Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Recerca de Final de Màster

Estudiant: Jorge Luis Pérez Armijos

Lo risible de Bergson: resistencia de la aplicación de los mecanismos de lo cómico

Dirigit per: Dra. Teresa Rosell

Curs 2017-2018
(Juny 2018)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

Data i segell de la Secretaria del Departament de
Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i
Comunicació

Lo risible de Bergson: resistencia de la aplicación de los mecanismos de lo cómico

0. Introducción	2
1. La idea de Merchant de la Comedia, de lo que es cómico, y del acercamiento bergsoniano	4
2. ¿Qué ha sido cómico?	7
3.1 Qué dijo Bergson sobre la risa	16
3.2 Lo cómico aplicado a palabras y a situaciones, y la reticencia de Bergson a las teorías de la incongruencia y el desahogo	21
3.3 Lo risible en personajes y la similitud de lo cómico con lo absurdo	31
4. La influencia de Bergson: Monro y Morreall	39
4.1 Argument of laughter de D.H. Monro	40
4.2 John Morreall	52
5. La duodécima noche, la interferencia desincronizada de series y las limitaciones bergsonianas	55
Bibliografía	62
Bibliografía complementaria	63
Nótese:	65

«However, a good laugh is a mighty good thing, and rather too scarce a good thing; the more's the pity. So, if any one man, in his own proper person, afford stuff for a good joke to anybody, let him not be backward, but let him cheerfully allow himself to spend and be spent in that way. And the man that has anything bountifully laughable about him, be sure there is more in that man than you perhaps think for».

—Moby-Dick

0. Introducción

Partiendo de la superación de la dicotomía tragedia-comedia, en el presente ensayo se cuestionará la vigencia de las premisas sobre lo cómico propuestas por Henri Bergson en *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), separando los mecanismos a través de los que se articula lo risible de su base teórica, la cual los postula *desde* la oposición de lo artístico a lo real, donde la risa es considerada como un correctivo a la rigidez que contradice el estado natural del hombre, que es, para Bergson, la elástica adaptabilidad.

Para enmarcar y contextualizar la teoría de Bergson sobre lo risible presentaremos brevemente la evolución del estado del estudio de lo cómico en relación a su utilidad percibida; luego haremos una lectura crítica de *Le rire*, buscando enfrentar los mecanismos de lo cómico a pasajes de *El Mercader de Venecia* (1596-7), *Julio César* (1599), *Hamlet* (1599-1601), y *La duodécima noche* (1601) de William Shakespeare, en aras de esforzar el funcionamiento de los mecanismos bergsonianos con sus distintas aplicaciones para comprobar si pueden explicar cómo se articula lo risible en estas obras.

A través de una lectura de corte comparativista, usando como recurso el análisis cerrado y cercano al objeto, se hará una exégesis del texto shakesperiano, exigiéndole a través de los mecanismos bergsonianos —sin la intención previa de calzarlos— comprobar o negar si los mecanismos son útiles para iniciar un diálogo con el texto que, antes de responder directamente sobre sí mismo, permita un lugar desde donde cuestionar con un lenguaje cohesionado sobre cómo funciona lo risible, en aras de lograr un análisis que, engarzado con el texto, ayude a comprender más sobre el uso de dichos mecanismos sin negar la genericidad en la que posteriormente se ubique a dicho texto; es decir que se parte *de* la idea de que los mecanismos de lo risible no se cumplen exclusivamienten *en* la Comedia, sino que son, en general, parte del engranaje del artificio literario.

Luego enfrentaremos *Le rire* con la interpretación crítica de D.H. Monroe, quien en *Argument of laughter* (1951) analiza a través de las categorías establecidas por James Sully en *An essay on laughter, its forms, its causes, its development and its value* (1902) la teoría de Bergson sobre lo risible. La obra de Monroe, al servicio de facilitar el estudio de lo cómico, ofrece amplias categorizaciones para agrupar por ciertos rasgos comunes a varias teorías de lo cómico, reuniéndolas en *superioridad*, *incongruencia*, *desahogo*, y *ambivalencia*; en el presente ensayo analizaremos, también, la utilidad y el detrimento que conlleva la forzosa separación de las categorías.

Partiendo del ímpetu de unificar lo útil de cada teoría de lo cómico impulsado por Victor Raskin en *Semantic mechanisms of humour* (1985) y continuado por John Morreall en obras como *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor (new directions in aesthetics)* (2009), haremos una reflexión sobre los límites de los mecanismos de Bergson, buscando establecer qué utilidad puede tener en el análisis del funcionamiento de lo cómico como, por lo menos, la base de un vocabulario común desde el cual adentrarse a la interpretación de las partes cómicas de una obra, o en una perspectiva más optimista, como el eje desde donde se puedan generar nuevos acercamientos al texto.

Continuando con la idea de que lo cómico está articulado para servir a la obra, se reafirmará la definición de terminar con la dicotomía de lo cómico opuesto ante lo trágico, siguiendo la propuesta de W. Moelwyn Merchant expresada en *Comedy* (1972), puesto que la lectura de los mecanismos bergsonianos exigida por los textos shakesperianos, particularmente aquellos que a priori no son parte de la Comedia, no oponen resistencia al intento de ser usados para explicar el funcionamiento de lo cómico.

1. La idea de Merchant de la Comedia, de lo que es *cómico*, y del acercamiento bergsoniano

«In Shakespeare, Comedy rises higher; for with all his abundance of humour, the play always turns upon some substantial idea». —Hegel

Jocosamente, el canto tercero del *Don Juan* de Byron replica el tajante divorcio desde el que se suele definir a la comedia: «All tragedies are finish'd by a death, all comedies are ended by a marriage». Sin embargo, la claridad de la posición de la comedia como antítesis de la tragedia se ha nublado desde que personajes y situaciones *proprios* de la tragedia han usado mecanismos *proprios* de lo cómico con distintos fines, como reparar en lo irónico, dar mayor semblanza de verosimilitud a lo que ocurre, o profundizar lo trágico al contrastarlo con lo risible.¹ Así, esta forzosa separación de la tragedia y de la comedia ha llevado a nuevos cuestionamientos sobre qué es lo cómico; Moelwyn Merchant en su obra *Comedy*, antes de concluir que el inicio de una definición de *comedia* podría estar en una necesidad metafísica, repara en qué ámbitos no habría que buscar respuestas sobre lo que *es* lo cómico:² en lo psicológico o en su resultante, la risa— el riesgo en reducir la comedia a *lo risible* es para Merchant no poder, a posteriori, hacer aseveraciones útiles para la crítica de la obra.³ Entre quienes han hecho un acercamiento a lo risible desde lo psicológico, Merchant cuestiona a Henri Bergson y su ensayo *Le rire*, particularmente sobre la inversión de roles con la que

¹ «The intrusion of laughter at the moment of tragic revelation; the porter's boisterous perception that, located in Macbeth's castle, he ministers at hell's gate; the 'tragic exit' of Shylock as prelude to radiance in Belmont; the bawdy irony of Lear's fool; the absurd inarticulacy of a character in Pinter or Beckett: all these deny the clarity with which the critical intelligence from Aristotle onwards has tried to keep tragedy and comedy in proper isolation, in appropriate antithesis». W. Moelwyn Merchant, *Comedy* (1972; repr., Routledge [Kindle], 2018), capítulo 1

² «The sources of comedy — and sometimes simply of 'the comic' — have been sought in psychological states, in myth and ritual and in 'sociological' accounts which deem comic literature valuable because in some way therapeutic. [...] but it has been so fashionable during the past fifty years to begin with the psychological basis of comedy — to cite Sigmund Freud on laughter and Henri Bergson on 'le monde renversé' — that it seems as well to clear this obstacle before pursuing a more profitable course». Merchant, *Comedy*, capítulo 2

³ En esta advertencia, Merchant cita a L.C. Knights: «'Once an invariable connection between comedy and laughter is assumed we are not likely to make any observation that will be useful as criticism». Merchant, *Comedy*, capítulo 2

Bergson define uno de los mecanismos de lo cómico, lo cual le parece a Merchant insuficiente para explicar ciertas sutilezas de la comicidad, las cuales no siempre se exteriorizan a través de una risa: «Do we even smile at the tragic ironies of Oedipus?»⁴ se pregunta Merchant para hacer notar que la dimensión de lo risible abarca más de lo que se puede expresar a través de la risa:

But once more we have to estimate the particular validity of a general psychological theory: The Merchant of Venice is brought to the brink of tragic insight precisely by this 'reversal of roles' in the fourth act; furthermore, Bergson's definition is adequately applied to peripeteia, the source of most tragic denouement. One part of our mind may stand back in wry comment on the irony of fate which produces such reversal as to lead to complete catastrophe — but the ironic smile is at some distance removed from the laughter of comedy.⁵

Merchant señala que en *El mercader de Venecia* es justamente la inversión de roles del juicio a Antonio que logra una cualidad propia de la comedia que no es explicable a través de un mecanismo de lo risible de Bergson; la escena es *más* que risible, maneja una compleja ironía que hace que en el espectador se forme una sensación tan compleja como la suma de elementos que han derivado a la resolución del juicio: la poca piedad del judío, la estoica temperanza de Antonio, la sensación de que Portia le está dando la razón a Shylock hasta el caveat del último minuto, esta acumulación de situaciones y su satisfactoria y súbita resolución suscita una respuesta más compleja que una risa, dejan atrás un desahogo que también puede hasta pasar por una suerte de conmiseración hacia el cruel Shylock— tal es la magnitud de la inversión de la fortuna en el clímax del *Mercader de Venecia*.

Entonces, la *inversión* no siempre es risible —o únicamente risible—, mas este mecanismo facilita articularlo. Los mecanismos de lo cómico no han de aspirar a explicarlo, sólo a ayudar a comenzar a entenderlo, y negar su utilidad, como expresa Merchant («None of [the solutions to the problem of laughter] will

⁴ Merchant, *Comedy*, capítulo 2

⁵ Merchant, *Comedy*, capítulo 2

help us to become better [...] readers of Molière'»⁶, podría cerrar caminos en el diálogo entre obras *desde* la exploración de la aplicación de los mismos recursos. Además, si bien que se conozcan los mecanismos de lo cómico no es suficiente para hacer lecturas más avezadas de comedias, tener un repertorio de términos comunes del funcionamiento de cualquier materia nunca puede ser contraproducente para esta. En este ensayo haremos una separación de las premisas desde las que parte Henri Bergson sobre qué es lo risible y los mecanismos a través de los que opera, pues si bien la idea bergsoniana de que la risa sea sólo un correctivo social no pueda presentar mayor resistencia al análisis y crítica de lo cómico, los mecanismos que Bergson ubica a través de los cuales *funciona* lo cómico permiten comenzar a articular una reflexión sobre lo cómico en una obra. Tras recapitular lo dicho por Bergson sobre lo risible, intentaremos extraer información sobre su aplicación en ciertas obras de Shakespeare en aras de comprobar la resistencia de la comedia a los mecanismos de lo cómico expresados por Bergson. Luego opondremos las conclusiones hechas sobre el acercamiento bergsoniano por dos autores, Monro y Morreall, en aras de contrastar lo que ha sido cuestionado sobre este proceso con lo que ha presentado mayor resistencia.

⁶ Merchant, *Comedy*: Capítulo 2. Merchant está citando a L.C. Knights, «Notes on Comedy», en *Determinations*, ed. F.R. Leavis (1934; repr., Folcroft, 1974), <https://archive.org/details/determinationscr0000leav>.

2. ¿Qué ha sido *cómico*?

«De modo que, al final, se obtendrá tantas definiciones del humorismo como características se han encontrado, y todas tienen una parte de verdad, pero ninguna es verdadera». —Pirandello.

En la tercera escena del acto 3 *Cina el poeta* es asesinado por ciudadanos romanos que le *imputan* los crímenes de ser mal versificador y de llamarse igual que el coideario de Julio César, Cina. El asesinato de *Cina el poeta* a manos de la plebe enardecida refleja el caos en el que se encuentra Roma tras la muerte de Julio César al cierre del tercer acto, mas esta escena comienza con múltiples rasgos de lo cómico: las interpelaciones de los ciudadanos no sólo no pueden ser respondidas de la manera en la que ellos desean, puesto que son demasiadas para ser contestadas *directamente, brevemente, sabiamente y verazmente* y satisfacer a todos (a pesar del loable y humorístico intento de Cina al responder «Sabiamente digo, soy soltero»). Si bien el diálogo es ligero, la situación no lo es; la amenaza latente a Cina se resuelve de la peor de las maneras. Pero al pasar de lo *ligero* a lo *grave* la transición es más evidente, pues acusa lo trágico de la injusta muerte del poeta, porque si la situación hubiere empezado *desde* un diálogo sin intenciones cómicas, no quedaría tan marcado el descenso a la anarquía: después de todo, es más fácil trazar un recorrido cuando la distancia de éste es amplia, y una caída es más grave desde una mayor altura. Después del asesinato de Cina, sus primeras palabras adquieren, además, un matiz irónico: «Soñé esta noche que cenaba con César»; Cina ha soñado con su destino y, como Julio César, es incapaz de no salir a su encuentro.

CINNA: I dreamt tonight that I did feast with Caesar,
And things unluckily charge my fantasy.
I have no will to wander forth of doors,
Yet something leads me forth.

(Enter Citizens.)

FIRST CITIZEN: What is your name?

SECOND CITIZEN: Whither are you going?

THIRD CITIZEN: Where do you dwell?

FOURTH CITIZEN: Are you a married man or a bachelor?

SECOND CITIZEN: Answer every man directly.

FIRST CITIZEN: Ay, and briefly.

FOURTH CITIZEN: Ay, and wisely.

THIRD CITIZEN: Ay, and truly, you were best.

CINNA: What is my name? Whither am I going? Where do I dwell? Am I a married man or a bachelor? Then, to answer every man directly and briefly, wisely and truly: wisely I say, I am a bachelor.

SECOND CITIZEN: That's as much as to say they are fools that marry. You'll bear me a bang for that, I fear. Proceed directly.

CINNA: Directly, I am going to Caesar's funeral.

FIRST CITIZEN: As a friend or an enemy?

CINNA: As a friend.

SECOND CITIZEN: That matter is answered directly.

FOURTH CITIZEN: For your dwelling, briefly.

CINNA: Briefly, I dwell by the Capitol.

THIRD CITIZEN: Your name, sir, truly.

CINNA: Truly, my name is Cinna.

FIRST CITIZEN: Tear him to pieces, he's a conspirator.

CINNA: I am Cinna the poet, I am Cinna the poet.

FOURTH CITIZEN: Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses.

CINNA: I am not Cinna the conspirator

FOURTH CITIZEN: It is no matter, his name's Cinna. Pluck but his name out of his heart, and turn him going.

THIRD CITIZEN: Tear him, tear him! [...] ⁷

¿Cómo consigue Shakespeare hacer reír al receptor en esta escena? El funcionamiento de lo risible ha sido poco explorado y no hay un verdadero consenso sobre cómo se logra— ni qué es, o para qué sirve. En *Argument of laughter* D. H. Monro agrupa en tres grandes esferas las teorías del humor que se han desarrollado a través de los siglos— categorizaciones que aún hoy en día se usan⁸. *La teoría de la superioridad*, insinuada desde tiempos de la Antigua Grecia⁹,

⁷ William Shakespeare, *The New Hudson Shakespeare: Julius Caesar*, ed. Ebenezer Charlton Black (Boston: Ginn and Company, 1908), <http://www.gutenberg.org/ebooks/28334>, III.3

⁸ Monro crea su categorización a partir de James Sully, *An essay on laughter, its forms, its causes, its development and its value* (Londres: Longman, Green & Co., 1902), <https://archive.org/details/cu31924028924888/page/n8>, donde Sully se refiere a tipos de humor *morales* e

tiene entre sus exponentes a Thomas Hobbes, quien en el sexto capítulo del *Leviatán* dice:

Sudden glory is the passion which maketh those Grimaces called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves. And it is incident most to them, that are conscious of the fewest abilities in themselves; who are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men. And therefore much Laughter at the defects of others is a signe of Pusillanimity. For of great minds, one of the proper workes is, to help and free others from scorn; and compare themselves onely with the most able.¹⁰

Al indicar que *la mueca llamada risa* sólo es para asentar superioridad ante otros, Hobbes resume las bases de lo que había sido *la risa* hasta el siglo XVIII— y el *alta* estima en que se la tenía.¹¹ Meramente 75 años después, Francis Hutcheson *responde* a la definición de Hobbes a través del *Dublin Journal*¹²:

intelectuales, los cuales serán en Monro la base de la división entre las teorías de *superioridad* e *incongruencia*, respectivamente. Monro, además, reconoce *la teoría de la ambivalencia* y la *teoría del juego* como *propuestas* secundarias. El apartado 4.1 profundiza en este tema.

⁹ «Socrates: And do we not acknowledge this ignorance of theirs to be a misfortune?

Protarchus: Certainly.

Socrates: And do we feel pain or pleasure in laughing at it?

Protarchus: Clearly we feel pleasure.

Socrates: And was not envy the source of this pleasure which we feel at the misfortunes of friends?

Protarchus: Certainly.

Socrates: Then the argument shows that when we laugh at the folly of our friends, pleasure, in mingling with envy, mingles with pain, for envy has been acknowledged by us to be mental pain, and laughter is pleasant; and so we envy and laugh at the same instant». Platón, *The Dialogues of Plato*, trad. B. Jowett, 2.^a ed., vol. IV (3xx a. e. v.; repr., Oxford: Clarendon Press, 1875),

<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.99661/page/n5>, 97

«[...]That he is a fool who deems any thing ridiculous but what is bad, and attempts to rally upon any other idea of the ridiculous but that of the foolish and the vicious, or to be serious in any other pursuit but that of the good». *The republic of Plato*, 104

«Let not your laughter be loud, frequent, or abundant». Epicteto, *The works of Epictetus. Consisting of his discourses, in four books, the Enchiridion, and fragments*, trad. Thomas Wentworth y Carter (c. 125; repr., Boston: Little, Brown, and Company, 1866), <https://archive.org/details/cu31924029001606/page/n4>, 390

La risa era también comúnmente citada como recurso para *desarmar* al oponente en un debate (e.g. *La Retórica* de Aristóteles, capítulo XIX o *De oratoris* (libro II) de Cicerón, capítulos LIV-LXII). En esta línea, sustentarían más la *teoría de la incongruencia* que la de *superioridad*.

¹⁰ Thomas Hobbes, *Leviathan* (Londres: Andrew Crooke, 1651), <https://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm>, capítulo 6

¹¹ Sobre el tema de la *desestimación* a lo risible escribe Morreall en el apartado «The minority opinion of Aristotle and Thomas Aquinas: Humor as playful relaxation». John Morreall, «Philosophy of Humor», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016, <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/>, I.2 y I.4

¹² Publicado en 1725, según Elizabeth Telfer, «Hutcheson's Reflections upon Laughter», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, n.º 4 (1995): 359-69.

But Mr. Hobbes, who very much owes his character of a philosopher to his assuming positive solemn airs, which he uses most when he is going to assert some palpable absurdity, or so ill-natured nonsense, assures us that "Laughter is nothing else but sudden glory, arising from some sudden conception of some eminency in ourselves, by comparison with infirmity of others, or with our own formerly: past, when they come suddenly to remembrance, except they bring with them any present dishonour" [...] His grand view was to deduce all human actions from Self-Love: by some bad fortune he has over-looked every thing which is generous or kind in mankind; and presents men in that light in which a throw knave or coward beholds them [...].¹³

Hutcheson alega que si Hobbes tuviera razón, si el hombre sólo pudiera reírse a través de la comparación, no se pudiera reír de las situaciones de las obras cómicas¹⁴ o de las imágenes *ocurrentes* creadas a través de palabras¹⁵, y sitúa al causal de la risa no en *la superioridad*, sino en «an overstraining of wit, by bringing resemblances from subjects of a quite different kind from the subject to which they are compared»¹⁶; a través de esta separación se da paso a la *teoría de la incongruencia*, la cual se ha ido afinando al ser tocada a través de los años, y generalmente sólo con tacto superficial, por Kant¹⁷, Hegel¹⁸, Hazlitt¹⁹,

¹³ Francis Hutcheson, *Reflection upon laughter, and remarks upon the fable of the bees* (1750; repr., Michigan, 1971), 6

¹⁴ Porque si bien el receptor podría ver algo cómico ocurriéndole a un personaje en una obra de teatro y sentirse superior a él, no podría jamás sentirse superior al autor de la obra.

¹⁵ En su ejemplo, Hutcheson cita al *Hudibras* de Samuel Butler. Curiosamente, Bergson se vale del mismo ejemplo en *Le rire* (II.2.2), pero no menciona a Butler, sino que dice que fue «citée par Jean-Paul Richter».

¹⁶ Hutcheson, *Reflection upon laughter*, 19

¹⁷ «Laughter is an affection arising from a strained expectation being suddenly reduced to nothing. This very reduction, at which certainly understanding cannot rejoice, is still indirectly a source of very lively enjoyment for a moment. Its cause must consequently lie in the influence of the representation upon the body, and the reciprocal effect of this upon the mind. This, moreover, cannot depend upon the representation being objectively an object of gratification, (for how can we derive gratification from a disappointment?) but must rest solely upon the fact that the reduction is a mere play of representations, and, as such, produces an equilibrium of the vital forces of the body». Immanuel Kant, *Kant's Critique of Aesthetic Judgement*, trad. James Creed Meredith (1790; repr., Oxford: Clarendon press, 1911), <https://archive.org/details/cu31924029022089/page/n8>, 199

¹⁸ «Hegel offers two major insights into comedy, the importance of subjectivity and particularity as the dominant categories of the genre and recognition of comedy as the negation of negativity or the mockery of an untenable position». Mark W Roche, «Hegel's theory of comedy in the context of hegelian and modern reflections on comedy», *Revue internationale de philosophie*, n.º 221 (2002), 411

¹⁹ «Man is the only animal that laughs and weeps; for he is the only animal that is struck with the difference between what things are, and what they ought to be. We weep at what thwarts or exceeds our desires in serious matters : we laugh at what only disappoints our expectations in trifles. We shed tears from sympathy with real and necessary distress; as we burst into laughter from want of sympathy with that

Schopenhauer²⁰, y por Kierkegaard, quien ubicó *el humor* como el límite entre las esferas de lo ético y lo religioso.

La tercera de las tres principales teorías en las que D. H. Monro agrupó las discusiones sobre qué es lo risible es la *teoría del desahogo*, la cual tiene su base en una propuesta de Anthony Ashley-Cooper, tercer conde de Shaftesbury²¹, y está sustentada posteriormente por escritos de Herbert Spencer²² y de Sigmund Freud²³; esta teoría apunta a que la risa es un *escape* de energía causado por la intención de acometer un esfuerzo que resulta ser innecesario.

Es importante señalar que mucho de lo que ha dicho sobre qué hace reír, con ciertas notables excepciones²⁴, ha sido abordado lateralmente— desde otros temas—, y también hay que destacar que la clasificación que engloba estas teorías fue *impuesta* a posteriori, y que, con excepciones como las de Henri Bergson, Hutcheson, y Freud, generalmente quienes trataban el tema de lo risible no tenían la intención ni de teorizar *dentro* de una idea ni de romper con lo anteriormente dicho. Como dice Victor Raskin en su libro *Semantic mechanisms of humour*, «[other

which is unreasonable and unnecessary, the absurdity of which provokes our spleen or mirth, rather than any serious reflections on it». William Hazlitt, *Lectures on the English comic writers*, ed. Henry Frowde (1818; repr., Edimburgo: Oxford University Press, 1841), 1

²⁰ «All laughter then is occasioned by a paradox, and therefore by unexpected subsumption, whether this is expressed in words or in actions. This, briefly stated, is the true explanation of the ludicrous». Arthur Schopenhauer, *The world as will and idea*, trad. R.B. Haldane y J. Kemp, vol. 1 (181x; repr., Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co. LTD, 191x), <https://archive.org/details/theworldaswillan01schouoft/page/n10>, 77

²¹: «And thus, the natural free Spirits of Ingenious Men, if imprison'd or control'd, will find out other ways of Motion to relieve themselves in their Constraint; and whether it be in Burlesque, Mimickry, or Buffoonery, they will be glad at any rate to vent themselves, and be revenged upon their Constrainers». Anthony Ashley-Cooper, «Treatise II. Viz sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour», en *Characteristics of men, manners, opinions, times*. In three volumes, 5.^a ed. (1709; repr., Birmingham, 1773), <https://archive.org/details/characteristics01shaf/page/n6>, 71

²² «[...] laughter naturally results only when consciousness is unawares transferred from great things to small— only when there is what we call a descending incongruity». Herbert Spencer, *Progress: its law and cause* (1881; repr., Nueva York: J. Fitzgerald, 188x), <https://archive.org/details/cu31924030238376/page/n5>, 257

²³ «We do, it is true, feel the need to modify Spencer's theory, partly putting ideas more precisely, partly altering them. We would say that laughter arises when an amount of psychical energy previously used in charging certain psychical pathways has become unusable, so that it can be freely released». Sigmund Freud, *The joke and its relation to the unconscious*, trad. Joyce Crick (1905; repr., Penguin Classics [Kindle], 2003), parte V

²⁴ Como son los casos de Cicerón y Hutcheson. Recientemente, desde el siglo XX, sí ha habido un intento de abordar el tema de lo cómico *directamente* en Spencer, Dugas, Freud, Pirandello, Gómez de la Serna y otros.

theories of humour] do no contradict each other— rather they seem to supplement each other quite nicely».²⁵

Un estudio publicado en 2017, *Towards a social functional account of laughter: Acoustic features convey reward, affiliation, and dominance*²⁶, da por sentado que la risa cumple tres funciones: premiar, mostrar afiliación, o mostrar dominancia²⁷; de estas tres categorías podemos trazar vínculos a las teorías del humor de H.D. Monro, particularmente a la *teoría de la superioridad* como muestra de dominio, y a la teoría de Bergson sobre la risa como *correctivo social* a las muestras de afiliación; sobre la risa como premio se podría especular con su relación de premio al ingenio que hay detrás de quien encuentra una incongruencia y la presenta de forma jocosa a un tercero— es decir, hay una notable convergencia entre distintos acercamientos, llámense estos filosóficos o científicos, hacia la explicación de la risa y su funcionamiento. Aunar los mecanismos bergsonianos a otras explicaciones de lo cómico, a pesar de que esta teoría esté encasillada en la *superioridad*, parece, ante los precedentes, inevitable; y, a pesar de que aún hoy en día hay quienes trabajan desde una categoría fija,²⁸ las teorías del humor parecen converger más que dirimir.

El advenimiento de la era informática ha dado paso a nuevas interpretaciones y funciones para el uso del humor, principalmente como un mecanismo para identificar y olvidar información inútil²⁹. Desde otros campos,

²⁵ «[Las teorías del humor] no se contradicen entre ellas, si no más bien parecen complementarse bastante bien». Victor Raskin, *Semantic mechanisms of humour* (1985; repr., Springer, 2011), 40

²⁶ Adrienne Wood, Martin Jared, y Paula Niedenthal, «Towards a social functional account of laughter: Acoustic features convey reward, affiliation, and dominance», *PLoS One*, agosto de 2017

²⁷ Monro especula que la risa como dominancia es únicamente un recurso literario. D. H. Monro, *Argument of laughter* (Melbourne University Press, 1951), 32

Sin embargo, el estudio de Wood et al. indica que la risa se puede usar para señalar que es tal el dominio que un sujeto ejerce sobre otro, que la *amenaza* que presenta sólo puede suscitar risas. Adrienne Wood, Martin Jared, y Paula Niedenthal, «Towards a social functional account of laughter: Acoustic features convey reward, affiliation, and dominance», *PLoS One*, agosto de 2017, 3

²⁸ Por ejemplo, Roger Scruton, que defiende la teoría de superioridad como la única teoría *viabile* del humor, en *The philosophy of laughter* (New York Press: 1987), o George Santayana, quien en *The sense of beauty* (New York Press, 1987) dice que disfrutar de la incongruencia es imposible. Morreall, *Comic relief*: II.1 y I.3

²⁹ I. M. Suslov, «Computer Model of a “Sense of Humour”. I. General Algorithm», 13 de noviembre de 2007, <https://arxiv.org/abs/0711.2058>

como la psicología o la neurociencia, se estudia el humor o como una cualidad deseable en la elección de pareja, como señal de inteligencia³⁰, o sus orígenes evolutivos³¹. Ante la suma de estos esfuerzos, ciertas teorías de lo cómico, como la *teoría de la incongruencia* o la más reciente de todas, la *teoría del juego*, parecen poder acoplarse a los nuevos descubrimientos sin prestar mucha resistencia, lo que las mantiene como la teoría más *populares* entre quienes estudian lo cómico.³²

Sin embargo, difícilmente existe un consenso al momento de definir los términos con los que se estudia lo risible. Comedia, cómico, humor, humorismo, chiste, risible, y tantos otros términos que rodean este objeto de estudio no tienen una definición común entre quienes los estudian: lo que es humorismo para Pirandello no se parece en nada a lo que es humorismo para Gómez de la Serna.³³

Como si esto fuera poco, no deben haber muchas cosas más subjetivas que lo que *pueda ser* risible. Volviendo al asesinato de Cina, la línea del cuarto ciudadano «tear him for his bad verses» puede resultar graciosa para quienes imaginen la tensión que pudo existir en Shakespeare al escribir estas líneas, pero no llevar al mismo sitio a otro receptor.

Desde un acercamiento más positivista, sólo podemos estar más o menos seguros sobre el *origen* de la risa, evolutivamente hablando. Según el profesor de

³⁰ Greengross Gil y Geoffrey Miller, «Humor ability reveals intelligence, predicts mating success, and is higher in males» 39, n.º 4 (2011): 188-92, <https://doi.org/10.1016/j.intell.2011.03.006>

³¹ Julia Vettin y Dietmar Todt, «Human laughter, social play, and play vocalizations of non-human primates: an evolutionary approach», *Behaviour* 142, n.º 2 (1 de enero de 2005): 217-40, <https://doi.org/10.1163/1568539053627640>, 236, 237

³² John Morreall, por ejemplo, afirma que «[The Incongruity Theory] is now the dominant theory of humor in philosophy and psychology». John Morreall, *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor (new directions in aesthetics)* (2009; repr., Wiley-Blackwell [Kindle], 2011), posición 404

³³ Para Pirandello, el humorismo es la suma de lo cómico con un reflexión previa creada desde la compasión. Luigi Pirandello, *L'Umorismo El humorismo*, trad. Elisa Martínez Garrido (1908; repr., Langre, 2007), 103 y 105

Para Gómez de la Serna es una cualidad capaz de exaltar cualquier obra, y está «dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso, el mejor trago de la vida. No es hacer gracias, ni es un juego de enredos». Ramón Gómez de la Serna, *Humorismo* (1930; repr., Madrid: Casimiro, 2014), 73

Para Gómez de la Serna, el humorismo es aún más: es lo más *excelso* de lo cómico, y no requiere hacer reír. «Si la risa de lo cómico supone una ausencia de la emoción, el humor hace que la emoción no se disuelva en lo cómico». Gómez de la Serna, *Humorismo*, 65

psicología Jan van Hooff, quien dedicó parte de su investigación al estudio de primates, la sonrisa enseña los a dientes apretados, incapaces de morder, lo que le comunicó a nuestros ancestros menos evolucionados que las intenciones que tenían ante el otro al acercársele no eran violentas.³⁴ A los primates, enseñar *una sonrisa* durante el juego les permitió fingir situaciones de combate, medir sus fuerzas y entrenar sus respuestas, siempre comunicando a su receptor «no reacciones con fuerza letal, esto es sólo una simulación». Desde sus orígenes, entonces, la sonrisa que se convertiría en risa señala que una acción no es lo grave que *aparenta* ser: señala una incongruencia, representa el ardid de un juego.

Pero al estudio de lo cómico lo ha detenido, como indica John Morreall al inicio de *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor*, cierto desdén cultural a quien ríe, por lo menos desde la Antigüedad Clásica hasta la Ilustración.³⁵ Si a esto le sumamos la ausencia de una teoría *corta, sencilla*, que parsimoniosamente explique qué es lo risible y que no sea tautológica —que no explique que lo risible es simplemente lo que genera risa— podremos notar los principios de una base *poco sólida*. Al final, nadie puede precisar qué es *lo gracioso*, pero todos sabemos identificar qué *es* gracioso— y con esto, volvemos a lo subjetivo de lo cómico: no todo hace reír a todos, y nada hace reír de igual manera. Además, no todo el disfrute de lo cómico es celebrado con la exteriorización de una risa, y, no hay, hasta la fecha, una forma de cuantificar sus efectos.³⁶ Sin embargo, sí hay una serie de mecanismos que intentan explicar cómo se articula —los de Bergson—, y estos ejes podrían tener una gran maleabilidad que les permitiría poder aplicarse *fuera* de su contexto de *superioridad*.

Entonces, con la certeza de que lo risible es algo que no se ha estudiado mucho, que nadie lo sabe definir, que es distinto para cada quien que lo

³⁴ En *Primate faces and facial expressions*, Signe Preuschoft recoge los avances realizados por Jan van Hooff y Holger Preuschoft en el origen evolutivo de la sonrisa como señal de no agresión entre primates. Signe Preuschoft, «Primate Faces and Facial Expressions», *Social Research* 67, n.º 1 (s. f.): 245-71

³⁵ Morreall, *Comic relief*, capítulo 1.2

³⁶ Aunque la percepción de la gracia de los chistes se ha intentado cuantificar por Vinod Goel y Raymond J. Dolan, «Social Regulation of Affective Experience of Humor» 19, n.º 9 (22 de agosto de 2007): 1574-80, <https://dx.doi.org/10.1162%2Fjocn.2007.19.9.1574>

experimenta, pero que suele ser una *incongruencia* ubicada o bien entre lo ético y lo estético, lo artístico y la realidad, lo posible y lo actual, la expectativa y la realidad, analizaremos los mecanismos de lo cómico expuestos en *Le rire* de Bergson, sirviéndonos de ejemplos del uso de lo cómico en Shakespeare, en aras de juzgar si su aplicación pueda ser útil, con el perdón de Merchant, en revelar el funcionamiento de lo humorístico.³⁷

³⁷ La dicotomía «lo posible y lo actual» como fronteras de lo risible la postula James Feibleman, quien ubica a *lo cómico* en la realización de la imposibilidad de pasar de lo *posible* a lo *actual*. D. H. Monro, *Argument of laughter* (Melbourne University Press, 1951), 136

Las otras *fronteras* de lo cómico son las de Kierkegaard, Bergson y Kant.

3.1 Qué dijo Bergson sobre *la risa*

«On serait tenté de dire avec les sceptiques qu'il faut être content de rire et ne pas chercher à savoir pourquoi on rit [...]». —Dugas

Le rire: essai sur la signification du comique de Henri Bergson es una compilación de tres artículos publicados entre 1899 y 1900 para la *Revue de Paris*³⁸, por lo que al ser leído íntegramente se pueden notar ciertas reiteraciones entre los tres *capítulos* que lo conforman. El primer capítulo señala que la risa es un constructo *forzosamente* humano³⁹, pues nos reímos *de* personas o de lo que hacen. Bergson también afirma que es una actividad puramente cerebral⁴⁰, que requiere una disposición emocionalmente desprendida de aquello sobre lo que nos reímos⁴¹. Principalmente, la risa tiene para Bergson una función social:⁴² corregir la rigidez mecánica de aquel que no puede adaptarse a la sociedad.⁴³ Desde ese lugar, Bergson encuentra que son características *rígidas* (como lo feo⁴⁴, lo mecánico⁴⁵, lo excéntrico, lo ultracéntrico⁴⁶, o lo que sobrepone lo físico a lo moral), las estructuras que son cuestionadas y corregidas por medio de la risa. Partiendo de estas ideas, Bergson extrapola aplicaciones de su *correctivo* a ejemplos que divide

³⁸ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900; repr., París: Alcan [Kindle], 1924), prefacio

³⁹ «Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*». Bergson, *Le rire*, I.1

⁴⁰ «[Le comique] s'adresse à l'intelligence pure». Bergson, *Le rire*, I.1

⁴¹ «Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion». Bergson, *Le rire*, I.1

⁴² «Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société». Bergson, *Le rire*, I.1

⁴³ «Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment». Bergson, *Le rire*, I.2

⁴⁴ En general, para Bergson lo feo «laideur» es en sí algo rígido. «Si donc on voulait définir ici le comique en le rapprochant de son contraire, il faudrait l'opposer à la grâce plus encore qu'à la beauté. Il est plutôt raideur que laideur». Bergson, *Le rire*, I.3

⁴⁵ «Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exact mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique». Bergson, *Le rire*, I.4

⁴⁶ Lo que se mantiene igual a pesar de los cambios de la sociedad. El uso del término *ultracéntrico* es mío.

en dos: lo cómico de situaciones y palabras, y lo cómico en el carácter individual⁴⁷.

En *las situaciones y las palabras*, Bergson repara en que es cómico:

- ❖ lo mecánico incrustado en lo vivo, que se puede manifestar
 - cada vez que una persona se toma por una *cosa*— mecánica e inelástica;⁴⁸ este efecto se puede conseguir, a veces, a través del «ritmo, la rima, y la asonancia».⁴⁹
 - cuando una persona aplica «con fatalismo inexorable» procedimientos administrativos de forma inconsciente.⁵⁰
 - cuando un incidente llama la atención a lo corpóreo, en vez de llamar la atención a lo moral.⁵¹

Continuando con el mismo ejemplo que Merchant, *El mercader de Venecia*, encontramos que ésta tiene una instancia particularmente graciosa de la inversión de prioridades entre lo moral y lo corporeo en la primera escena del tercer acto:

TUBAL: Your daughter spent in Genoa, as I heard, one night, fourscore ducats.

SHYLOCK: Thou stick'st a dagger in me- I shall never see my gold again. Fourscore ducats at a sitting! Fourscore ducats!

Este ultracentrismo cómico de Shylock, que forma parte de su caracterización del cliché de judío avaro, es usado, además, para dar verosimilitud a que luego este se niegue a recibir más ducados de los que se le ha prometido a cambio de rescindir a la fianza que compromete una libra de Antonio, puesto que asienta la idea de lo imperturbable *en* Shylock, quien ya ha advertido a Antonio de la inquina que los une; la falta de adaptabilidad será para Shylock el último clavo de su ataúd, pues su obsesiva *fijación* es la que lo llevará a la decisión trágica (trágica para él, para los demás, cómica) de no abandonar la fianza.

⁴⁷ Tema que aborda en el tercer capítulo, donde también hace una reflexión en lo absurdo, lo onírico, y el lugar que ocupa lo cómico en el hombre.

⁴⁸ «Du mécanique plaqué sur du vivant [...]». Bergson, *Le rire*, I.5.0

⁴⁹ Bergson, *Le rire*, I.5.3

⁵⁰ Bergson, *Le rire*, I.5.1

⁵¹ «[L]a forme voulant primer le fond, la lettre cherchant chicane à l'esprit». Bergson, *Le rire*, I.5.2

La caracterización cómica de los defectos es, como veremos más adelante, crucial en el funcionamiento de lo risible de Bergson, mas si está bien realizada —y en Shakespeare siempre lo está— también cumple una función narrativa, que no es sólo la de asentar las características del personaje o de envilecerlo ante el juicio del espectador, sino la de establecer los ejes sobre los que luego se articula la resolución de la propia obra; es decir que cuando Shylock cuenta que ha soñado con bolsas de dinero, no es sólo una forma jocosa de poner en evidencia su avaricia, es también para permitir que las acciones que luego lleve a cabo se engancen con los sucesos de la obra sin que generen resistencia en el espectador.⁵² Que sus palabras parezcan propias de su personaje y se encajen con la expectativa que hay de él le dan, entonces, *desde* lo ridículo, una personalidad completa.

En su segunda intervención en escena, Shylock inmediatamente —y de forma cómica— ya señala que *disfruta* de incordiar:

SHYLOCK. I am bid forth to supper, Jessica;
There are my keys. But wherefore should I go?
I am not bid for love; they flatter me;
But yet I'll go in hate, to feed upon
The prodigal Christian. [...] ⁵³

La frase «feed upon the prodigal Christian», al tener además de la lectura de *aprovecharse* de Bassanio, recuerda la intención de Shylock de *conseguir* una libra de Antonio, mas contradice la intención previa expresada por el mismo Shylock en la tercera escena del primer acto de no compartir mesa con cristianos: «I will buy with you, sell with you, talk with you, walk with you, and so following; but I will not eat with you, drink with you, nor pray with you». Y tal como ocurre en *Julio César*, Shakespeare deja en una escena previa a la partida de un personaje protagónico una serie de presagios que están ahí para que el espectador disfrute de las ironías que generan: en este caso, Shylock, además de haber dado a torcer su brazo nuevamente por Bassanio sólo para incordiarlo, previene a su hija de cerrar

⁵² «SHYLOCK. [...] I am right loath to go; there is some ill a-brewing towards my rest, for I did dream of money-bags to-night». William Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare* (1597; repr., World Library Inc, 1997), <http://www.gutenberg.org/ebooks/100>, II.5

⁵³ Shakespeare, *The Complete Works*, II.5

bien la casa para que el Carnaval cristiano no entre en ella, justo cuando Jessica ha tomado la decisión de escaparse con su amante, que es tan cristiano como lo es el carnaval. La inmediata decepción de Jessica es irónica en sí, pero también lo es la ironía subyacente en toda esta escena; lo irónico en el acto de Jessica también se conecta con la avaricia de su padre, puesto que se refiere a su *suerte* como *su fortuna* en el pareado final de la escena, y Jessica efectivamente se lleva con ella a la fortuna —y la suerte— de Shylock.⁵⁴ Los mecanismos más notorios de Bergson han sido el ultracentrismo del personaje encasillado —Shylock midiéndolo todo en términos monetarios—, y el mecanismo más sutil del divertimento de esta escena —no se sabe si puede llegar a ser *risible*— es lo irónico que hay en la interferencia recíproca de series de la que el espectador ha de percatarse en cuanto se trata de la idea que expresa Shylock de alimentarse con cristianos, similar a la de Jessica en cuanto se trata de la *fortuna* de su huída; la intersección recíproca de series es otro de los mecanismos cómicos de Bergson, bolsillo de payaso en el que pueden caber muchas situaciones de equívoco, y cuya utilidad vemos, radica en prevenir *en quién* se intersectan las series.

Mas no hace falta recurrir sólo a las *comedias* de Shakespeare para encontrar instancias tan —desde la subjetividad de nuestro criterio— risibles: Muchos de los elementos que se han puesto sobre la mesa estaban presentes en la ya citada escena tres del tercer acto de *Julio César*: la llamada de atención que hace el lenguaje hacia sí mismo en el uso de la aliteración en las preguntas de los ciudadanos, *what, whither, where, are, answer*, y los tres «ay» de sendos personajes revelan una construcción, un artificio, que de cierta forma atenúa la gravedad de lo que ocurre para distraer de *lo que se dice* en aras de poner en evidencia *cómo* se dice; en esta misma línea trabajan los quiasmos en *directly, briefly, y wisely*, dichos primero por los ciudadanos y luego mecánicamente repetidos por el poeta Cina: ésto es «du mécanique plaqué sur du vivant», lo que, si bien permite la lectura

⁵⁴ «JESSICA: Farewell; and if my fortune be not crost, / I have a father, you a daughter, lost». Shakespeare, *The Complete Works*. II.5

cómica que se puede hacer de la escena, además revela la inflexibilidad de sus interlocutores, lo que asienta el peligro en que se encuentra el poeta, pues ante tal irracional oposición, la idea de que pueda convencer a los ciudadanos de su inocencia nace muerta. En sí, lo único que tiene esta escena de risible se articula a través de palabras, puesto que ni los personajes ni la situación son, en sí, risibles. El irónico paralelismo que hay entre Cinna y César, ambos advertidos de no salir de casa, convierte al asesinato de Cinna en el reflejo minimizado del primer crimen, pues si primero son varias cartas las que logran convencer a Bruto de las presuntas intenciones monárquicas de César, ahora «el artista [Cinna] es, por un accidente del lenguaje, su víctima»,⁵⁵ lo que, además, remite a la idea de Merchant de que lo cómico esté en Shakespeare siempre engarzado con lo trágico: y sin necesidad de compararlo con el de César, el asesinato de Cinna *es*, en sí, trágico: lo cómico que existe en la en la escena sólo lo minimiza —después de todo, estamos ante un personaje menor—, pero no *niega* la brutalidad con la que destrozan al poeta. Como se ha dicho, la escena es un reflejo, una reiteración, lo cómico es un recurso para destacarla a través de oponerla a lo fatídico acaecido en el idus de marzo, y su funcionamiento, articulado exclusivamente por la palabra, recurre en varios niveles a la repetición cómica. En Bergson, la repetición evoluciona en la interferencia recíproca de series, otra forma de dar nombre al paralelismo entre las muertes de Cinna y César, series que coinciden *en* el espectador.

⁵⁵ Stephen Marche, *Cómo Shakespeare lo cambió todo*, trad. Arnoldo Langner (Taurus, s. f.)

3.2 Lo cómico aplicado a palabras y a situaciones, y la reticencia de Bergson a las teorías de la incongruencia y el desahogo

En el siguiente *capítulo* de *Le rire*, Bergson profundiza en lo cómico en situaciones y palabras. En este apartado personifica a sus mecanismos a partir de «juguetes de la infancia» en los que está latente la emoción del disfrute.⁵⁶ En estas equiparaciones, Bergson encuentra comicidad en

- ❖ la repetición, que se caracteriza por un sentimiento reprimido y algo que goza reprimiéndolo: a esto Bergson lo ilustra con la *caja sorpresa*.⁵⁷
- ❖ que el destino lleve las riendas, a lo que Bergson compara con un tipo de marioneta.⁵⁸
- ❖ los eventos que, encadenadamente, van *in crescendo*: a este efecto le llama «la bola de nieve». Bergson destaca que son particularmente cómicos aquellos eventos encadenados que, tras sucederse, *regresan* al evento original.⁵⁹

Partiendo de la idea de que *también* hay comicidad cuando se encadenan eventos que terminan donde empezaron, Bergson en este punto comenta sobre lo que a posteriori se agrupará en las otras dos grandes teorías de lo cómico, que para Bergson son una sola: dice que la definición de lo cómico de Herbert Spencer, que luego se estudiaría en la *teoría desahogo*, es muy limitada: Spencer postula, según Bergson, que la comicidad yace justamente en el efecto de circularidad que deriva en la nada,⁶⁰ descripción que Bergson aúna con la definición de lo cómico de Kant, a quien hoy se lo ubica en la *teoría de la incongruencia*: «Kant disait déjà: "le rire

⁵⁶ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900; repr., París: Alcan [Kindle], 1924; II.1

⁵⁷ Bergson, *Le rire*: II.1.1 (*Le diable à ressort*)

⁵⁸ Bergson, *Le rire*, II.1.2 (*Le pantin à ficelles*)

⁵⁹ Bergson, *Le rire*, II.1.3 (*La boule de neige*)

⁶⁰ «On pouvait être tenté de définir le comique de cette dernière manière. Telle paraît être l'idée de Herbert Spencer: le rire serait l'indice d'un effort qui rencontre tout à coup le vide». Bergson, *Le rire*, II.1.3

vient d'une attente qui se résout subitement en rien",⁶¹ lo que Bergson refuta señalando que como hay esfuerzos inútiles que no son forzosamente risibles, esta *reducción* no siempre define el principio de lo cómico, sino que evoca una de sus consecuencias distantes.⁶² En esta afirmación se puede percibir la reiterada motivación de Bergson de querer ir «un paso más lejos y más alto»⁶³ y de buscar todas las calles que puedan desembocar en la gran avenida de la comicidad; al fijarse en la *unidireccionalidad* de la expectativa kantiana, que se *disuelve* desde una idea que termina siendo inútil, y señalando que también puede ser cómica la desproporción entre una pequeña causa y un gran efecto, Bergson reafirma que sólo puede ser cómico el arreglo mecánico *detrás* de las incongruencias entre los efectos y sus causas⁶⁴, y que negar esto es «[abandonner] le seul fil conducteur qui puisse vous guider dans le labyrinthe du comique, et la règle que vous aurez suivie, applicable peut-être à quelques cas convenablement choisis, reste exposée à la mauvaise rencontre du premier exemple venu qui l'anéantira»⁶⁵.

Del método de Bergson de *desmontar* las teorías de Spencer y Kant a través de un sólo ejemplo que se niegue a encajar con las reglas propuestas también podemos trazar un paralelismo con cómo Hutcheson refutó la definición de lo risible para Hobbes. Pero primero cabe recordar que tanto Hobbes como Kant ofrecen una explicación de lo risible de una forma breve, donde *lo cómico* no es el tema central de lo que están tratando— Hobbes está haciendo una lista de los

⁶¹ El párrafo completo con la cita a Kant se encuentra en la nota [17]. La cita de Bergson, en Bergson, *Le rire*, II.1.3

⁶² «[E]ncore faudrait-il apporter certaines restrictions à la formule, car il y a bien des efforts inutiles qui ne font pas rire. Mais si nos derniers exemples présentent une grande cause aboutissant à un petit effet, nous en avons cité d'autres, tout de suite auparavant, qui devraient se définir de la manière inverse : un grand effet sortant d'une petite cause. La vérité est que cette seconde définition ne vaudrait guère mieux que la première». Bergson, *Le rire*, II.1.3

⁶³ «Mais ceci même nous invite à chercher plus loin et plus haut». Bergson, *Le rire*, II.1.3

⁶⁴ «Nous rions de quelque chose que cette disproportion peut, dans certains cas, manifester, je veux dire de l'arrangement mécanique spécial qu'elle nous laisse apercevoir par transparence derrière la série des effets et des causes». Bergson, *Le rire*, II.1.3

⁶⁵ Bergson, *Le rire*, II.1.3

placeres de la mente, y Kant deduciendo la base del placer estético—⁶⁶ y Hutcheson y Bergson toman *un* componente de lo enunciado para *desmentir* todo lo postulado: el argumento de Hutcheson ante Hobbes se puede resumir en «la risa no es sólo *x*, es también *y*» y el de Bergson para Kant se podría reducir a que lo risible no siempre es algo que se «resuelve», si no que también es algo desde lo que se puede construir. Ambas refutaciones tienen como base un «no siempre», pero ¿qué podría *siempre* explicar qué es risible?

También es oportuno aquí señalar cómo las categorías de D. H. Monro de lo cómico *compiten* entre ellas pero se resisten a ser mutuamente excluyentes: Monro agrupa a Hobbes y a Bergson en *la teoría de la superioridad*, mientras que a Kant y a Hutcheson los ubica en *la teoría de la incongruencia*, cuando para Bergson la teoría de Spencer está vinculada a la de Kant; la idea de que una teoría de lo cómico pueda refutar a otra, para que luego una nueva teoría aparezca y revierta las causas del argumento, como ha ocurrido entre Hobbes, Hutcheson, y Bergson, puede o poner de relieve la magnitud de la imposibilidad de definir lo que se intenta definir, o revelar la existencia de un problema en las propias categorías que se han usado para su análisis, puesto que los escritos de Bergson y Hobbes terminan, según Monro, en el mismo saco porque ambos, Bergson y Hobbes, consideran que la risa se emite *desde* un *sitio* de superioridad. En otras palabras, si Hutcheson efectivamente refuta, como hemos visto, a Hobbes, también tendría que poder refutar a Bergson, puesto que Hobbes y Bergson están para Monro en un mismo grupo de *la superioridad*, pero los argumentos de Hutcheson no se pueden aplicar en una refutación a Bergson, y esta falta de transferencia de propiedades termina por cuestionar las categorías de Monro en sí. El diálogo entre las categorías cómicas como las plantea Monro encaja como un triángulo de Penrose.

⁶⁶ Curiosamente, Kant se aproxima mucho a la definición de lo cómico con la que se trabaja hoy, excepto que desestima la trascendencia del juego: «Music, on the contrary, and what provokes laughter are two kinds of play with aesthetic ideas, or even with representations of the understanding, by which, all said and done, nothing is thought. Immanuel Kant, *Kant's Critique of Aesthetic Judgement*, trad. James Creed Meredith (1790; repr., Oxford: Clarendon press, 1911), <https://archive.org/details/cu31924029022089/page/n8>, parte I

Volviendo a lo dicho por Bergson sobre Kant y Spencer, es también inevitable reparar en que el propio Bergson ha simplificado la ya de por sí breve explicación de Kant, quien no ha propiamente dicho que la reducción del efecto causado por la insignificancia de la causa guarde relación con la magnitud del efecto en cuestión, sino con la *desestimación* del efecto.⁶⁷ Y, si lo cómico se puede explicar a través de notar *algo mecánico en algo vivo*, es difícil negar la compatibilidad de la idea kantiana de *incongruencia* con la propuesta de Bergson, pues lo mecánico no es *congruente* en lo vivo. Si bien Bergson señala que su deseo es buscar «la source directe du rire», y no niega que la incongruencia pueda explicar ciertos ejemplos que cita⁶⁸, la interpretación que ha hecho de la premisa kantiana le *impide* aplicarla otras fuentes de lo risible, aunque, de modo genérico, uno pueda, a posteriori, reducir las causas de lo risible que propone Bergson a una incongruencia, sea esta entre lo rígido y lo elástico, o en que una persona se tome por una cosa, o en que se apliquen procedimientos administrativos de forma inconsciente, o en que un incidente llame la atención a lo corpóreo en vez de que llame la atención a lo moral: mas estas y las otras calles que derivan a lo cómico pasan por una incongruencia— si Bergson propone que la fuente de todas estas incongruencias es la oposición entre lo rígido y lo elástico, aunque esta fuente sea modificada, en parte colocando ideas con más precisión, y en parte modificando la propia premisa, los caminos que Bergson pavimenta en sus artículos no han de dejar, de facto, de ser transitables.

Aquí cabe reparar en otra instancia en que el poco consenso que ha existido entre los teóricos de lo risible en los términos con los que abordan su materia ha creado sus propios problemas, ahora con la voz 'incongruencia'. John Morreall se acerca a este problema en *Comic relief*, primero remitiéndose a la raíz latina

⁶⁷ Por conveniencia, reiteramos aquí las citas de Kant y Bergson.

Kant: «Laughter is an affection arising from a strained expectation being suddenly reduced to nothing».

Kant, *Critique of Aesthetic Judgement*.

Bergson: «La disproportion entre la cause et l'effet, qu'elle se présente dans un sens ou dans l'autre, n'est pas la source directe du rire». Bergson, *Le rire*.

⁶⁸ «Nous reconnaissons que ces définitions s'appliqueraient à nos derniers exemples [...]». Bergson, *Le rire*, II.1.3

'congruere', que, dice, significa «to come together, to agree»;⁶⁹ Morreall señala que 'incongruencia' se ha como 'absurdo' y 'ridículo', palabras que difícilmente son sinónimos de 'incongruencia', y que en otras instancias también se usa, según Morreall, como 'inesperado', 'fuera de contexto', 'inapropiado', 'ilógico' y 'exagerado', palabras que se alejan de la idea de lo que Morreall dice de lo que realmente es 'incongruente': 'no juntarse', 'no encajar'. Como consenso, Morreall ofrece una definición de incongruencia *en* su uso en la teoría de la incongruencia: «The core meaning of “incongruity” [...] is that some thing or event we perceive or think about violates our normal mental patterns and normal expectations»⁷⁰, la cual se ajustaría sin resistencia al uso kantiano de esta voz.

Volviendo finalmente a *Le rire*, tras hilvanar la risa con los tres elementos de la infancia y el comentario sobre Spencer y Kant, Bergson llega a una de las partes centrales de su ensayo, pues va a definir cómo se *presenta* «la vida» y tres contrarios a esta *presentación* que son, según él, las características de cómo se revela lo mecánico en lo cotidiano:

La vie se présente à nous comme une certaine évolution dans le temps, et comme une certaine complication dans l'espace. Considérée dans le temps, elle est le progrès continu d'un être qui vieillit sans cesse : c'est dire qu'elle ne revient jamais en arrière, et ne se répète jamais. [...] Changement continu d'aspect, irréversibilité des phénomènes, individualité parfaite d'une série enfermée en elle-même, voilà les caractères extérieurs (réels ou apparents, peu importe) qui distinguent le vivant du simple mécanique. Prenons-en le contre-pied : nous aurons trois procédés que nous appellerons, si vous voulez, la répétition, l'inversion et l'interférence des séries.⁷¹

Bergson asegura que estos tres recursos mecánicos, opuestos al flujo de la vida a través del tiempo, repetición, inversión, e interferencia recíproca de series, son capaces de explicar todo lo cómico en la *comedia ligera* «sont ceux du vaudeville, et qu'il ne saurait y en avoir d'autres», y son también útiles en explicar

⁶⁹ John Morreall, *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor (new directions in aesthetics)* (2009; repr., Wiley-Blackwell [Kindle], 2011), 1.3

⁷⁰ Morreall, *Comic relief*, 1.3

⁷¹ Bergson, *Le rire*, II.1.3

buena parte de lo risible— tal como Bergson extrapolará más adelante— en otro tipo de comedias que no se correspondan a la dicotomía propuesta al definir la comedia de «vaudeville» a través de sus recursos.

Sobre *la repetición*, Bergson indica que ya no se trata de la repetición de una frase o palabra, sino que de una situación⁷², e incluye los paralelismos y el divertimento que ocasionan. Sobre *la inversión*, Bergson explica que ocurre cuando hay un intercambio de roles— el grave Malvolio convertido en un bufón en *La duodécima noche*, por ejemplo. Del último recurso, *la interferencia recíproca de series*, Bergson advierte que presenta una «extraordinaria variedad de formas»⁷³, y que ocurre cuando una situación «appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents»⁷⁴. El *equivoco*⁷⁵ cabe en esta definición, y Bergson vuelve a señalar que comprende que «certain philosophes» hayan visto en el *equivoco* «l'essence même du comique»⁷⁶, pero vuelve a recalcar que no es este el *principio* de lo cómico, sino una de sus distantes consecuencias. Si Bergson se está refiriendo nuevamente a Kant y a Spencer, sería la segunda vez que intenta distanciar *la incongruencia* de lo que él considera que es el verdadero centro de risible.

Antes de pasar al siguiente apartado de su ensayo, sobre lo cómico en la palabra, Bergson señala que estos recursos cómicos que ha encontrado en la *comedia ligera* son los mismos mecanismos cómicos de *la vida*, sólo que

⁷² «Il ne s'agit plus, comme a tout à l'heure, d'un mot ou d'une phrase qu'un personnage répète, mais d'une situation, c'est-à-dire d'une combinaison de circonstances, qui revient telle quelle à plusieurs reprises, tranchant ainsi sur le cours changeant de la vie». Bergson, *Le rire*, II.1.3.1

⁷³ «C'est une effect comique dont il est difficile de dégager la formule, à cause de l'extraordinaire variété des formes sous lesquelles il se présente au théâtre». Bergson, *Le rire*, II.1.3.3

⁷⁴ Bergson, *Le rire*, II.1.3.3

⁷⁵ Bergson usa la voz 'quiproquo', que es el malentendido de tomar a una persona por otra, o confundir una cosa por otra.

⁷⁶ «On comprend que certain philosophes aient été surtout frappés de ce balancement, et que quelques-uns aient vu l'essence même du comique dans un choc, ou dans une superposition, de deux jugements qui se contredisent». Bergson, *Le rire*, II.1.3.3

exagerados, y que lo cómico en el *carácter* guarda más similitudes aún con lo que es cómico *afuera* de lo literario.⁷⁷

Sobre lo cómico en la palabra, Bergson primero aclara la diferencia entre lo cómico *creado* por la palabra y lo cómico *expresado* por la palabra, señalando que lo cómico creado por la palabra es intraducible porque el recurso cómico en ese caso *es* el lenguaje en sí.⁷⁸ También define la frontera entre los conceptos de *lo ingenioso*⁷⁹ y *lo cómico* (en lo que el lenguaje expresa) diciendo que lo cómico nos hace reír *de* quien lo dice y lo ingenioso nos hace reír *de un tercero*, aunque admite que muchas veces es difícil decidir si lo risible en la palabra es o ingenioso o cómico.⁸⁰ Aquí, nuevamente, se pone de relieve la dificultad de generar un consenso sobre las palabras que se utilizan para definir lo cómico, y la relación —en este caso, mutuamente exclusiva— que los autores puedan elegir.

Lo cómico en *la palabra* se puede reducir, dice Bergson, en

- ❖ decir inadvertidamente, por resultado de inelasticidad o momentum, lo que no se ha querido decir, que incluye encajar una idea absurda en una elocución establecida.⁸¹ En ejemplo de esto podría verse en *Hamlet*, cuando Polonio dice «brevity is the soul of wit» en medio de un largo discurso, lo que revela cómicamente que Polonio tiene poco ingenio cuando es traicionado por su vicio de imitar el eufuismo de Claudio.⁸²

⁷⁷ «Ainsi s'explique le vaudeville qui est à la vie réelle ce que le pantin articulé est à l'homme qui marche, une exagération très artificielle d'une certaine raideur naturelle des choses. Le fil qui le relie à la vie réelle est bien fragile». Bergson, *Le rire*, II.1.3.3

⁷⁸ «Mais il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées. Mais le second est généralement intraduisible». Bergson, *Le rire*, II.2

⁷⁹ Bergson usa la voz 'spirituel', traducida en *Laughter: An essay on the meaning of the comic* a 'witty'.

⁸⁰ «Peut-être trouverait-on qu'un mot est dit comique quand il nous fait rire de celui qui le prononce, et spirituel quand il nous fait rire d'un tiers ou rire de nous. Mais, le plus souvent, nous ne saurions décider si le mot est comique ou spirituel. Il est risible simplement». Bergson, *Le rire*, II.2

⁸¹ «Se laisser aller, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, à dire ce qu'on ne voulait pas dire ou à faire ce qu'on ne voulait pas faire, voilà, nous le savons, une des grandes sources du comique». Bergson, *Le rire*, II.2.1

⁸² Otrora, la expresión no hubiera parecido una frase hecha, puesto que ésta es la primera vez que aparece. Sin embargo, hoy en día trasciende su origen y da la impresión de serlo. William Shakespeare et al., *Hamlet*, Shakespeare Appreciated (SmartPass, 2009), II.2

- ❖ pretender entender *literalmente* una expresión dicha *figuradamente*.⁸³ El locuaz Hamlet a menudo se vale de este mecanismo cuando finge estar enajenado, generalmente al servicio, además, de revelar cómo se siente *sin* que su interlocutor lo entienda. En el acto II escena 2 hay un ejemplo de una intervención cumpliendo ambos fines: «POLONIUS: [...] What do you read, my lord? HAMLET: Words, words, words. POLONIUS: What is the matter, my lord? HAMLET: Between who?»⁸⁴ Hamlet pretende no entender que se le pregunta qué lee, cuál es la trama, tomando *literalmente* las preguntas de Polonio. Hamlet aprovecha varias veces este recurso: poco antes lo ha usado para decirle a Polonio que sabe que usa a su hija cual proxeneta: «POLONIUS: Do you know me, my lord? HAMLET: Excellent well. You're a fishmonger»; mientras Polonio cree que Hamlet desvaría (luego asevera «Yet he knew me not at first»), Hamlet le hace saber que conoce perfectamente cómo está utilizando a Ofelia, y hasta le advierte de no involucrarla, mas tan veladamente que Polonio, que, como hemos visto, ha sido cómicamente caracterizado como poco hábil con el idioma, no le entiende: «HAMLET: Have you a daughter? POLONIUS: I have, my lord. HAMLET: Let her not walk i' th' sun. Conception is a blessing, but not as your daughter may conceive. Friend, look to't».
- ❖ la *transformación cómica de la oración*, que es aplicar los conceptos de repetición, inversión, e interferencia recíproca de series, a la palabra. Por ejemplo, cuando Launcelot, el criado, le dice a Shylock: «I beseech you, sir, go. My young master doth expect your reproach». y Shylock le responde «So do I his»⁸⁵, Shylock está interpretando cómicamente la voz *reproach*, que, como la usa Launcelot, remite a su acepción francesa *reprochier*

⁸³ «On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré». Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁸⁴ Todos los ejemplos en este punto son del acto II, escena 2. William Shakespeare, *Hamlet* (Folger Shakespeare Library) (1609; repr., Simon & Schuster, 2014)

⁸⁵ William Shakespeare, *The Complete Works of William Shakespeare* (1597; repr., World Library Inc, 1997), <http://www.gutenberg.org/ebooks/100>, II.5

—acercar—, mas Shylock pretende entenderla por *reprochar*, que es lo que espera por haber cedido al *capaz* Launcelot como criado. Ahondando en lo cómico, no es Launcelot quien entiende este giro, sino la audiencia, la única capaz de entender la recíproca intersección de esta serie de significados.

Volvamos a Bergson, quien tras su propia serie de ejemplos sobre cómo aplicar los conceptos previamente definidos, dice que *la repetición* es a lo cómico lo que la *transposición* es al lenguaje, remarcando así la frecuencia de su uso e importancia;⁸⁶ de esta idea se vale Bergson para mencionar *la teoría de la degradación*,⁸⁷ propuesta de Alexander Bain, indicando que la *degradación*, como teoría de lo cómico, «n'est qu'une des formes de transposition»⁸⁸. Bergson, como ya hizo con Kant y Spencer, nuevamente, *fagocita* una teoría de lo cómico diciendo que la degradación no es más que *otra forma* de conseguir comicidad, y que la fuente de lo cómico debe ser buscada en un lugar distinto, *más alto*.⁸⁹ Como contraejemplo para desmontar el proceso de degradación, Bergson otra vez recurre a invertir la premisa y decir que *lo contrario* a degradar *es también* cómico, y antes de citar dos casos concretos dice que «basta con ver que si la trasposición de lo solemne a trivial, de mejor a peor, es cómica, la transposición inversa también lo puede ser»⁹⁰; las dos formas de lo cómico que toman el camino inverso de la *degradación* son la *exageración* y la *sublimación*— la cual es, según Bergson, la

⁸⁶ «La transposition est en effet au langage courant ce que la répétition est à la comédie». Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁸⁷ En línea con la *teoría de la superioridad*, expone que «the Comic, in fact, starts from the Serious. The dignified, solemn, and stately attributes of things require in us a certain posture of rigid constraint; and if we are suddenly relieved from this posture, the rebound of hilarity ensues, as in the case of children set free from school». Alexander Bain, *The Emotions and the Will* (Londres: John W. Parker e hijo, 1859), 283

⁸⁸ «C'est, sans aucun doute, le comique de la parodie qui a suggéré à quelques philosophes, en particulier à Alexandre Bain, l'idée de définir le comique en général par la dégradation». Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁸⁹ «[...] la source du rire doit être cherchée plus haut». Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁹⁰ «[...] il est aisé de voir que si la transposition de solennel en trivial, du meilleur en pire, est comique, la transposition inverse peut l'être encore davantage». Bergson, *Le rire*, II.2.2

exageración aplicada a lo moral.⁹¹ A diferencia de la *utilidad* que le sacó Bergson a Kant y a Spencer, esta vez se vale de Bain para *crear* dos instancias nuevas de lo cómico —exageración y sublimación—, lo que da la impresión de que esta crítica ha sido más constructiva, y que las perspectivas entre Bain y Bergson sobre lo cómico son más allegadas.

Siguiendo con estos contrastes entre los extremos de una comparación, sean estos entre lo pequeño y lo grande, o se sirvan estos de denigrar lo moral o de darle valores morales a lo inmoral, Bergson agrega otro contraste más: el de *lo real* a *lo ideal*. Así es como define el concepto de *ironía*, que es, según Bergson, anunciar qué es lo que se debe *hacer* y fingir creer que lo que se está *haciendo* es precisamente eso;⁹² *humor*, dice, es, entonces, lo contrario, decir *minuciosa y meticulosamente* lo que se está haciendo y fingir creer que esto es lo que se debe hacer.⁹³ «L'humour, ainsi définit l'inverse de l'ironie»⁹⁴, explica Bergson, aseverando que ambas son formas de sátira, pero precisando que la ironía es de naturaleza oratoria, y que el humor tiene «algo más científico».⁹⁵ La noción de *cientifismo* en el humor la apoya Bergson en el funcionamiento de lo cómico en autores como Jean Paul, y parece usar la palabra *cientifismo* por describir el *proceso* de describir detallada y exhaustivamente *algo* en aras de llegar al centro —al meollo— de un mal. En cambio la ironía, así descrita, sería una suerte de «elocuencia bajo presión»⁹⁶ que hierve y busca ponerse por encima del mal que

⁹¹ «Parler des petites choses comme si elles étaient grandes, c'est, d'une manière générale, *exagérer*» y «Plus artificielle, mais plus raffinée aussi, est la transposition de bas en haut qui s'applique à la valeur des choses, et non plus à leur grandeur». Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁹² «Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément de qui est : en cela consiste l'*ironie*». Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁹³ «Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectat de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'*humour*». Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁹⁴ Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁹⁵ «Plusieurs auteurs, Jean-Paul entre autres, ont remarqué que l'humour affectionne les termes concrets, les détails techniques, les faits précis. Si notre analyse est exacte, ce n'est pas là un trait accidentel de l'humour, c'en est, là où il se rencontre, l'essence même». Bergson, *Le rire*, II.2.2

⁹⁶ «On accentue l'ironie en se laissant soulever de plus en plus haut par l'idée du bien qui devrait être : c'est pourquoi l'ironie peut s'échauffer intérieurement jusqu'à devenir, en quelque sorte, de l'éloquence sous pression». Bergson, *Le rire*, II.2.2

crítica. Otra diferencia entre ambas, entonces, sería la relación que tiene con lo que ha de ser corregido, *el humorismo* lo rodea, lo describe pasivamente, mientras que *lo irónico* lo acusa, lo pone en evidencia.

La definición de lo satírico y de sus dos caras, lo irónico y lo humorístico, dependen de una apreciación previa de los valores de la sociedad, de una distinción entre *el bien* y *el mal* tan clara, que Bergson debe darla por auto-evidente, puesto que sobre esta no ofrece una definición. De la obligatoria dependencia de lo cómico al *bien* se fijará D. H. Monro en su análisis de *Le rire*, a la que, como se ha dicho, ubicará dentro de la *teoría de la superioridad* justamente por la necesidad de una presunta *superioridad* moral que a priori pueda definir qué es, luego, cómico; en esto entraremos en el siguiente apartado, puesto que todavía queda el tercer y último ensayo de Bergson sobre *la risa*.

3.3 Lo risible en personajes y la similitud de lo cómico con lo absurdo

En el tercer capítulo de *Le rire*, «*Le comique de caractère*⁹⁷», Bergson dice que los *rasgos* cómicos en un personaje deben ser la fuente de lo cómico más fácil de analizar, puesto que toda la focalización de su estudio sobre lo cómico ha reflejado que *lo humano* es lo verdaderamente risible.⁹⁸ Bergson reitera que la risa es un correctivo a la rigidez de un individuo, cualidad que se puede apreciar tanto como en el teatro como en *la vida*⁹⁹, y desde esta reiteración vuelve a unir su teoría de lo cómico en las comedias a lo *cómico en general*, como lo hizo al final del apartado anterior al describir *la repetición* (característica cómica) como un tipo de

⁹⁷ *Caractère*, puede ser tanto «aspect particulier, qualité de quelque chose» y «ensemble des dispositions affectives constantes selon lesquelles un sujet réagit à son milieu et qui composent sa personnalité», según el *Larousse*. Bergson generalmente usa *caractère* como 'personalidad', aunque a veces lo usa por 'personaje', voz para lo cual también emplea 'personnage'. La traducción al inglés que estamos consultando usa la voz 'character', que en inglés también es tanto *personalidad* como *personaje*, según el *Merriam-Webster*.

⁹⁸ «La difficulté était bien plutôt alors d'expliquer comment il nous arrive de rire d'autre chose que d'un caractère [...]». Bergson, *Le rire*, III.1

⁹⁹ «Il suit de là que les éléments du caractère comique seront les mêmes au théâtre et dans la vie». Bergson, *Le rire*, III.1

transposición (característica genérica), principal causal de lo cómico en el lenguaje.

100

Bergson *reúne* las conclusiones de sus dos primeros ensayos en el tercero, aplicando los recursos de lo cómico de la «comedia ligera» a las personas que han de ser corregidas¹⁰¹ a través de la risa. Bergson especifica que nos reímos de defectos de poca gravedad¹⁰², porque, reitera, los defectos graves nos conmueven, y la emoción es incompatible con la risa.¹⁰³ A estas dos condiciones, la no-conmoción del receptor, y el defecto *leve* de quien nos reímos, suma el automatismo que traiciona al emisor, volviendo a traer a la discusión de lo risible el elemento de *lo mecánico —lo rígido— en el automatismo que traiciona* a la personalidad o personaje cómico;¹⁰⁴ es importante destacar que el personaje cómico (o *la personalidad cómica*) «se livre à son insú»¹⁰⁵, se *entrega involuntariamente* a revelar la rigidez que posee, ya que esto reafirma la idea de que lo antisocial que el emisor expresa es *leve*, puesto que se esconde *en* la persona *hasta que lo traiciona* porque esta cualidad mecánica no es *propia* del emisor y ciertamente no tiene sitio en la expectativa social de lo que se tendría que expresar. Es decir, que si lo expresado fuera *evidentemente malo*, la sociedad ya no podría intentar corregir al emisor a través de la risa, porque un mal mayor (que, por otra parte, tampoco podría ser *escondido*) incita una respuesta emocional, que es, como ha dicho Bergson, ajena a la risa. En Bergson, es imposible reír llorando. La escena en la que Shylock se lamenta —en una primera instancia, cómicamente, como vimos más

¹⁰⁰ «Si vous imaginez un dispositif qui leur permette de se transporter dans un milieu nouveau en conservant les rapports qu'elles ont entre elles, ou, en d'autres termes, si vous les amenez à s'exprimer en un tout autre style et à se transposer en un tout autre ton, c'est le langage qui vous donnera cette fois la comédie, c'est le langage qui sera comique». Bergson, *Le rire*, II.2.2

¹⁰¹ «Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale». Bergson, *Le rire*, III.1

¹⁰² «[U]n défaut est léger [...] parce qu'il nous fait rire». *Le rire. Essai sur la signification du comique*: III.1

¹⁰³ «Le comique, disions-nous, s'adresse à l'intelligence pure ; le rire est incompatible avec l'émotion». Bergson, *Le rire*, III.1

¹⁰⁴ «Dans un défaut, dans une qualité même, le comique est ce par où le personnage se livre à son insu, le geste involontaire, le mot inconscient». Bergson, *Le rire*, III.1

¹⁰⁵ La traducción inglesa usa la voz 'betray', *traicionar*.

arriba— de la fuga de su hija, adquiere justamente tonalidades dramáticas, que nublan lo risible e ilustran este límite de lo cómico con lo emotivo:

SHYLOCK: Why there, there, there, there! A diamond gone, cost me two thousand ducats in Frankfort! The curse never fell upon our nation till now; I never felt it till now. Two thousand ducats in that, and other precious, precious jewels. I would my daughter were dead at my foot, and the jewels in her ear; would she were hears'd at my foot, and the ducats in her coffin! No news of them? Why, so- and I know not what's spent in the search. Why, thou- loss upon loss! The thief gone with so much, and so much to find the thief; and no satisfaction, no revenge; nor no ill luck stirring but what lights o' my shoulders; no sighs but o' my breathing; no tears but o' my shedding!¹⁰⁶

La hipotiposis de Shylock se apodera del matiz cómico, y tórnase triste, impidiendo la risa cuando el judío empieza a evocar la idea de preferir tener a su hija muerta *siempre y cuando* el féretro vuelva *con* las joyas.

Otro cese de lo cómico cuando llega lo emocional se puede apreciar en Hamlet, quien generalmente se vale de la flexibilidad de las palabras para transmitir varias ideas a través de lo que dice, lo cual se suma a su personificación de ser *indeciso*: Hamlet, quien en todo ve dos sentidos no puede estar seguro de que algo represente sólo a una cosa, por esto, por ejemplo intenta *asegurarse* a través del artificio de la obra de teatro de que el espectro de su padre no sea un espíritu maligno que lo haya intentado engañar.¹⁰⁷ Si la falta de acción es el defecto trágico de Hamlet, esta pasiva contemplación de buscar varios sentidos a todo también ahonda la sensación de inseguridad que lo caracteriza, y así una cualidad que a veces es aprovechada para articular lo cómico es también parte de la misma caracterización que permite lo trágico. Esta compleja construcción del personaje contradice la idea bergsoniana de que en lo particular no pueda existir en lo risible, divorcio que niega lo cómico frecuentemente expresado por Hamlet.

Bergson usa los siguientes párrafos de su libro para describir cómo el escritor de comedias aborda su labor, encontrando como hilo conductor que este

¹⁰⁶ Shakespeare, *The Complete Work*, III.1

¹⁰⁷ «Hamlet: If his occulted guilt do not itself unkennel in one speech, it is a damned ghost that we have seen, and my imaginations are as foul as Vulcan's stithy. [...]». Shakespeare et al., *Hamlet*, III.2

debe *aislar* lo cómico del personaje y representarlo como una caricatura que mayormente exhiba sólo defectos cómicos, primero en *cómo es*, y luego, y en menor medida, en *cómo actúa*:¹⁰⁸ «Raideur, automatisme, distraction, insociabilité, tout cela se pénètre, et c'est de tout cela qu'est fait le comique de caractère».¹⁰⁹ El orden que forma esta dicotomía, *el personaje primero tiene defectos, luego actúa de acuerdo a ellos*, se asemeja a un consejo sobre la creación de personajes, pues, a posteriori parece imposible separar a un personaje de *cómo es* a de *cómo actúa*— rara vez un personaje actúa distinto a cómo es.

Bergson ahora lleva sus mecanismos, que empezaron en la comedia ligera, a la alta comedia: es alta comedia la que busca mostrar lo cómico en una personalidad, y esta es la única de las artes que apunta a lo genérico, según dice Bergson¹¹⁰; desde este punto se vale para emprender una serie de reflexiones sobre qué es arte y cuál es su materia, y sobre la oposición de lo cómico con lo trágico, términos que define vinculándolos unos con otros: dice Bergson que si se le atribuye a la comedia el objetivo de mostrar personalidades genéricas, se la puede oponer «a la tragedia, al drama, y las otras formas artísticas»¹¹¹, porque éstas buscan mostrar algo concreto; Bergson aborda así, con esa concatenación, el tema de la relación de las palabras con aquello que representan, y la forma en la que representan la realidad. Concluye que el arte apunta a capturar lo individual, lo único, lo que ha sucedido una vez y que nunca puede ser repetido, a diferencia de

¹⁰⁸ La acción es para Bergson propia de la tragedia, pero menos importante en la comedia: «On comprend ainsi que l'action soit essentielle dans le drama, accessoire dans la comédie». Bergson, *Le rire*, III.1

¹⁰⁹ Bergson, *Le rire*, III.1

¹¹⁰ Peindre des caractères, c'est-à-dire des types généraux, voilà donc l'objet de la haute comédie». Bergson, *Le rire*, III.1

¹¹¹ «Non seulement, en effet, la comédie nous présente des types généraux, mais c'est, à notre avis, le seul de tous les arts qui vise au général, de sorte que lorsqu'une fois on lui a assigné ce but, on a dit ce qu'elle est, et ce que le reste ne peut pas être. Pour prouver que telle est bien l'essence de la comédie, et qu'elle s'oppose par là à la tragédie, au drama, aux autres formes de l'art, il faudrait commencer par définir l'art dans ce qu'il a de plus élevé : alors, descendant peu à peu à la poésie comique, on verrait qu'elle est placée aux confins de l'art et de la vie, et qu'elle tranche, par son caractère de généralité, sur le reste des arts». Bergson, *Le rire*, III.1.

lo cómico, que retrata personajes ya vistos «y que volveremos a ver».¹¹² Bergson propone como ejemplo que muchas comedias tienen por nombre un sustantivo en plural, o que representen a un colectivo¹¹³, mientras que muchas tragedias tienen un sólo nombre propio, que representa a un ser irrepetible; a las comedias y los tipos de genéricos personajes que representan, Bergson opone a Hamlet, quien, según como lo define, no debería poder tener nada de cómico, pues «rien de plus singulier que le personnage de Hamlet»¹¹⁴ Tras volver a agrupar lo individual con lo artístico y lo general con lo cómico, concluye Bergson, la comedia está en el punto medio entre el arte y la vida, pues no es tan desinteresada como lo es el arte genuino, y este interés la aproxima más a la vida.

115

En el segundo y tercer apartado de este último ensayo Bergson se propone encontrar la fórmula para crear el tipo ideal de carácter cómico —cómico en sí mismo, en su origen, y en todas sus manifestaciones— diciendo que *la base* de esta creación es *la vanidad*, la cual es «un vice, et néanmois tous le vices gravitent autour d'elle et tendent, en se raffinant, à n'être plus que des moyens de la satisfaire»¹¹⁶. Para Bergson, todos los defectos son risibles, pero ninguno lo es tanto como la vanidad, que es «un producto natural de la vida social», un *veneno* neutralizado por la risa, que es su «remedio específico».¹¹⁷

¹¹² «La comédie peint des caractères que nous avons rencontrés, que nous rencontrerons encore sur notre chemin». Bergson, *Le rire*, III.1

¹¹³ «Le titre même des grandes comédies est déjà significatif. Le Misanthrope, l'Avare, le Joueur, le Distrain, etc., [...]». Bergson, *Le rire*, III.1

¹¹⁴ Bergson, *Le rire*, III.1

¹¹⁵ «Nous avons donc bien le droit de dire que la comédie est mitoyenne entre l'art et la vie. Elle n'est pas désintéressée comme l'art pur. En organisant le rire, elle accepte la vie sociale comme un milieu naturel ; elle suit même une des impulsions de la vie sociale». Bergson, *Le rire*, III.1

¹¹⁶ Bergson, *Le rire*, III.2

¹¹⁷ «En ce sens, on pourrait dire que le remède spécifique de la vanité est le rire, et que le défaut essentiellement risible est la vanité». Bergson, *Le rire*, III.2

Bergson dice que es imposible enumerar todas las otras cualidades que «se alían con la vanidad o compiten en su contra»¹¹⁸ en la creación de un personaje cómico, y dice que un escritor de lo cómico puede hasta hacer que ciertas virtudes parezcan risibles;¹¹⁹ en la búsqueda de la fórmula que haga cómico a cualquier personaje, Bergson se fija en que *arrinconarlo* en lo que él llama «vanidad profesional» es el inicio del proceso del que se han valido muchos «poetas cómicos»¹²⁰. Este *proceso* empieza en encerrar al personaje *en* su profesión, tanto así que mostrará *rigidez* al intentar navegar fuera de su materia— esto puede recordar a Shylock midiéndolo todo en valores materiales.¹²¹ El siguiente recurso, y, según Bergson, el más utilizado, es el del *aprisionamiento* del personaje ahora también en su propia jerga;¹²² este *contagio* de lo profesional a la vida privada es más risible cuando aflige también la forma de pensar del personaje, porque contrasta la lógica universal con la lógica particular.¹²³

Bergson ha abierto la lente de su análisis y ha traído a la discusión de los personajes cómicos *los oficios*, otro aspecto de la sociedad que se controlaría a través de la risa. Bergson ya ha señalado que lo *general*, en contraposición a lo *particular*, es lo risible; entonces, no es de extrañarse que *las profesiones*, que son transparentemente genéricas y que cubren con su sombra a tantos sitios comunes, estén en este análisis de lo cómico, mas el lugar protagónico que Bergson les otorga sí podría llamar la atención, si se contempla sin tener en cuenta la dependencia de la sociedad a sus miembros con profesiones; visto así, si se ha

¹¹⁸ «Il ne saurait être question d'énumérer ici les particularités de caractère qui s'allient à la vanité, ou qui lui font concurrence, pour s'imposer à l'attention du poète comique». Bergson, *Le rire*, III.3

¹¹⁹ «Nous avons montré que tous les défauts peuvent devenir risibles, et même, à la rigueur, certaines qualités». Bergson, *Le rire*, III.3

¹²⁰ Cita ejemplos de Labiche, Molière y Régnard.

¹²¹ «Le personnage comique s'insérera si étroitement dans le cadre rigide de sa fonction qu'il n'aura de place pour se mouvoir». Bergson, *Le rire*, III.3

¹²² «Mais le moyen le plus usité de pousser profession au comique est de la cantonner, pour ainsi dire, à l'intérieur du langage qui lui est propre». Bergson, *Le rire*, III.3

¹²³ «Mais le contraste entre ces deux logiques, l'une particulière et l'autre universelle, engendre certains effets comiques d'une nature spéciale, sur lesquels il ne sera pas inutile de s'appesantir plus longuement». Bergson, *Le rire*, III.3

dicho que a risa es un correctivo a lo antisocial, y si se ha dicho además que casi todo lo cómico *está* en la personalidad, la idea de que los profesionales sean el plato fuerte de lo risible inmediatamente queda enfocada.

En el penúltimo apartado de este tercer capítulo Bergson ubica lo cómico en relación a *lo absurdo* y *lo onírico*. Para Bergson, lo absurdo y lo cómico pueden llegar a tener un lugar común porque ciertos tipos de absurdo comparten rasgos con el procedimiento que torna las cosas en risibles, pues todo mecanismo de lo risible y de lo absurdo incluye una contradicción, y la risa también puede corregir las contradicciones de lo «palpablemente»¹²⁴ absurdo. En Bergson, *lo absurdo* es una inversión del sentido común que pretende «moldear las cosas alrededor de una idea previa, en vez de moldear las ideas en torno a las cosas»¹²⁵. Bergson encuentra que al soñar, el «hombre cuerdo» experimenta ciertas contradicciones al *sentido común* que son parecidas a las inversiones de sentido propias de *la locura*¹²⁶, vinculando así *el sueño* con *la locura*— la cual dice que es un extremo de *lo absurdo*.¹²⁷ Bergson propone que dada la similitud entre lo risible y lo onírico, se pueden aplicar muchos de los mecanismos del funcionamiento de lo risible a los sueños, como

- ❖ las *ocurrencias*, que son saltos de lógica que sólo dan «el punto de partida» y la conclusión, que es la forma en la que se presentan muchos sueños.¹²⁸

¹²⁴ Lo *absurdo* que se torna en risible tiene que ser, según Bergson, una idea absurda anterior que se manifiesta a posteriori; Bergson usa como ejemplo a don Quijote, que como tiene la idea que *debe* encontrarse con gigantes en el camino *hace* de gigantes de los molinos de viento. Entonces, la manifestación de la idea absurda es el momento cómico engarzado con lo absurdo.

¹²⁵ «Mais est-ce une absurdité quelconque ? C'est une inversion toute spéciale du sens commun. Elle consiste à prétendre modeler les choses sur une idée qu'on a, et non pas ses idées sur les choses. Elle consiste à voir devant soi ce à quoi l'on pense, au lieu de penser à ce qu'on voit». Esto también remite a lo cómico en aplicar la lógica particular antes que la universal. Bergson, *Le rire*, III.4

¹²⁶ «Cette inversion du sens commun porte-t-elle un nom ? On la rencontre, sans doute, aiguë ou chronique, dans certaines formes de la folie». Bergson, *Le rire*, III.4

¹²⁷ «Or, il y a un état normal de l'esprit qui imite de tout point la folie, où l'on retrouve les mêmes associations d'idées que dans l'aliénation, la même logique singulière que dans l'idée fixe. C'est l'état de rêve». Bergson, *Le rire*, III.4

¹²⁸ «Beaucoup de "traits d'esprit" sont des raisonnements de ce genre, raisonnements abrégés dont on ne nous donne que le point de départ et la conclusion». Bergson, *Le rire*, III.4

- ❖ la *repetición*, que en el sueño es la recurrencia de imágenes o situaciones en distintos contextos.¹²⁹
- ❖ el *efecto bola de nieve*, donde una pequeña contradicción lleva a una segunda idea más alejada de *la razón*, y esta a una tercera más alejada aún, y así hasta terminar en un absurdo.¹³⁰
- ❖ la *interferencia de series*, que ocurre en los sueños cuando hay «manifestaciones extravagantes», como la fusión de dos personas en una.¹³¹ Aquí, la interferencia sería total.

Bergson concluye su obra reiterando la similitud entre lo cómico y lo onírico, ahora incidiendo en que ambos son estados de relajación, pero volviendo a la idea de que, antes de ser relajante, la risa es primero un correctivo *hecho* para humillar.¹³²

Para concluir, queremos reparar en ciertos puntos que Bergson reitera durante sus ensayos: primero, la idea de que su análisis es más profundo (Bergson diría que *más alto*) que el de los *otros filósofos* que han lidiado con el tema de lo risible, y segundo, que Bergson ha ido *desde* la idea de la función de la risa en la sociedad *hasta* los mecanismos de lo risible en *las comedias ligeras*, mecanismos que luego ha notado que no son muy diferentes a los que funcionan en *la vida*. Sobre la posición en la que Bergson sitúa a lo cómico y como esta se opone a la que le da

¹²⁹ «A qui n'est-il pas arrivé de voir la même image reparaître dans plusieurs rêves successifs et prendre dans chacun d'eux une signification plausible, alors que ces rêves n'avaient pas d'autre point commun ?». Bergson, *Le rire*, III.4

¹³⁰ «Il n'est pas rare qu'on observe dans le rêve un crescendo particulier, une bizarrerie qui s'accroît à mesure qu'on avance. Une première concession arrachée à la raison entraîne une seconde, celle-ci une autre plus grave, et ainsi de suite jusqu'à l'absurdité finale». Bergson, *Le rire*, III.4

¹³¹ «[J]e ne parle pas d'Amphitryon, où la confusion est sans doute suggérée à l'esprit du spectateur, mais où le gros de l'effet comique vient plutôt de ce que nous avons appelé plus haut une "interférence de deux séries". Je parle des raisonnements extravagants et comiques où cette confusion se rencontre véritablement à l'état pur, encore qu'il faille un effort de réflexion pour la dégager». Bergson, *Le rire*, III.4

¹³² «Mais nous ne nous reposons qu'un instant. La sympathie qui peut entrer dans l'impression du comique est une sympathie bien fuyante. Elle vient, elle aussi, d'une distraction. [...] Le rire est, avant tout, une correction». Bergson, *Le rire*, III.5

Merchant en relación a la tragedia articularemos el último apartado de este trabajo.

4. La influencia de Bergson: Monro y Morreall

«Ríase según su competencia». —David Viñas Piquer

El trabajo de Bergson sobre la risa ha sido a menudo citado por otros estudiosos de lo cómico desde distintas vertientes; para Merchant, como hemos visto, era un acercamiento demasiado psicológico. Ramón Gómez de la Serna en su *Humorismo* lo describe como simple y reduccionista.¹³³ Monro, con intención de hacerlo caber en la *teoría de la superioridad*, lo analiza a través de las categorías de lo cómico de James Sully. Es, sin embargo, a través de los esfuerzos de Raskin por recomponer las fracturadas categorías del humor que Morreall aplica ciertos conceptos de Bergson en los procedimientos de lo cómico, volviéndole a dar relevancia al elegir usar ciertas máximas presentadas en la obra buscando explicar qué condiciones se requieren para hacer reír, alejándose de la base bergsoniana de partir de que la risa sea un correctivo y obviando la idea de la oposición entre lo rígido y lo flexible.

¹³³ «[C]on incomprensión despectiva quiere explicarse lo cómico por rigideces, fenómenos de distorsión, apariencias de cosas que toman los seres, conversión en tipos mecánicos de los tipos humanos, ¡qué sé yo cuántos falsos síntomas!» Ramón Gómez de la Serna, *Humorismo* (1930; repr., Madrid: Casimiro, 2014), 69

4.1 *Argument of laughter* de D.H. Monro

«It is not hard to pick holes in most of this»¹³⁴ —D.H. Monro

En *Argument of laughter* de David Hector Monro (1911-2001), cuya principal contribución al campo de estudio de lo cómico, como ya se ha dicho, es la agrupación de ciertas *teorías* sobre lo cómico en *categorías* que perduran hasta hoy, hay un capítulo poco halaguëño dedicado íntegramente al ensayo de Bergson sobre la risa, a la que clasifica en la *teoría de la superioridad*.

Monro toma como base de su análisis la obra de James Sully, *Essay on laughter*, de 1907, de la cual adapta una lista de grupos en los que se puede juntar *lo risible*, y luego compara a través de esta lista varias teorías de lo cómico, las cuales, por ordenarlas cohesivamente, ubica en cuatro categorías; Monro reconoce que su versión del listado es «preliminar», y que las distinciones entre algunos de los grupos previamente hechos por Sully son superficiales— y a veces, redundantes. Hay que aclarar que los grupos de Sully no son los que clasifican las teorías del humor —esas cuatro categorías son originales de Monro, y son *superioridad*, *incongruencia*, *desahogo*¹³⁵ y *ambivalencia*, y, como veremos más adelante, son formas clasificatorias que han sufrido pocas modificaciones, y siguen siendo útiles en la investigación de lo risible—. Monro reduce de doce a diez los «grupos de cosas risibles»¹³⁶ de Sully, diciendo que es cómico:¹³⁷

- A. cualquier ruptura en la sucesión común de eventos
- B. cualquier ruptura prohibida en la sucesión común de eventos
- C. la indecencia
- D. importar a una situación lo que pertenece a otra
- E. cualquier cosa disfrazada en lo que no es

¹³⁴ D. H. Monro, *Argument of laughter* (Melbourne University Press, 1951), 122

¹³⁵ Monro las llama «release from restraint», 'liberación de la restricción'. No hemos podido ubicar a partir de qué autor se suele llamar «desahogo» a esta clasificación en castellano.

¹³⁶ James Sully, *An essay on laughter, its forms, its causes, its development and its value* (Londres: Longman, Green & Co., 1902), <https://archive.org/details/cu31924028924888/page/n8>, 87

¹³⁷ Monro, *Argument of laughter*, 40

- F. los juegos de palabra
- G. el sinsentido
- H. las pequeñas desgracias
- I. la falta de habilidad o conocimiento
- J. los insultos escondidos

El capítulo que Monro le dedica a Bergson, el más largo de su libro¹³⁸ —más largo aún que el capítulo donde Monro presenta *su* propia explicación de qué es lo risible— utiliza parte de estos *grupos* para, a través de ellos, explicar lo que Bergson dijo de lo cómico, imposición que esfuerza el ensayo del francés.¹³⁹

Monro comienza su análisis aclarando que la inelasticidad no es para Bergson la fórmula que explica lo risible, sino su leitmotiv. Monro recuerda la importancia de la elasticidad y la adaptabilidad para la filosofía de Bergson, al cual, señala, no le gustaban «las fórmulas». Ahora empieza Monro a aplicar sus categorías en aras de «ver qué tiene que decir Bergson sobre ellas»¹⁴⁰.

En la primera categoría, *cualquier ruptura en la sucesión común de eventos*, Monro señala que Bergson ha invertido la lógica común al atribuirle el valor de la adaptabilidad a la sociedad, a la que solemos percibir como rígida.¹⁴¹ «Here is obviously a problem for Bergson»¹⁴², valora Monro sobre esta *inversión*, la cual le parece que es ingeniosa, mas no convincente.¹⁴³ Monro se centra en uno de los primeros argumentos de Bergson, quien encuentra risibles las deformidades

¹³⁸ El capítulo sobre Bergson tiene 24 páginas, el de la teoría de *lo inapropiado*, que es como Monro llama a su teoría, 22.

¹³⁹ *Lo inapropiado*, que Monro ubica dentro de las teorías de *incongruencia*. Monro dice que *lo inapropiado* explica la recurrencia de causas de lo cómico en «la vinculación de disparates, la colisión de distintas esferas mentales, la intromisión en un contexto de lo que pertenece en otro». Monro, *Argument of laughter*, 235, 254

¹⁴⁰ «[W]e may nevertheless consider out main classes in turn and see what, if anything, he has to say about them». Monro, *Argument of laughter*, 112

¹⁴¹ «We usually think of the social code as rigid: the eccentric who invites derision is laughed because he cannot attain this desirable rigidity». Monro, *Argument of laughter*, 112

¹⁴² Monro, *Argument of laughter*, 112

¹⁴³ Monro, *Argument of laughter*, 113

físicas que puedan ser imitadas¹⁴⁴; sobre esto, Monro dice que no siempre es el caso, puesto que hay deformidades de las que no nos reiríamos, a pesar de poderlas imitar fácilmente.¹⁴⁵ Sin embargo, Bergson ha especificado en su ensayo que no es la deformidad en sí que es risible, sino lo la *rigidez* que aparenta: «Mais une expression comique du visage est celle qui ne promet rien de plus que ce qu'elle donne. C'est une grimace unique et définitive. On dirait que toute la vie morale de la personne a cristallisé dans ce système».¹⁴⁶

En esta misma categoría de lo cómico, *cualquier ruptura en la sucesión común de eventos*, Monro también cuestiona la idea que la risa sea sólo un correctivo social, porque, agrega, también es una forma de unificar a la sociedad cuando ésta puede reírse de las formas en las que actúan en otros países;¹⁴⁷ de esta misma veta, Monro también esculpe que nuestras propias prácticas sociales seguramente nos parecerían risibles si nos pudiéramos distanciar de ellas lo suficiente.¹⁴⁸ Con ese argumento Monro llega a un asunto que, dice, compete a todas las teorías de lo moral —de *superioridad*—: que lo que una sociedad acepte hoy quizás mañana no sea visto como *lo correcto*. Bergson también toca este tema, superficialmente, asegurando que hay algo cómicamente *latente* en la moda que eventualmente se convertirá en algo risible.¹⁴⁹ El argumento de Monro es difícilmente útil si se toma en cuenta que para Bergson la sociedad *es* adaptabilidad, en todo momento cambiante; pero si se nos permite afinar un poco lo que ha dicho Monro,

¹⁴⁴ «Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire». Bergson, *Le rire*, I.3

¹⁴⁵ «[...] while we do not laugh at a one-legged or one-armed man, whom we can imitate very easily». Monro, *Argument of laughter*, 113

¹⁴⁶ Bergson, *Le rire*, I.3

¹⁴⁷ «[...] but when it takes the form of laughter at foreign groups, it also helps to build the *esprit de corps* which resists the alien influences». Monro, *Argument of laughter*, 114

¹⁴⁸ «[...] our own customs are often intrinsically funny, and would appear so but for the blinkers of custom». Monro, *Argument of laughter*, 114

¹⁴⁹ «On pourrait presque dire que toute mode est risible par quelque côté. Seulement, quand il s'agit de la mode actuelle, nous y sommes tellement habitués que le vêtement nous paraît faire corps avec ceux qui le portent. Notre imagination ne l'en détache pas. L'idée ne nous vient plus d'opposer la rigidité inerte de l'enveloppe à la souplesse vivante de l'objet enveloppé. Le comique reste donc ici à l'état latent». Bergson, *Le rire*, I.5.1

encontraremos que efectivamente Bergson no establece con qué patrón avanza la sociedad, lo que sí dificulta poder predecir qué será eventualmente risible, o establecer desde otro lugar que no sea «lo que la sociedad necesita corregir» aquello de lo que, como sociedad, sin un consenso tácito consideramos risible: ¿cómo establecemos el molde desde el cual diremos «lo que no se adapte a *esto*, será risible» si el propio *molde* es, a priori, *la adaptabilidad*?¹⁵⁰ Este punto de Monro permite, entonces, complicar los fundamentos del ensayo de Bergson; además, siguiendo por este hilo, se podría suponer que lo que fue cómico hace miles de años nunca tendría porqué ser cómico hoy, a pesar de que a veces aún lo es.

La segunda categoría de la lista de Monro es *cualquier ruptura prohibida en la sucesión común de eventos*, de la cual se sirve para referirse a lo que Bergson ha dicho sobre los vicios y cómo son estos la base de lo cómico. Monro comparte esta postura de Bergson, pero Monro ubica *la rigidez* no como el origen de lo cómico, sino uno de sus medios de manifestarse¹⁵¹. Monro señala que para Bergson el mejor tipo de personaje cómico es uno que tenga pocas dimensiones, que no tenga mucha *profundidad*, mientras él propone que cierta *flexibilidad* le dará al personaje más riqueza.¹⁵² Esta propuesta coincide con las ideas de Merchant sobre la lectura de lo cómico como un recurso que no sea exclusivo de la comedia, mas hay que recordar que en el apartado sobre el personaje cómico Bergson parte de obras «de vaudeville», de comedia ligera; los defectos cómicos, como la avaricia de Shylock, se pueden convertir súbitamente en defectos trágico, lo que engarza al *defecto* con la *personificación*, alejándolo de la idea de que el defecto sea únicamente cómico, pues la distancia entre la aplicación de la caracterización remite a la

¹⁵⁰ Sobre la relación de las normas sociales y su quebranto cómico trata Tom Cochrane, «No Hugging, No Learning: The Limitations of Humour», *The British Journal of Aesthetics* 57, n.º 1 (enero de 2017): 51-66, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayw073>.

¹⁵¹ «But our point would be that rigidity is the means, rather than the end». Monro, *Argument of laughter*, 115

La idea de que lo teorizado por otro filósofo sea impreciso por ser *un medio y no un fin* parece ser un motivo recurrente, pues es lo que Bergson ha dicho sobre la *disolución* de Kant.

¹⁵² «[...] the more flexible and whole a comic character can be, the better». Monro, *Argument of laughter*, 115

ruptura de la frontera que divide a *la comedia* de el uso de lo cómico. Es decir, un defecto no es siempre risible, la avaricia de Shylock es a veces cómica, sí, mas es también el defecto trágico del judío; la bisagra que las limita es lo emotivo. Cuando el defecto comienza a suscitar una reacción emocional, tendría que, según Bergson, dejar de ser cómico.

En el mismo orden clasificatorio de *cualquier ruptura prohibida en la sucesión común de eventos*, Monro también dice que Bergson ha concluido que es imposible reírse de uno mismo¹⁵³, lo que atribuye a que Bergson haya estado quizás pensando en los personajes de Molière al llegar a esta conclusión¹⁵⁴, y cita instancias en las que autores se hayan burlado, a través de sus personajes, de sus propios defectos¹⁵⁵, y también da ejemplos de varios personajes cómicos que son cómicos *a pesar de que* el autor haya intentado que el lector simpatice con ellos, como *Kipps* de H.G. Wells. Por último, Monro observa que Bergson no ha expresado la posibilidad de que la *rigidez* del código moral sea, en sí misma, risible: «Morality is yet another mould: it is fitting to laugh at those not fluid enough to conform to it; but it is as well to stand off occasionally and observe the rigidity of the mould itself»¹⁵⁶. Esta observación de Monro se dirige nuevamente a desequilibrar la base de la teoría de lo risible de Bergson, encerrándola en un bucle: la idea de que la sociedad debe de ser flexible y prevenir la rigidez sirviéndose a veces del correctivo que es la risa, es una idea en sí misma rígida— y por lo tanto, risible.

¹⁵³ Monro llega a esta conclusión de la idea de Bergson de que el autor cómico debe intentar examinar los vicios ajenos, porque le será imposible encontrar los vicios propios, expresada en el capítulo III, parte 1: «Si curieux que le poète comique puisse être des ridicules de la nature humaine, il n'ira pas, je pense, jusqu'à chercher les siens propres. D'ailleurs il ne les trouverait pas : nous ne sommes risibles que par le côté de notre personne qui se dérobe à notre conscience». Bergson, *Le rire*.

¹⁵⁴ «The explanation is probably that Bergson was thinking of Molière [...]». Monro, *Argument of laughter*, 116

¹⁵⁵ Monro propone a Oliver Goldsmith como ejemplo de un autor que «disfrutaba de ridiculizar a irlandeses irresponsables». [Goldsmith, for example, delighted in ridiculing feckless Irishmen]. Monro, *Argument of laughter*, 116

¹⁵⁶ Monro, *Argument of laughter*, 117

Dentro de esta categoría, *cualquier ruptura prohibida en la sucesión común de eventos*, Monro ha elegido ciertos puntos muy definidos de Bergson y los ha intentado *desmontar*: ha hablado de la rigidez como origen de lo cómico, del personaje cómico con poca profundidad como vehículo de lo risible, de la imposibilidad de que el autor cómico note sus propios defectos y tenga que usar defectos ajenos, y de la imposibilidad de que el código moral sea en sí mismo risible, pues es rígido. Dejando a un lado la relación entre estos cuatro elementos con la categoría en la que Monro los agrupa, volvemos a señalar que los argumentos de Monro sobre la rigidez atacan al *centro* de lo cómico de Bergson; Monro insiste que la idea de *la superioridad* no puede estar en el *centro* de lo cómico (aún no llega a *lo inapropiado*, que es, para Monro, el epicentro de lo risible) mas dice que ciertamente no es *la rigidez*— la cual es para Monro sólo una *característica* del código moral— el uso de la voz 'mould' por Monro le ayuda a transmitir la idea de inflexibilidad en su argumento, que tiene como propósito resaltar la idea de la *rigidez* del código. Sin embargo, el centro del *código* de cómo *funciona* la sociedad según Bergson es *la elasticidad*, la valoración de *rígida*, que es sin duda una etiqueta común a un código ético, no contradice a Bergson *dentro* de su constructo de la sociedad, porque Bergson podría decir que el código ético no es rígido, sino también elástico.¹⁵⁷

Los otros argumentos presentados en esta categoría por Monro, los que no tienen que ver con la rigidez, no van a al corazón de lo dicho por Bergson, sino que más bien son laceraciones a su costado: todo «siempre» eventualmente encuentra su «a veces no», y Monro ciertamente encuentra posibilidades de que no todo lo que Bergson ha dicho se mantenga intacto *siempre*, como el caso de los autores de obras cómicas que sí pudieron encontrar sus propios defectos, pero esto presupone conocer cabalmente los defectos de los autores citados, lo cual

¹⁵⁷ «En un mot, si l'on trace un cercle autour des actions et dispositions qui compromettent la vie individuelle ou sociale et qui se châtient elles-mêmes par leurs conséquences naturelles, il reste en dehors de ce terrain d'émotion et de lutte, dans une zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme, une certaine raideur du corps, de l'esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles». Bergson, *Le rire*, I.2

suponemos imposible. Sin embargo, las ideas del *funcionamiento* de lo social *entre* los parámetros de flexibilidad y elasticidad podrían, por qué no, estar equivocadas: eso no lo sabemos, y, afortunadamente, no nos ocupa, pues en caso de que la sociedad no se rija a través de la dicotomía flexibilidad-rigidez, los *mecanismos* de lo cómico podrían seguirse aplicando, ya no necesariamente dependen del constructo previo de lo social.

Monro pasa a la categoría *cualquier cosa disfrazada en lo que no es*, en la cual reflexiona sobre la propuesta de Bergson en la existencia de comicidad —evidente o latente— cuando lo *mecánico* intenta imitar lo *vivo*¹⁵⁸, diciendo que esta postura dignifica desmesuradamente a lo vivo, lo *animado*¹⁵⁹, cuando, en realidad, lo risible *en* la imitación, dice Monro, es encontrar que lo que es apropiado *en* una cosa ha sido transfigurado para aplicarse a lo opuesto de su propósito original; esto lo ejemplifica a través del personaje de Pecksniff de la novela *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* de Dickens, pues Pecksniff «describe su motivación, ignoble y avara, en términos propios de la virtud exaltada»¹⁶⁰. Es decir, Pecksniff disfraza sus defectos con virtudes. Mas Bergson sí ha previsto este tipo de trasposición en su teoría de lo cómico, pues se podría explicar como parte de lo que ha llamado *sublimación*, la exageración aplicada a lo moral.

Sobre *importar a una situación lo que pertenece a otra*, Monro parte del mismo argumento de Bergson de lo *mecánico* impuesto en lo *vivo*, volviendo a señalar que esta perspectiva polariza lo inanimado y lo elástico, ubicándolos irreconciliablemente lejos, cuando, según Monro, la realidad no es tan inflexible; Monro dice que fijarse en el automatismo es más bien fijarse en *la maquinaria* del

¹⁵⁸ «He speaks always of the mechanical aping the animate: cloth imitating the body, art imitating nature, ceremony imitating the social flux». Monro, *Argument of laughter*, 120

¹⁵⁹ «For on his view, it is the clothes that we laugh at, not the person; [...] The wearer, on the other hand, is presumably an object of respectful admiration». Monro, *Argument of laughter*, 119

¹⁶⁰ «It is clear, however, that this does not cover every case. When we laugh at Mr. Pecksniff, it is because he describes his selfish and ignoble motives in the terms proper to exalted virtue. [...] We laugh because what is proper to one thing has been twisted so as to apply to its direct opposite». Monro, *Argument of laughter*, 120

funcionamiento de lo humorístico, no lo cómico en sí.¹⁶¹ Monro señala que el sistema que Bergson presenta sólo se mantiene en pie a través de los ejemplos que él propone, y dice que otros ejemplos podrían demostrar lo contrario.¹⁶² Aquí Monro comenta sobre los mecanismos cómicos de Bergson, *la repetición*, *la inversión*, y *la interferencia recíproca de series*, de los cuales señala que no son en sí mismos risibles, sino que lo es su *uso* en determinadas situaciones;¹⁶³ Monro dice que en el «infinito fluir de la realidad» deben, forzosamente, suceder instancias en las que no haya superioridad moral ni comicidad en la inversión de roles.¹⁶⁴ Pero, que *la repetición*, *la inversión*, y *la interferencia recíproca de series* no sean siempre risibles, ¿indica que forzosamente no sean parte de lo cómico? Puede que no sean *la causa* de lo risible, y que sean sólo mecanismos o metonimias de lo risible. Poder encontrar las características mínimas de que convierten *algo* en *algo risible* es lo que Aaron Smuts ha llamado «el santo grial de los estudios del humor»,¹⁶⁵ y si bien aún no llega un Indiana Jones que dé con él, si los mecanismos que Bergson propone no son, como supone Monro, ni la causa ni la consecuencia de lo risible, sí llegan a explicar el *porqué* de buena parte de lo cómico, y esto ciertamente nos encamina hasta el hipotético grial.

En la categoría *los juegos de palabra* Monro divide en cinco las formas en las que Bergson lidia con lo cómico en la palabra, partiendo de las categorías que usó Bergson en el capítulo II.2 de su ensayo, que hemos citado ya en el apartado 3.2 de este trabajo. El argumento principal con el que Monro refuta a Bergson se basa

¹⁶¹ «The automatic persistence of the official is incidental only; it is machinery, the means rather than the end. Bergson's philosophy demands that values shall depend on elasticity. The inanimate, the completely rigid, is at one end of the scale: the soul, the completely fluid, is at the other end». Monro, *Argument of laughter*, 121

¹⁶² «We need to note only that, as Bergson applies it, it all seems plausible enough». Monro, *Argument of laughter*, 121

¹⁶³ Monro, *Argument of laughter*, 122 y 123

¹⁶⁴ In the infinite flux of reality, there are occasions when the prisoner has moral supremacy over the magistrate [...]. Monro, *Argument of laughter*, 123

¹⁶⁵ «This second question, what would be sufficient for an object to be found funny, is the Holy Grail of humor studies, and must be kept distinct from the goals of a definition of the humor response». Aaron Smuts, «Humor», Internet Encyclopedia of Philosophy, accedido 2 de diciembre de 2019, <http://www.iep.utm.edu/humor/>, 1.a

en cuestionar el lugar de *lo rígido* en el funcionamiento de lo cómico en la palabra. Repasemos las *categorías* de Bergson¹⁶⁶ presentando la refutación de Monro:

1. *decir inadvertidamente, por resultado de inelasticidad o momentum, lo que no se ha querido decir, que incluye encajar una idea absurda en una elocución establecida*: Monro se centra en la última parte, la de *encajar una idea absurda en una elocución establecida*, diciendo que a Bergson no tendría que hacerle falta que la idea sea absurda, puesto que ya el cliché en sí, por ser una elocución establecida, es rígido, y por lo tanto, risible sin más necesidad de intervención.¹⁶⁷
2. *pretender entender literalmente una expresión dicha figurativamente*: Monro dice que dar la impresión de estar jugando con las palabras es lo que convierte lo dicho en risible, y que esto sucede *a priori*, y que, en general, cualquier giro retórico es risible siempre y cuando sea «ordenado y admisible»¹⁶⁸.
3. *inversión*: Monro pone en duda si la inversión de la rigidez mecánica de las palabras es risible en sí, o si la inversión es, en realidad, sólo un dispositivo con el que se contrastan dos puntos de vista.¹⁶⁹
4. *interferencia recíproca de series*: Monro dice que para Bergson la interferencia recíproca de series aplicada al lenguaje es la base de los juegos de palabras —que en un contexto significan una cosa, y en un contexto distinto, otra—.

¹⁶⁶ Bergson presenta tres categorías, y la última, la *transformación cómica de la oración*, la divide en tres subcategorías. Así es como Monro termina con cinco, combinando las dos primeras y las tres subcategorías.

¹⁶⁷ «On Bergson's premises, it is hard to see why this should be necessary. Humour springs from rigidity. With words, clichés are the embodiment of rigidity. [...] The conclusion would seem to be that clichés are in themselves funny». Monro, *Argument of laughter*, 125

¹⁶⁸ «Any kind of twisting would do, provided that it is neat and plausible». Monro: página 126. «[...] it may be said that the mere twisting of meaning, "playing with words" in the expressive common phrase, seems enough to cause laughter [...]». Monro, *Argument of laughter*, 127

¹⁶⁹ «Here again we may ask whether this is really explained by saying words are here treated as "a mechanism with reversible parts". [...] Speaking generally, inversion of this type is merely a device in which two differing viewpoints can be put side to side in sharp contrast». Monro, *Argument of laughter*, 127

¹⁷⁰ Monro señala que este fenómeno, en vez de mostrar rigidez en la palabra, revela su elasticidad; si nos reímos con los juegos de palabras, nos reímos, entonces, de la elasticidad del lenguaje, no de su rigidez.¹⁷¹

5. *repetición*: La idea de lo cómico en *la repetición* es aprovechada por Monro para introducir lo que luego será la base de su propia teoría de lo cómico, el concepto de *lo inapropiado*, que, según Monro, describe mejor los mecanismos de *la repetición* porque no está limitada por el concepto de *lo rígido*, pues lo *inapropiado* también permite la transposición cómica de los valores morales o de los atributos, que son, a priori, rígidos.¹⁷²

Ahora Monro pasa a la última categoría de lo cómico que pone en relación a Bergson: *las pequeñas desgracias*. Monro señala que las pequeñas desgracias ocurren de forma impredecible (o aparentemente impredecible) para quien las recibe, y dice que según Bergson serían, entonces, cómicas porque su receptor (o, más bien, su víctima) no ha tenido la *flexibilidad* para *adaptarse* a ellas.¹⁷³ Monro dice que si bien la inadaptabilidad es risible, esta fórmula bergsoniana es muy amplia, mas concede que «las aspiraciones humanas siendo continuamente impedidas por las exigencias corporeas, las limitaciones de lo que el hombre pueda prever, [y] la rigidez de los hábitos personales» tienen el potencial de ser «la esencia de la comedia»¹⁷⁴, pero insiste en que debe haber una explicación menos

¹⁷⁰ «Reciprocal interference, in the sphere of words, becomes the pun, where the same word appears to offer two inconsistent meanings». Monro, *Argument of laughter*, 128

¹⁷¹ «But does the pun, or word-juggling in general, really reveal any rigidity in words? Isn't it rather their elasticity we revel in?». Monro, *Argument of laughter*, 128

¹⁷² «We might replace Bergson's "transposition" by another word: inappropriateness. But the inappropriate is not just a mechanical repetition, a cropping up of ideas in spheres where they do not fit. It may equally be an upsetting of values, of properties which are themselves rigid». Monro, *Argument of laughter*, 130

¹⁷³ Monro toma un ejemplo de Bergson donde el francés toma el caso hipotético de un hombre que al transitar por la calle cae accidentalmente; Bergson recalca que lo risible de este suceso es la caída involuntaria, puesto que si el hombre decidiera sentarse, esto no sería risible. Bergson, *Le rire*, I.2

¹⁷⁴ «Eager human aspirations being continually impeded by the demands of the human body, the limitations of human foresight, the rigidity of human habits: all this is perhaps the essence of the human comedy». Monro, *Argument of laughter*, 131

grandilocuente para las pequeñas desgracias, las de poca consecuencia.¹⁷⁵ Monro se refiere a los tipos de humor que existen en sus propias categorías pero que Bergson no aborda, diciendo que algunas, como *la falta de habilidad o conocimiento*, serían posiblemente explicadas por Bergson a través de la fórmula de la rigidez, pero que las omisiones más graves son *la indecencia y el sinsentido*.¹⁷⁶ Monro, a modo de conclusión, elogia a Bergson en haber unido (inadvertidamente para Bergson) las teorías de la incongruencia y de la superioridad, puesto que la inflexibilidad (entendida como la rigidez social), dice Monro, es un tipo de incongruencia.¹⁷⁷ Para Monro, la fórmula de lo cómico de Bergson —*algo mecánico en algo vivo*— que «no parecía muy prometedora a primera vista, ha terminado por contribuir mucho a nuestro entendimiento del humor. En particular en la comedia en la personalidad»¹⁷⁸.

Si bien Monro, sirviéndose de las limitaciones de la abstracción de *qué* es la rigidez y las paradojas que *lo rígido* suscitan, ha intentado contradecir mucho de lo que Bergson dijo —a veces centrándose en ejemplos concretos, y a veces en la raíz del enunciado teórico antes de ser explicado— siempre sus ideas han despegado y aterrizado en el concepto de *la rigidez*. En su conclusión, en cambio, va a alterar el rumbo y mostrará el problema de lo cómico según Bergson *desde* la teoría de *la superioridad*, insistiendo en que las ideas de Bergson no conciben que la sociedad

¹⁷⁵ «[...] is there not, perhaps, some more immediate and less highfalutin' response for a small boy's laughter when his brother slips into a puddle [...]. Monro, *Argument of laughter*, 131

Es curioso que para Monro se necesite una explicación menos «grandilocuente» para cuestiones de menor calado, pues propone una forzosa correlación entre la clave del lenguaje que describe y lo descrito.

¹⁷⁶ «His account of humour does cover most of our classes: and we may easily guess how he would deal with one or two that are not there. Want or knowledge, for instance, would not worry him: it can be identified easily enough with rigidity. The most serious omissions are indecency and nonsense. Both of these are most easily explained as relief from restraint». Monro, *Argument of laughter*, 131 y 132

¹⁷⁷ «He does succeed, however, in uniting the incongruity and the superiority theories. Humour is for him essentially derision: it serves the social purpose of castigating unsocial behaviour. But unsocial behavior is essentially inflexibility— the inability to adjust oneself». Monro, *Argument of laughter*, 132

¹⁷⁸ «It is really a very impressive case. The formula "something mechanical encrusted upon the living", which did not seem very promising at first sight, has turned out to contribute a good deal to our understanding of humour. In particular, it casts much light on comedy in character». Monro, *Argument of laughter*, 132

se ría de sí misma, y no deja, entonces, que su código moral se auto-cuestione;¹⁷⁹ para Monro, esto representa un problema moral, pues si la sociedad no se auto-cuestiona, no puede encontrar cambios favorables.¹⁸⁰ Monro, además, argumenta que la risa también nace en el «simple placer de explorar»¹⁸¹, y no para afirmar la supremacía e indivisibilidad de la esencia *única* de cada cosa, supremacía que cuando se ve cuestionada por la incongruencia, Bergson corrige a través de la superioridad singular de las cosas, censurando el intento de unir las por medio del castigo que es la risa,¹⁸² pues la interpretación de Monro es que para Bergson cada cosa tiene una esencia que sólo le pertenece *a* esa cosa, y que la risa castiga el intento de confundir o mezclar estas esencias indivisibles —y en tanto que son indivisibles, son superiores—. El problema de esta interpretación de Monro podría ser que si todo efectivamente tiene una esencia única que lo convierte en *superior*, todo sería superior, y si todo es superior, nada lo es, puesto que la superioridad forzosamente requiere estar en relación a *algo*.

En general, explicar lo risible desde la idea de la superioridad es muy complicado. Porque si bien la risa puede llegar a ser aplicada como un correctivo, los acercamientos biológicos y evolutivos, mencionados más arriba, también incluyen otras posibilidades no previstas por el acercamiento de Bergson o la interpretación de Monro de lo dicho por Bergson; estas posibilidades son la risa como premio, reafirmación, muestra de afiliación, o muestra de reconocimiento a que una idea no se sigue con otra. Pero todo esto remite a la función de la risa y su origen evolutivo, interesante en sí, pero de poca utilidad en la explicación de los

¹⁷⁹ «It is difficult to see why he does not allow that society may also stand off and laugh at itself [...]». Monro, *Argument of laughter*, 132

¹⁸⁰ «We have seen that humour is sometimes aimed at the eccentric who will not conform to a code, and sometimes at the code itself. In either case, the appeal is to some code of values; either the standard which the code represents or another which transcends it. Probably it is because Bergson realises this that he is prepared to convict the eccentric of rigidity, but not the code. For ultimately humour appeals to a code of values, even when it escapes from one». Monro, *Argument of laughter*, 135

¹⁸¹ «Our laughter expresses, often enough, the simple joy of exploration». Monro, *Argument of laughter*, 33

¹⁸² «His point seems to be that 'everything is what it is and not another thing'. We do damage to this divine individuality whenever we so much as find a resemblance between two things». Monro, *Argument of laughter*, 133

mecanismos cómicos en lo literario. Además, no son los mecanismos del funcionamiento de lo risible de Bergson lo que ha sido realmente cuestionado por Monro, quien siempre ha vuelto a la premisa bergsoniana de *lo rígido y la adaptabilidad*, orígenes que hoy, desde otras materias, estamos mejor preparados para explicar. Pero los *mecanismos* que Bergson propone siguen latentes, aunque le llamemos *superioridad, incongruencia, desahogo o juego* al lugar en el que creemos que han nacido. Los engranajes del reloj de lo cómico según Bergson encajan aunque su función deje de ser *correctiva* y su pila deje de ser *la superioridad*.

4.2 John Morreall

«The most that major philosophers like Plato, Hobbes, and Kant wrote about laughter or humor was a few paragraphs within a discussion of another topic. Henri Bergson's 1900 *Laughter* was the first book by a notable philosopher on humor. Martian anthropologists comparing the amount of philosophical writing on humor with what has been written on, say, justice, or even on Rawls' Veil of Ignorance, might well conclude that humor could be left out of human life without much loss».

—John Morreall¹⁸³

John Morreall (1947-), como muchos que discuten en la actualidad sobre *el humor*, se sirve de las mismas categorías de Monro para intentar responder en *Comic relief*—y en buena parte del resto de su obra— a la pregunta *qué es lo cómico*. Sin embargo, Morreall, nuevamente siguiendo a las tendencias actuales, actualiza las categorías de Monro y sustituye en su análisis a la *teoría de la ambivalencia* por la a posteriori más popular *teoría del juego*.¹⁸⁴ La *ambivalencia* de Monro, que en la línea de tiempo sería la categoría más reciente de todas las presentadas¹⁸⁵, indica

¹⁸³ John Morreall, *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor (new directions in aesthetics)* (2009; repr., Wiley-Blackwell [Kindle], 2011), parte 1

¹⁸⁴ Aaron Smuts usa las mismas cuatro categorías que Morreall para enmarcar su discusión sobre qué es el humor.

¹⁸⁵ Propuesta por J. Y. T. Greig, *The Psychology of Laughter and Comedy* (Londres: George Allen & Unwin, 1923), <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.218665/page/n7/mode/2up>.

que «nos reímos cada vez que contemplando un objeto o una situación encontramos que emociones contradictorias luchan por dominarnos»¹⁸⁶; la *teoría de la ambivalencia* no tuvo muchos seguidores: el mismo Monro dudaba sobre si incluirla como categoría en su estudio, reconociendo que a las tres *teorías principales* se les podría adjuntar o bien la *teoría de la ambivalencia* o la *teoría del juego*.¹⁸⁷ El retrovisor de la perspectiva, que es siempre 20/20, sugiere que Monro apostó mal, pues la *teoría de la ambivalencia* sería eventualmente reemplazada por la *teoría del juego*: esta intenta explicar lo risible a través de su origen evolutivo y su función social, y tiene su origen en James Sully.¹⁸⁸ Como se ha dicho anteriormente, en parte gracias a Raskin hoy en día la categorización de las teorías del humor de Monro no son siempre tomadas por fronteras que el estudioso de lo cómico no deba cruzar; el mismo Monro usa ideas de varias categorizaciones de lo cómico al formular su propia explicación de lo risible, pues usó la *teoría del desahogo* donde ésta explicaba *mejor* el humor en lo inapropiado;¹⁸⁹ Asimismo, Morreall intenta unificar los territorios de la *teoría de la incongruencia* y la *teoría del juego*, explicando qué función tiene lo incongruente en el desarrollo del hombre.¹⁹⁰ En esta convergencia de teorías aún trasciende, según Morreall, una de las ideas de

¹⁸⁶ «According to this theory, we laugh whenever, on contemplating an object or a situation, we find opposite emotions struggling within us for mastery». Monro, *Argument of laughter*, 210

¹⁸⁷ «We have said that there are three main theories of humor: superiority, incongruity, and release from restraint. Perhaps one should add the play theory; except that this is not so much a theory as a tentative speculation. [...] There is, however, a fourth theory which has had one or two advocates. This is the theory of ambivalence, or conflicting emotions». Monro, *Argument of laughter*, 210

¹⁸⁸ «The play both of animals and of children is largely pretence, that is to say, the production of a semblance of an action of serious life, involving some consciousness of its illusory character. This seems inferrible, in the case of animal play, e.g. the make-believe combats, from the palpable restriction of the movements within the limits of the harmless. [...] Our comparison justifies us in identifying play and mirth, so far as to say that when we play and when we laugh our mood is substantially the same». James Sully, *An essay on laughter, its forms, its causes, its development and its value* (Londres: Longman, Green & Co., 1902), <https://archive.org/details/cu31924028924888/page/n8>, 148 y 149

«Most writers would agree with Sully that humour has much in common with play; but it is difficult to see where this leads us». Monro, *Argument of laughter*, 23 y 210

¹⁸⁹ La cita está en la nota [176]

¹⁹⁰ «Most of what I've said about the cognitive shift in humor is familiar to those who know the Incongruity Theory. What I'm doing can be seen as describing what experience incongruity is like, without using that often vague term». Morreall, *Comic relief*, III.2.1

Bergson sobre la risa: su vinculación con lo intelectual, su forzosa negación de lo emocional.¹⁹¹

En *la teoría del juego* el análisis de lo risible se centra en su función social y en su ayuda al desarrollo cognitivo, y aún no hay una clara aplicación o correlación formada de *la teoría del juego* en el ámbito de lo que es cómico en la literatura.

Mas siguiendo la tendencia a una convergencia entre las categorías cómicas, y en la definición de comedia como género que no se opone completamente a la tragedia, intentaremos en el siguiente apartado nuevamente aplicar las ideas del funcionamiento de lo cómico de Bergson a ciertos pasajes de *La duodécima noche* de Shakespeare en aras de expresar ahora también las limitaciones de los mecanismos de Bergson en su intento de explicar lo risible en una comedia distinta a las que Bergson usa para extrapolar sus mecanismos—puesto que Bergson, aunque ni Monro o Morreall lo recalquen en sus ensayos, principalmente intentó explicar lo cómico en el teatro —particularmente en el *vaudeville*—, y *luego* notó que estos mecanismos son similares a lo risible en obras de mayor profundidad, y en *lo cotidiano*.

¹⁹¹ «As Henri Bergson put it, humor requires a “momentary anaesthesia of the heart.” [...] Because we need no beliefs or desires about objects of amusement, there is no need to do anything about them, either. While emotions prompt us to fight, flee, mate, nurture, or take other action in the face of danger or opportunity, amusement is idle». Morreall, *Comic relief*, capítulo 2.1

5. *La duodécima noche*, la interferencia desincronizada de series y las limitaciones bergsonianas

Go, litel bok, go, litel myn tragedye,
Ther God thi makere yet, er that he dye,
So sende myght to make in som comedye!

—*Troylus and Criseyde*

Si bien, por ahora, la idea de Bergson de que la risa es un correctivo social no describe plenamente la función de la risa, los mecanismos a través de los que se articula lo cómico aún pueden ser aplicados, pues sus funciones no están limitadas a lo psicológico, porque pueden ayudar a tener un punto de partida para entrar a dialogar con un texto.

En la *La duodécima noche* de Shakespeare, por ejemplo, la extensión del uso de los mecanismos bergsonianos en ciertos personajes deja percibir la profundidad que poseen en función de qué permiten articular los mecanismos: para personajes como el bufón Feste, las inversiones cómicas le permiten decir con gran honestidad su opinión a sus patrones, sin consecuencias graves —aunque de vez en cuando se le recuerde de la posibilidad de ser decapitado¹⁹²—: la realidad que expresa de forma cómica está al servicio de otros personajes y de permitir que su caracterización se profundice; así, Feste le puede expresar a Olivia que el luto que mantiene por su hermano *es* una tontería, lo que demuestra que Feste desea que su señora abandone la tristeza que acarrea, pues vela por su bienestar: es decir, a través de la burla, muestra afiliación:

FOOL: I think his soul is in hell, madonna.

OLIVIA: I know his soul is in heaven, Fool.

FOOL: The more fool, madonna, to mourn for your brother's soul, being in heaven.
Take away the fool, gentlemen.¹⁹³

¹⁹² «MARIA: [...] My lady will hang thee for thy absence.

»FOOL Let her hang me. He that is well hanged in this world needs to fear no colors».

El bufón, ante la amenaza de ser colgado, no pierde la oportunidad de hacer una inversión cómica un poco subida de tono. William Shakespeare, *Twelfth Night (Folger Shakespeare Library)* (Simon & Schuster (Kindle), 2015), I.5

¹⁹³ Shakespeare, *Twelfth Night*, I.5

puede que Feste sea el bufón, mas a través de esta inversión, Olivia es *the fool*; pero Feste no le dice a Olivia que su hermano esté en el cielo, sino que, con mucha astucia, dialécticamente obliga a Olivia a *reconocerlo*. En este diálogo estaría lo *spirituel* de Bergson, pues lo risible no está directamente en lo expresado, sino en la forma de conectar las ideas de Feste; en su personaje caben más características que la simplificación de hacer reír por hacer reír: esta visión global le ubica por encima del resto de personajes de la obra, y es lo que le permite transitar entre las casas de Orsino y Olivia sin que se repare en lo inverosímil de esta acción, puesto que la idea de que Feste no esté atado ni a las normas sociales —ni a las teatrales—, es *parte de* su caracterización.

El sagaz Feste conoce las limitaciones del idioma, está profundamente consciente de sus posibilidades: a través de su capacidad de utilizar los mecanismos bergsonianos es la antítesis de *sir* Andrew, cuya poca astucia no le permite vislumbrar que una palabra pueda significar dos cosas— o, en algunos casos, ni siquiera le permite entender *un* significado de un significante, recurso de su caracterización cómica, y esta *simpleza* le ubica como el destinatario de múltiples mofas.¹⁹⁴

FOOL: I would therefore my sister had had no name, sir.

VIOLA: Why, man?

FOOL: Why, sir, her name's a word, and to dally with that word might make my sister wanton. But, indeed, words are very rascals since bonds disgraced them.

VIOLA: Thy reason, man?

FOOL: Troth, sir, I can yield you none without words, and words are grown so false I am loath to prove reason with them.¹⁹⁵

¹⁹⁴ La primera aparición de *sir* Andrew empieza mostrando pobre capacidad con la palabra, cuando «entiende» que «accost» es Maria:

TOBY: Sweet Sir Andrew!

ANDREW: (to Maria) Bless you, fair shrew.

MARIA: And you too, sir.

TOBY: Accost, Sir Andrew, accost!

ANDREW: What's that?

TOBY: My niece's chambermaid.

ANDREW: Good Mistress Accost, I desire better acquaintance.

Shakespeare, *Twelfth Night*, I,3

¹⁹⁵ Shakespeare, *Twelfth Night*, III, escena 1

Feste está consciente de la contradicción que nace cuando la multiplicidad de significados que se utilizan para definir un término crean la posibilidad de que sea *más difícil* definir una palabra. *Sir Andrew*, en cambio, no *capta* una: *La duodécima noche*, y en particular la tercera escena del primer acto, está plena de chistes hechos *a su expensa*, y en esa magnitud, bien podría ser el bufón de la obra, mas en Shakespeare este rol raramente es utilizado sólo para fines cómicos. La comedia *en* los personajes, como la describe Bergson, está articulada *desde* su personificación, y Feste es un personaje más complejo que *sir Andrew*, y a pesar de llevar el cargo de bufón no siempre podrá estar dedicado a lo cómico si se requiere que además desarrolle su potencial dramático. En cambio *sir Andrew necesita* del correctivo bergsoniano: es un personaje plagado de vicios, lujurioso, simple, y gastador, imán de la burla ante la cual se revela su rigidez; en esto comparte rasgos con Malvolio, personificación de la rigidez puritana— y también víctima de la risa correctiva.

Más allá de las limitaciones que justamente se le atribuyen al acercamiento bergsoniano, muy psicológico para Merchant, muy unido a la superioridad para Monro, los mecanismos, si bien hemos intentado buscarles aplicaciones que permitan revelar el funcionamiento de lo risible tanto en comedias como fuera de ellas, tienen dos instancias más concretas en las que los límites de las definiciones de Bergon encuentran otras dificultades; estas están en la borrosa frontera entre lo cómico y lo sagaz, y en el concepto de la interferencia recíproca de series.¹⁹⁶ Evidentemente no definimos lo ingenioso o lo cómico según su receptor, pero, con la indulgencia de la momentánea suspensión de lo que se intuye *de* estos términos, supongamos que esta es, efectivamente la frontera entre lo ingenioso y lo cómico, que, como dice Bergson, se distinguen porque lo ingenioso se acusa sobre quien se habla y lo cómico nos hace reír de quien lo dice: prontamente encontraremos que en muchas instancias lo dicho puede resultar risible *por* ambas

¹⁹⁶ En *Laughter: An essay on the meaning of the comic*, una nota a pie de página deduce que Bergon toma esta forma de expresar *convergencia* a partir de la acepción que tiene en el campo de la óptica: «where it indicates the partial superposition and neutralisation, by each other, of two series of light-waves». La idea de que en el campo de lo cómico se *neutralice* la situación se podría oponer al efecto *bola de nieve*.

razones; esta misma forzosa separación de términos se encuentra en la diferencia entre lo cómico expresado y lo cómico *en* el lenguaje, y si bien ambas dicotomías no son centrales en Bergson, (y de la separación entre lo cómico creado por la palabra y lo ingenioso, Bergson mismo admite la dificultad en separarlas), son diferenciar *hechas* por Bergson que hoy en día podríamos explicar mejor desde la teoría actual sobre lo risible, *la teoría del juego*, puesto que lo ingenioso y lo cómico expresado por el lenguaje, sea cual sea su receptor, se valen de quebrantar ciertas normas del habla de Grice en aras de dar la impresión de *jugar* con el lenguaje, no de necesariamente *comunicar con* en lenguaje.

Sobre la interferencia recíproca de series, si bien tiene la utilidad de revelar *a* quién está dirigido lo risible a través de quién puede percibir la interferencia de las series, el concepto en sí es muy genérico, y se podría, entonces, aplicar una gran variedad de situaciones, y no todas ellas, por virtud de presentar series que se intercepten, cómicas: por ejemplo, *La duodécima noche* tiene varias instancias en que Viola, en su disfraz de Cesario, responde cosas que no resultan risibles *a* su interlocutor, mas sí a la audiencia, pues es esta quien conoce que Viola es, en realidad, mujer. Aquí, entonces, las series se interceptan en la audiencia, la que conoce la *realidad*, y la única capaz de apreciar que lo que dice Viola lleva más de un sentido.

Las series pueden, además, tener en su intersección a personajes, como en la segunda escena del cuarto acto, donde Toby, María y Feste hacen que Malvolio crea que está hablando con el párroco *sir* Topas: en este caso, todos, audiencia y personajes (menos el afectado, Malvolio), conocen plenamente qué ocurre. La interferencia recíproca de series tiene la utilidad de necesitar como eje que se comprenda en quién se interceptan las series, pero no todos los equívoco que explica son risibles: tenemos como ejemplo el malentendido que se genera cuando Cesario no *reconoce* a Antonio, quien, por supuesto, está *seguro* de que habla con Sebastián: la reacción emocional de Antonio ya no permite que surja lo risible de este malentendido, pues, como se ha dicho, la emoción cancela lo cómico; la

traición que siente Antonio y la preocupación posterior que esta escena deja en Viola, para ella sin sentido, sólo deja un sentimiento de pena.

A la crítica de Merchant de que el acercamiento bergsoniano es demasiado psicológico, y a la crítica de Monro, para quien lo risible no puede partir desde la superioridad, quisiéramos agregar nuestra propio caveat: la ubicación que Bergson propone de la risa en relación al arte, para acercarla a lo humano, si bien está expresada de una forma poética que a lo mejor hay que considerarla sólo como tal, contradice al llamado del estado del estudio que pide, como Merchant, la unificación de las consideraciones de lo cómico a otras formas de representación —la tragedia, para Merchant—. Mas esta separación que exige Bergson no se puede cumplir *sólo* a través del deseo de la unificación de las teorías, puesto que la base bergsoniana de que las obras cómicas son risibles porque están pobladas por personajes que hemos visto previamente —en contraposición a las tragedias, que muestran a personajes complejos— es la base que tendría que cuestionarse primero. De cierta forma, Bergson mismo invita a derrocar este aislamiento al proponer como ejemplo de lo que nunca podría ser cómico a *Hamlet*. Evidentemente *Hamlet* jamás dejará (por lo menos por ahora) de ser tragedia, mas el personaje Hamlet, epítome, según Bergson, de lo que nunca podría ser risible *debido a* la complejidad que tiene, actúa a través de la sagacidad de invertir lo figurado en literal, o viceversa, lo que es, sin duda, eje en donde se articula lo risible, y buena parte del lo que dice Hamlet es tan gracioso como es, a la vez, grave.¹⁹⁷ Aquí, entonces, hay una frontera difícil de definir desde la idea de Bergson de que el personaje cómico represente a lo genérico y no a lo específico desde la idea de que la comedia esté en un punto intermedio entre la vida, que es genérica, y el arte, que es específico, y representa a la mayor dificultad a la

¹⁹⁷ Tomemos por ejemplo la tercera escena del cuarto acto, cuando Hamlet es increpado por el cuerpo de Polonio, y responde que está «at supper», pero no donde come, sino es comido. Esta inversión es ingeniosa y, en el juego que presenta con el lenguaje, cómica, pero inmediatamente se torna oscura cuando Hamlet extrapola lo que ha expresado a la futilidad de alimentarnos para, al final heredarse a gusanos: «HAMLET: Not where he eats, but where he is eaten. A certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots [...]». William Shakespeare, *Hamlet (Folger Shakespeare Library)* (1609; repr., Simon & Schuster, 2014), IV.3

voluntad de aplicar una lectura desde los mecanismos de lo cómico a personajes complejos, irrepetibles, como Hamlet. Y, sin embargo, se puede.

Una situación en la que la interferencia recíproca de series *casi* podría explicar la ironía trágica está representada en la escena 3 del acto III de *Hamlet*, cuando Hamlet ve a Claudio rezando y desenvaina su espada, mas no lo mata convencido de que si lo hace mientras Claudio reza, éste irá al cielo. «HAMLET: [...] To take him in the purging of his soul, when he is fit and seasoned for his passage? No. [...]»¹⁹⁸. Justamente tras abandonar Hamlet el escenario, Claudio revela que sus palabras, pesadas por no poder arrepentirse, no han ido al cielo: «KING: My words fly up, my thoughts remain below. Words without thoughts never to heaven go». En esta situación, pan de la tragedia, hay cierto juego, cierta disposición de mecanismos que se asemeja mucho a la *interferencia recíproca de series*, mas los eventos no llegan a compartir la dimensión temporal necesaria para la reciprocidad: sería, entonces, *interferencia desincronizada de series*, definida como la situación donde eventos que podrían engarzarse y resolver la tensión trágica coinciden en el espacio, en el espectador, pero no en el tiempo. El deleite que suscita la interferencia desincronizada es parecido al de la interferencia recíproca, mas el componente emocional que suscita la desincronización la detiene de ser risible. La proximidad de la formulación de ambas intersecciones de series, separadas sólo por lo temporal, acusa la poca distancia entre los recursos de lo trágico con los recursos de lo cómico, volviendo a cuestionar la utilidad de la forzosa separación de ambas.

Bien si, desde varios ángulos, se puede cuestionar las bases de la teoría de lo cómico de Bergson, sus mecanismos, aunque no sean tomados desde lo mecánico en lo viviente, siguen explicando lo risible: lo excéntrico, lo utracéntrico, la llamada de atención de lo físico por sobre lo moral, que una persona se tome por una cosa, la repetición, las casualidades que dan la impresión de que el destino lleva las riendas, los pequeños eventos que se combinan y crecen sobre sí mismos,

¹⁹⁸ Shakespeare, *Hamlet*, III.3

la inversión, la interferencia recíproca de series, decir inadvertidamente lo que no se tiene intención de hacer, tomar literalmente lo dicho figurativamente, y el cambio de registro de lo dicho —trasposición— son todos mecanismos identificablemente usados por Shakespeare para poner en marcha lo risible, aun estemos ante una tragedia, aun las articule el irrepetible Hamlet.

Siguiendo con las fronteras impuestas, mas ya no las de Bergson entre la vida y el arte, sino con las categorías de Monro, que ciertamente ayudan a empezar a ubicar la base de los conceptos cómicos a alguien que intenta empezar a definirlos y a entenderlos: por ejemplo, si se conoce que lo cómico según James Feibleman está categorizado en la teoría de la superioridad, se permite empezar a entender, a organizar, los conceptos de Feibleman en relación al lugar que ocupan.

¹⁹⁹ Este útil orden inevitablemente crea una frontera que aísla el contenido de las ideas, mas la comedia es, como dijo Merchant, *compleja*. Los límites de la clasificación tienen que ser cuestionados si se busca superar la idea de que lo cómico se oponga a lo trágico. Si bien aún se puede, reduccionistamente, decir que todas las tragedias terminan en muerte y que todas las comedias terminan en matrimonio, poder buscar si hay algo risible *antes* de la trágica muerte ayuda a engarzar los límites de ambas. Y si para este fin se puede aplicar alguno de los mecanismos bergsonianos, se podría apuntar que la resistencia de éstos colabora para este fin, y que sería poco práctico descartarlos sólo porque partes de *Lo risible* encuentran más dificultades al ser analizadas hoy en día.

¹⁹⁹ Monro, *Argument of laughter*, 136

Bibliografía

- Bergson, Henri. *Laughter: An essay on the meaning of the comic*. Traducido por Cloudesley Brereton y Fred Rothwell. 1900. Reprint, Dover Publications [Kindle], 2013.
- . *Le rire. Essai sur la signification du comique*. 1900. Reprint, París: Alcan [Kindle], 1924.
- Hutcheson, Francis. *Reflection upon laughter, and remarks upon the fable of the bees*. 1750. Reprint, Michigan, 1971.
- Merchant, W. Moelwyn. *Comedy*. 1972. Reprint, Routledge (Kindle), 2018.
- Monro, D. H. *Argument of laughter*. Melbourne University Press, 1951.
- Morreall, John. *Comic relief: a comprehensive philosophy of humor (new directions in aesthetics)*. 2009. Reprint, Wiley-Blackwell (Kindle), 2011.
- Shakespeare, William. *Hamlet (Folger Shakespeare Library)*. Simon & Schuster, 2014.
- . *The Complete Works of William Shakespeare*. 1597. Reprint, World Library Inc, 1997. <http://www.gutenberg.org/ebooks/100>.
- . *The New Hudson Shakespeare: Julius Caesar*. Editado por Ebenezer Charlton Black. Boston: Ginn and Company, 1908. <http://www.gutenberg.org/ebooks/28334>.
- . *Twelfth Night (Folger Shakespeare Library)*. Simon & Schuster (Kindle), 2015.
- Shakespeare, William, Jools Viner, Simon Potter, David Cottis, y Phil Viner. *Hamlet*. Shakespeare Appreciated. SmartPass, 2009.
- . *Julius Caesar*. Shakespeare Appreciated. SmartPass, 2009

Bibliografía complementaria

- Aristóteles. *The Rhetoric, Poetic, and Nicomachean Ethics*. Traducido por Thomas Taylor. Vol. 2. Londres: A.J. Valpy, Tooke's Court, Chancery Lane, for James Black and Son, 1818.
<https://archive.org/details/rhetoricpoetica00arisgoog/page/n7>.
- . *The Rhetoric, Poetic, and Nicomachean Ethics*. Traducido por Thomas Taylor. Vol. 1. Londres: A.J. Valpy, Tooke's Court, Chancery Lane, for James Black and Son, 1818.
<https://archive.org/details/rhetoricpoetica02arisgoog/page/n7>.
- Ashley-Cooper, Anthony. «Treatsie II. Viz sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour». En *Characteristicks of men, manners, opinions, times . In three volumes*, 5.^a ed. 1709. Reprint, Birmingham, 1773.
<https://archive.org/details/characteristicks01shaf/page/n6>.
- Bain, Alexander. *The Emotions and the Will*. Londres: John W. Parker e hijo, 1859.
- Cicerón, Marco Tulio. *De oratore*. Traducido por E.W. Sutton. Vol. 1. 55 a. e. v. Reprint, Londres: William Heinemann LTD., 1967.
<https://archive.org/details/cicerodeoratore01ciceuoft/page/n5>.
- Dugas, Ludovic. *Psychologie du rire*. París: Félix Alcan, 1902.
<https://archive.org/details/psychologiedurioodugagoog/page/n12>.
- Dynel, Marta. «But seriously: On conversational humour and (un)truthfulness». *Lingua* 197, n.º 1 (2017).
- Epicteto. *The works of Epictetus. Consisting of his discourses, in four books, the Enchiridion, and fragments*. Traducido por Thomas Wentworth y Carter. c. 125. Reprint, Boston: Little, Brown, and Company, 1866.
<https://archive.org/details/cu31924029001606/page/n4>.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. 3.^a ed. España: Alianza, 2016.
- Freud, Sigmund. *The joke and its relation to the unconscious*. Traducido por Joyce Crick. 1905. Reprint, Penguin Classics [Kindle], 2003.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Humorismo*. 1930. Reprint, Madrid: Casimiro, 2014.
- Hazlitt, William. *Lectures on the English comic writers*. Editado por Henry Frowde. 1818. Reprint, Edimburgo: Oxford University Press, 1841.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, y C.L. Michelet. *The philosophy of art, an introduction to the scientific study of aesthetics*. Traducido por W. Hastie. 1886. Tweeddale Court, Edimburgo: Oliver and Boyd, s. f.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Londres: Andrew Crooke, 1651.
<https://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm>.

- Kant, Immanuel. *Kant's Critique of Aesthetic Judgement*. Traducido por James Creed Meredith. 1790. Reprint, Oxford: Clarendon press, 1911.
<https://archive.org/details/cu31924029022089/page/n8>.
- Kierkegaard, Søren. «Selections from the writings of Kierkegaard». Traducido por L. M. Hollander. *University of Texas Bulletin*, Comparative Literature, 2326 (8 de julio de 1923).
<https://archive.org/details/selectionsfromwrookieruoft/page/n1>.
- Morreall, John. «Philosophy of Humor». The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2016.
<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/>.
- Pirandello, Luigi. *L'Umorismo El humorismo*. Traducido por Elisa Martínez Garrido. 1908. Reprint, Langre, 2007.
- Platón. *The Republic of Plato*. 38x a. e. v. Reprint, Londres: Methuen & Co., 1906.
<https://archive.org/details/republicofplatooplat/page/n6>.
- . *The Dialogues of Plato*. Traducido por B. Jowett. 2.^a ed. Vol. IV. 3xx a. e. v. Reprint, Oxford: Clarendon Press, 1875.
<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.99661/page/n5>.
- Raskin, Victor. *Semantic mechanisms of humour*. 1985. Reprint, Springer, 2011.
- Roche, Mark W. «Hegel's theory of comedy in the context of hegelian and modern reflections on comedy». *Revue internationale de philosophie*, n.º 221 (2002).
- Schopenhauer, Arthur. *The world as will and idea*. Traducido por R.B. Haldane y J. Kemp. Vol. 1. 181x. Reprint, Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner, & Co. LTD, 191x.
<https://archive.org/details/theworldaswillano1schouoft/page/n10>.
- Smuts, Aaron. «Humor». Internet Encyclopedia of Philosophy. Accedido 2 de diciembre de 2019. <http://www.iep.utm.edu/humor/>.
- Spencer, Herbert. *Progress: its law and cause*. 1881. Reprint, Nueva York: J. Fitzgerald, 188x. <https://archive.org/details/cu31924030238376/page/n5>.
- Sully, James. *An essay on laughter, its forms, its causes, its development and its value*. Londres: Longman, Green & Co., 1902.
<https://archive.org/details/cu31924028924888/page/n8>.
- Telfer, Elizabeth. «Hutcheson's Reflections upon Laughter». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53, n.º 4 (1995): 359-69.
- Wood, Adrienne, Martin Jared, y Paula Niedenthal. «Towards a social functional account of laughter: Acoustic features convey reward, affiliation, and dominance». *PLoS One*, agosto de 2017.

Nótese:

Ésta tesis la defendí públicamente ante un tribunal conformado por los doctores Teresa Rosell, Víctor Escudero y Bernat Padró el seis de julio de 2018 en la Sala de Graus de la Universidad de Barcelona. Tras deliberar en privado, el tribunal tuvo la amabilidad de calificarla con un 10, nota que debo a la Dra. Rosell, quien diligentemente dirigió este trabajo.

Ésta versión dista de aquella presentada al tribunal: he corregido erratas menores y he cambiado el formato de las citas de *MLA* a *Chicago*.

Si se me ha escapado alguna errata, o si tiene usted alguna consulta, no dude en escribirme.

Jorge Luis Pérez Armijos
jl.perez.armijos@gmail.com
Universidad de Barcelona

Llicència de Creative Commons: Aquesta obra està subjecta a una llicència de
Reconeixement 4.0 Internacional de Creative Commons.