

LA COMICIDAD EN BERGSON. MANIFESTACIÓN CORPORAL DE ALTERIDAD

Emilio Ginés Morales
emiliogines2@gmail.com

Juego y fiesta al par que tragedia.
La embriaguez produce la furia de la pasión
y produce también el juego.
El juego de Dionisos tiene dos caras.¹

1. La risa como expresión emocional

Bergson es el filósofo de *la duración* y por esto para él la evolución de la vida no se define como un puzzle de estadios, períodos o fases que se acumulan de forma lógica y compartimentada en la vida del individuo sino como un movimiento continuo en que la vivencia de la risa como *emoción* encuentra su definición más originaria en tanto que movimiento que se dirige hacia fuera, sale y se expresa en un manifestarse continuo, vital y siempre duradero en nuestra memoria corporal.

La duración no es la fotografía del momento sino la continuidad del espíritu. El ser se manifiesta en la evolución creadora de la naturaleza. En el ser humano esta duración creadora también va acogiendo de forma natural nuestros estados más profundamente interiores como son las sensaciones, los sentimientos y los deseos los cuales darán lugar tanto a nuestras tristezas como a nuestras alegrías y que se escriben en nuestro cuerpo como si de un texto se tratara, texto cuyos caracteres son las diferentes actitudes corporales. No son actos discontinuos en un estado determinado ni no son

¹ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1991, p. 250.

los golpes de timbal que suenan de tarde en tarde en una sinfonía. El ser vital es una sinfonía, un tejido completo en el que nos creamos indefinidamente. "Existir es cambiar"².

Los estados emocionales cambian y se transforman y al hacerlo nos conmueven instándonos a re-crearnos a nosotros mismos y no de una forma trivial sino profunda y duradera.

La primera pregunta aparece en el momento en que detenemos esta sinfonía que es la vida que dura y la hacemos repetir algunos de sus compases de forma obsesiva: ¿es posible entonces la creación?

Emoción serena la comicidad nos descubre cómo "estando ahí" somos diferentes al resto de la naturaleza pero semejantes al resto de los seres humanos. La risa como inmanente al ser humano adquiere la hondura del ente que habla de nosotros mismos con profundidad.

Bergson señala uno de los aspectos que desarrollará el teatro moderno "el distanciamiento", y será la comicidad la primera en ensayarlo. "El peor enemigo de la risa es la emoción"³, dirá él. La risa tiene la habilidad de *distanciarnos* del resto de las emociones. El ser cómico se observa a sí mismo y se deja observar por el otro. La risa al hacerse obra poética —es decir, comedia— nos permite comprendernos gracias a su distancia y, al hacerlo, nos convierte en otros y a las imágenes fuera de nosotros en una continuación de nuestro interior, es una *duración serena del otro en mí*.

Toda emoción vital y creativa recrea la vida. Los seres vivos se inundan de emociones, la risa primero, el llanto después, la desesperación finalmente. Las emociones *son* en nuestro cuerpo, surgen las unas de las otras, se alimentan de la alteridad de su contraria, imagen en la que se miran. La risa es el doble del llanto y existe en continua duración que alterna con su emoción contraria.

Por eso el texto de Bergson sobre *la risa* es un manual básico para los actores que pretenden representar el mundo de la vida. Cuando Bergson

² H. Bergson, *La evolución creadora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 20.

³ H. Bergson, *La risa*, México, Porrúa, 2004, p. 64.

nos desvela el fenómeno de la risa y la comedia lo hace también de su doble, el llanto y la tragedia, porque el autor no compartimenta o divide sino que integra y sintetiza esta evolución creadora que es el fenómeno de la vida: "La risa, fruto de la vida y enlazada con el arte, ¿podría acaso no decirnos también algo sobre la vida y sobre el arte?"⁴.

Bergson, al concebir el poder creativo de la risa y su hermana la comedia como síntesis de la vida y del arte, le da a estos fenómenos un valor ontológico que nos hace recordar a Husserl, para quien "la ficción constituye el elemento vital de la fenomenología..., es la fuente de donde se saca el conocimiento de las verdades eternas"⁵. Husserl refleja a Platón y la relación entre mimesis y conocimiento.

Bergson se hermana con Husserl en este encuentro con la ficción y hace de la imaginación no solo un instrumento mediador de ideas sino de unión y socialización con el otro: "La imaginación —dice— tiene algo de la lógica del sueño, pero de un sueño no abandonado a la caprichosa fantasía de un individuo sino soñado por toda la sociedad"⁶.

El dolor nos *dobla* sobre nosotros mismos, la risa nos *desdobla*, nos coloca en la distancia y nos convierte en espectáculo para nosotros mismos y para el otro: "asistid a la vida cual espectáculo indiferente y vereís que muchos dramas se convierten en comedias"⁷. En este espectáculo de ambigüedad nos desdoblamos para nosotros y para los otros, toda nuestra corporalidad se compromete con la crítica al hacerse idea que incorpora la acción inofensiva dentro de los peligros cotidianos:

El teatro debe de ser considerado también como un doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, sino de otra realidad peligrosa arquetípica.⁸

Bergson invoca esa otra realidad con la comicidad. Ésta ayuda a desvelar mejor sus lados ocultos y permite acercarse a sus recovecos más libremente.

⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁵ E. Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, México, F.C.E., 1992², p. 158.

⁶ H. Bergson, *La risa*, p. 81.

⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸ A. Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 53.

2. La alteridad: Lo cómico y su doble

La des-ocultación del ser humano que *ríe* o que *mueve a risa* se logra porque el que participa del espectáculo de lo cómico reconoce, en las expresiones que ve, al otro y se reconoce a sí mismo en el otro. La risa no es posible sin la presencia del otro. Es el otro el que nos conduce a la alteración cuando descubre nuestros actos y movimientos. "Nuestra risa es siempre la risa de un grupo"⁹, dice. Las normas y las leyes que rigen nuestro hacer y nuestro decir son conocidas por otros.

La risa es una de las expresiones emocionales más anheladas y deseadas. Todos esperamos encontrarla en el camino y solo el recuerdo de cuándo, cómo y con quién surgió, nos excita, nos altera en la esperanza de encontrar una situación de comunidad en la diversión. Se desea la diversidad sin marginarla. La risa encierra, con ello, el mismo secreto del arte.

La risa parte siempre de un prejuicio. "Por muy espontánea que parezca esconde siempre un prejuicio de asociación"¹⁰; pero este prejuicio es la esperanza de encontrar en otro la complicidad de mis faltas y, de esta forma, hacerlas más livianas.

El otro es mi hermano, es un doble que pierde su capacidad de hacerme mal. Como expresa Merleau-Ponty, influenciado por Bergson, "el otro no es más que otro yo mismo, una prolongación en el exterior de mí"¹¹.

3. La corporalidad: tono y comicidad

El otro efectivamente es una prolongación de mí mismo y al contemplarlo me ofrece una imagen que me recuerda a mí, y esta imagen se determina gracias a un reconocimiento corporal. Como afirma Salvador Mas, "conocedor de Aristóteles y de su interés por la risa"¹², Bergson sabe que la poética, como saber práctico, se interesa por los seres humanos y sus accio-

⁹ H. Bergson, *La risa*, p. 65.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, p. 186.

¹² Cfr. H. Bergson, *La risa*, p. 63.

nes"¹³. Aristófanes, el padre de la comedia, es reclamado por Aristóteles en tanto que en sus obras imita a los hombres que actúan y obran¹⁴.

La percepción del ser en movimiento es ya un des-velarse en la praxis, "porque —como indica Bergson— toda forma es para nosotros siempre el diseño de un movimiento"¹⁵, fenómeno que se muestra en el ahora más inmediato, sin artilugios lógicos o formales proporcionados por el pensamiento. Acaece la apariencia en toda su desnudez. Aparece la importancia de un nuevo lenguaje como dirá Artaud años más tarde: "un lenguaje teatral puro que no necesita la palabra: un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas"¹⁶.

Se anticipa la imagen corporal como un texto que puede ser interpretado. El cuerpo, imagen exterior, se transforma en representación interior, en pensamiento, en idea...al ser percibido: "el cuerpo es un órgano de pantomima encargado de asegurar la realización intuitiva de las intenciones de la conciencia"¹⁷.

Bergson dirá que para que se produzca el efecto cómico esta imagen corporal habrá de ser *alterada*.

La apariencia dada como *alteración* cómica es arte desmesurado, el cuerpo expresa con sus acciones de exterioridad ampliada la evidencia de su interioridad. "El humor es un arte que exagera"¹⁸, dirá el autor. Y de esta manera anticipará otra de las bases del teatro moderno: *la caricatura*. El movimiento corporal naturalmente se presenta como una máscara, la forma recogida por el artista ya está impresa en la naturaleza humana; el cómico no tiene más que agrandarla, exagerarla, ponerla a la vista de todos y, al alterar el movimiento, lo transforma en *máscara*.

¹³ Cfr. S. Mas, *Poética de Aristóteles*. Curso doctorado de la UNED, Madrid, 1999/2000, nota 22.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ H. Bergson, p. 74.

¹⁶ A. Artaud, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 2000, p. 421.

¹⁸ Cfr. H. Bergson, *La risa*, pp. 74-79.

Numerosas serán las analogías que sobre esta alteridad corporal nos aporta el autor y, al hacerlo, nos señala el camino por el que debemos de seguir para extraer su idea. A veces nos dirá que es como una mueca; otras como arruga en el rostro, como un disfraz... Pero vamos a detenernos en una de ellas especialmente; en concreto, en "la transformación momentánea del ser humano en una cosa"¹⁹, en "lo mecánico y lo vivo englobados mutuamente..., lo mecánico moldeado sobre lo vivo"²⁰.

Esta perspectiva también ha sido remarcada por Husserl y Merleau-Ponty al distinguir el cuerpo objetivo del cuerpo fenoménico que somos²¹. Este cuerpo que es capaz de servir de objeto-sujeto a mí mismo cuando, por ejemplo, me acaricio una mano, también puede servir de reflejo corporal al otro que contempla. La antinomia corporal entre lo humano y lo mecánico, la libertad o la ley natural, se materializa: "son títeres que se mueven ajustando su movilidad a la movilidad de una fórmula"²²; títeres, pero con apariencia humana. ¿Cómo puede esto resultar cómico?

Vuelve aquí a aparecer *el doble*, la caricatura de una realidad natural que también puede ser trágica pero que, al hacerlo con la distancia de la máscara, nos permite elaborarla más relajadamente.

La comedia se nutre de paradojas, se sumerge en la contradicción inmanente que habita lo corporal en su ser más profundo, en la dualidad de ser sujeto y, a la vez, objeto: "La periódica repetición de una acción, la simétrica inversión de los papeles, el desarrollo geométrico de los equívocos..."²³.

Estos automatismos nos muestra una imagen humana sumergida en el hábito de la *a-corporalidad* de un movimiento repetido de forma mecánica. Alteración vital tan profunda que el cuerpo, mero objeto, no se integra en ningún espíritu que le sirva de refugio duradero:

¹⁹ *Ibidem*, p. 88.

²⁰ *Ibidem*, p. 63.

²¹ Cfr. M. C. López Sanz, "La existencia como corporeidad y carnalidad en la filosofía de Merleau-Ponty", en J. Rivera Rosales / M. C. López Sanz (eds.), *El cuerpo, perspectivas filosóficas*, Madrid, U.N.E.D., 2002.

²² H. Bergson, *La risa*, p. 83.

²³ *Ibidem*, p.78.

Perseguido por sus exigencias corporales, por su estúpida monotonía, por su terquedad mecánica..., el cómico —dice Bergson— llama la atención sobre la parte física de su persona y así nos olvidamos de su aspecto moral.²⁴

Es el tono del cuerpo vivo el que pierde la flexibilidad. Se ajusta tanto a las formas, las guarda de tal manera, que acaba convirtiéndose en mero *en sí*. haciendo desaparecer su libertad.

Finalmente, Bergson nos descubre otro gran camino para reflejar la pobreza psicológica del sujeto reducido a objeto: *la lectura de la actitud corporal*. La corporalidad habita la comedia, no así la tragedia:

El poeta trágico evitará toda la materialidad de los personajes, y por esto la tragedia de los poetas no beben ni comen...ni se calientan a la lumbre. Evitan sentarse a la lumbre pues sentarse mientras recitan versos nos llevaría al recuerdo de que poseen un cuerpo.²⁵

Hay fuerzas que actúan a través del tono muscular y reflejan la actitud corporal; fuerzas cuya presencia nos enseña a leer dentro de nosotros, a encontrar cómo nos adaptamos al mundo y también cómo somos. La apropiación de estos códigos nos desvelará aspectos de nuestra personalidad olvidados a fuerza de ser repetidos. La rigidez nos habla de la pobreza y de la enfermedad, nos alerta sobre los síntomas psicósomáticos que aquejan al hombre y a la sociedad:

La tensión y la elasticidad son las dos fuerzas complementarias que hacen actuar a la vida. Si llegan a faltarle en gran medida al cuerpo, surgen accidentes de toda índole, achaques y enfermedades. ¿Es el espíritu el que nos las tiene? sobrevendrán entonces todos los grados de pobreza psicológica, surgen accidentes de toda índole achaques y enfermedades.²⁶

Bergson señala finalmente otra dirección que será seguida por el teatro actual, la psicología moderna y las técnicas corporales: el cuerpo es capaz de representarnos en un logos más apropiado que la palabra.

El cuerpo cómico es rígido, tenso, inflexible; y su gesto es excesivo, está apegado a las formas y se manifiesta rígido e hipertónico incluso en su flexibilidad, ya que parece imitar a fuerzas desconocidas que le ordenan y manipulan. Esta imitación se halla lejana al espíritu, a la creatividad y a la

²⁴ *Ibidem*, p. 85.

²⁵ *Ibidem*, p. 86.

²⁶ *Ibidem*, p. 70.

evolución. Nos hace reír porque cuando nos reconocemos en ella se vuelve a cumplir el texto de la poética de Aristóteles: "Los hombres disfrutaban viendo imágenes pues sucede, que contemplándolas aprenden"²⁷.

4. Conclusiones: Lo ridículo y el criticismo

Bergson no cree en la naturaleza si ésta no se apoya en la creatividad. Su espíritu fértil le anima en su evolución continua y no habría cosa más ridícula para el autor que esta vitalidad en continuo movimiento del ser se bloquease en su continuo devenir fenoménico.

El texto sobre la risa nos habla en realidad de una tragedia representada con *vis comica*. La tragicomedia del hombre incapaz de alterarse ni en su gesto, ni en su cuerpo, ni en su movimiento. El hombre atado a la acción repetitiva, yerma. Aprisionado en una corporalidad que se imita a sí misma, cerrada, solipsista y de organicidad desvitalizada. Tan repetitiva que la acción corporal acaba siendo *a-corporal*. La imitación automática y mecánica es la pérdida de la subjetividad: "Comenzamos a ser imitables —afirma— no bien dejamos de ser nosotros mismos"²⁸.

Bergson recorre el camino de Aristóteles en su poética y nos abre numerosas vías para desvelar al ser como ente a través de la risa, caminos explorados en numerosas direcciones por el teatro, el cine, la pantomima (Artaud, Kantor, Marcel Marceau...) y la psicología (Wallon, Piaget...). Todos intentan devolver al cuerpo natural su creatividad espiritual alterada.

Ecos bergsonianos resuenan en Husserl y Merleau-Ponty en ese intento de mirar con distancia crítica a todos los que pretenden separar el cuerpo del espíritu. Cuando cuerpo y espíritu no se *inter-alteran*, la posibilidad de vivir consigo mismo y con los otros desaparece detrás de una macabra carcajada:

Así nos mueve a risa Sancho Panza cuando es manteado como una pelota. Evidenciándose pues la visión que estaba sin duda en la finalidad de toda esta ficción; unas pelotas de caucho, lanzadas unas contra otras en todas direcciones.²⁹

²⁷ Cfr. S. Mas, *op. cit.*

²⁸ H. Bergson, *La risa*, p. 86.

²⁹ *Ibidem*, p. 88.