



**EL HUMOR Y LA
IRONÍA EN *LA RISA* DE
HENRI BERGSON**

Jorge Martín

EL HUMOR Y LA IRONÍA EN LA RISA DE HENRI BERGSON

Resumen: al final del segundo capítulo de *La risa*, titulado “Lo cómico de la situación y lo cómico verbal”, se encuentra un párrafo en el que Bergson presenta su concepción de la ironía y del humor, sin dar ejemplos ilustrativos. En el presente artículo se desarrollan las ideas del filósofo francés acerca del humor y la ironía, se buscan ejemplos literarios que iluminen su planteo, y, finalmente, se compara su postura con las ideas sobre este tema expuestas por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y como representación*.

Palabras clave: humor, ironía, risa, moral, Schopenhauer.

HUMOUR AND IRONY IN BERGSON'S LAUGHTER

Abstract: At the end of the second chapter of *Laughter*, called “The comic element in situations and the comic element in words”, we find a strange paragraph where Bergson develops his idea of irony and humor, but does not mention illustrative examples. In this article, we explain Bergson's thoughts about the procedure for obtaining the comic element in words. We search for literary examples that clarify his judgements on irony and humour. Finally, we compare his position to the ideas concerning this subject exposed by Schopenhauer in *The world as will and representation*.

key words: Humor, irony, laughter, morality, Schopenhauer.

Fecha de recepción: noviembre 25 de 2010

Fecha de aceptación: febrero 11 de 2011

Jorge Martin: licenciado en Filosofía. Profesor en la Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Correo electrónico: profjlmartin@hotmail.com

EL HUMOR Y LA IRONÍA EN LA RISA DE HENRI BERGSON

INTRODUCCIÓN

En 1900 Henri Bergson publicó *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Al igual que sus restantes libros, éste fue pensado y elaborado durante mucho tiempo. Ya en 1884 siendo un joven profesor, el autor había dictado una conferencia sobre este tema en la Universidad de Clermont-Ferrand (Cf., Bergson, 1972). Sabemos que en unas lecciones de estética dictadas en 1887 en la misma institución, se encontraba analizado este fenómeno, lo cual refleja su continuo y renovado interés por él (Cf., Bergson, 1992).

Probablemente, al ser la más accesible de sus obras, *La risa* sea la que mayor difusión ha tenido. Esto explica por qué su influencia haya sido y continúe siendo inmensa, al punto de ser una referencia obligatoria de toda la bibliografía posterior sobre la cuestión. Si bien es cierto que la risa es un tema, por lo general, no muy estudiado en los ámbitos académicos, sí ha estado presente a lo largo de toda la historia de la filosofía occidental, y Bergson es heredero de una tradición que se remonta a Platón (*Filebo*) que llega a Spencer (*Physiology of laughter*), pasando por Descartes (*Traité des passions de l' âme*), Spinoza (*Ethica*) y Kant (*Kritik der Urteilskraft*), entre otros autores.

Al final del segundo capítulo de *La risa*, titulado "Lo cómico de la situación y lo cómico verbal", se encuentra un párrafo en el que el autor presenta su concepción de la ironía y del humor. Dos aspectos resultan llamativos para el lector en dicho párrafo: la concisión que le otorga el filósofo a la exposición de estos temas, de los que se han escrito textos enteros; y la falta de ejemplos ilustrativos, cosa que no ocurre con el resto de los procedimientos para obtener lo cómico de las palabras. En el presente artículo, se desarrollarán las ideas de Bergson sobre el humor y la ironía, se buscarán ejemplos literarios que iluminen su planteo y, finalmente, se comparará su postura con la de Schopenhauer, con la que suele vincularse.

1. EL LENGUAJE CÓMICO

En *La risa*, Bergson retoma algunas ideas desarrolladas en su obra *Materia y memoria* (1896) y sostiene que es cómico todo aquello que implica una distracción de la vida. Siguiendo la tesis de esta segunda obra, según la cual hay diversos “planos de conciencia”, el filósofo analiza cómo la falta de tensión y elasticidad va dominando la naturaleza humana, de lo más superficial a lo más profundo (cuerpo, espíritu y carácter). Precisamente, esta rigidez mecánica y este automatismo progresivo se reflejan en el movimiento interno del libro en sus tres capítulos. El primero de ellos estudia lo cómico de las formas y de los movimientos; el siguiente, lo cómico de la situación y de las palabras; y el último, lo cómico de los caracteres.

En la segunda parte del segundo capítulo, Bergson no se ocupa de lo cómico que expresa el lenguaje, sino de lo cómico creado por el lenguaje mismo y que por ello es generalmente intraducible de una lengua a otra.

Para desarrollar este tema, el filósofo establece en primer lugar una distinción entre ingenioso (*spirituel*) y cómico (*comique*). En principio, una frase cómica nos hace reír de quien la pronuncia, mientras que una ingeniosa nos hace reír de un tercero o de nosotros mismos. No obstante, él mismo relativiza la importancia de esta caracterización al señalar que no siempre se pueden diferenciar con claridad estos dos términos. Como veremos a continuación, su verdadero interés al distinguir estos conceptos radica en postular un grado intermedio entre la situación cómica (primera parte del capítulo) y la frase cómica (segundo apartado).

En este contexto, no es fácil traducir esta palabra al castellano. Hay que tener presente que nuestro *chiste* equivale a la expresión francesa *mot d'esprit*. Así mismo, si tenemos en cuenta que la obra de Freud *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten* ha sido traducida al francés por *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, se podrá establecer un vínculo general entre ambos libros a partir del pasaje de *La risa* que estamos analizando. Específicamente, el padre del psicoanálisis menciona varias veces a Bergson en el capítulo VII de *El chiste y su relación con lo inconsciente*. A su vez, el francés incluye su texto en la bibliografía de la vigésimo tercera edición de *La risa* (1924). Diversos autores han comparado los planteos de estos pensadores. Remitimos especialmente a F. Worms, quien en su artículo, el intérprete sostiene con respecto al ingenio:

En la jerarquía bergsoniana de los modos de pensar, se podría decir que el ingenio [*esprit*] toma lugar entre la pura inteligencia científica que no trata sino símbolos abstractos y generales, y la intuición, artística o filosófica, que capta lo individual y se absorbe en él: el hombre ingenioso individualiza sin simpatizar, porque no “posee sino su inteligencia” en personajes que valen menos en sí mismos que en sus interrelaciones. Queda a distancia de

sus ideas-personajes que permanecen también exteriores unas a otras. La personificación no es aun sino un juego, o, inversamente, el juego no se ha apoderado aun de la persona moral entera (Worms, 1994: 200-201).

Al ahondar en la noción de ingenio (*esprit*), Bergson distingue dos acepciones. Por un lado, en sentido más amplio, es una manera teatral de pensar, en la cual el ingenioso hace dialogar las ideas entre sí como si fueran personajes que salen a escena, de la cual él mismo forma parte ya que se evidencia en lo que dice y hace.

En un sentido más estricto, el ingenio tiende a la comedia, que es una variedad del arte dramático. Es la disposición a esbozar al pasar escenas de comedia, pero de manera discreta y rápida, de tal modo que ya está todo terminado cuando comenzamos a darnos cuenta de eso. Para Bergson, entre lo cómico y lo ingenioso se descubre la misma relación que hay entre una escena ya hecha y el esbozo de otra por hacer.

Es decir, que no hay una diferencia esencial entre una frase cómica y otra ingeniosa. Como la frase de ingenio está ligada, por un lado, a una figura lingüística y, por otro, evoca la imagen confusa o clara de una escena cómica, resulta que lo cómico del lenguaje debe corresponder a lo cómico de los actos y de las situaciones. Esto no es otra cosa que su proyección sobre el plano lingüístico.

Una vez establecida la relación existente entre lo cómico de las formas anteriores y lo cómico verbal, Bergson procede a aplicar los principales procedimientos para obtener efectos risibles señalados anteriormente a la construcción de las frases.

Así, por ejemplo, siendo la rigidez una de las grandes fuentes de lo cómico, éste se manifiesta en el campo lingüístico en las fórmulas ya hechas y en las frases estereotipadas, siempre que encierren un absurdo manifiesto. De aquí esta fórmula general: "Se obtendrá una frase cómica insertando una idea absurda en el molde de una frase consagrada" (Bergson, 2007: 86).

En el primer capítulo del libro, el autor había señalado una forma menos general que la anterior: sostenía que nos reímos siempre que nuestra atención se desvía hacia lo físico de una persona, cuando debería concentrarse en su aspecto moral. Si tenemos en cuenta que la mayoría de las palabras presentan un sentido físico o moral, según se las tome en sentido propio o figurado, obtendremos la siguiente ley: "En cuanto nuestra atención se concentra sobre la materialidad de una metáfora, la idea expresada deviene cómica" (Bergson, 2007: 87-88).

Bergson renuncia a corroborar la exactitud de todas las leyes enunciadas previamente en el plano del lenguaje. Prefiere atenerse a las tres proposiciones indicadas en el apartado dedicado a lo cómico de la situación, pero proyectadas a las series de frases. Veamos, entonces, las tres leyes fundamentales de lo que podría llamarse la *transformación cómica de las proposiciones*.

En primer lugar, tenemos la *inversión*: una frase se volverá cómica si al invertirla aún posee un sentido. Si bien resulta la menos interesante de las tres transformaciones, tiene la ventaja de su fácil aplicación.

Luego viene la *interferencia*: tiene lugar cuando se da a una misma frase dos significaciones independientes que se superponen. Aquí hay que distinguir el retruécano, menos estimable, del verdadero juego de palabras. En el primero, hay dos frases diferentes con palabras diferentes, pero que aparentamos confundir aprovechando la circunstancia de que suenan igual. En el otro, los dos sistemas de ideas se recubren verdaderamente en una misma frase, sin que cambien las palabras. Todo consiste en aprovechar la diversidad de acepciones que puede tener una palabra, sobre todo al pasar del sentido propio al figurado.

Por último, tenemos la *transposición*: su fuerza cómica es mayor en comparación con las transformaciones anteriores y consiste en transponer una idea a un tono que no es el suyo. Ahora bien, teniendo en cuenta la variedad de tonos que presenta el lenguaje y los diversos mecanismos de transposición existentes, Bergson no pretende enumerarlos todos; sino que se limita a indicar tres aplicaciones principales: en la primera empieza por distinguir dos tonos extremos, en las restantes acorta poco a poco el intervalo y obtiene términos entre los que sería cada vez menos grosero el contraste y los efectos cómicos serían cada vez más sutiles.

En la primera transposición encontramos los siguientes tonos extremos: lo solemne y lo familiar. Si se transpone lo solemne a lo familiar, tenemos la parodia. Si se hace lo inverso, la transposición puede referirse a la magnitud o al valor de los objetos. En el primer caso, la exageración es hablar de cosas pequeñas como si fuesen grandes; lo cual resulta cómico si se aplica en forma sistemática. En el restante, que es más refinado, se procede a expresar como honorable una idea que no lo es.

En la tercera transposición, se reduce al máximo la distancia entre los términos que intervienen. Así, por ejemplo, se obtienen numerosos efectos cómicos transponiendo al lenguaje de algunas profesiones, el de la vida cotidiana. De igual modo, se consigue un efecto risible al extender el lenguaje de los negocios a las relaciones mundanas.

Entre las dos transposiciones mencionadas, se encuentra una intermedia cuyos tonos contrastantes son lo real y lo ideal. Aquí llegamos, finalmente, a la ironía y al humor, términos que vamos a analizar en el próximo apartado.

2. LAS TRANSPOSICIONES ENTRE LO REAL Y LO IDEAL

En la escala de transposiciones, el humor y la ironía constituyen sus formas más elevadas. La oposición que interviene aquí es la de lo real a lo ideal, de lo que es a lo que debería ser. Es probable que Bergson tome estos conceptos a partir de la tradición romántica alemana, y en particular de Jean-Paul Richter, quien por ejemplo, en su *Poétique ou Introduction à l'esthétique* dice que “las poesías de Klinger, lejos de hacer cesar la discordia entre la realidad y lo ideal, no hacen sino volverla más grande aun” (Richter, 1862: 247). Mientras que no se encuentra ninguna referencia explícita a Schlegel, Solger y Tieck en los escritos de Bergson, Jean-Paul Richter aparece mencionado en tres oportunidades en su curso de estética y dos en *Le rire*.

Es claro que aquí también la transposición puede hacerse en dos direcciones inversas. La ironía consiste en enunciar lo que debería ser, fingiendo creer que es precisamente lo que es. El humor se caracteriza por describir minuciosamente lo que es, aparentando creer que es lo que las cosas deberían ser. Desde este punto de vista, el humor es lo inverso de la ironía, y por eso Bergson utilizará en su descripción, como veremos a continuación, pares de conceptos opuestos: elevarse/descender, alto/bajo, bien/mal, oratorio/científico, calor/frío.

Lo que tienen en común el humor y la ironía es que ambos son formas de la sátira. Si tenemos en cuenta que esta composición poética consiste en atacar los vicios y las ridiculeces de una época, percibiremos el carácter moral, que Bergson destaca sobre todo con respecto al humor.

2.1 La ironía

El interés por la ironía ha estado presente a lo largo de toda la historia de la filosofía occidental: desde Sócrates hasta Deleuze y Rorty, pasando por Friedrich Schlegel y Kierkegaard. Bergson va a tener en cuenta en su caracterización algunas de estas posiciones. Luego de señalar la naturaleza oratoria propia de la ironía, sostiene que “se acentúa la ironía dejándose elevar cada vez más alto por la idea del bien que debería ser: es por lo que la ironía puede recalentarse interiormente hasta volverse, en cierto sentido, elocuencia bajo presión” (Bergson, 2007: 97).

El concepto de ironía es deudor de una doble tradición: filosófica y retórica. La primera, remonta hasta el maestro de Platón, y la segunda, hasta Aristóteles así como a la *Retórica a Alejandro* de Anaxímenes de Lámpsaco. En esta segunda tradición, la noción de contrario constituye el núcleo a partir del cual se define a la ironía. Esto se manifiesta, por ejemplo, en la definición que aporta el *Diccionario de la Real Academia Española*: “Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”.

Tal como se habrá notado, Bergson omite el rasgo de contrariedad para caracterizar a la ironía, con lo cual lo ubicamos en la tradición filosófica. Él ha preferido poner en el centro de su análisis la tendencia idealista del ironista, que busca reflejar las orientaciones socrática y romántica en su aproximación al fenómeno estudiado.

Por un lado, la mención al movimiento ascendente hacia la idea del bien hace pensar inmediatamente en la *República* de Platón. Por otro, poner el acento en la elocuencia de la ironía, sugiere el vínculo con el romanticismo alemán. Tal como lo ha indicado Hegel, la ironía estética y libertaria de Schlegel, es fruto de su interpretación de la filosofía fichteana, de su exaltación del Yo pero sin su carácter moralista (siendo su naturaleza nihilista lo que generó también su rechazo por parte de Kierkegaard en su tesis de 1841 *Sobre el concepto de ironía*). Esto lo ha reflejado adecuadamente Vladimir Jankélévitch en su conocido estudio sobre esta figura:

La ironía socrática cuestionaba únicamente la utilidad y la certeza de una ciencia de la naturaleza; la ironía romántica cuestionará, al principio del siglo XIX, la existencia misma de la naturaleza. El idealismo crítico la animaba a eso; y en los poetas, deviene poco a poco un idealismo lírico y un idealismo “mágico”. Del Sujeto de Kant al Yo de Fichte y de la Imaginación de Novalis al Genio de Friedrich Schlegel, el espíritu no cesa de hincharse, de embriagarse, por así decir, de sí mismo; creador de su objeto, lo determina en su *ser*, y no más solamente en su *orden* o en su *sentido*. Del sujeto trascendental a la voluntad creadora el intervalo es el mismo que de la *libertad* a la *licencia*, es decir del querer determinado por el deber al querer hiperbólico, arbitrario e inmoral (Jankélévitch, 1936: 8-9).

Si Bergson considera al ironista como a un seguidor del idealismo, lo que quiere dar a entender es que a éste no le satisface la realidad tal como la percibe, puesto que no se corresponde con la imagen que él concibe en su mente. Como ha señalado Pierre Schoentjes, de aquí se desprende la amargura que acompaña frecuentemente al discurso irónico, fruto de la nostalgia por un mundo ideal al que no se puede acceder (*Cf.*, Schoentjes, 2001).

Desde este punto de vista, *Cándido* de Voltaire resulta una excelente ejemplificación del planteo bergsoniano. Como es sabido, en esta obra irónica su autor se opone a la tesis de Leibniz según la cual nuestro mundo es el mejor de los posibles. El escritor francés enuncia por boca del filósofo Pangloss lo que debería ser el mundo y finge creer que es precisamente lo que es. El personaje Cándido, a medida que lo recorre y lo conoce, es el encargado de descubrir que dista mucho de lo ideal y termina rechazando las enseñanzas del preceptor basadas en la filosofía leibniziana. A modo de ilustración podemos destacar el siguiente pasaje:

Nada tan bello, tan ágil de movimientos, tan brillante, tan bien ordenado como los dos ejércitos. Las trompetas, los pífanos, los oboes, los tambores, los cañones, formaban una armonía tal como nunca la ha conocido el infierno.

Los cañones empezaron por abatir aproximadamente a seis mil hombres de cada bando; luego, la mosquetería arrebató del mejor de los mundos de nueve a diez mil bribones que infestaban su superficie. La bayoneta fue también la razón suficiente de la muerte de unos cuantos millares de hombres. El conjunto podía dar una cifra aproximada de unas treinta mil almas. Cándido, que temblaba como un filósofo, se ocultó lo mejor que pudo mientras duró esa heroica carnicería (Voltaire, 1994: 10).

2.2 El humor

En comparación con la figura recién analizada, Bergson recalca especialmente el lado ético del humor. Esto sucede porque en general en Francia se ha destacado el lado hiriente de la ironía, cosa que no ha ocurrido en otros países (Cf., Schoentjes, 2001). Si tenemos en cuenta la superioridad que se atribuye, a veces, el ironista sobre su víctima, la podremos asociar a la concepción de Hobbes sobre la risa.

Pocas palabras son tan difíciles de definir como ésta que nos ocupa, y esto –como han señalado numerosos estudiosos– si es posible hacerlo. La palabra cambia de significado de un país a otro, e incluso en un mismo pueblo puede transformar su sentido de una época a otra (Cf., Escarpit, 1972). Nuestro filósofo tiene en mente cuando lo describe, su versión británica, el *humour*; lo cual dificulta su comprensión para los hispanoparlantes, puesto que nuestra palabra *humor* presenta pocas analogías con el término inglés.

Así como Bergson caracterizaba a la ironía a partir de su naturaleza oratoria, la nota distintiva del humor pasa por su aspecto científico y moral:

Se acentúa el humor, por el contrario, descendiendo cada vez más bajo al interior del mal que es, para notar sus particularidades con una indiferencia cada vez más fría. Numerosos autores, Jean Paul entre otros, han señalado que el humor aprecia los términos concretos, los detalles técnicos, los hechos precisos. Si nuestro análisis es exacto, no es éste un rasgo accidental del humor, es, allí donde se encuentra, su esencia misma. El humorista es aquí un moralista que se disfraza de científico, algo así como un anatomista que no haría la disección sino para repugnarnos; y el humor, en el sentido restringido en el que tomamos la palabra, es una transposición de lo moral a lo científico (Bergson, 2007: 97-98).

En toda sociedad moderna se constituyen ciertos ámbitos “privilegiados” a los cuales no puede acceder toda la población. El pertenecer o no a ellos determina la categoría social de las personas, y quienes son aceptados deben cumplir con las convenciones “correctas” propias del medio (lenguaje, vestimenta, comportamiento, etc.), lo cual suele ir acompañado por un desprecio hacia aquellos que no están a la altura del mismo.

A diferencia del común de la gente, que suele mirar con admiración y añoranza este supuesto mundo ideal, el humorista no se deja guiar por las apariencias: desenmascara esta realidad artificial y nos presenta la sociedad y los individuos que la habitan tal como son. Por eso es, simultáneamente, un científico y un moralista; es un experto en la naturaleza humana, un especialista que describe lo oculto y lo que no se puede revelar: las limitaciones y bajezas del hombre. Esta es la razón por la que se presenta, a veces, al humorista como un pesimista. No obstante, como bien ha señalado Pirandello, no se reduce a eso:

Esto resultará más claro si se piensa que indudablemente una innata o heredada melancolía, una amarga experiencia de la vida y de sus tristes vicisitudes, o también un pesimismo o un escepticismo adquirido mediante la consideración del azar en la humana existencia y del destino de los hombres, etcétera, pueden determinar esa particular disposición de ánimo que se suele llamar humorística, pero esta disposición, por sí sola, no bastará luego para crear una obra de arte (Pirandello, 1994: 170-171).

Sería interesante confrontar los planteos del escritor italiano y del filósofo francés: veríamos surgir algunas coincidencias pero también profundas diferencias. La función del humorista consiste en mostrarnos microscópicamente todo lo abyecto detrás de las prácticas socialmente respetables, para generar nuestro rechazo y provocar así un cambio de actitud y de conducta. Al destacar el afán de precisión y detallismo del humorismo, Bergson remitía en el párrafo anterior a Jean-Paul Richter. En su *Poética* dice, por ejemplo, “Vamos a estudiar en detalle el estilo del humor que tiene la doble propiedad de metamorfosear su objeto y hablar a los sentidos. Primero, individualiza hasta las más pequeñas cosas, e incluso hasta las partes de aquello que ha subdividido” (Richter, 1862: 321-322).

Desde este punto de vista, uno de los principales representantes del humorismo británico es William Thackeray. Él se encarga de diseccionar en sus libros el “mundo aristocrático”, la “buena sociedad”, el “mejor linaje inglés”, etc. Esto se refleja, por ejemplo, en dos de sus obras más conocidas: *El libro de los esnobs* y *La feria de las vanidades*. En ambos textos, se manifiestan sus intereses “científicos” y morales. En cuanto al primero, se nos dice ya en la introducción que “los esnobs pueden ser estudiados como cualquier otro tema de ciencia natural” (Thackeray, 1856: 1) y que el escritor está obligado “a descubrir y curar este gran mal social” (Thackeray, 1856: 2). En el otro, el autor se presenta como un “observador de la naturaleza humana” (Thackeray, 1962: 178), y comienza y termina su escrito con frases que le dan un claro marco ético: “Sí, esto es LA FERIA DE LAS VANIDADES: no un sitio moral, ciertamente; no un sitio alegre, aunque muy ruidoso” (Thackeray, 1962: 5); “¡Ah! *Vanitas vanitatum!* ¿Quién de nosotros es feliz en este mundo? ¿Quién de nosotros tiene colmados sus deseos? ¿Quién está satisfecho?” (Thackeray, 1962: 406).

Al igual que el escritor inglés, Bergson le concede una gran importancia al tema de la vanidad, que es en *La risa* el defecto propio del carácter idealmente cómico. La caracteriza en estos términos:

Deberá ser profunda, para suministrar a la comedia un alimento durable, superficial no obstante, para permanecer en el tono de la comedia; invisible para aquél que la posee puesto que lo cómico es inconsciente, visible para el resto del mundo para que provoque una risa universal; llena de indulgencia para consigo misma a fin de que se despliegue sin escrúpulo, molesta para los otros a fin de que la reprimen sin piedad; corregible inmediatamente, para que la risa no haya sido inútil; segura de renacer bajo nuevos aspectos, para que la risa tenga siempre sobre qué trabajar; inseparable de la vida social aunque insoportable para la sociedad; capaz finalmente, de tomar la mayor variedad de formas imaginables, y de sumarse a todos los vicios e incluso a algunas virtudes (Bergson, 2007: 131-132).

En esta última obra, Thackeray describe las costumbres de la clase alta inglesa como si fuera la “más selecta sociedad”, y así nos muestra su hipocresía y superficialidad. Esto se observa, por ejemplo, en el siguiente pasaje, en el cual se hace referencia a la arribista e inescrupulosa Rebecca Sharp (Becky):

Al fin la amabilidad y la atención de Becky hacia el jefe de la familia de su marido estaban destinadas a encontrar una recompensa excesivamente grande; una recompensa que, aunque en cierto modo algo insustancial, la mujercita la ambicionaba con mayor avidez que beneficios más positivos. Si no deseaba llevar una vida virtuosa, deseaba al menos gozar de una apariencia de virtud; y ya sabemos que ninguna señora del gran mundo puede poseer ese *desideratum* a menos que se haya puesto un vestido de cola larga y de plumas y haya sido presentada en la Corte ante su soberano. De aquella augusta entrevista salen estampilladas como mujeres decentes. El Lord Chambelán les da un certificado de virtud. Y lo mismo que las mercancías o las cartas pasan por la estufa una cuarentena, son rociadas con vinagre aromático y luego se las declara limpias, así muchas señoras cuya reputación sería dudosa de otra manera y capaces de propagar una infección, sufren la prueba concienzuda de la presencia regia y salen de allí limpias de toda mancha (Thackeray, 1962: 150).

Como ya hemos indicado, no todos los autores coinciden en su caracterización del humor. Al igual que otros especialistas en el tema, Robert Escarpit presenta la famosa *Modesta proposición* de Swift como modelo del humor inglés. En este conocido opúsculo, publicado en 1729, el escritor propone muy seriamente comer a los hijos de los irlandeses pobres para evitar que sean una carga para sus padres, y hacerlos, de este modo, útiles a la comunidad. A partir de lo que hemos visto, es claro que Bergson no incluiría este relato en el género de humor, sino más bien en la primera transposición, la que tiene que ver con el valor de las cosas. Así la explica el filósofo:

Expresar honestamente una idea deshonesta, tomar una situación escabrosa, o un oficio bajo, o una conducta vil, y describirlos en términos de estricta *respectability*, esto es generalmente cómico. Acabamos de emplear una palabra inglesa: la cosa misma, en efecto, es muy inglesa. Se encontrarían innumerables ejemplos en Dickens, en Thackeray, en la literatura inglesa en general (Bergson, 2007: 96).

Efectivamente, el autor de *La feria de las vanidades*, recurre muchas veces en la obra a este procedimiento; por ejemplo, en el relato en que el coronel Rawdon Crawley (esposo de Becky) termina en la cárcel de deudores, que aparece descrita como un respetable hotel de pasajeros:

El coronel no estaba tan deprimido como lo habrían estado algunos mortales que, abandonando un palacio y una *placens uxor* se encontrasen encerrados en una cárcel de morosos; pues, si ha de decirse la verdad, había estado como pupilo en el establecimiento del señor Moss una o dos veces antes. Nosotros no hemos creído necesario en el curso previo de esta narración mencionar estos triviales y pequeños incidentes domésticos; pero el lector puede tener la seguridad de que no ocurren raramente en la vida de un hombre que vive con nada al año...

—Encontrará usted su vieja cama, coronel, y todo lo demás a punto y confortable—dijo aquel caballero—; puedo asegurárselo. Esté usted tranquilo de que hay buena ventilación y compañía de la mejor calidad. La noche pasada durmió aquí por última vez el honorable capitán Famish, del Quince de Dragones, cuya amiga lo sacó después de una quincena, sólo para castigarlo, según me explicó la dama. Pero, Dios lo bendiga, le aseguro a usted que castigó bien mi champaña y tuvo aquí una buena reunión, grandes bebedores también de los Círculos y del West End: el capitán Ragg, el honorable Deuceace, que vive en el Temple y otros personajes que saben lo que es un buen vaso de vino, se lo garantizo. En el piso de arriba tengo a un doctor en Teología, en la salita hay cinco caballeros, y la señora Moss da el té a las cinco y media y luego hay un poco de cartas o de música y nos alegraremos mucho de verlo a usted con nosotros...

Esta carta, sellada con una oblea, fue despachada por uno de esos mensajeros que están siempre rodando en torno al establecimiento del señor Moss; y después que Rawdon lo hubo visto salir, bajó al patio y se fumó su cigarro con ánimo tolerablemente tranquilo, a pesar de las rejas que tenía sobre su cabeza, ya que el patio del señor Moss está lleno de barrotes por todas partes como una jaula por miedo a que los caballeros allí alojados puedan tener el capricho de eludir su hospitalidad (Thackeray, 1962: 213-216).

3. LA RISA SEGÚN SCHOPENHAUER

Arthur Schopenhauer desarrolla su teoría de la risa en el Libro Primero del *Mundo como voluntad y como representación* (§ 13), y la retoma, de un modo más dilatado y con ejemplos, en el capítulo 8 de sus complementos. Él considera que todas las explicaciones previas ofrecidas para dar cuenta de este fenómeno son insuficientes, incluidas las de Kant y Jean-Paul; y que sólo sus análisis resuelven definitivamente el problema planteado.

He aquí el núcleo de su teoría: en todo aquello que suscita un efecto risible debe poder reconocerse un conflicto entre lo abstracto y lo intuitivo. Siempre se da un concepto general y un ser individual que, por un lado, puede subsumirse bajo tal concepto, pero, por otro, debe distinguirse radicalmente de todas las demás cosas que se piensan en el mismo. En palabras del filósofo:

La risa no nace nunca sino de la percepción repentina de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia. Con frecuencia surge porque dos o más objetos reales se piensan con un concepto y la identidad de este se traslada a ellos; pero su total diversidad en lo demás hace patente que el concepto solo era adecuado a ellos en una consideración parcial. Con la misma frecuencia, lo que se hace repentinamente perceptible es la incongruencia de un solo objeto real con el concepto en el que se había subsumido, en parte con razón. Cuanto más correcta es la subsunción de esas realidades bajo el concepto, por un lado, y cuanto mayor y más llamativa es su inadecuación a él, por otro, más enérgico es el efecto irrisorio que nace de esa oposición. Así que toda risa surge siempre con ocasión de una subsunción paradójica y, por ello, inesperada, al margen de que se exprese con palabras o con hechos. Esta es, en suma, la correcta explicación de lo irrisorio (Schopenhauer, 2004: 109).

A partir de esta explicación, resulta que lo irrisorio se divide en dos clases, si el movimiento de nuestro pensamiento se dirige de lo real al concepto o si se dirige del concepto a lo real. Si ocurre lo primero, estamos en presencia de un *chiste*:

De esta clase es también la conocida anécdota del actor Unzelmann: después de que en el Teatro de Berlín se prohibiera terminantemente toda improvisación, tuvo que aparecer a caballo en el escenario y, cuando estaba justamente en el proscenio, el caballo defecó, lo que llevó ya al público a reírse; pero mucho más, cuando Unzelmann dijo al caballo: “¿Qué haces? ¿No sabes que nos está prohibido improvisar?”. Aquí la subsunción de lo heterogéneo bajo un concepto más general es muy clara, de ahí que el chiste resulte sumamente acertado y el efecto cómico con él obtenido, manifiestamente acusado (Schopenhauer, 2005: 125).

Si el movimiento se dirige en dirección opuesta, es decir del concepto a la realidad, surge la *excentricidad*:

Cuando alguien manifestó que le gustaba pasear solo, le dijo un austríaco: “A usted le gusta pasear solo; a mí también: así que podemos ir juntos”. Se parte del concepto: “Un placer que les gusta a dos personas lo pueden disfrutar en compañía”, y se subsume en él el caso que precisamente excluye la compañía (Schopenhauer, 2005: 128).

Schopenhauer hace dos reflexiones con respecto a la *ironía*, según la profundidad de la misma. La más trivial y vulgar consiste en colocar una cosa real bajo el concepto de su contrario, y, por tanto, se incluye dentro del género *chiste*: “Por ejemplo, cuando bajo una fuerte lluvia se dice: “Hoy hace un tiempo agradable”; o de una novia fea: “Él ha escogido un bello tesoro”; o de un bribón: “Ese hombre honorable”, etc.” (Schopenhauer, 2005: 126). Para Schopenhauer, esta primera acepción, deudora de la noción de contrariedad propia de la tradición retórica, solo genera risa en los niños y en la gente sin cultura. Por otro lado, él retoma este tema cuando se refiere a la *seriedad*, lo contrario de la risa, que equivale a la congruencia del concepto con la realidad. Desde este punto de vista, la ironía surge cuando la broma se esconde tras la seriedad: “por ejemplo, cuando admitimos con aparente seriedad las opiniones del otro, contrarias a las nuestras, y simulamos compartirlas con él; hasta que finalmente el resultado le deja desconcertado tanto con nosotros como con ellas. Así se condujo Sócrates con Hipias, Protágoras, Gorgias y otros sofistas, y en general con todos sus interlocutores” (Schopenhauer, 2005: 131).

El *humor* es caracterizado por Schopenhauer como lo inverso de la ironía, es decir, la seriedad oculta tras la broma: se comienza riendo y se termina con un gesto serio. La otra gran diferencia que establece entre ambos, es que la ironía es objetiva, es decir, dirigida a los demás, y el humor es subjetivo, es decir, existe ante todo solo para el propio yo. A modo de ejemplo, dice el filósofo:

Así ocurre en *Romeo*, cuando el vital *Mercutio*, herido de muerte, responde a sus amigos que le prometen visitarle al día siguiente: “Sí, venid, encontraréis en mí un *hombre grave*”, concepto bajo el que se incluye aquí al muerto: en inglés se añade además el juego de palabras de que a *grave man* significa a la vez el hombre serio y el de la tumba (Schopenhauer, 2005: 124-125).

Luego de haber presentado sucintamente las ideas de Schopenhauer sobre la risa, podemos preguntarnos ahora qué relación guardan con los análisis de Bergson que hemos desarrollado. Algunos intérpretes han percibido una gran semejanza entre sus respectivos planteos, sobre todo en la medida en que ambos filósofos sostienen que el humor es lo inverso de la ironía (Cf., Sprigge, 1998). No obstante,

como bien señala Schoentjes, quizá conviene no ceder tan rápidamente a la tentación de asimilar sus orientaciones (Cf., Schoentjes, 1999). Si bien este artículo es recomendable, incluye el siguiente pasaje, que no podemos aceptar:

Cuando Bergson concede al humor un grado de sutileza superior es porque, contrariamente a Schopenhauer que reconocía la ironía en Sócrates, tiene a la mayéutica en mente. ¿Quién otro sino el filósofo ateniense describe “minuciosamente lo que es, aparentando creer que es lo que las cosas deberían ser” y busca así desengañar mejor a sus interlocutores? Se puede además reconocer fácilmente a Sócrates en el retrato que Bergson bosqueja, no del irónico, sino del humorista. Detrás de la máscara del cirujano, se reconoce el partero (Schoentjes, 1999: 26-27).

Desde nuestro punto de vista, no hay nada que permita relacionar la mayéutica socrática con el humor bergsoniano. Así define Bergson este procedimiento de la dialéctica:

En cuanto a la mayéutica, es descrita en el *Teeteto*. Sócrates declara que él mismo es estéril en sabiduría, que no sabe nada, pero que ayuda a los otros a través de sus preguntas para dar a luz aquello que tenían en mente sin ser conscientes (Bergson, 2000: 231).

Bergson podría aceptar que en la ironía la broma se encuentra detrás de lo serio y que en el humor la seriedad se descubre tras la broma. Pero la distinción entre una ironía objetiva (practicada con éxito sobre todo por los antiguos) y un humor subjetivo (desarrollado por los modernos) no encuentra ningún respaldo en los análisis del francés. Además, las notas características que éste plantea, a saber la naturaleza idealista del ironista, y la científica del humorista, no se mencionan en el texto de Schopenhauer. No obstante, la principal diferencia radica en que Bergson le otorga a la ironía y al humor una proyección ética que no está contemplada en ningún momento por el filósofo pesimista.

CONCLUSIÓN

Ya desde el comienzo de su texto, Bergson le otorga a la risa una función social: es un gesto físico y colectivo que utiliza la vida para castigar el comportamiento cómico, aquél que se aísla y no se adapta a las normas de la comunidad. De este modo, el filósofo retoma una antigua tradición (presente por ejemplo en el prefacio de Molière a su *Tartufo*) que se encarna en el conocido adagio latino *castigat ridendo mores* (corrige las costumbres riendo).

Hacia el final de la obra, Bergson destaca no obstante un aspecto más amargo de la naturaleza de la risa. Tal como hemos señalado, con este gesto social la comunidad se venga de las libertades que una persona se ha tomado con ella.

En este sentido, la risa no es benévola porque devuelve mal por mal. El que ríe manifiesta cierto orgullo personal y cierta crueldad hacia su semejante, lo cual se agrava con el hecho de que muchas veces este gesto castiga a los inocentes, e incluso a los virtuosos, aunque su finalidad no es intimidar a lo inmoral sino únicamente a lo insociable.

Si tenemos en cuenta lo desarrollado en este artículo acerca de la ironía y del humor, tal como los entiende Bergson, veremos que la última crítica no se puede aplicar a dichos procedimientos para obtener lo cómico de las palabras. Desde este punto de vista, estas formas de la sátira con todo su componente moral no se asocian con la risa vulgar sino con una sutil sonrisa más profunda y reflexiva.☐

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bergson, Henri (1972). *Mélanges*, Paris: Presses Universitaires de France.

Bergson, Henri (1992). *Cours II*, Paris: Presses Universitaires de France.

Bergson, Henri (2000). *Cours IV*, Paris: Presses Universitaires de France.

Bergson, Henri (2007). *Le rire*, Paris: Presses Universitaires de France.

Bergson, Henri (2008). *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris: Presses Universitaires de France.

Escarpit, Robert (1972). *El humor*, Buenos Aires: Eudeba.

Hegel, Georg (1977). *Lecciones sobre la historia de la filosofía III*, México: Fondo de Cultura Económica.

Hobbes, Thomas (1994). *Leviatán*, Barcelona: Altaya.

Jankélévitch, Vladimir (1936). *L'ironie*, Paris: Librairie Félix Alcan.

Pirandello, Luigi (1994). *El humorismo*, Buenos Aires: Leviatán.

Richter, Jean-Paul (1862). *Poétique ou Introduction à l'esthétique*, Paris: Auguste Durand.

Schoentjes, Pierre (1999). "Ironie et théories du rire: l'enseignement de Schopenhauer et de Bergson", En: Defays, Jean-Marc et al. (eds.), *Approches du discours comique*, Hayen: Pierre Mardaga.

Schoentjes, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*, Paris: Seuil.

Schopenhauer, Arthur (2004). *El mundo como voluntad y como representación I*, Madrid: Trotta.

Schopenhauer, Arthur (2005). *El mundo como voluntad y como representación II*, Madrid: Trotta.

Sprigge, Timothy (1988). "Schopenhauer and Bergson on laughter", En: *Comparative Criticism*, Vol. 10, pp. 39-65.

Thackeray, William (1856). *The book of snobs*, London: Bradbury and Evans.

Thackeray, William (1962). *La feria de las vanidades*, Barcelona: Ediciones Toray.

Voltaire (1994). *Cándido y otros cuentos*, Barcelona: RBA.

Worms, Frédéric (1994). "Le rire et sa relation au mot d'esprit. Notes sur la lecture de Bergson et de Freud", En: Szafran, Willy et al (eds.), *Freud et le rire*, Paris: Metailié.