

La risa de los monstruos. 500 años de El Jardín de las Delicias.

PALACIOS, Cristian / UBA-Conicet - atenalplaneta@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Hyeronimus Bosch - El jardín de las delicias – Humor - Lo Irrisorio.*

» **Resumen**

- » En el año de la celebración por el quinto centenario de la muerte de Hyeronimus Bosch, nos proponemos una nueva aproximación al estudio de su obra más famosa y controversial utilizando para ello herramientas del análisis del discurso visual y la semiótica y apelando a algunas nociones teóricas desarrolladas en el marco de nuestra investigación de doctorado sobre el humor y lo cómico. Nuestra hipótesis principal es que no puede comprenderse adecuadamente el tríptico del Bosco (ni muchas otras obras de la llamada escuela flamenca) sin apelar a una correcta comprensión del fenómeno de lo irrisorio, que abarca en su amplio abanico tanto el humor como lo cómico, la risa triste, el sarcasmo, la injuria, la locura o la melancolía. En efecto, algunas de los rasgos característicos de los antiguos maestros, de Bosch al viejo Bruegel, se corresponden con un tipo de humorismo en gestación en la época cuyos rasgos principales acompañan a la gestación de una subjetividad predominantemente moderna; aquella capaz de reírse de todo aquello que le pone límites a su propia condición subjetiva: la muerte, la violencia, la locura, lo absurdo de lo real. Según nuestro punto de vista, en el tratamiento que da El Bosco a algunos temas morales frecuentes en la imaginación pictórica de la época podemos descubrir esa clase de humor lindante con la locura, la violencia o la melancolía propio de un configuración cultural que tiene sus orígenes en el renacimiento pero cuyas influencias pueden rastrearse hasta hoy en día, por ejemplo, en la *pathosformel* humorística de la multitud.

» **Presentación**

El espacio es exiguo y por lo tanto me gustaría partir de una serie de consideraciones que abrirían el camino a futuros estudios tanto sobre la obra del Bosco, como sobre aquello que aquí llamaremos lo *irrisorio*, una determinada dimensión de los discursos sociales en la que agruparíamos los diversos fenómenos relacionados con el misterio de la risa o mejor dicho, con la existencia de una faceta *no-seria* de los enunciados que producimos hacia el interior de una cultura. Nuestro punto de partida es la hipótesis de que el Bosco ocupa un lugar prominente en una historia de la risa en occidente; tanto porque descubre nuevas formas pictóricas de expresarla, como porque constituye uno de los casos más evidentes de la incompreensión cabal que aquella historia y sus producciones tienen aún entre nosotros. Nuestra sensibilidad todavía nos permite intuir un eco de sus monstruosidades entre las páginas del *Gargantúa* de Rabelais. Y sin embargo, la obra del escritor francés no ha suscitado el exceso interpretativo que acompaña hasta nuestros días la recepción de El jardín de las delicias. En las páginas que siguen nos propondremos, por lo tanto, dilucidar algunos aspectos de estos problemas.

› **Algunas inquisiciones sobre el humor y lo cómico.**

El espacio es exiguo y por lo tanto me gustaría partir de una serie de consideraciones que abrirían el camino a futuros estudios tanto sobre la obra del Bosco, como sobre aquello que aquí llamaremos lo *irrisorio*, una determinada dimensión de los discursos sociales en la que agruparíamos los diversos fenómenos relacionados con el misterio de la risa o mejor dicho, con la existencia de una faceta *no-seria* de los enunciados que producimos hacia el interior de una cultura. Nuestro punto de partida es la hipótesis de que el Bosco ocupa un lugar prominente en una historia de la risa en occidente; tanto porque descubre nuevas formas pictóricas de expresarla, como porque constituye uno de los casos más evidentes de la incompreensión cabal que aquella historia y sus producciones tienen aún entre nosotros. Nuestra sensibilidad todavía nos permite intuir un eco de sus monstruosidades entre las páginas del *Gargantúa* de Rabelais. Y sin embargo, la obra del escritor francés no ha suscitado el exceso interpretativo que acompaña hasta nuestros días la recepción de *El jardín de las delicias*. En las páginas que siguen nos propondremos, por lo tanto, dilucidar algunos aspectos de estos problemas.

En anteriores trabajos (Palacios 2012a, 2012b, 2013a, 2013b) hemos demostrado que no se puede alcanzar una adecuada comprensión del problema de lo risible sin considerar la cuestión desde el punto de vista de una teoría del sentido. De allí nuestra perspectiva discursiva, entendiendo el término discurso como cualquier actualización del sentido en el aquí y ahora del tiempo y del espacio. Es decir, una teoría que admita no sólo la existencia de diversos sistemas significantes que signifiquen todos de distinto modo; sino también la no-preeminencia de la lengua entre todos esos sistemas. A la pretensión de las filosofías del lenguaje (ancladas, por otra parte, en lo que se ha dado en llamar la tesis de la excepción humana) de que la lengua es el único modo semiótico capaz de explicarse a sí mismo y de explicar a su vez al resto de los sistemas, puede oponérsele una obra como el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg en el cual las imágenes se explican a sí mismas por la cercanía con otras imágenes que van formando constelaciones de significados que sólo son reductibles a la lengua a costa de un gran esfuerzo de transformación (es eso, en cierta medida, lo que se intenta hacer aquí).

Desde este punto de partida, la cuestión de lo irrisorio no queda limitada a aquellos textos o fragmentos de texto que buscan provocar la risa, sino que incluye también aquellos otros que de una u otra manera desmontan las posibilidades que lo serio tiene de imbuirse como tal. Entendiendo aquí por *serio*, las atribuciones que erige un discurso de ser tomado como verdadero en eso que en sí mismo es. Apelando a la filosofía del lenguaje ordinario diríamos que es justamente aquello que preguntamos cuando preguntamos “¿estás hablando en serio?”.

En nuestras investigaciones hemos determinado la existencia de dos formas opuestas y complementarias de lo irrisorio a las que hemos denominado, por comodidad, *lo cómico* y *lo humorístico*. Si lo cómico se burla de las reglas que una determinada comunidad discursiva ha establecido, lo hace sólo de manera momentánea, pues algo realmente serio subyace bajo esa burla aparente. Una de las más frecuentes críticas a la obra de Bajtin sobre el carnaval como un acontecimiento que subvierte el orden oficial de la cultura, es justamente el carácter transitorio de tal subversión. “*Lo cómico parece popular, liberador, subversivo*” –dice Eco- “*porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable*” (Eco 1986). Ello no implica que la regla considerada inviolable haya de ser por fuerza negativa. Ciertamente, lo cómico puede ser utilizado por el poder de turno para fortalecer sus propios intereses (lo hemos visto en las últimas elecciones, y lo vemos por doquier en muchas manifestaciones de las culturas llamadas populares). Pero lo cierto es que sin algún tipo de reglas a ser observadas y sostenidas, no habría ni cultura, ni discurso, ni sentido. Lo cómico es en este sentido, finalmente constructivo, para uno u otro lado.

Por el contrario, el humor es destructivo. Si lo cómico acaba por consolidar la regla de la que se mofa, lo humorístico viene a demostrar que ninguna regla es posible. El humor apunta hacia lo real, entendido como ese núcleo duro de nada frente al cual son frustradas todas las pretensiones humanas. De allí que Freud haya caracterizado el humor como el reconocimiento, por parte del sujeto de enunciación, de alguna clase de catástrofe que lo afecta en su fuero más íntimo. Ahora bien, resulta singular que al reconocer ese límite de

manera risible, resulta victorioso. Al reírse de la muerte, del dolor, de la futilidad de todos los emprendimientos humanos, por un desdoblamiento propio de la subjetividad moderna, encuentra un espacio para la libertad, para la creación y lo nuevo:

El humor no es resignado, es opositor; no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio de placer, capaz de afirmarse aquí a pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales (Freud 1991 [1927]: 158-159).

No es casual que sea justamente en el renacimiento donde el término humor, afectado hasta ese entonces a la teoría de los humores corporales, viene a adquirir el significado moderno, atestiguado, por ejemplo, en la obra de Shakespeare. En él confluyen, además de la antigua doctrina médica de los fluidos, la atribución a la bilis negra o melancolía (el único de los humores no reconocido por la medicina moderna) la causa del extraño estado de ánimo que ha llegado con ese nombre hasta nosotros. Según la tesis conjunta de Klibansky, Panofsky y Saxl ese rasgo de ingenio propiamente moderno que es el humorismo sería un correlato de aquella (Klibansky, Panofsky, Saxl 2006). Uno de los capítulos más singulares de la historia de la risa, lo constituye el cuerpo de cartas apócrifas firmadas por Hipócrates donde se narra el episodio de la locura de Demócrito, incapaz de dejar de reír. Es el médico de Cos quien nos refiere cómo, en un raptó de inspiración divina, el filósofo de Abdera escribe un tratado sobre el mal que lo aqueja. “Río por un solo motivo” dirá él mismo: “el hombre está lleno de locura”. La respuesta será capital para la evolución del tópico de la locura en la cultura occidental, y tendrá amplias repercusiones a partir del renacimiento. Se abre aquí el capítulo del *morosophos* del que tanto provecho habrá de sacar Erasmo.

Porque existen, en efecto, dos clases de locura: la de los hombres comunes, aquella que “desencadenan las Furias del invierno” que los lleva a cometer los actos más atroces; y aquella que afectaba a Demócrito que no sólo no afecta sus facultades intelectuales sino que al revés, es el disparador de una lucidez sin igual que le hace reír ante la demencia mundana de los hombres (Pollock 2003: 22-23). Una vez más, no es extraño encontrar un eco de Freud entre esas palabras, quien hace entrar al humor dentro de

la gran serie de aquellos métodos que la vida anímica de los seres humanos ha desplegado a fin de sustraerse de la compulsión del padecimiento, una serie que se inicia con la neurosis y culmina en el delirio, y en la que se incluyen la embriaguez, el abandono de sí, el éxtasis [...] todo ello sin resignar, como lo hacen otros procedimientos de igual propósito, el terreno de la salud anímica (Freud 1991 [1927], 159).

› ***En torno a El Jardín de las delicias***

A partir de estas consideraciones, podemos proceder a esbozar nuestra hipótesis según la cual habría en la obra de Bosch, un temprano ensayo pictórico de esta forma moderna de lo humorístico que va a tender líneas de influencia, un poco más adelante, en las obras del viejo Brueghel. Algunos de los rasgos característicos de los antiguos maestros, se corresponderían entonces, con este tipo de humorismo cuyos rasgos principales acompañan a la gestación de una subjetividad predominantemente moderna; aquella capaz de reírse de todo aquello que le pone límites a su propia condición subjetiva: la muerte, la violencia, la locura, lo absurdo. En el tratamiento que da El Bosco a algunos temas morales frecuentes en la imaginación pictórica de la época podemos descubrir esa clase de humor lindante con la locura, la violencia o la melancolía propio de un configuración cultural que tiene sus orígenes en el renacimiento pero cuyas influencias pueden rastrearse hasta hoy en día.

Y si es cierto que lo irrisorio aparece más claramente presente en un panel satírico como en el temprano *Extracción de la piedra de la locura* o en el tríptico de *El carro de heno*, es justamente aquí, en *El jardín de las delicias*, por su tratamiento de un tema aparentemente religioso con un procedimiento similar al de los cuadros satíricos, por la confluencia superpuesta de horrores y maravillas, por su despliegue vertiginoso de color que contrasta salvajemente con el gris pútrico que retrata el tercer día de la creación, por el

desmesurado intento de cifrar el universo en un cuadro, por su renuncia a encontrar un orden en ese caos donde las delicias del paraíso prefiguran ya los horrores del infierno; es justamente aquí donde puede encontrarse una muestra de aquella manifestación de lo risible que José Emilio Burucúa describe en su libro sobre las imágenes cómicas y humorísticas del renacimiento tardío como “*la yuxtaposición inesperada y a menudo aluvional [...] de cosas, de personajes, animales, alegorías, caracteres*” que nos revelan “*la organización contradictoria y dialéctica de la realidad*” (Burucúa 2007: 81).

Es real que los dibujos del Bosco no nos producen risa, a diferencia de muchos estupendos pasajes de Rabelais. Pero a la sospecha de que hay algo allí que hace sistema interconectando ambas obras deben agregarse además los testimonios recogidos por Gombrich según el cual las interpretaciones renacentistas de esta obra veían allí *cose tante piacevoli et fantastiche*:

La contemplación del mundo boschiano, que hoy nos llena de angustia y suscita nuestros más oscuros terrores freudianos, producía en el siglo XVI una risa franca y sin complicaciones, que suponemos ha de haber sonado todavía frente a las drôleries de Pieter Huys, pintor y grabador de Amberes entre 1550 y 1570, o de Bruegel el viejo (Burucúa 2007: 39).

En todo caso no debería desestimarse el juicio de uno de sus tempranos observadores, Fray José de Sigüenza, que hacia 1605 podía comparar el estilo del Bosco con el de los poemas macarrónicos de Teófilo Folengo, particularmente el *Baldus* de 1517. Según Sigüenza Bosch

hizo vn camino nueuo, con que los demas fuessen tras el y el no tras ninguno, y boluiesse los ojos de todos a ssi; vna pintorra como de burla y macarronica, poniendo en medio de aquellas burlas muchos primores y estrañezas; assi en la inuencion como en la execucion y pintura, descubriendo algunas vezes quanto valia en aquel arte, como también lo hazia Cocayo hablando de veras (Sigüenza 1909: 636).

Cabe deducir que así como Folengo no inventó el estilo macarrónico, tampoco Bosch habría sido el primero en dar vida a tales monstruosidades, que habrían provenido de las antiguas iluminaciones de los bestiarios medievales muchos de cuyos artistas provenían justamente de estas regiones. En última instancia, el tríptico en cuestión podría ponerse en consonancia (en constelación) con otras representaciones de lo que habremos de llamar la *pathosformel* humorística de la multitud.

Recordemos que si bien Warburg nunca definió explícitamente la *pathosformel* o forma emotiva de la cual la ninfa es sólo un ejemplo, ésta puede entenderse como una configuración de formas representativas y significantes, históricamente determinadas

que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social (Burucúa 2007: 15).

Estas formas emotivas, perduran enormemente en el tiempo y en el espacio y se extienden a través de épocas y geografías increíblemente diversas, subrayando los hilos secretos hacia el interior de una cultura y los lazos de interconexión entre una cultura y otra. Por eso, para terminar este trabajo, me gustaría apelar al procedimiento warburgiano por excelencia acumulando, unas frente a otras, imágenes de tiempos y naturaleza diferente, producidas con el propósito de hacer reír (salvo, por lo que sabemos, aquellas que pertenecen a los pintores flamencos) intentando por este método demostrar la veta subterránea que une los trípticos del Bosco con los tempranos comics modernos.

Bibliografía

- Burucúa, E. (2007). La imagen y la risa. Las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana. Cáceres, Editorial Periférica.
- Eco, U. (1986). "Lo cómico y la regla" en La estrategia de la ilusión. Editorial Lumen, Barcelona.
- Freud, S. (1991 [1927]). "El humor" en Obras Completas, Tomo XXI. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (2006). Saturno y la melancolía. Alianza, Madrid.
- Palacios, C. (2013a). "Algunos alcances de la perspectiva multimodal para el estudio del humor y lo cómico." En Revista Signo & Seña Nº 23. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Palacios, C. (2013b). "Algunos abordajes al fenómeno de la risa en las artes." En Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Palacios, C. (2012a). "Desfasajes. Entre la historieta y la política." En La Trama de la Comunicación. Anuario del departamento de Ciencias de la Comunicación. Vol. 16. Años 2011/2012. Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- Palacios, C. (2012b). "Ethos cómico y Ethos humorístico" En Actas del V Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística. 27 de noviembre a 1 de diciembre. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Pollock, J. (2003). ¿Qué es el humor? Buenos Aires, Paidós.
- Sigüenza, Fr. J. (1909). Historia de la Orden de San Jerónimo, Madrid.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 7



Figura 8

