

TEORÍA PSICOANALÍTICA DE LA CARICATURA

ISABEL PARAÍSO

Universidad de Valladolid

RESUMEN

Se aborda en este trabajo la interpretación psicoanalítica e histórica de la caricatura según la teorización de Ernst Kris y Ernst H. Gombrich. Enlazando con las ideas de Freud, Kris y Gombrich establecen el nacimiento de los "ritratti carichi", sus precedentes y su evolución. Siguiendo la distinción de Freud entre lo cómico, el humor y el chiste, la autora del trabajo considera a su vez que la caricatura se inserta en la categoría de la comicidad, tanto por su "desvelamiento" de la verdad interior de alguien -en el emisor- como por el "reconocimiento" de esa verdad -en el receptor-.

PALABRAS CLAVE

Psicoanálisis. Arte. Caricatura. Comicidad. Humor. Chiste.

MOTS-CLÉS

Psychoanalyse. Art. Caricature. Comicité. Humour. Histoire.

RÉSUMÉ

Le présent article expose l'interprétation psychanalytique et historique de la caricature d'après la téorisation d'Ernst Kris et Ernst Gombrich. À la suite de Freud, ces auteurs établissent la naissance des "ritratti carichi", ses précédents et son évolution. L'auteur de l'article tient compte de la distinction freudienne entre le comique, l'humour et le mot d'esprit, et pense que la caricature appartient à la catégorie de la comicité, à cause -chez l'émetteur- de son "dévoilement" de la vérité intérieure de quelqu'un, et -chez le récepteur- à cause de la "reconnaissance" de cette vérité.

I. Psicoanálisis y estética

La teoría y crítica de las artes ha recibido en nuestro siglo un fuerte impulso revitalizador por parte del psicoanálisis. Esta corriente psicológica, aparentemente tan distante de la esfera estética, en realidad incide sobre el enfoque de todos los ámbitos de actividad humana. El psicoanálisis, que es en origen un método psicológico para la curación de las neurosis, en realidad desborda ese primer objetivo para convertirse en algo mucho más global: una interpretación del hombre, de su comportamiento y de su funcionamiento mental. Al estudiar la psique humana y dar cuenta de ella, el psicoanálisis nos facilita el acceso a los productos de la psique, entre los que se encuentran tanto el arte como la literatura.

En el amplio artículo "Múltiple interés del psicoanálisis" (1913), examina Sigmund Freud la importancia que su método tiene para la filología, la filosofía, la biología, la historia de la evolución humana, la historia de la civilización, la estética, la

sociología y la pedagogía. En el campo que hoy nos ocupa, la estética, afirma Freud que el psicoanálisis ha logrado resolver algunos problemas relacionados con el arte y el artista, si bien otros quedan todavía pendientes. Considera el arte una actividad encaminada a mitigar deseos insatisfechos, tanto en el creador como en el espectador de la obra. El artista busca, en primer lugar, su liberación personal, y la logra comunicando su obra a los demás, que sufren también la insatisfacción de esos deseos. En la obra de arte, el creador realiza sus fantasías no directamente, sino a través de la *forma* artística, la cual mediante normas estéticas metamorfosea el impulso inicial, encubre el origen personal y mitiga lo repulsivo del deseo. La forma artística, además, ofrece al espectador “primas de placer”, que a su vez le permiten la liberación de sus propios instintos.

El arte es así, fundamentalmente, una compensación de deseos humanos. Forma una *realidad* reconocida convencionalmente, la cual, gracias a la “ilusión artística”, provoca afectos reales a través de los símbolos y productos sustitutivos. El arte constituye “un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos, y el mundo de la fantasía, que nos procura su satisfacción”. En este dominio “conservan toda su energía las aspiraciones a la omnipotencia” que tiene la humanidad primitiva.¹

Por lo que atañe a la teoría y crítica psicoanalíticas de la literatura, ya hemos mostrado en trabajos anteriores² que el psicoanálisis proporciona respuesta a diversas cuestiones básicas:

1º: *Fundamenta psicológicamente la literatura* mediante el mecanismo interno de la “sublimación”, la cual opera sobre las “fantasías” inconscientes, y transforma ese material “reprimido” en “símbolos”.

2º: Reconoce la *importancia de la “forma”* literaria, “placer preliminar” para el receptor. La forma literaria facilita la “catarsis”, tanto en el emisor como en el receptor de la literatura.

3º: Señala el *funcionamiento del inconsciente* humano en los sueños. Nosotros pensamos que ese funcionamiento es similar en la creatividad literaria: 3.1.) Por la transformación de material “latente” en material “manifiesto”. 3.2.) Por la “condensación” de varios elementos en uno. 3.3.) Por la “sobredeterminación” o causalidad múltiple de los elementos manifiestos (lo que la teoría literaria conoce como “densidad” o “ambigüedad” del texto); la “sobredeterminación” acarreará en el receptor la “sobreinterpretación” o interpretación múltiple de los elementos manifiestos (lo que en teoría literaria se conoce como “plurisignificación” del texto). 3.4.) Por la “dramatización”

1 S. Freud: “El interés del psicoanálisis para la estética”, en “Múltiple interés del psicoanálisis”, *Obras Completas*, t. II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, págs. 886-887.

2 *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra, 1994; *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.

u organización del conflicto interno en secuencias con personajes, y la “figurabilidad” o ejecución por figuras (personajes) del conflicto interno. 3.5.) Por el “desplazamiento” o desviación en el plano de la forma de los contenidos latentes. 3.6.) Por la “lógica del sueño”, que organiza los materiales interiores siguiendo pautas universales y primitivas. Y 3.7.), por la “fachada del sueño” o primera interpretación que el soñante realiza de sus materiales, al mismo tiempo que va soñándolos.

4º: En nuestra opinión, el psicoanálisis *fundamenta los géneros literarios*: La lírica, sobre los mecanismos del sueño que acabamos de ver, especialmente la condensación (responsable de la formación de símbolos y metáforas) y el desplazamiento (responsable de la ironía y de la remodelación temática del texto). Por lo que atañe a los otros dos grandes géneros naturales, la dramática y la épica-narrativa, el primero, la dramática, aparece para el psicoanálisis anclado en el “complejo de Edipo” y en sus infinitas variaciones. Y la épica-narrativa, según recientes investigaciones a las que nos sumamos, hunde sus raíces en “la novela familiar”, fantasía evolutiva subsiguiente al complejo de Edipo.

5º: El psicoanálisis ha elaborado también una *teoría del lector* (o del público) que coincide en muchos puntos con los desarrollos últimos de la teoría literaria y también con los planteamientos clásicos. Así trabaja la eterna cuestión del “placer” del público y la de la “catarsis”, estableciendo como sustrato para ambos elementos la “identificación” con el protagonista. Igualmente examina los difíciles problemas de la “valoración” de la obra literaria, e igualmente los de la “interpretación”.

6º: Por último, el psicoanálisis aborda *categoría estética*: así la poco estudiada de “lo siniestro” (o “sublime negativo”, en interpretación de Harold Bloom), y la muy elaborada de “lo cómico”.³

Nuestro trabajo de hoy enlaza con esa teoría de la comicidad, pero no en el plano verbal, sino en el de las artes plásticas: el dibujo y la pintura.

II. La caricatura

Dentro de la teoría psicoanalítica de la comicidad, cuyo hito fundamental es el libro de Freud *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), y cuya referencia secundaria es el breve trabajo, también de Freud, “El humor” (1928), vamos a abordar hoy uno de los aspectos menos tratados: la caricatura.

A pesar de su carácter marginal y específico dentro de lo cómico, la caricatura cuenta con una excelente teorización del psicoanalista e historiador del arte Ernst Kris. Este autor austriaco afincado en Estados Unidos, en sus muy notables *Psychoanalytic*

3 Sobre esta teoría psicoanalítica de la comicidad, comparándola con la teoría “De risu” de Quintiliano, hemos tratado en el Congreso sobre “Quintiliano: Historia y actualidad de la Retórica” (Madrid-Calahorra, noviembre 1995), cuyas actas aparecerán en breve.

Explorations in Art ⁴, aborda la cuestión en sus capítulos VI y VII: “Psicología de la caricatura” y “Los principios de la caricatura”. Nuestra exposición seguirá sus ideas, enriquecidas en el segundo de esos capítulos con las aportaciones del historiador del arte Ernst H. Gombrich.

II. 1. Historia de la caricatura

Frente a otras formas de comicidad, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos, la caricatura es un género “moderno” y bien documentado: Nace en Italia a finales del siglo XVI, y es creación de los hermanos Ludovico y Annibale Carracci (respectivamente, 1557-1602 y 1560-1609).

Siendo los Carracci unos pintores tan afamados en su época, su innovación fue objeto de estudio por parte de los críticos de arte contemporáneos: Agucchi (1646), Bellori (1672), Baldinucci (1681) y otros escriben sobre los “*ritratti carichi*” o “*caricature*”. Por su parte Malvasia (1678), biógrafo de los Carracci, relata que, después de haber trabajado todo el día en el taller en su trabajo “serio”, a modo de relax los Carracci buscaban, paseando por las calles, modelos para sus caricaturas.⁵

La misma palabra testimonia su origen e intención: Los “*ritratti carichi*” (‘retratos cargados, sobrecargados’) suponen una transformación deliberada y rebajante en los rasgos de una persona. Un poco después, ya en el siglo XVII, el arquitecto, escultor, pintor y también caricaturista Giovanni Lorenzo Bernini explica el sentido de la caricatura: Ésta -dice- trata de descubrir una semejanza en la deformidad; así se acerca más a la verdad del modelo que el simple retrato o que la realidad misma.

En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud considera que el *humor* es una especie de reforzamiento del Yo que anula mediante lo risible algún sentimiento doloroso. Ve el *chiste* como una forma de risibilidad que proyecta un sentimiento agresivo contra una tercera persona frente a una segunda, el oyente. Y contempla lo *cómico* como un involuntario hallazgo que hacemos en una persona, hallazgo caracterizado por su exceso o desproporción. Siguiendo esta teoría, personalmente creemos que la

⁴ New York, International Universities Press, 1952. Este libro ha sido traducido al español y publicado en dos volúmenes por separado: *Psicoanálisis del arte y del artista* (Buenos Aires, Paidós, 1955; 2ª ed. 1964), y *Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores* (ibíd., 1955 y 1964).

⁵ Como señala Arnold Hauser, las biografías de artistas, características del Renacimiento italiano, comienzan en la primera mitad del *Quattrocento*. Brunelleschi es el primer artista plástico cuya biografía es escrita por un contemporáneo. Esta tendencia prosigue y se incrementa en el *Cinquecento* y *Seicento*. De modo paralelo a las biografías de artistas, surge con fuerza en la pintura el *autorretrato*. Según Hauser, “en todo ello se expresa un innegable desplazamiento de la atención desde las obras de arte a la persona del artista” (*Historia social de la literatura y del arte*, vol. I, cap. 3, pág. 416. Madrid, Guadarrama, 1974; ed. posterior, Labor, 18ª ed., 1983).

En el *Cinquecento*, con el descubrimiento de la idea del “genio” y la ascensión social de la figura del artista, se completa la “leyenda” de éste. Sobre este tema, véase Ernst Kris y Otto Kurtz: *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 1982.

caricatura es, con toda claridad, una forma de risible que pertenece al tipo de lo “cómico”. Porque en ella los defectos o debilidades del modelo son exagerados por el artista y puestos al descubierto. A su vez, en el receptor o público, la gracia de la caricatura procede también de un mecanismo intelectual: el reconocimiento de lo semejante en lo desemejante.

¿Por qué surge la caricatura en el siglo XVI y no antes? Porque en ese momento se asigna una nueva función a la fantasía del artista: construir una realidad propia. Como ha mostrado Erwin Panofsky en *Idea* (1924)⁶, la obra de arte es, para los creadores del siglo XVI, una visión que nace en la mente del artista, mientras la realización es considerada sólo como un proceso mecánico. El artista no es valorado por su simple habilidad manual, sino por la inspiración, por el don de la visión, por su capacidad para ver más allá de la apariencia. El retratista revela el carácter, la esencia del retratado; similarmente, el caricaturista revela el verdadero hombre tras su máscara, muestra su pequeñez y fealdad esenciales. El artista serio libera la forma perfecta que la naturaleza buscó expresar en la materia resistente; el caricaturista busca la deformidad perfecta, intenta plasmar cómo se expresaría el alma del hombre si la materia fuera dócil a la naturaleza.

Por vez primera en la historia de la mentalidad europea, la obra de arte es considerada *proyección de una imagen interior*. El valor de la obra de arte no radica ya, para el hombre del siglo XVI, en la mimesis de la realidad, sino en la mimesis de la vida psíquica del artista. La perspectiva aristotélica ha sido sustituida por la perspectiva neoplatónica. Además de la caricatura, otras formas pictóricas llenas de subjetividad, como el *bosquejo* y el “*capriccio*”, son tenidas en este momento en alta estima, porque reproducen el proceso de la inspiración más fielmente que la pintura acabada⁷. Comienza así en la historia del arte occidental una trayectoria estética que culminará en el expresionismo y en el surrealismo, cuando el arte se convierta en un espejo de la conciencia e incluso del inconsciente del artista.

Las primeras caricaturas, las de los siglos XVI y XVII, son sencillas, juguetonas, como bromas que el gran pintor realiza en su estudio, en ratos libres, para el pequeño círculo de sus amigos. Y lo nuevo en este momento es la remodelación que el pintor hace de su modelo para darle categoría de tipo. Más adelante, en el siglo XVIII, se introducen en los periódicos los llamados “retratos caricaturas”, y esta forma adquiere un nuevo sentido: pasa a ser *arma social* que mata por el ridículo, desenmascarando las

6 Trad. esp., Madrid, Cátedra, 1989.

7 A. Hauser coincide con Gombrich y Kris en este punto (op. cit., I, 422-423): El interés y la creciente predilección del “Quattrocento” por el dibujo, el proyecto, el bosquejo, el boceto, lo inacabado, lo fragmentario, radican en la concepción subjetivista del arte, orientada por el concepto de genio. El boceto, el dibujo, se convierten en el Renacimiento en algo importante, no sólo como forma artística, sino también como documento y huella del proceso de creación artística.

pretensiones de los poderosos. En esta línea continuará el siglo XIX, con la excelente obra de Honoré Daumier (1810-1879)⁸.

II. 2. Antecedentes de la caricatura

Si bien es cierto que la caricatura nace en el siglo XVI, se pueden señalar algunas prácticas sociales próximas –en cuanto son formas de fijación en la imagen–, pero que proceden de una actitud mental diferente.

En primer lugar, la *brujería y hechicería*. Propia de las sociedades animistas y primitivas, parten de la creencia de que imagen y persona están indisolublemente unidas. Realizan una acción hostil sobre la imagen para dañar a la *persona*.

En segundo lugar, *el ahorcamiento “en efigie” o la pintura difamatoria*, prácticas frecuentes en la Edad Media y primer Renacimiento europeos cuando el culpable había salido del radio de acción de los castigadores. Los castigos “en efigie” aplican la acción hostil sobre la imagen *en vez de* sobre la persona. El objetivo de estos usos ya no es la persona sino su *honor*. La imagen sirve para la comunicación colectiva más que para la acción⁹.

En tercer lugar tendríamos la *caricatura*. La acción hostil se circunscribe al “parecido” de una persona. El artista con su poder transforma y *reinterpreta críticamente* a la persona. La agresión permanece en la esfera estética, sin correr ningún riesgo de mezclarse con la realidad. De ahí que produzca *risa* en el público, frente a las prácticas anteriores, serias e incluso trágicas.

II. 3. Interpretación psicoanalítica

Para Freud, todas las formas de risibilidad (chiste, humor, lo cómico, etc.) son placenteras porque mediante ellas retornamos a la felicidad de la vida infantil. La risa es la reconquista de un placer perdido. Reconquistamos ese placer extrayéndolo de

8 Sobre las caricaturas de Daumier, Laurie Schneider-Adams en *Arte y psicoanálisis* (Madrid, Cátedra, 1996, pág. 79) señala que este autor dibujó la corrupción de abogados y jueces, la avaricia de los hombres de negocios y la vanidad de los actores en la Francia del siglo XIX. La fuerza de sus caricaturas era tal, que, para evitar que Daumier caricaturizara la monarquía, el gobierno promulgó en 1835 una ley que prohibía en la prensa las imágenes antigubernamentales; en cambio, siguió permitiendo comentarios literarios de contenidos similares, con lo que demostraba la superior fuerza persuasiva de la imagen sobre la palabra.

9 L. Schneider-Adams (págs. 76-77) señala que a lo largo de toda la historia occidental se ha considerado que las imágenes ejemplares producen verdadero efecto sobre los espectadores. En relación con esta idea está la costumbre italiana, documentada desde el siglo XII, de pintar figuras difamatorias (“*pitture infamanti*”) al fresco sobre los muros exteriores de los edificios públicos. Entre ellas se encontraban retratos deformados de los que habían cometido delitos comerciales -p. ej., fraudes- e imágenes de criminales ahorcados, especialmente traidores. Ya no existen los originales, pero se conservan apuntes de Andrea del Sarto (finales del siglo XV). Esta costumbre va decayendo en la Italia del *Quattrocento* salvo en Florencia, donde la excelencia de los artistas encargados de pintar esas imágenes (Sandro Botticelli, Andrea del Castagno, Andrea del Sarto, etc.) hace que se prolongue.

nuestra actividad interior, por cuya evolución, al hacernos mayores, perdemos precisamente la beatitud de la infancia. El placer de “disparatar”, de salirnos de la lógica adulta y constrictiva, conexiona las formas cómicas con ciertos estadios infantiles (p. ej. el estadio del aprendizaje lingüístico).

En el caso de la caricatura, señala Kris su conexión con los dibujos de los niños. Como ellos, presenta la caricatura una extremada *simplificación de rasgos*, y también una aparente renuncia a la habilidad dibujística, con el resultado de semejar un “*garabato*”. Estos procedimientos formales, constantes a lo largo de la historia de la caricatura, suponen psicoanalíticamente una “regresión” del pintor hacia estadios más primitivos en la evolución psíquica (la infancia) y también una “regresión” hacia capas más profundas y primitivas de la psique: el consciente cede el paso al preconsciente y al inconsciente. Por eso los mecanismos del chiste y las formas risibles son básicamente los mismos del sueño (condensación, desplazamiento, falsa lógica, etc.) Con la diferencia de que el soñante es dominado por su sueño, mientras el caricaturista controla su inconsciente y lo pone al servicio de su propósito. De ahí la importancia que la actividad del preconsciente adquiere en la caricatura.

En cuanto al *motor de la risa* en todas sus formas, afirma Freud que es la tendenciosidad agresiva, la cual se subdivide en dos tipos: hostil y obscena. La agresividad hostil tiende a atacar a alguien, a menudo superiores o figuras de autoridad. La agresividad obscena tiende a “mostrar una desnudez”: p. ej. los chistes verdes, dirigidos a una persona que atrae sexualmente al sujeto y a la que por sentirla inalcanzable se desvaloriza desnudándola con palabras. Sólo unas pocas formas cómicas inocentes –que Freud llama “chanzas”– escapan a la tendenciosidad o “tendencia”. En la chanza o chiste inocente, el placer del emisor consiste en disparatar y en exhibir ingenio ante el oyente.

La caricatura, desde luego, participa de la agresividad de lo risible. La persona caricaturizada se siente degradada, amenazada en su individualidad por la duplicación de su imagen, desalojada de su secreto vergonzante.

Uno de los “tópoi” en la estética de la comicidad es su *carácter social*, su dependencia de las condiciones históricas y económicas: cada período, cada clase social, cada comunidad, tiene su peculiar forma de reír. Además, lo risible busca la *comunicación* entre emisor y receptor. En el caso de la caricatura, el emisor conquista y seduce con su ingenio al receptor, y la aprobación de éste justifica al emisor en su agresión.

Pero la tendenciosidad no se muestra en estado puro en los procesos risibles. (Si lo hiciera, se destruiría el efecto cómico, sustituido por sentimientos “serios” como la compasión). La “tendencia” en el contenido se disfraza mediante la forma, ingeniosa, inocente en apariencia; y esa forma mantiene el producto en la “esfera estética”. Por eso la mezcla de placer y displacer (agresividad) es característica de los procesos risibles. Éstos presentan siempre un carácter de doble filo.

En el emisor, lo cómico nace del conflicto entre las tendencias instintivas (situa-

das en el ello), y el rechazo de las mismas por el superyó. Las exigencias de la vida instintiva son satisfechas por el contenido de lo cómico (la “tendencia”), mientras las objeciones del superyó son satisfechas por la forma de su disfraz (la ingeniosidad, la habilidad dibujística en el caso de la caricatura, los juegos de palabras en el caso del chiste, etc.): en definitiva, por la forma estética.

Conclusión

La teoría psicoanalítica de lo risible, tal como Freud la explicitó en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, presenta un carácter estructurado y coherente. Permite distinguir entre los tipos más destacados (el chiste, lo cómico, el humor), diferenciando con notable precisión unos de otros. Además, permite la exploración de varios tipos pertenecientes no ya al registro lingüístico sino al de la gestualidad o al de las artes plásticas.

En este último, la caricatura es estudiada por Kris y Gombrich. La caricatura comparte con las demás formas lingüísticas de risibilidad el carácter “social”, de comunicación, y el fondo agresivo. Este fondo agresivo, relativamente ligero en su origen, en el siglo XVI, inclinado hacia la “broma” y participando estéticamente de la neoplatónica desvelación de esencias, se acentúa sin embargo con la evolución de la caricatura a partir del siglo XVIII.

El placer de la “regresión” hacia un estadio infantil, también característico de la risa, se muestra en la caricatura tanto en la voluntaria simplificación de rasgos como en la apariencia de “garabato”, de inhabilidad ingenua. Con ello la caricatura se sale del registro serio, de realidad, de orden constrictivo.

Dentro de los diversos tipos de risibilidad explorados por Freud, la caricatura nos parece que se integra en “lo cómico”. Al igual que las demás formas cómicas, la caricatura implica, en el artista, un *descubrimiento involuntario* de alguna fealdad esencial, y en el receptor, un *reconocimiento* intelectual.

La “tendenciosidad” típica de las formas risibles se percibe, en la caricatura, por la ruptura de la armonía natural de un aspecto. La caricatura revela el contraste entre el aspecto exterior de alguien y el “verdadero” carácter de su personalidad, que el caricaturista descubre. La caricatura muestra una incongruencia entre forma y contenido, lo mismo que algún otro tipo de risibilidad como la parodia. Al ser ambas, caricatura y parodia, formas de degradación, comparten una misma técnica¹⁰.

10 La “incongruencia” (cognitiva, ética y formal) es la base de las distintas formas de risibilidad para el crítico norteamericano de orientación psicoanalítica Norman N. Holland, quien también menciona la caricatura en su estudio *Laughing. A Psychology of Humor* (Ithaca-London, Cornell University Press, 1982, págs. 18-29). A su vez, Manuel Martínez Arnaldos examina y deslinda las categorías de humor, comicidad, ironía y sátira en *La novela corta murciana. Crítica y sociología* (Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993, págs. 142-143).

Por nuestra parte podemos plantearnos, para terminar, la pertenencia o no al mundo de la caricatura de algún otro tipo próximo, como la “tira cómica”, tan popular hoy en los medios de comunicación –pensemos en las de Gallego y Rey, Peridis, etc.– La tira cómica trabaja con personajes caricaturizados, incluso con rasgos caricaturescos ya fijados por la repetición, convencionalizados. A diferencia de la caricatura, sin embargo, la tira cómica ofrece desarrollo, anécdota, que se muestra en varias viñetas consecutivas. La anécdota nos es transmitida sin palabras, o con muy pocas: el componente verbal parece un complemento del gráfico, que es el primario e importante. Por este desarrollo, y por la posible aparición de palabras, creemos que la tira cómica, aunque se apoye en la caricatura, pertenece ya a otro tipo de risibilidad: al “chiste”. Propiamente nos parece un “chiste gráfico”.