

HUMOR Y COMICIDAD: LA APORTACIÓN FREUDIANA

Cristina Lasa Otxoteko

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

ABSTRACT: What laughed the viewers of the comedy? What was played at the scene? To try to answer these questions on the poetry of the comedy, in this article discusses the genesis and the conditions of pleasure comedian and humour from the perspective of psychoanalysis, from the contribution of Sigmund Freud and Jacques Lacan. Both doctors, psychiatrists, argued the difference between comicalness and humour, both by the resources they use respectively as by the position of subjective which are demonstration.

Aristóteles nos dejó escrito en su *Poética* que los espectadores de la tragedia realizaban la «purificación» o *katharsis* de las pasiones por medio de hechos que despertaban piedad hacia el inocente y temor al semejante; pero no contamos con su interpretación sobre lo que sucedía en la comedia. ¿De qué reían los espectadores? ¿Qué se jugaba en la escena? Para intentar responder a estas preguntas sobre la poética de la comedia, vamos a aportar la explicación de dos autores psicoanalistas: Sigmund Freud y Jacques Lacan. Ambos, médicos psiquiatras, se preguntaron por la génesis y las condiciones del placer cómico y del humor en su estudio de la actividad psíquica humana.

Adelantamos brevemente la respuesta de Sigmund Freud: es un placer obtenido gracias a un ahorro del gasto psíquico que nos evitamos, a condición de que ese ahorro no se invierta en otra función psíquica. Es el punto de vista «económico» de Freud: «El placer del chiste nos pareció surgir *del gasto de inhibición ahorrado*; el de la comicidad, *del gasto de representación (de catexis) ahorrado* y el del humor, *del gasto de sentimiento ahorrado*»¹. Dicho de otro modo: el chiste procura placer en la medida en que supera un obstáculo cuyo mantenimiento costaba un gasto de energía psíquica; la comicidad nos hace reír cuando verificamos a través de una comparación lo que nos hemos ahorrado identificando el proceso psíquico que se realiza en

¹ S. Freud, «El chiste y su relación con lo inconsciente», *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 1167.

otra persona; el humor, por su parte, es placentero cuando ahorramos, evitamos y no somos alcanzados por los sentimientos emotivos (displacenteros) que esperamos, que acompañen a una situación.

La otra aportación es la de Jacques Lacan. El psicoanalista francés releyó los textos freudianos de los que vamos a hablar aquí, contando con la perspectiva y las nociones de la lingüística del siglo XX. Eso le permitió proponer una explicación menos mecanicista y más estructural del proceso de elaboración psíquico necesario para la obtención del placer cómico, partiendo de su teoría acerca de la intersubjetividad y de cómo se constituye un mensaje.

SIGMUND FREUD

En 1905, Sigmund Freud publicó un ensayo titulado *El chiste y su relación con lo inconsciente*.

En la «Introducción» a la *Parte analítica*, Freud señala la pertinencia de su ensayo. Plantea que es la similitud entre dos procesos de elaboración psíquica —el del chiste y el del sueño— lo que le lleva a preguntarse por la génesis del placer tan especial que obtenemos con la comicidad, el chiste y el humor. Y no vuelve a ocuparse del tema hasta que, en 1927, retoma imprevistamente el hilo del asunto en su breve trabajo *El humor*. En este texto aborda la cuestión de la génesis del placer también desde el punto de vista dinámico, pues Freud mantiene hasta el final el punto de vista económico del ahorro de sentimiento para explicar la génesis del placer humorístico.

Examinaremos, pues, desde la perspectiva freudiana, las diferencias entre lo cómico, el chiste y el humor.

El chiste

En 1900 había publicado Freud su *Interpretación de los sueños*. El análisis de la actividad onírica se había convertido en uno de los pilares fundamentales de su hipótesis del inconsciente. Y al analizar las técnicas del chiste, encuentra que éstas muestran procesos idénticos a los conocidos como peculiaridades de la elaboración de los sueños: **la condensación, el desplazamiento y las formaciones sustitutivas**. Además, el chiste «sale al paso» como una sorpresa, posee el carácter de «ocurrencia involuntaria». Estas

dos características —ser una ocurrencia involuntaria, es decir, estar alejado de la atención consciente, y su proceso de elaboración— le permiten a Freud sostener la hipótesis de la procedencia inconsciente del chiste.

El chiste tiende a una expresión lo más breve posible: **la condensación** es un signo de elaboración inconsciente que el pensamiento ha experimentado. Freud lo explica a partir de la similitud del chiste con el contenido manifiesto del sueño, que suele ser, a menudo, absurdo y confuso; incluso cuando es coherente, resulta ajeno al pensamiento consciente. Freud descubrió que para dar el primer paso en la elaboración onírica, para pasar de pensamientos a imágenes, los pensamientos tienen que experimentar profundas transformaciones. El concepto de «trabajo del sueño» da cuenta de la diferencia entre el contenido manifiesto del sueño y los pensamientos latentes que se descubren al analizarlo. Cuando se relata un sueño, se han perdido las articulaciones de lo pensado y éste va a aparecer «en bruto», condensado y sin nexos cognitivos. Son representaciones sobredeterminadas, en las que un elemento del sueño corresponde a un punto de entrecruzamiento de los pensamientos. Según Freud, el mismo proceso se da en la formación del chiste, pues se abandona por un momento una ilación de pensamiento, que posteriormente aflora como chiste desde lo inconsciente. En el chiste tiene que surgir algo oculto o escondido. La condensación, necesaria para el chiste, se produce inconscientemente.

Una tendencia al ahorro domina todas las técnicas de la elaboración del chiste —formación de una palabra mixta, leve modificación de una palabra, doble sentido, equívocidad...—, de donde deduce Freud que lo que se ahorra es un segundo pensamiento. Pone un ejemplo, el caso de un caballero nombrado ministro de Agricultura al que no se le conocía más mérito para ocupar dicho cargo que el de explotar personalmente sus propiedades agrícolas. La opinión pública pudo comprobar, durante su gestión ministerial, que se trataba del más inepto de cuantos ministros habían desempeñado aquella cartera. Cuando dimitió, se oyó decir: «Ha vuelto a su puesto ante el arado.» El pensamiento ahorrado, en este caso, es que dicho señor era un animal.

La segunda gran alteración operada por el trabajo del sueño en los pensamientos oníricos es **el desplazamiento**. Aquello que en el sueño manifiesto aparece como central y emerge con gran intensidad sensorial, era justo lo periférico de los pensamientos oníricos. Para que se produzca tal desplazamiento es necesario desviar la atención, ofreciendo en la expresión representaciones lo bastante lejanas como para pasar la censura, es decir,

transformaciones encaminadas a facilitar la representación, pero que sean, sin embargo, derivadas de ellas y provistas de toda su carga psíquica. El desplazamiento no depende de las palabras, sino de la ilación de pensamiento. En el chiste, el desplazamiento se suele realizar desviándose del pensar normal, aunque presente fachada lógica o sofisma. Sin embargo, en la forma en que sueño y chiste consiguen vencer las resistencias hay una diferencia importante: el trabajo del sueño puede llevar más allá de todo límite el empleo de los medios de figuración indirecta, porque el sueño es un producto anímico totalmente asocial: es la expresión de un deseo, vuelto irreconocible, que no tiene nada que comunicar al otro. El chiste, por el contrario, tiene que estar en condición de ser entendible, debe respetar los límites del pensar consciente.

Esta inclusión del otro en el chiste obliga a Freud a distinguir el chiste que es fin en sí mismo, el chiste «inocente», chiste en la palabra, de aquel que se pone al servicio de una tendencia, el «tendencioso», chiste en el pensamiento. El chiste tendencioso sólo tiene dos tendencias: hostilidad (agresión, sátira, defensa) y obscenidad (desnudamiento). Necesita de tres personas: además de la que hace el chiste, una segunda persona es tomada como objeto de la agresión hostil o sexual, y una tercera persona en la que se cumplirá el propósito, es decir, el de provocar placer. No hay que confundir propósito y tendencia. El propósito siempre es una ganancia de placer. Sin embargo, ¿de dónde obtenemos el placer? Está claro que, si la técnica es la misma, el chiste tendencioso dispone de fuentes de placer que el inocente no tiene, en el cual todo placer se anuda sólo a la técnica. Ésta es otra característica del chiste: no solemos saber por qué reímos, pues no distinguimos si el placer nos lo ha provocado la técnica o la tendencia.

El chiste tendencioso es apropiado para atacar lo grande, digno y poderoso, o para atacar el pudor sexual que no permite un impulso libidinoso. La satisfacción directa de una pulsión (hostil o concupiscente) supondría un rebajamiento, una degradación o una indecencia. Tanto las inhibiciones internas como las circunstancias externas ponen unos límites a dicha satisfacción directa. Ese poder que estorba o impide es la represión, y éstos son los límites que sortea el chiste. Quizá por eso son pocos los temas a que apuntan los chistes tendenciosos; sus formas y vestiduras, sin embargo, son en extremo variadas. Y para ello, una de las técnicas más utilizadas por el chiste es el doble sentido.

Hemos dicho que los procesos de condensación y desplazamiento remiten a la elaboración del sueño. Freud señala que una concordancia tal en modo alguno puede ser casual. Descubre que hay dos técnicas comunes en ambos trabajos: **la figuración por lo contrario** y **el empleo del contrasentido**. La figuración por lo contrario es una representación antinómica que consiste en sustituir un «no» lógico (única respuesta posible), por su contrario. Aquí señala Freud una característica importante de lo inconsciente: falta todo proceso comparable al «juzgar». El inconsciente desconoce la negación. En lugar de la desestimación por el juicio, en lo inconsciente aparece la represión, que consiste en excluir de la conciencia los sentimientos que caen bajo su acción, con todos sus derivados y ramificaciones. Cito dos ejemplos del texto de Freud: «Federico el Grande oyó hablar de un predicador de Silesia que tenía fama de hallarse en tratos con los espíritus. Deseoso de averiguar lo que de verdad había en tales rumores, hizo acudir a su presencia al predicador y le recibió con la pregunta siguiente: «¿Puede usted conjurar a los espíritus?» «Sí, majestad, pero nunca acuden.»² O este otro: «Carlos, duque de Wutemberg, pasa a caballo ante la puerta de un tintorero: —¿Podría usted teñir de azul mi caballo blanco? —Desde luego, alteza, si soporta el agua hirviendo.»³ En ambos casos se ha sustituido la única respuesta posible, la negación, por «sí, pero...»

En el sueño, lo absurdo del contenido manifiesto sustituye el juicio de los pensamientos: «Esto es un disparate». En el chiste, el disparate se pone al servicio de los mismos fines figurativos. Sin embargo, el disparate en el chiste es un fin en sí mismo, y hay procedimientos cómicos para recuperarlo: la caricatura, la exageración, la parodia, el travestismo. Estos recursos no proceden del inconsciente. Y la figuración por lo contrario también se puede dar sin recurrir a lo inconsciente. Es el caso de **la ironía**, pues lo que caracteriza a este género de lo cómico es, precisamente, la figuración por lo contrario.

Esta comparación del chiste con la comicidad, muy próxima a él, le permite postular a Freud que lo específico del trabajo del chiste es su carácter inconsciente, y que quizá sea eso lo que lo separa de la comicidad.

² *Ibid.*, p. 1066.

³ *Ibid.*, p. 1065.

La comicidad

La comicidad es una categoría más amplia y, a diferencia del chiste, la comicidad no se hace, la comicidad se encuentra. El género de lo cómico más próximo al chiste es **lo ingenuo**, pues se produce, sin intervención voluntaria, en los actos o palabras de quienes ocupan el lugar de segundas personas, y surge cuando el sujeto parece vencer, sin esfuerzo alguno, una coerción que, en realidad, no existe en él. Dicho de otra manera, el sujeto ingenuo se pone más allá de una inhibición, ya que ésta no preexistía en él. Esta falta de inhibición que suponemos en él es una condición necesaria de lo ingenuo; si no, calificaríamos a la persona de «atrevida». Es en la persona provista de inhibición donde reside la concepción de lo ingenuo, ya que en ella solamente tiene lugar la ganancia de placer, precisamente por cancelación de inhibición.

En la comicidad existe un mecanismo, **la comparación**, totalmente ajeno al chiste, esencial en el ahorro de gasto psíquico. En el caso de lo ingenuo cómico, la comparación se realiza entre las exteriorizaciones de otro y las nuestras. El placer surge de la diferencia cuantitativa de gasto que arroja el querer entender al otro, y tiene en común con el chiste —de ahí su proximidad— que ese gasto ahorrado por vía comparativa es un gasto de inhibición.

En un primer momento, lo cómico se produce como un hallazgo en las cualidades corporales —movimientos, formas, acciones—; más adelante, también en las anímicas. Cuando se discierne en qué condiciones resulta cómica una persona, la comicidad puede pasar a la situación. Son las «situaciones cómicas». A partir de saber las condiciones de la comicidad, se da también la posibilidad de volver cómico a otro. Se trata siempre de degradación.

En la representación teatral más primitiva, **la pantomima**, aparece lo cómico de los movimientos: nos hace reír por la desproporción, por un gasto demasiado grande. La comparación se establece entre la representación del movimiento en el otro y el que uno realizaría en su lugar. Ante el movimiento desmedido del otro y desacorde con el fin, lo que se inhibe es el plus de gasto para entenderlo, pues es superfluo.

El caso de lo cómico descubierto en las propiedades anímicas de otro es también el resultado de una comparación, en este caso, entre él y el yo propio; ahora bien, lo cómico surge por el ahorro del otro, ahorro de un gasto que yo considero inevitable. En estas circunstancias, la comparación es por defecto. Freud insiste en la importancia del factor cuantitativo —exceso en las operaciones corporales, defecto en las anímicas— frente al cualitativo (o sen-

tido) de la diferencia de gasto. Y en ambos casos surge la risa como efecto placentero de nuestra superioridad. Si sucede lo contrario, admiramos a la otra persona. La comparación es, pues, indispensable para la génesis de placer cómico.

Hemos dicho que la comicidad se puede provocar. Otros medios son: **la imitación, el disfraz, la caricatura, la parodia y el travestismo**, que, junto con su contrapartida, **el desenmascaramiento**, son métodos de rebajamiento, de degradación. Todos ellos se dirigen a personas y objetos que reclaman autoridad y respeto y, en palabras de Freud, «son sublimes en algún sentido». Freud considera que lo sublime es algo grande psíquico, equivalente a lo grande somático. La degradación de lo sublime que lleva a cabo la comicidad hace que la representación sea ordinaria, con el consiguiente ahorro de la compulsión de solemnidad. La caricatura degrada realizando un único rasgo en sí cómico, pero que suele pasar desapercibido dentro de la imagen total. La parodia y el travestismo obtienen el rebajamiento de lo sublime a costa de romper la unidad entre los caracteres, o sustituyendo aquello sublime por algo inferior. En el desenmascaramiento el mecanismo es idéntico, pues interviene allí donde alguien se ha investido, de modo fraudulento, con una dignidad o una autoridad que no le corresponden.

El humor

Freud lo considera una de las operaciones psíquicas más elevadas. El humor es un recurso para obtener placer a pesar de los efectos penosos que lo estorban; aparece en el lugar donde esperamos que se desarrolle un afecto doloroso, y lo sustituye. Surge de un gasto de afecto ahorrado.

El humor requiere poca comparecencia: basta con una sola persona. Detrás de la manifestación humorística se oculta una cierta grandeza de alma: el sujeto afirma, a pesar de los pesares, su ser habitual, y se extraña de aquello que está destinado a aniquilarlo. Es el caso de aquel reo, condenado a muerte que, subiendo las escaleras del cadalso, pregunta a su verdugo: «¿Qué día es hoy?» «Lunes.» «¡Vaya manera de empezar la semana!» En este caso, nos ahorramos el sufrimiento de la desesperación. En otros casos, el ahorro es de compasión hacia el afectado. Ese gasto destinado a producir el sentimiento se vuelve inaplicable porque, de algún modo, la indiferencia del afectado se nos contagia.

En el humor, según Freud, domina una excitación de sentimiento displacentero a evitar, y esto lo distingue radicalmente del chiste y de lo cómico.

Según la naturaleza de la excitación de sentimiento ahorrado a favor del humor –compasión, enojo, dolor, enternecimiento...–, podemos encontrar variedad de manifestaciones humorísticas. Dice Freud que la compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes del placer humorístico. Y presenta como ejemplo a Mark Twain. El escritor relata que su hermano se instaló una vez en un foso en el que cabía una cama, una mesa y una lámpara, y que lo cubrió con la tela de una vela que tenía un agujero en medio. Acostado la primera noche, cuando dormía plácidamente, cayó por el agujero de la tela y sobre la mesa una vaca, volcando la lámpara y perturbando toda la instalación. El sobresaltado inquieto ayudó pacientemente a la vaca a salir de allí y reorganizó su vivienda. Pero a la noche siguiente se repitió la escena, y luego cotidianamente, durante una larga temporada, comportándose el buen hombre siempre con la misma paciencia y resignación. La historia se hace cómica por la repetición, pero adquiere el valor de humor cuando Mark Twain nos cuenta que, a la noche número ciento cuarenta y seis, observó su hermano: «Esto empieza a resultar monótono.»

Freud finaliza el ensayo ampliando la idea, ya planteada con respecto a la comicidad, de que tanto el chiste, como lo cómico y el humor, se constituyen con la edad, y que son métodos de reconquistar un placer que se ha perdido, «esto es, el estado de ánimo de nuestra infancia, en la que no conocíamos lo cómico, no éramos capaces del chiste y no necesitábamos del humor para sentirnos felices en la vida»⁴.

JACQUES LACAN

Las oposiciones que la conciencia distingue, de manera reflexiva o espontánea, el inconsciente las absorbe, porque utiliza la lógica de una manera diferente. No tiene en cuenta ni las apariencias ni su identidad. Realiza condensaciones y desplazamientos, cruces, montajes, entrelazados; en síntesis, nudos que forman una topología. Durante el curso 1957-1958, Jacques Lacan impartió un Seminario titulado *Las formaciones del inconsciente*. Las formaciones del inconsciente –el sueño, el síntoma, el lapsus y el chiste– son los fenómenos en los que las leyes del inconsciente se ponen de manifiesto. Lacan dio un paso más en la formalización de la hipótesis freudiana funda-

⁴ *Ibid.*, p. 1167.

mental —el proceso inconsciente de ciertas operaciones psíquicas—, porque contaba con la aportación de la lingüística, de la que toma algunas nociones: el signo lingüístico de De Saussure, y la metáfora y la metonimia de Jakobson. En 1953, Lacan había escrito un ensayo titulado *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*⁵, donde afirmaba que «el inconsciente está estructurado como un lenguaje», iniciando una nueva manera de abordar la cuestión de la intersubjetividad y de la comunicación, fundamentales para entender lo que sucede en el chiste y la comicidad.

Dice Lacan que la comunicación, el mensaje dirigido al otro, nunca se produce con la sola participación de dos sujetos: el tercer término, siempre presente, es el lenguaje. Y el ser humano adviene sujeto en el campo del lenguaje por medio de la palabra. De ahí que se pregunte por la función de la palabra en el campo del lenguaje. Comienza por distinguir tres nociones: **necesidad, demanda y deseo**. La necesidad es, ante todo, una exigencia del organismo vivo para garantizar su supervivencia; implica una carencia que busca ser satisfecha. El recién nacido, el bebé, no puede acceder por sus propios medios a ese objeto que puede responder a dicha carencia. Y grita. O llora. En un primer momento, se trata de una pura descarga motriz de la necesidad biológica. Pero, ¿qué sucede con ese grito? Que el otro lo convierte en un signo a descifrar. Y comienzan las interpretaciones: tiene hambre, tiene sueño, quiere mimos... es decir, el otro va aportando significaciones a aquello que, en principio, era pura descarga motriz. Es decir, es el otro el que convierte el grito en mensaje, en una demanda a descifrar. Esta operación es una primera metáfora, es la sustitución de una necesidad biológica por una demanda, y da como resultado una respuesta significativa que nunca responde del todo a la necesidad, y deja un tipo de carencia que ya no tiene nada de natural, porque es generada por tener que pasar por el lenguaje, por la simbolización. En esta operación, algo de la necesidad no ha quedado articulado e interpretado por el otro, que no sabe exactamente qué pasa, que ofrece distintas significaciones, pero que acierta en una cosa: en considerarlo una demanda. Es, en cierto modo, una demanda que ningún objeto puede satisfacer del todo, porque siempre queda un resto, un «no es eso», que se convierte en deseo. Es decir, el deseo aparece como efecto de esa metáfora, de esa sustitución de la necesidad por demanda. Y es una falta que se renueva

⁵ J. Lacan, *Escritos I*, Madrid, Siglo XXI, 1990, p. 227.

siempre que tomamos la palabra. Así, el lenguaje se convierte en el tercer término sin el cual sería imposible la relación intersubjetiva. Lacan lo nombra como «el tesoro de los significantes». Es decir, cuando el sujeto quiere nombrar su deseo, por fuerza ha de formular una demanda y pasar por el lenguaje, tomando algún o algunos significantes de allí. Pero esta alienación deja al sujeto en una difícil situación con respecto a su deseo: ¿es realmente lo que quiero? Lacan comienza a introducir una idea muy sencilla: la única forma de mostrar algo propio del sujeto es del orden de una invención. El sujeto tiene que tomar algo del código, algo que está ya, pero puede darle una significación diferente, de forma que algo de su propio deseo quede articulado ahí. Y es así como realmente funciona el chiste: se toma algo del código y se le da una significación o un destino diferente.

Lacan recurre a Jakobson, a sus nociones de metáfora y metonimia, en sustitución de los conceptos freudianos de condensación y desplazamiento. La metáfora es la posibilidad de que el sujeto introduzca algo nuevo y articule en el discurso algo de su propio deseo. Jakobson habla de efectos de sentido, porque el sentido no es algo que viene dado con el significante. La metáfora tiene que ver con el eje sincrónico, con el de la sustitución de significantes: se produce un sentido nuevo. La metonimia, en cambio, tiene que ver con la combinación y el deslizamiento, y es la dimensión fundamental del lenguaje. Pero la metonimia no produce sentido nuevo; se trata, más bien, de un «menos de sentido», y es el sujeto el que opera sobre este eje para introducir efectos de metáfora que den sentido. Siempre nos deslizamos entre esos dos ejes cuando hablamos. De hecho, cuando el sentido es muy obvio, en realidad se ha efectuado una operación en la que predomina el aspecto metonímico, en la que los significantes sustituidos son muy cercanos, porque una verdadera metáfora es siempre enigmática, como lo es el sentido. Lacan pone como ejemplo un verso de Mallarmé: «El amor es un guijarro riendo al sol.» En la poesía nos impactan las metáforas sorprendentes; el sentido sigue siendo enigmático. En otros casos, el efecto de sentido se consigue no queriendo decir nada, como en algunas poesías modernas; entonces el sujeto responde poniendo la metáfora ahí donde no hay más que cadenas significantes. Es decir, siempre existe esta tensión entre metáfora y metonimia. Hay que tener en cuenta que la metonimia es la que produce el encadenamiento significante: para que surja un efecto metafórico con una sustitución es preciso que la cadena esté constituida. Lacan nos recuerda que la noción de sustitución exige que el lugar esté definido: «No habría metáfora

si no hubiera metonimia.»⁶ Y aprovecha la frase que acaba de enunciar para recordar la invocación cómica de *Ubu, rey*: «¡Vivá Polonia, porque sin Polonia no habría polacos!» Es decir, toda derivación, toda sufijación utiliza la contigüidad de la cadena con fines significativos. Y comenta que, precisamente en la afasia, cuando el trastorno es a nivel metonímico, el sujeto encuentra problemas para relacionar palabra y adjetivo, o para relacionar, por ejemplo, beneficio con beneficencia y benefactor.

Pero la cadena metonímica tiene otra dimensión: la del deslizamiento del sentido, la de cierta pérdida de sentido. El sujeto quiere hablar, y se encuentra con que tiene que recurrir al código para producir su mensaje. Consideramos mensaje un decir que articule algo propio del sujeto. Situación paradójica: si se limita a tomar lo que está ahí y repetirlo, no hay mensaje; se trata de una simple repetición. El código provee al sujeto, pero éste se encuentra con que siempre le falta una palabra, o con que empieza hablando de una cosa y acaba diciendo lo que no esperaba. Este deslizamiento metonímico de la cadena significante pone de manifiesto la inconsistencia del código. Ahora viene lo fundamental: ante esta falla estructural del lenguaje, que nos muestra siempre en falta de «las palabras para decirlo», el sujeto puede responder de maneras diferentes: enfadarse y enrabiarse porque el otro no le entiende; intentar inventar un lenguaje cerrado, sin ambigüedades y sin fisuras, donde cada significante vaya unido a su significado; puede también renunciar a hablar; pero puede darle otro destino a esa insuficiencia y hacer un chiste, una agudeza.

Sin embargo, hemos visto que para que se produzca un chiste es necesario que «el tesoro de los significantes» no esté completo; y para poder reírse, es también necesario aceptarlo. Con un chiste puede pasar que se consiga una metáfora afortunada y que el otro se ría, o que se enfade. Porque en los chistes nos encontramos la vertiente de producción nueva de sentido, si es admitida como mensaje por el otro, y con la vertiente que pone de manifiesto esa inconsistencia del código y el deslizamiento del sentido, cuya consecuencia puede ser una cierta degradación del otro. Lacan analiza un chiste aportado por Fischer y citado por Freud:

⁶ J. Lacan, *El Seminario 5: Las Formaciones del Inconsciente*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 80.

Una conocida anécdota refiere que hallándose Heine una noche dialogando con el poeta Soulié, entró en el salón en que ambos escritores se hallaban un conocido millonario, al que se solía comparar, y no sólo por su inmensa fortuna, con el fabuloso rey Midas. Un numeroso grupo de invitados rodeó en el acto, con grandes muestras de obsequiosa admiración, al recién llegado. «Observe usted —dijo entonces Soulié a Heine— cómo nuestro siglo diecinueve adora al becerro de oro.» Heine, tras contemplar la figura del personaje, confirmó: «Sí, ya veo; pero me parece que le quita usted años»⁷.

Lacan dice que lo que realmente hay que tener en cuenta es el desmontaje de la primera metáfora, la caída de la metáfora «becerro de oro», que revela de forma brutal la dimensión metonímica; al tomarlo en sentido literal, deja de ser el ídolo y se convierte en un objeto, en un animal. Es decir, lo importante es esa tensión que existe entre metáfora y metonimia, entre la producción de sentido ligada a la introducción de lo nuevo, y el punto de desvanecimiento del sentido, que tiene que ver con la producción de objetos y la degradación. La metonimia, con su menos de sentido, siempre deja un resto, un objeto degradado, que señala la separación entre el sentido y el valor⁸.

Poner de manifiesto esa separación es lo que hace la comicidad. Pero de forma diferente. Y aquí radica, según Lacan, la diferencia con la agudeza. Si la esencia del chiste es su técnica verbal, su envoltura formal, en el fenómeno de lo cómico prevalece la dimensión imaginaria. En la comicidad, algo de lo que inviste al sujeto como imagen de sí mismo idealizada por los significantes va a ser desenmascarado. Esa dimensión imaginaria en la que el yo se sostiene un poco infatuado con sus atributos aparecerá afectada por una impotencia, por un desarreglo.

Lacan analiza un ejemplo que le proporciona su amigo Raymond Queneau, en el que se muestran tanto la comicidad de la situación como la agudeza final:

⁷ S. Freud, «El chiste y su relación con lo inconsciente», p. 1052.

⁸ «La función metonímica... Es un desvanecimiento o una reducción del sentido, pero esto no significa el sinsentido. A este respecto tomé la referencia marxista: hacer funcionar dos objetos de la necesidad de tal forma que uno se convierta en la medida del valor del otro borra del objeto lo que es, precisamente, del orden de la necesidad, y por eso lo introduce en el orden del valor. Desde el punto de vista del sentido, llamémoslo simplemente *poco sentido*». J. Lacan, *El Seminario 5: Las formaciones del inconsciente*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 101.

He aquí la historia. Se trata de un examen, de bachillerato, si quieren ustedes. Hay un candidato y el examinador.

– *Hábleme* – dice el examinador– *de la batalla de Marengo.*

El candidato se detiene un instante, con aire soñador: – *¿La batalla de Marengo...? ¡Muertos! ¡Es horroroso!... ¡Heridos! ¡Qué espanto!...*

– *Pero* – dice el examinador –, *¿no podría decirme sobre esa batalla algo más concreto?*

El candidato reflexiona un momento y luego responde: – *Un caballo levantado sobre sus patas traseras, relinchando.*

El examinador, sorprendido, quiere sondearlo un poco más y le dice:

– *Caballero, en tal caso, ¿quiere usted hablarme de la batalla de Fontenoy?*

– *¿La batalla de Fontenoy?... ¡Muertos! Por todas partes... ¡Heridos! ¡Muchísimos! ¡Un horror!...*

El examinador, interesado, dice: – *Pero oiga, ¿podría darme alguna indicación más concreta sobre esta batalla de Fontenoy?*

– *¡Huy!* – dice el candidato – *Un caballo levantado sobre sus patas traseras, relinchando.*

El examinador, para maniobrar, le pide al candidato que le hable de la batalla de Trafalgar. Éste responde: – *¡Muertos! Un montón de cadáveres... ¡Heridos! A centenares...*

– *Vamos a ver, señor, ¿no podría decirme nada más concreto sobre esta batalla?*

– *Un caballo...*

– *Usted perdone, he de advertirle que la batalla de Trafalgar es una batalla naval.*

– *¡Huy! ¡Huy!* – dice el candidato – *¡Atrás, caballo, atrás!*⁹

Señala Lacan que antes de que se produzca la agudeza final, la historia se podría continuar, ya que nos hace reír porque es cómica. Es la situación del examinador y del candidato, una relación dual, como decía Freud. También hay que señalar la verdad de las afirmaciones sobre las batallas, que no se dirían nunca en un examen de Historia. Pero aparece una imagen, un caballo sobre sus patas traseras, relinchando. Ese caballo es el símbolo por excelencia que encontramos en los grandes cuadros de batallas. El caballo entró en la historia de la guerra con un cierto brillo: fueron los aqueos los primeros en utilizarlos y, hasta la Primera Guerra Mundial, el caballo era, por

⁹ J. Lacan, *El Seminario 5*, p. 113.

excelencia, el que marcaba la superioridad táctica en la batalla. Es decir, en esa imagen se resume toda una Historia. Al aparecer con poco sentido en el decir del candidato, esa imagen pierde su potencia, y ve reducido su valor fascinante: es solamente un objeto.

La gracia de la comedia es que el personaje principal siempre desfallece en el punto en el que pretende sostener las insignias de sus ideales: el ladrón es robado; el burlador, burlado; el filósofo es ignorante ante lo que quiere una mujer. En la comedia se desvela lo que hay detrás de los ideales: un objeto que los significantes habían convertido en insignia y en signo. Detrás del ideal, que es un significante privilegiado que cubre de brillo al sujeto, la comedia hace aparecer un simple objeto que, además, sólo adquiere valor si hay riesgo de perderlo. Y como el ideal tiene que ver con el padre, en la comedia hay siempre un ataque a lo paterno. Los personajes paternos suelen ser ridículos. Por eso las autoridades han temido siempre más a la comedia que a la tragedia.

En resumidas cuentas, la comedia pone de manifiesto el carácter ilusorio de los significantes de los ideales, al hacer aparecer en su lugar un objeto sin brillo alguno. Dice Lacan: «Pero si la verdad del sujeto, aun cuando se halla en la posición del amo, no está en él mismo sino en un objeto por naturaleza velado, hacer surgir este objeto es, propiamente, el elemento de lo cómico puro [...] Esta dimensión cabalmente legítima puede vivirse de una manera que permite sobreponerse a ella, a saber, desde el ángulo del humor que, aquí, no es más que el reconocimiento de lo cómico.»¹⁰

Reconocerse en la comicidad es, pues, la clave del humor. Freud pedía a sus lectores que aportaran nuevos ejemplos. Es difícil, porque el humor no constituye ni género literario, ni categoría filosófica: tiene estatuto ético. Por eso me gustaría acabar con las palabras de un gran escritor del siglo XX: «El humor no soporta la repetición y ama las mezclas», —dice Pío Baroja en *La caverna del humorismo*—:

Quando el humorismo quiere convertirse en género, con su marchamo oficial y su receta, pierde todas sus condiciones y todo su encanto. El humorista funcionario debe ir al salón de Madama la Retórica. En el humorismo es

¹⁰ J. Lacan, *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 13.

indispensable la frescura y la innovación [...] El humorismo es improvisación; la retórica es tradición. Una fórmula retórica repetida es no sólo aceptable, sino agradable; una fórmula de humor repetida se convierte en antipática y fastidiosa. El humor necesita inventar, la retórica se contenta con repetir. El humor tiene el sentido místico de lo nuevo, la retórica el sentido respetuoso de lo viejo.

Es precisamente esa dificultad para clasificar el humor la que anima a Baroja a abordar algunos aspectos diferenciales. Dice así:

No es fácil siempre separar el humorismo de las especies literarias algo afines, el humorista se confunde muchas veces con el cómico, con el satírico, con el bufón y con el payaso. Como el camaleón, cambia constantemente de color y estos cambios de color no lo confunden, sino que le caracterizan.¹¹

Y por eso distingue, en el mismo sentido que Freud y Lacan, entre el satírico y el humorista: considera que el satírico tiene un ideal susceptible de enunciarse como máximas, y el humorista, si tiene un ideal, es un tanto vago y subjetivo; que el satírico tiende a la corrección (educación), mientras que el humorista tiende a la interpretación; califica al satírico de espíritu lógico, al humorista de sentimental, y mientras el satírico parte de una irritación agresiva y tiende a hacer reír, el humorista tiene una excitación no agresiva y hace reflexionar:

El satírico es un ser razonable que cree en la razón, el humorista es un individuo razonable que duda de la razón y a veces es un vesánico que dice cosas razonables. El satírico, desde el banco de los buenos, señala a los malos y a los locos; para el humorista, el mundo tiene por todas partes algo de jardín, de hospital y de manicomio.¹²

¹¹ P. Baroja, *La caverna del humorismo*, Madrid, Caro Raggio, 1986, p. 72.

¹² *Ibid.*, p. 74.