surge, por tanto, cuando los procesos vitales son sometidos a operaciones de reordenamiento formal. Como señala Bergson (1991): “Tomar series de actos y repetirlos en un tono distinto o en un nuevo ambiente, invertirlos de modo que aún conserven su sentido, o mezclarlos de manera que sus significados se entrecrucen, es siempre cómico a lograr que la vida se deje de manejar como una máquina” (p. 91).

En este juego de repeticiones, mientras el personaje no se haga consciente de las causas externas que gobiernan su situación, permanecerá atrapado en el bucle; su liberación solo es posible cuando comprende el trasfondo de la escena. Quien comete una y otra vez la misma acción absurda no puede participar del efecto liberador de lo cómico hasta que reconoce su propia torpeza y decide burlarse de sí mismo. Por lo tanto, la fórmula cómica no se reduce a la mera repetición, sino al aprendizaje de jugar con el automatismo para ponerlo en función de un dinamismo que redirija al sujeto hacia la vida. Al respecto, Cherniavsky (2013) señala que “La risa, remarca Bergson, tiene la función de una corrección, de una crítica, de un castigo. Es uno de los medios por el que la sociedad penaliza todo descarrilamiento respecto a las convenciones”.

Desde la perspectiva de una moral abierta, la sociedad utiliza sus propios vicios y hábitos rígidos para resignificarlos en favor de la fluidez vital, despojándose de su carácter serio a través de la risa. La memoria, en un sentido colectivo, interviene para que estas

costumbres mecanizadas se conviertan en objeto de hilaridad; al reírse de sus propios hábitos rígidos, la comunidad las supera y se reorienta hacia el porvenir. Al respecto, Bergson (1991) señala:

Estoy conforme en que el buen sentido consiste en saber recordar, pero más todavía en saber olvidar. Es el esfuerzo de un espíritu que se acepta y se vuelve a adaptar incesantemente, variando de idea al cambiar de objeto. Es una movilidad de la inteligencia, que se regula por la movilidad de las cosas. Es la continua movilidad de nuestra atención en la vida. (p. 145)

La vida es una continuidad que se sostiene sobre la capacidad de recordar, pero que se dinamiza mediante la facultad de olvidar. Esta idea concuerda con el planteamiento expuesto por Bergson en: *La evolución creadora*.¹⁶ El cual, *grosso modo*, nos dice que el curso de la evolución de la vida consiste en cosas y circunstancias que se dejan atrás en la medida en que esta se escribe y se actualiza. Del mismo modo, la risa en su sentido completamente social y abierto posibilita el dejar atrás tendencias que entorpecen el curso de la vida y adaptarnos siempre a la novedad. Al respecto, Bergson (1991) señala que “Con la risa acepta la vida social como un ambiente propio y hasta sigue uno de sus impulsos. Y en este punto vuelve la espalda al arte, que es una ruptura con la sociedad y la vuelta a la sencillez de la naturaleza” (p. 129).

¹⁶ Si se pudiese hablar, pero no metafóricamente, de un impulso hacia la vida social, deberíamos decir que la parte más importante de este impulso se ha manifestado a lo largo de la línea de evolución que termina en el hombre, en tanto que el resto se ha recogido en la vía que conduce a los himenópteros: las sociedades de hormigas y de abejas presentarían así el aspecto complementario de las nuestras. No ha habido impulso particular en la vida social. Hay simplemente el movimiento general de la vida, el cual crea, sobre líneas divergentes, formas siempre nuevas. (Bergson, 1963, p. 525)

En lo que respecta a lo cómico en las formas, nos muestra su carácter inmanente a la memoria en la medida en que nos muestra una dicotomía del recuerdo y el olvido como complementarios de la función dinámica en la memoria. La evolución y el progreso de la vida consisten en saber dejar atrás, desatarse de aspectos inmóviles y rígidos en la misma.

2.3.2 Entre broma y broma, la verdad se asoma: Lo cómico en las palabras y en los caracteres

Una vez establecida la dialéctica entre el recuerdo y el olvido dentro del acto cómico, es pertinente detenernos en la dimensión psicológica. Al inicio de su ensayo, Bergson señala que la risa encubre prejuicios y asociaciones de carácter colectivo; con ello, se propone una tesis en una posición de primacía psicológica la tesis según la cual la risa es, ante todo, un acto de la memoria que posibilita el desarrollo de la vida a través de la tensión entre el recuerdo y el olvido.

En este punto del análisis, el interés no radica únicamente en interrogar qué ejecuta el acto de reír en función de la existencia, sino en descubrir qué elementos de la vida nos incitan a la risa, y qué tipo de prejuicios, asociaciones y convenciones se activan en el seno de lo social. Bajo esta perspectiva, se asume que “Las frases profundamente cómicas son frases ingenuas en que un vicio se muestra al descubierto” (Bergson, 1991, p. 113). Existe, por tanto, un carácter de verdad pre-reflexivo en las manifestaciones del humor. Esto sugiere la presencia de un doble sentido dentro de la expresión del lenguaje cómico, el cual se profundiza mediante la articulación de tres procedimientos formales: la repetición, la inversión y la interferencia.

A grandes rasgos, el doble sentido se configura a partir de la concreción de estos elementos cómicos, los cuales estructuran una modalidad de comedia fundada en el malentendido, el absurdo y la acidez. Al respecto, Bergson (1991) observa: “La vida real es un vodevil cuando produce efectos de este género, y por consiguiente cuando se olvida de sí misma, pues si siempre se estuviese observando, sería una variada continuidad, un progreso irreductible, una unidad indivisa” (p. 80). Para el autor, la existencia se torna análoga al teatro de enredos cuando su continuidad se ve interrumpida por el absurdo. En ese instante, se produce la impresión de que una torpeza corporal o mental se apodera de lo vivo, determinando sus movimientos de manera mecánica. Esta rigidez artificial se manifiesta a través de los tres ejes ya señalados.

La repetición opera como el mecanismo primario y más reconocible de lo cómico. Por su parte, la inversión se refiere a un cambio radical en la caracterización de un objeto o de un integrante de la escena. Al respecto, Bergson (1991) sugiere: “... imaginad ciertos personajes colocados en cierta situación y solo con hacer que esta situación se repita y que los papeles quedan invertidos tendréis una escena cómica” (p. 89). Si, por ejemplo, un personaje se define dramáticamente por su rol de ladrón, la inversión de su papel ocurre cuando él mismo termina siendo víctima de un robo.

Finalmente, la interferencia responde estrictamente a la lógica del malentendido; un ejemplo idóneo de ello se encuentra en los equívocos de connotación sexual, donde una conversación se desenvuelve con aparente normalidad para uno de los dos interlocutores, los enunciados del otro sugieren un trasfondo sexual. La dinámica del chiste verbal opera bajo una doble fuerza de contención y liberación, puesto que “En una repetición cómica de palabras hay dos términos puestos frente a frente, un sentimiento comprimido que se

desborda y una idea que se divierte en comprimir de nuevo el sentimiento” (Bergson, 1991, p. 83).

Estos tres aspectos forman una connotación de doble sentido en lo cómico, que se caracterizan mediante dos propiedades esenciales: una de carácter semántico, cifrada en el absurdo, y otra de orden psicológico, expresada en el doble sentido, ya sea este ingenuo o intencional. En la dimensión semántica, Bergson devela un acto cómico de lenguaje que se rige bajo las mismas leyes que gobiernan el mundo de los sueños; es decir, una estructura en la que es posible predicar verdad de enunciados que despiertos juzgaríamos como absurdos. En torno a esta analogía, Bergson (1991) precisa:

Los razonamientos que nos mueven a la risa son aquellos que, aun sabiendo que son falsos, podríamos tener por verdaderos si los oyéramos en sueños (...) La marcha de la inteligencia en el sueño es la que acabamos de señalar. El espíritu está enamorado de sí mismo, no busca en el mundo exterior sino un pretexto para materializar las fantasías». (pp. 139-140)

Si pensamos en un chiste fundado en la asimilación de un rasgo humano con una cosa o un animal —como enunciar que un individuo con una nariz prominente se asemeja a un loro—, dicha proposición resulta verdadera dentro del universo cómico en la medida en que insta una lógica fantasiosa. El absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños, pues estimula una función relacional de la memoria que produce la risa. Sin embargo, aunque este aspecto semántico demuestra cómo es funcional calificar a un sujeto en términos de un objeto inerte, es necesario trasladar esta operación al plano netamente psicológico.

En este nivel, el doble sentido se caracteriza por enlazar la memoria con las exigencias de la vida a través de un ingenio que da forma a lo absurdo. Esta operación es viable gracias a la dimensión cognitiva de la memoria. La inteligencia se revela como una facultad inherentemente relacional e intencional, en tanto establece conexiones mediante la inversión, la repetición y la interferencia. Cada una de estas formas contiene una tendencia hacia la dualidad significativa. Al respecto, Bergson (1991) determina que “Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (p. 76).

Mediante esta reconstrucción conceptual. Se vuelve a situar la tesis sobre la cual la memoria es condición de expansión total de la vida a través del recuerdo y el olvido. La operación específica de la memoria colectiva radica en el modo en que las convenciones sociales construyen consensos y lógicas implícitas que moldean el comportamiento comunitario, fundando así el sentido de la moral. Como se indicó previamente, en el horizonte de una moral abierta, la risa se ejecuta cuando la sociedad es capaz de burlarse de sí misma; el propósito de este juego de doble sentido es garantizar que la vida continúe su avance. Por el contrario, en una moral cerrada, la risa se despliega en toda su ambivalencia: puede funcionar como una vía de apertura crítica frente a los dogmas, o puede servir como un movimiento conservador que perpetúa el estatismo social.

Esta última cuestión no es un supuesto aislado. Si bien se comprenden las razones por las cuales Bergson no orienta la risa hacia una finalidad fija, su análisis deja al fenómeno en una posición de ambivalencia moral y social. Esta encrucijada teórica conecta de forma directa con la objeción formulada por Max Horkheimer y Theodor Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, donde se sostiene que la risa colectiva es, en esencia, una burla alienante que,

en lugar de emancipar u otorgar autoconciencia a la sociedad, la adormece y la somete al orden establecido.

Frente a esta crítica, es posible admitir ciertos componentes y discutir otros. Por un lado, es viable aceptar el carácter de burla e impositiva dureza en la tesis bergsoniana, dado que su carácter correctivo no se compromete con un ideal abstracto de justicia moral, sino con la preservación del movimiento vital. Por otro lado, es debatible la premisa de que la risa adormezca invariablemente a los sujetos. Incluso si el fenómeno irrumpe en el marco de una moral cerrada, lo risible conserva una potencia de redireccionamiento gracias a su naturaleza colectiva y cómplice.

Aunque hay otra cuestión que nace a raíz de esta discusión: parte de la restitución de la fluidez vital es más efectiva si se activa un uso crítico del olvido, el cual se traduce formalmente en autocrítica. Emerge así la necesidad de pensar la risa en el contexto de sociedades estáticas, explorando aquel territorio intermedio de ambivalencia moral y psicológica que Bergson dejó delineado. Para emprender dicha tarea, es indispensable examinar el problema a la luz de los mismos conceptos heredados del autor: las experiencias estética y cómica en su estrecha relación con los fenómenos de cosificación y olvido que hacen parte del acto cómico.

2.4 El problema de lo moral y la posibilidad del arte cómico como acto de memoria

La denuncia ante el ridículo naciente de una existencia que se inclina hacia el automatismo implica, en el fondo, un intento por superar la vanidad. Según Bergson, este vicio se caracteriza por un arraigado estatismo. Al respecto, Solís Castro (2019) sostiene:

“Resulta evidente que el eje principal en torno al cual la vanidad gira no es sino un intento radical de fijación, un impulso mecánico que pretende contra toda naturaleza, detener lo indetenible, detener el movimiento” (p. 242).

Con este acercamiento, se devela que el primer vicio comunitario que la risa pretende sancionar es la vanidad; es decir, todo esfuerzo por resistirse a la espontaneidad de la vida. Antes que castigar la mera torpeza física, el correctivo cómico penaliza la tendencia voluntaria hacia la rigidez. Sin embargo, la rigidez también es inherente a las manifestaciones del *élan vital*: sólo es problemática cuando se radicaliza, pero representa una inclinación humana natural hacia la estabilización y el orden. Aquí emerge un punto de inflexión fundamental para examinar el signo moral de la risa. Como precisa Bergson (1991):

...que un hombre se decida a decir lo que piensa, aunque haya de “enristrar la lanza contra todo el género humano”, no tiene por qué ser cómico: eso es vida, y de la mejor especie. Que otro hombre, por dulzura de carácter, por egoísmo o por desdén, prefiera decir a las gentes lo que les halaga, también es eso vida, y nada hay en ello que nos haga reír. (p. 33)

De lo anterior se sigue que la risa encuentra su propósito definitivo en denunciar la rigidez. Que un sujeto decida oponerse a las convenciones es plenamente funcional dentro de la comedia, puesto que la lógica humorística vive de señalar el quietismo y cuestionar la moral. La risa no se compromete en absoluto con un ideal abstracto de bien moral; se sitúa por fuera de él. Su denuncia de la rigidez no busca la justicia, sino la flexibilidad y la continuidad, lo que puede provocar severos conflictos dentro de las estructuras normativas de

la sociedad. El castigo social opera, entonces, como un mecanismo de control impositivo, bajo la premisa de que:

La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, ha de producir una impresión penosa en la persona sobre quien actúa (...) Debe intimidar, humillar, para reconducir a los hombres dentro de los límites de la seriedad, de la sociedad, del trabajo y su productividad; recreo fugaz, relajación efímera; la risa debe penalizar las libertades que otorga». (Bergson, 1991, p. 146)

En este contexto, el concepto de humillación no se refiere a una degradación discriminatoria o malintencionada, sino a la acción reflejada de señalar al individuo distraído para reinsertarse en la corriente de la vida. Que un sujeto se experimenta juzgado o ridiculizado ante el público responde a una dinámica de adaptación intersubjetiva frente a las convenciones compartidas. Al respecto, Bergson (1991) sostiene: “La risa no nace, por lo tanto, de la estética pura, toda vez que persigue (de modo inconsciente y aun moral en muchos casos particulares) un fin útil de perfeccionamiento general” (p. 17).

Pensemos, por ejemplo, en un individuo que llega a un entorno cultural completamente ajeno al suyo. Al intentar familiarizarse con las costumbres locales, sus acciones iniciales serán inevitablemente torpes, suscitando la hilaridad de los nativos. La humillación implícita en este correctivo no brota de una crueldad ética, sino de unos hábitos internos que castigan el automatismo para reconducir al sujeto hacia una adaptabilidad al medio. La sociedad funciona aquí como un escenario secundario para una tarea que es primordialmente correctiva. En consonancia con esto, Bergson (1963) argumenta en *La evolución creadora*: “De ahí debería resultar esta consecuencia: que nuestra inteligencia, en

sentido restringido de la palabra, está destinada a asegurar la inserción perfecta de nuestro cuerpo en su medio, a representarse las relaciones de las cosas exteriores entre sí; en fin, de pensar la materia” (p. 433).

A partir de lo anterior, se puede plantear que la risa se encuentra al servicio de la inteligencia en tanto que es un instrumento de adaptación al entorno: implica la condición de posibilidad para que el cuerpo se desenvuelva fluidamente en un medio material. Lejos de ser un juicio ético, la risa es un recurso mediante el cual la inteligencia busca asegurar la apertura dinámica y continua de la experiencia frente a los riesgos de la mecanización radical. Como propone Solís Castro (2019):

Veamos en qué sentido las relaciones que se generan entre los miembros de una comunidad dada producen un tipo de devenir ético “natural” que Bergson interpreta como una suerte de telos inmanente a lo social per se. Esta finalidad, a la que se encuentran supeditados todos sus miembros, no debe confundirse en ningún momento con ninguna clase de dirección ideológica, sino más bien, en un sentido fuerte, ha de entenderse como una tendencia “vital” del ser-con-otro hacia la perfección. (p. 238)

Es por ello que, examinar la risa desde la perspectiva del bienestar moral o de la justicia recae en algunos problemas, pues el fenómeno de la risa se sitúa en una dimensión ajena a las categorías éticas del bien y del mal: es amoral, no se define por coordenadas ideológicas de izquierda o de derecha, sino que responde a una exigencia pragmática de la vida. Su operación es puramente funcional y, por ende, comporta una intrínseca frialdad. Cuando el chiste se vale del doble sentido para exhibir una imperfección, desvela una faceta hostil y amarga al aprehender los rasgos de lo cómico. Esta desconexión afectiva traduce la

ambivalencia ética de un mecanismo que se ubica en la línea divisoria entre el flujo puro de la naturaleza y las estructuras rígidas de la vida social. Así lo ilustra Bergson (1991) al cerrar su ensayo:

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. Es alegría pero el filósofo que la recoge para saborearla, encontrará algunas veces una exigua cantidad de materia, una cierta dosis de amargura» (p. 148)

Este cierre acentúa la dualidad moral del castigo cómico, un aspecto que contrasta vivamente con las exégesis contemporáneas. Al respecto, Solís Castro (2019) observa: “Si bien es cierto que para el autor de manera analítica al sueño, la risa tiene un impulso hacia el reposo, el carácter negativo en una corrección a partir de la humillación es su movimiento principal. Como ser vivo, el humano simplemente no puede abandonar la tensión que le debe a la vida y, en este caso, a la vida social. La risa castigará los excesos de la vanidad y respetará a los honestos” (p. 244).

La división entre las demandas de la naturaleza y las de la comunidad no surge de una separación radical. En última instancia, la vida social conforma una manifestación legítima de la corriente vital; representa una tendencia del *élan vital* hacia la tensión y la flexibilidad adaptativa. En dicho despliegue, emergen obligaciones normativas hacia el orden social que los sujetos intentan revestir de eticidad. La moral aparece como una tentativa para asumir políticamente esa responsabilidad. Frente a ella, la risa podría juzgarse erróneamente como una fuerza opuesta. No obstante, el orden comunitario previene la manifestación desmedida de las afecciones individuales, tal como advierte Bergson (1991): “Si el hombre se

abandonase al movimiento de su naturaleza sensible, si no hubieran leyes sociales ni morales, estas violentas expresiones de sentimientos serían lo corriente en la vida” (p. 121).

Por lo tanto, la risa y la moral no operan de forma aislada, sino como correlatos en tensión: el fenómeno cómico expone las fisuras y automatismos de los sistemas morales, dinamizándolos antes que censurándolos.

En este punto de la investigación vale la pena postular, una cuestión, sobre la función del arte cómico en relación con la función vital de la risa, en como parece haber cuestiones que la risa no ha podido castigar. Para adentrarnos en esta cuestión, es necesario detenernos en las modalidades mediante las cuales la comedia se dirige al público, donde entran en juego dos vectores esenciales ya enunciados: el humor como demanda subjetiva y la comedia como industria del entretenimiento.

El humor, por un lado, responde a las dinámicas de la subjetividad. Se trata de la manera en que un individuo y una colectividad forman parte de una complicidad. El sentido del humor brota de las tradiciones históricas y las inclinaciones internas de una comunidad; existen hábitos específicos que provocan la risa de forma invariable dentro de un grupo humano. Ante esto, cabe interrogar si toda manifestación del reír entraña necesariamente una crítica social implícita, o si la diferencia radica en el posicionamiento crítico del espectador.

Por otro lado, el entretenimiento cómico responde a la persistencia de arquetipos y recursos formales que sobresalen en distintas épocas, formatos y soportes. La producción literaria y teatral de carácter cómico atraviesa la historia de Occidente. Ciertas obras conservan una vigencia asombrosa —como las piezas de *Aristófanes* o las páginas de *El*

Quijote de la Mancha—, cuyo valor responde a cierta vigencia narrativa. Las manifestaciones de la comedia revelan la configuración epistémica de una época mediante el uso de estereotipos comunes compartidos con el espectador. Sin embargo, creaciones como *Las nubes*, *Cándido* o el propio *Quijote* extraen su potencia estética de su capacidad para desbordar el molde histórico que las vio nacer; si somos fieles a la idea según la cual, la sociedad dispone de castigar sus propios vicios, podemos afirmar que obras de este carácter permanecen en la memoria colectiva porque retratan vicios que persisten a través de las generaciones.

En el extremo opuesto se sitúan aquellas expresiones humorísticas que son incapaces de trascender los límites de su horizonte contextual; discursos que se desvanecen a medida que la sociedad avanza y supera las fijaciones que los alimentaban. Esta asimetría confirma la premisa de Bergson de que la vida progresa gracias a un uso saludable del olvido. Si ciertas estructuras cómicas logran vencer el paso del tiempo, es porque denuncian automatismos que la comunidad aún no ha sido capaz de abandonar o en las que cae frecuentemente. Por consiguiente, cabe cuestionarse si la persistencia de lo cómico a lo largo de la historia no representa el testimonio de un incesante conflicto de la sociedad por abrirse paso contra la rigidez de sus propias instituciones.

Interrogar el carácter correctivo y moral de la risa nos compele a examinar críticamente las virtudes y los fallos de nuestra propia herencia cultural. Asimismo, nos permite reconocer que la exégesis de la risa y la comedia nos deja una discusión con el aspecto ético-político abierta a cuestionar, en el cierre de la presente investigación.

Capítulo III: Conclusiones

La exégesis de la risa en el pensamiento de Bergson nos condujo a examinar una tesis central: la risa constituye un dispositivo de corrección vital que se proyecta en el plano de lo social. No se trata de un código normativo abstracto, sino de una tendencia reguladora de la vida misma; una fuerza que, tal como lo establece el proyecto de vitalismo bergsoniano, se caracteriza por ser dinámica, continua e indivisible.

Para alcanzar una caracterización profunda de este fenómeno, ha sido indispensable partir por una reconstrucción minimalista de la metafísica de Bergson en contraste con algunos apartados de su ensayo *La risa*. En dicho contraste encontramos dos pilares conceptuales importantes. El primero determina que la realidad sólo puede ser aprehendida de manera genuina a través de la intuición. El segundo pilar de esta metafísica identifica el fundamento de la realidad con el *élan vital*, el cual se manifiesta de forma inmanente en el tiempo y el movimiento. En este horizonte, la vida se define como una expansión indivisible de la duración. De este tiempo puro tenemos constancia inmediata a partir de nuestro propio durar; el punto cero de la duración somos nosotros mismos en una continua tendencia hacia el movimiento.

La vida, en continuidad con lo anterior, es la potencia encargada de hacer el mundo. Sin embargo, su despliegue tropieza con una segunda tendencia inherente al *élan vital*: la resistencia a la continuidad pura, que se traduce en una inclinación hacia lo inerte. En la medida en que el impulso vital se tensa, se interrumpe y se estratifica, configura metafísicamente como distensión y contracción. Estos estratos son la materia y la memoria. Por consiguiente, la continuidad se desenvuelve en la relación entre la materia y la memoria.

Tenemos también que esta metafísica parte de la crítica radical de Bergson hacia el mecanicismo positivista, de manera específica hacia el modelo evolutivo darwiniano. Para Darwin, el continuo biológico opera bajo una finalidad determinada por el diseño de la selección natural; para Bergson, en cambio, la evolución es inherentemente creadora. Un punto de inflexión se halla en la discusión que Bergson mantiene con el mecanicismo, en tanto automatización de la vida, radica en la propensión de este último hacia lo rígido. Aunque Bergson descarta el mecanicismo como fundamento de la realidad, este persiste como una tendencia latente en los cuerpos vivos. Es justamente en el seno de esa rigidez material donde emergen los artificios de orden, tales como la estructura social y los sistemas morales rígidos.

Aquí es donde la risa adquiere su auténtico sentido metafísico: interviene para corregir la radicalidad del automatismo. Su función es redireccionar la materia automatizada hacia el curso natural de las cosas, restituyendo su carácter dinámico y creativo. No obstante, este proceso presupone una fractura inevitable entre la vida pura y la vida social. A diferencia del flujo de la naturaleza, la organización comunitaria se asienta sobre convenciones, hábitos fijados y costumbres estáticas. El horizonte ideal para Bergson exige que la sociedad se mantenga subordinada a las exigencias de la corriente vital, permitiendo su flexibilidad. Sin embargo, esta subordinación es compleja debido a dos factores: la heterogeneidad constitutiva de lo social y la tendencia irremediable de la moral a cerrarse sobre sí misma.

Este problema postula a la materia en un constante conflicto de mediación, obligándola a buscar mecanismos de corrección. La risa emerge como el recurso más eficaz para esta tarea, devolviendo el dinamismo a la esfera del obrar, que es el modo exacto en que

la memoria se expande y viabiliza el continuo temporal. El fenómeno de lo cómico se fundamenta, por tanto, en dos dimensiones complementarias: se origina en el obrar empírico y se consume en el registro psicológico. En el plano del obrar, la risa representa la liberación de una tensión acumulada, una irrupción abrupta que quiebra los movimientos rígidos y las conductas torpes. Se manifiesta en el espacio público para regular la vida comunitaria y preservar su movilidad. Sin embargo, cuando la risa se interpreta desde el lado psicológico, se asimila a las estructuras de la memoria, adquiriendo una densidad psicológica de la que se derivan complejos problemas de carácter moral.

Al poseer una relación con la memoria y el sentido colectivo, la risa se incorpora de inmediato a las dinámicas de la intersubjetividad, envolviendo de manera directa el acto del habla. En la expresión verbal, la risa se forma a través de dobles sentidos que denotan su faceta psicológica, que puede ir desde la ingenuidad del chiste inocente hasta la hostilidad de un prejuicio.

Además, llegamos a la conclusión en la que se sostiene que aunque la risa garantiza la flexibilidad de las costumbres, vale la pena subrayar que, para Bergson, el fenómeno no es de naturaleza moral, política ni inherentemente ideológica. Es, estrictamente, un dispositivo vital de regulación y dinamización. Pertenece a un orden puro donde cualquier acto de torpeza es un acontecimiento que irrumpe en el movimiento de la vida, poseyendo la potencia de ser registrado y recordado por la comunidad. Cuando lo cómico se manifiesta, entra en conflicto directo con los artificios normativos de la sociedad, pues actúa como un fiscal de sus vicios. Esta corrección no sería posible sin la disposición de una sociedad que admita sus propias desviaciones y tendencias al error. Esto dota a la risa de su verdadero sentido social: aunque se revele conflictiva y ambivalente, forma parte de la continuidad porque impide el letargo.

De esta forma se desprende el argumento final de esta investigación, el cual postula la existencia del arte cómico como una forma de ilustrar histórica y estéticamente que la inscripción de la risa influye en la memoria de una comunidad. Si bien Bergson elude en gran medida los aspectos políticos y éticos, podemos hacer esta relación mediante el examen de las grandes obras de la comedia que nos sirven para ilustrar cómo el fenómeno humorístico construye un depósito de sentido en el obrar social.

El hecho de que ciertas creaciones artísticas y literarias mantengan su eficacia humorística y la vigencia de sus denuncias a través del tiempo sugiere que la risa opera como una forma de señalar problemas estructurales que perduran en el tiempo. El arte cómico sobrevive porque se burla de los vicios y expone las fisuras de los sistemas morales cerrados. Si estas obras permanecen vigentes, es porque los mecanismos de automatismo social que ellas critican continúan reproduciéndose en la historia. Esto sella de manera definitiva el vínculo causal entre la risa y la facultad de la memoria.

En cuanto a esta última relación, se pone de nueva cuenta la tensión entre la risa, la moral y la política. La dualidad constitutiva de la memoria —el recuerdo y el olvido— es el eje sobre el cual se dio cierre a esta exégesis. Se rastreó en Bergson que la vida se dinamiza y progresa en la medida en que es capaz de olvidar, es decir, en tanto logra dejar atrás sus vicios y fijaciones estáticas. La risa, por tanto, en su función correctiva, es el dispositivo que viabiliza ese olvido saludable. Permite a la sociedad romper los hilos y los engranajes mecánicos que pretenden instaurar se en ella.

Sin embargo, la risa no nos emancipa en un sentido ético- político, sino que nos otorga la capacidad de resignificar la experiencia misma que nos conforma. Nos demuestra que nuestros dolores y desajustes sociales forman parte de la torpeza mecánica a la que la materia tiende frecuentemente. En última instancia, la risa es el correlato indispensable de la memoria en función de la vida que hacemos: una existencia que, para mantenerse genuinamente viva, debe recordarse como materia que se despliega y obra en el mundo en el cual está inmerso.

A modo de conclusión, se reconoce que algunas cuestiones han quedado excluidas de esta investigación, tales como establecer un vínculo más certero entre la psicología y la risa, o precisar la relación de esta última con la inteligencia. No obstante, el presente trabajo se plantea como un recorrido teórico que busca otorgar a la risa y a la comedia cierta primacía filosófica. El objetivo ha sido abordarla en su totalidad y examinar sus implicaciones morales más problemáticas. Por esta razón, la tensión última entre la risa y la moral permanece abierta: aunque se le considere un signo amoral y apolítico, la risa nos exige cuestionar cómo nos desenvolvemos como sociedad.

De igual forma, la breve mención a la crítica de Adorno —si bien no se desarrolló a profundidad— invita a reflexionar a futuro sobre la función social de la risa. La tensión que existe entre la Teoría Crítica y el vitalismo nos permite contrastar la risa en dos direcciones: como una fuerza de redirección, flexibilidad y regulación, o bien, como un mecanismo de alienación, control y adormecimiento. Partiendo de esto, quedan abiertas las siguientes interrogantes: ¿cómo se articula el vínculo entre la risa y la memoria colectiva desde su función correctiva? Y ¿de qué manera dialogan y se contraponen las posturas de Henri Bergson y Theodor Adorno respecto a la risa?

REFERENCIAS

- Bergson, H. (1960). *Introducción a la metafísica* (R. Moreno, Trad.). Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1903).
- Bergson, H. (1962). *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (M. González, Trad.). Editorial Sudamericana. (Obra original publicada en 1932).
- Bergson, H. (1963). La evolución creadora. En *Obras completas* (J. A. Míguez, Trad., pp. 434-755).
- Bergson, H. (1991). *La Risa: Ensayo Sobre la Significación de lo Cómico* (A. Haydée Raggio, Trad.). Losada. (Obra original publicada en 1900)
- Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (J. M. Palacios, trad.). Ediciones Sígueme.
- Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo* (L. Ferrero Carracedo, Trad.). Ediciones Cátedra. (Obra original publicada en 1966).

REFERENCIAS SECUNDARIAS

- Adorno, T., y Horkheimer, M. (1994). Excursus II: Juliette, o la ilustración y moral. En *Dialéctica de la ilustración* (J. J. Sánchez, Trad., pp. 165-213). Editorial Trotta.
- Cherniavsky, A. D. (2007). La risa como práctica formativa vitalista. La función y el valor de la risa en Spinoza, Nietzsche, Bergson y Deleuze. *Configuraciones Formativas*, (extra), 61-83.

Solís Castro, S. (2019). Una lectura hipermoderna de La risa de Henri Bergson. De la risa como pequeño enigma malicioso a su comprensión como ethos de las sociedades. *Areté. Revista de Filosofía*, 31(1), 235-245.