

**«Por favor, considéreme usted un sueño».**

**Lo cómico y lo siniestro de *It* a Kafka**

Jorge Fernández Gonzalo

En el momento en que escribo estas líneas se estrena en las salas de cine la segunda parte de la película *It* (2017; 2019), una nueva versión de la novela homónima de Stephen King publicada en 1986 y anteriormente versionada en la pequeña pantalla (1990). En ella, vemos como la imagen irrisoria por antonomasia, la de un payaso infantil, se ve transformada en su exacto opuesto: la de una entidad fantasmagórica empeñada en atemorizar a los protagonistas.

La cuestión que nos plantea esta figura arquetípica alcanza una complejidad infranqueable: ¿qué mecanismos han de ponerse en funcionamiento para que un personaje o una trama humorística puedan derivar en su contrario, un elemento amenazante y fatídico? ¿Qué fina línea une el humor y lo horripilante, y qué hemos de hacer, en términos estético-formales, para traspasarla? O dicho de otro modo: ¿cómo es posible esa oscilación entre lo *cómico* y lo *siniestro*?

No deja de ser curioso que el creador del concepto estético de lo siniestro u ominoso (*unheimliche*) fuera también el autor de uno de los más interesantes y tempranos estudios sobre la estructura del chiste. Hay entre ambos fenómenos una relación de complementariedad que trataremos de analizar aquí. Para ello, vale la pena remitirnos al texto de Robert Pfaller «Lo desconocido familiar, lo siniestro, lo cómico: los efectos estéticos del experimento mental», en donde el autor establecía la existencia de cuatro puntos de contacto entre ambas esferas: la *ocurrencia de la causalidad simbólica*, el *éxito*, la *repetición* y el *doble*.

El autor retoma la idea freudiana de que la realización de nuestros deseos nos depara una sensación ominosa; en efecto, las casualidades, las similitudes estructurales entre fenómenos y la realización de una ficción simbólica quedan perversamente bañadas de una atmósfera siniestra. En la comedia es fácil observar que ciertas «profecías autocumplidas» se efectúen sin que medie siquiera la formulación explícita de su contenido profético: en la película *Mentiroso compulsivo* (Tom Shadyac, 1997), con Jim Carrey como exultante protagonista, este se ve obligado a decir la verdad a causa de una extraña maldición, lo que conlleva que al final de la cinta sea incapaz de mentir aun cuando los efectos de la misteriosa magia se hayan agotado. En *La maldición del*

*escorpión de jade* (Woody Allen, 2001), el personaje de Allen y el de Helen Hunt fingen estar enamorados a causa de la hipnosis, pero al desaparecer sus efectos el amor persiste como si las estructuras formales desatadas por la comedia se «cumplieran» en el contenido de la obra en una suerte de «determinismo inverso», un determinismo que no arrastra a los personajes hacia un final indeseable, sino *hacia aquello mismo que –secretamente– deseaban*. Esto concuerda con la segunda de las categorías que apunta Pfaller, la del *éxito*: las comedias acaban bien, muestran este plegamiento de nuestros deseos y de la realidad, hecho que el propio Freud describía como una manifestación de lo siniestro (en su ejemplo, un paciente que desea la muerte de un anciano que le ha usurpado su plaza en un balneario se ve perversamente contrariado cuando unos pocos días después le comunican que el anciano ha muerto). Por lo que respecta a los fenómenos de la repetición y el doble, la comedia ofrece innumerables ejemplos de ambos recursos (pensemos en la mecanicidad del Chaplin de *Tiempos modernos*, de 1936, o en las irrisorias similitudes de los personajes Schultz/Hynkel en *El gran dictador*, de 1940), a pesar de que el propio Freud había hecho notar su carácter siniestro.

En tal caso, ¿cómo distinguir lo cómico de lo siniestro, si es que realmente es posible hacerlo? El texto de Pfaller culmina con la siguiente distinción: lo cómico es *lo que resulta siniestro para los demás*. A primera vista, lo cómico depende de un experimento mental, una virtualidad: cuando el velo de la fantasía cae, lo cómico se vuelve siniestro. De este modo, aquello que resulta cómico para nosotros se torna siniestro para los desprevenidos e ingenuos. Dicho en términos lacanianos, es preciso que lo cómico se sustente por el velo de lo imaginario; una vez que atravesamos la fantasía, nos encontramos con el oscuro abismo de lo Real, una singularidad horrenda, desbordante, que produce efectos ominosos a quien la contempla. Recordemos las viejas fábulas griegas: la belleza de los dioses solo podía ser contemplada a través de algún artificio, un reflejo, una pantalla; cuando la miramos directamente, sucumbimos a su poder y caemos en la locura psicótica (la muerte de Acteón, la transformación en piedra de los jóvenes que contemplaban a la Medusa, etc.). Algo similar sucede con lo siniestro: como apuntaba Freud, para ser sorprendidos por su irrupción es necesario haber superado ciertas creencias (debemos haber dejado de creer en fantasmas para que un «fenómeno fantasmal» nos resulte perturbador). La cuestión, entonces, es que la comedia nos permite situarnos cómodamente en la creencia y la ilusión, mientras que lo siniestro estalla precisamente cuando creemos haber superado sus añagazas.

Para ilustrarlo, Pfaller recurre a un ejemplo del psicoanalista Octave Mannoni: un personaje de una obra teatral finge estar muerto. Si alguien le acerca polvo a la nariz y este estornuda, el público ríe. ¿La razón? Porque existe una secreta convicción de que se ha roto una ilusión teatral en la que una parte del público podría aún creer; dicho de otro modo, reímos porque hemos descubierto una mentira en el gran Otro lacaniano (el orden social comunitario) encarnada aquí en los convencionalismos escénicos. Por supuesto, si el actor no respirara realmente, lo que sucedería a continuación sería espantoso: el hecho traumático habría sido positivamente registrado en el Otro, ya que el actor podría haber sufrido algún tipo de problema real. Y sin embargo, esto último no coincide con lo siniestro: lo realmente siniestro consistiría en que hubiéramos registrado positivamente la muerte del actor o de una persona, y que de repente *nos pareciera verle estornudar*. Este elemento extraño o perturbador (lo muerto que parece vivo) es lo que de verdad nos sitúa ante una experiencia ominosa auténtica. En resumen, para que lo siniestro tenga lugar es preciso *una ilusión en la que llegamos a creer*, mientras que en lo cómico dicha ilusión está puesta en suspenso. Si creemos que el actor está muerto, su estornudo es siniestro. Si ponemos en suspensión nuestra creencia, podemos aferrarnos a la comicidad de la escena.

No hemos de concluir, empero, que la condición siniestra o risible del objeto pertenece irremisiblemente al marco de lo subjetivo. En último término, el objeto cómico *denuncia una falla en el Otro*, la ridiculiza, le toma el pelo, mientras que en el objeto siniestro *este registro es defectuoso*. Se podría concretar que lo cómico se produce en relación con un agujero en lo simbólico, mientras que en lo siniestro encontramos este mismo agujero como parte del objeto (solo que, en un estricto sentido lacaniano, cada uno de nosotros tiene la capacidad de determinar el horizonte de objetividad al que se enfrenta). En la película *El circo* (1928), nuevamente de Chaplin, el protagonista huye de un policía en unas instalaciones circenses; accidentalmente, entra en la cámara de los espejos, se choca varias veces consigo mismo y se pide disculpas. El motivo del doble es aquí registrado/contenido en un espejo, tratado como un objeto independiente y, por ello mismo, risible, frente a la angustiada proximidad del mito del Doppelgänger: en el largo poema de Charles Baudelaire «Los siete ancianos» el poeta-*flâneur* recorre ensimismado las calles de París cuando se cruza con un viejo decrepito, encorvado sobre sí mismo, observándole con una mirada inquisitiva. Tras describir el aspecto y los trabajosos andares del hombre, Baudelaire se topa con otro anciano idéntico, y después otro, y otro, así hasta ver a siete viejos pasando

sucesivamente ante sus ojos sin llegar a coincidir nunca entre sí. El intento por racionalizar esta escena es siniestro en la medida en que el sujeto incorpora/asume este fenómeno como una falla en el orden comunitario de la que él mismo no logra desprenderse.

El carácter siniestro o cómico, pues, surge por una cuestión de perspectiva, si bien es preciso insistir en que esta doble perspectiva *está inscrita en el objeto mismo*; es realmente nuestra posición respecto al objeto la que nos permitirá ver un reflejo y otro, del mismo modo que basta con tocar unas pocas teclas para transformar una tragedia en una comedia y una comedia en una tragedia, como hará Woody Allen en su película *Melinda y Melinda* (2004).

La historia de la literatura universal nos ofrece un caso especialmente relevante en el que un mismo objeto artístico permite establecer una lectura irrisoria y siniestra en función del modo en que asumamos que esta ha de ser registrada en el campo del «gran Otro literario». Hablo, por supuesto, de la singular obra de Frank Kafka. Recordemos una curiosa anécdota protagonizada por el escritor austríaco cuando fue invitado a la proyección de una serie de películas de Charles Chaplin, a lo que rehusó aduciendo que «Para mí, lo cómico es un asunto demasiado serio. Podría acabar fácilmente como un payaso desmaquillado». La cuestión es: ¿y si esto mismo *ya se hubiera producido*? Es decir: ¿y si Frank Kafka haya acabado siendo el «payaso desmaquillado» del que había renegado (y ahí estibaría su grandeza literaria)? Walter Benjamin anunciaba que «*quien consiguiera descubrir los aspectos cómicos de la Teología judía* tendría en su poder la clave de Kafka»; Thomas Mann, por su parte, se refería a él como un «humorista religioso», y el español Félix de Azúa apuntaba que uno de sus rasgos más sobresalientes como escritor consistiría en «su humor corrosivo, a medio camino entre el expresionismo germánico y la *self deprecation* a lo Woody Allen. Ese trazo acentuadamente expresivo, tan propio de las vanguardias centroeuropeas anteriores a la Primera Gran Guerra, es también un signo inequívoco de la testaruda voluntad literaria de Kafka; sin la menor duda, deseaba que sus lectores se rieran a carcajadas de la esencia trágica de nuestra existencia». Se entiende así el asombro de Max Brod al percibir que entre los seguidores de Kafka imperaba la imagen del autor como un personaje triste y desesperado. Cuando Kafka leyó *El proceso* ante un grupo de amigos, todos rieron a carcajadas, y el propio Kafka también. En un momento de sus memorias, Brod cuenta la siguiente anécdota: «Una tarde vino a verme (aún vivía yo con mis padres) y al entrar despertó a mi padre, que dormía en el sofá, en vez de disculparse dijo

de una manera infinitamente suave, levantando los brazos en un gesto de apaciguamiento, mientras atravesaba la habitación de puntillas: “Por favor, considéreme usted un sueño”».

Musil señaló que los personajes de Kafka nunca reían, que no existía el humor en el mundo kafkiano, cuando todo parece indicar que este sí existe, pero que *se nos escapa*. Y sin embargo, es preciso llevar aún más lejos las afirmaciones de Musil, y es que los personajes kafkianos *tampoco sufren*, se limitan a heredar una acción y a actuar en consecuencia. Tales acciones, apunta Villacañas de Castro en un estudio sobre el humor kafkiano, movilizan el universo literario de la ficción, pero no llegan a estar presididas por ningún personaje, como si todos estos fueran arrastrados por una fuerza irracional. ¿Es posible ver aquí una suerte de teatro de marionetas bergsoniano, en donde la trama misma se produce como una *cómica* pulsión maquínica? El núcleo de comicidad inherente a las obras de Kafka residiría en esta maquinaria que mueve a los actores sin que estos sean conscientes de las heridas o desgarrones que padecen, exactamente igual a los muñecos de un guiñol que se propinan empujones y garrotazos sin que lleguen a sufrir realmente ningún deterioro. Hay en los personajes de Kafka, pues, un movimiento *de caída*, y la caída representa el movimiento fundamental de la comicidad. Kafka construye así un universo lleno de asuntos siniestros, pero imbuidos por una dinamicidad plenamente bergsoniana, cómica, oculta bajo los estragos del sinsentido.

Debemos a Milan Kundera la idea, atribuida a su vez a Philip Roth, de que las obras kafkianas constituyen auténticas comedias manufacturadas trágicamente: «Philip Roth sueña con una película basada en *El castillo*: ve a Groucho Marx en el papel del agrimensor K. y a Chico y Harpo en los de los dos ayudantes. Sí, tiene razón: lo cómico es inseparable de la esencia misma de lo kafkiano». Podemos ir más allá en esta comparación y traducir otras obras de Kafka al lenguaje de la comedia. Reparemos, para ello, en el cuento «Ante la Ley». En la obra original, un campesino solicita atravesar una puerta y presentarse ante la Ley, pero el guardián le pide que espere. La puerta está abierta, pero el guardián amenaza al hombre: él es poderoso, y después de él hay vigilantes aún más fuertes que le impedirán llegar a su destino. El campesino espera, y así transcurren varios años en los que intenta convencerle y sobornarle, sin éxito. Antes de morir, hace señas al guardián para que se acerque, con el fin de preguntarle cómo es posible que, durante todos esos años, nadie más haya intentado presentarse ante la Ley. El guardián, adivinando que el tipo está a punto de morir, le explica que esa puerta era solo para él, y que ha llegado el momento de cerrarla.

Imaginémonos ahora a Jerry Lewis en el papel del campesino: tras la negativa del guardián de la puerta, Lewis espera sentado, pero la impaciencia se refleja de manera creciente en su rostro. Primero, unas breves muecas, algún movimiento contenido, ciertas miradas suspicaces y de aburrimiento... para más tarde mostrar una gesticulación histriónica, amplios aspavientos mal disimulados, como si el cuerpo del actor no le respondiera mientras trata por todos los medios de evitar delatar su impaciencia creciente... O incluso podríamos recurrir a diferentes dúos cómicos para encarnar a la pareja del campesino y el guardián: Richard Pryor como campesino ciego, y Gene Wylder como guardián sordo (en este caso, la incompreensión de uno y otro generaría numerosos gags humorísticos), o también Tip y Coll enredados en un absurdo diálogo cómico sobre cómo entrar en una puerta, o Sancho Panza y Don Quijote discutiendo sobre la trascendencia o la verosimilitud de la escena que ellos mismos estarían protagonizando... La inversión de este juego sustitutorio es más que evidente: el único modo correcto de leer el relato «Ante la Ley» es como un entremés cómico representado por un tándem de humoristas. Eso es exactamente lo que propone el filósofo Slavoj Žižek: el contenido reprimido del relato kafkiano solo puede ser expresado plenamente si lo ponemos en relación con su complemento obsceno, un chiste. Pero hemos de ir más lejos y afirmar categóricamente que la propia naturaleza de la obra kafkiana *contenía ya* su «opuesto inherente»: por una suerte de giro hegeliano, lo que está realmente reprimido aquí no es el sentido último de aquello que ha de situarse al otro lado de la puerta, *sino la condición estrictamente humorística de la imaginación kafkiana*. Lo siniestro y lo humorístico, por tanto, coinciden, a la espera de ser desvelados y diferenciados por el lector atento.