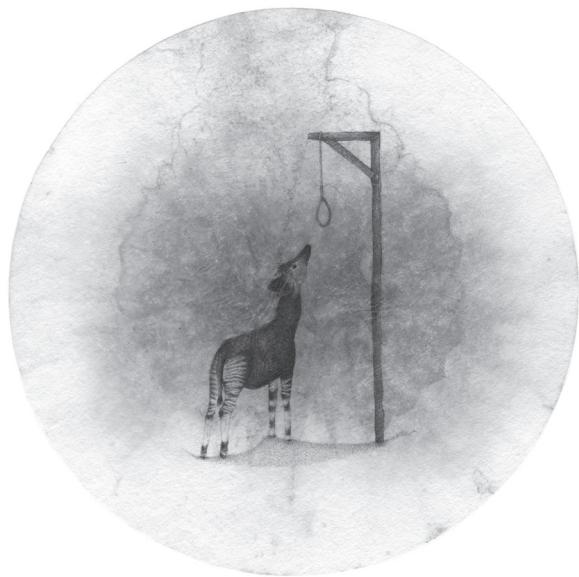


DESDE EL JARDÍN DE FREUD

REVISTA DE PSICOANÁLISIS

17



«LOS USOS DEL HUMOR, EL CHISTE Y LO CÓMICO,
EN LA CLÍNICA Y EN LOS LAZOS SOCIALES»

Facultad de Ciencias Humanas
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

DESDE EL JARDÍN DE FREUD

REVISTA DE PSICOANÁLISIS

www.jardindefreud.unal.edu.co

NÚMERO 17, ENERO - DICIEMBRE DEL 2017

ISSN (impreso) 1657-3986 - (en línea) 2256-5477

DOI: 10.15446/djf

Revista anual publicada por la Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura,
Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia

©Universidad Nacional de Colombia

Desde el *Jardín de Freud* se encuentra indexada en el **IBN-Publindex (Colciencias)**, en categoría C,
y en las siguientes bases de datos y catálogos: **EBSCO Discovery Service, ProQuest, Google Scholar, CLASE, Latindex, Dialnet, Rebiun, Doaj, Redib y Biblioteca virtual Luis Ángel Arango.**

DIRECTOR Y EDITOR: Mario Bernardo Figueroa Muñoz, Universidad Nacional de Colombia

ASISTENTE EDITORIAL: Manuel Alejandro Briceño Cifuentes

AUXILIAR EDITORIAL: José Gabriel Dávila Romero

OBRA DE PORTADA E INTERIOR: © Angélica María Zorrilla

TRADUCCIÓN AL INGLÉS: Rosario Casas

TRADUCCIÓN AL FRANCÉS: Sylvia De Castro Korgi; Pio Eduardo Sanmiguel;

Esperanza Torres Parra; Laura Andrea Acuña.

COORDINACIÓN DEL PROCESO EDITORIAL: Camilo Baquero

CORRECCIÓN DE ESTILO: William Castaño Marulanda

MAQUETA INICIAL: Santiago Mutis Durán

DISEÑO DE PORTADA Y DIAGRAMACIÓN: Isabel Sandoval

IMPRESIÓN: Editorial Kimpres Ltda

COMITÉ EDITORIAL/CIENTÍFICO:

Belén del Rocío Moreno Cardozo, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Bernard Nominé, Colegio de Clínica Psicoanalítica del Sur-Oeste. París, Francia.

Carina Basualdo, Universidad de Nanterre. París, Francia. †

Dany-Robert Dufour, Universidad de París VIII. París, Francia.

Francisco Ortega, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Héctor Gallo, Nueva Escuela Lacaniana. Medellín, Colombia.

Patricia León-López, Asociación de Psicoanálisis Jacques Lacan, APJL. París, Francia.

Pablo Amster, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Pierre Bruno, Asociación de Psicoanálisis Jacques Lacan, APJL. París, Francia.

Silvia Lippi, Universidad de París VII. París, Francia.

GRUPO DE ARBITRAJE:

Alberto Sladogna, Escuela Lacaniana de Psicoanálisis. París, Francia.

Alejandra Bilbao, Universidad Andres Bello. Santiago de Chile, Chile.

Amelia Haydée Imbriano, Universidad Argentina John F. Kennedy. Buenos Aires, Argentina.

Ángela Jaramillo, Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Anthony Sampson, Universidad del Valle. Cali, Colombia.

Beatriz Julieta Álvarez Lerma, Universidad Autónoma del Carmen. Campeche, México.

Carlos Ramos, Asociación de Psicoanálisis Jacques Lacan, APJL. París, Francia.

Carmen Elisa Acosta Peñaloza, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Carmen Elisa Escobar María, Universidad del Norte. Barranquilla, Colombia.

Carmen Lucía Díaz, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Clara Cecilia Mesa Duque, Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Gabriel Lombardi, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

Juan Carlos Suzunaga, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.

Juan Fernando Pérez, Nueva Escuela Lacaniana. Medellín, Colombia.

Isabelle Morin, Asociación de Psicoanálisis Jacques Lacan, APJL. París, Francia.

Íván Jiménez García, Escuela Normal Superior. París, Francia.

Luis Izcovich, Universidad de París VIII. París, Francia.

Maria Clemencia Castro, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Marta Gerez Albertín, Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina.

Pura Haydée Cancina, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina.

Sidi Askofaré, Universidad de Toulouse II-Le Mirail. Toulouse, Francia.

Sylvia De Castro Korgi, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Rector: Ignacio Mantilla Prada

Vicerrector sede Bogotá: Jaime Franky Rodríguez

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

Decano Facultad de Ciencias Humanas: Luz Amparo Fajardo Uribe

Vicedecana Académica: Nohra León Rodríguez

Vicedecana de Investigación y Extensión: Constanza Moya Pardo

Directora de la Escuela de Psicoanálisis y Cultura: Carmen Lucía Díaz

Director del Centro Editorial: Camilo Baquero



El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de "reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas" Colombia 4.0, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/co/>

CONTACTO:

Desde el *Jardín de Freud. Revista de Psicoanálisis*

Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura

Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas,
Ciudad Universitaria Av. Cra. 30 n.º 45-03, ed. 212, of. 132

Tel: (571) 3165000, ext. 16372. A.A. 14490. Bogotá, Colombia.

e-mail: desdeeljardindefreud@gmail.com, rpsifreud_bog@unal.edu.co

Facebook: www.facebook.com/desdeeljardindefreud

www.jardindefreud.unal.edu.co

SUSCRIPCIÓN Y DISTRIBUCIÓN:

Siglo del Hombre Editores: Cra. 31A n.º 25B-50, Bogotá, Colombia.

PBX: 3377700

www.siglodelhombre.com/suscripciones.asp

CANJE:

Dirección de Bibliotecas, Grupo Colecciones

Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo. Av. El Dorado n.º 44A-40

Telefax: 3165000 ext. 20082 A. A. 14490, Bogotá, Colombia.

e-mail: canjedb_nal@unal.edu.co

DISTRIBUCIÓN Y VENTAS:

UN La Librería, Bogotá

Plazoleta de Las Nieves

Calle 20 n.º 7-15. Tel. 3165000 ext. 29490

Ciudad Universitaria:

• Auditorio León de Greiff, piso 1. Tel.: 316 5000, ext. 20040

www.unallibreria.unal.edu.co

libreriaun_bog@unal.edu.co

• Edificio Orlando Fals Borda (205)

• Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas Rogelio Salmona (225)

PREPARACIÓN EDITORIAL:

 **CENTRO EDITORIAL**

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, ed. 205, of. 222.

Tel: 3165000 ext. 16282

editorial_fch@unal.edu.co

Bogotá, D. C., 2017

CONTENIDO

«LOS USOS DEL
HUMOR, EL CHISTE
Y LO CÓMICO,
EN LA CLÍNICA
Y EN LOS LAZOS
SOCIALES»



Editorial

MARIO BERNARDO FIGUEROA
MUÑOZ

Universidad Nacional de
Colombia, Bogotá, Colombia

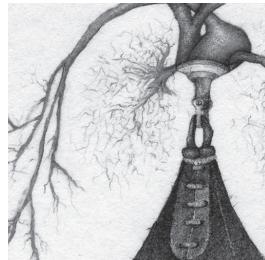
11

En memoria de Luis Bernardo López

Escuela de Estudios en
Psicoanálisis y Cultura

15

I. ... EN LA CLÍNICA



Las variantes de lo cómico y su utilidad en la cura

VANINA MURARO

Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires, Argentina

*Variants of the Comic
and their Usefulness
in Treatment*

*Les variantes du comique
et son utilité dans la cure*

19

El humorista y el fin del análisis

LUCIANO LUTEREAU
MARCELO MAZZUCA

Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires, Argentina

*The Humorist and
the End of Analysis*
*L'humoriste et la
fin d'analyse*

33

El humor no es chiste: usos clínicos de un dicho que no desanuda tragedia y comedia

MATÍAS LAJE

Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires, Argentina

*Humor Is Not a Joke:
Clinical Uses of a Manner
of Speaking that Links
Tragedy and Comedy*

*L'humour n'est pas mot
d'esprit: usages cliniques
d'un dire qui ne dénoue
pas tragédie et comédie*

43

II. ... EN LO SOCIAL



Comicidad y perversión: dos enantiómeros

IGNACIO GONZÁLEZ GARCÍA
Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España.

Comedy and Perversion: Two Enantiomers

Du comique et de la perversión: deux énantiomères

51

La risa del psicoanalista: indicio de la salida del discurso capitalista

MARIE-JEAN SAURET
Universidad de Toulouse II-Jean Jaurès, Toulouse, Francia

The Laughter of the Psychoanalyst: A Sign of the Abandonment of Capitalist Discourse

Le rire du psychanalyste: indice de la sortie du discours capitaliste

69

El humor como defensa

PILAR GONZÁLEZ RIVERA
Universidad de París 8, París, Francia

Humor as Defense
L'humour comme défense

87

Muerto de risa: el humor y la puntuación

OMAR GUERRERO
Asociación Lacaniana Internacional (ALI), París, Francia

Died Laughing: Humor and Punctuation
Mort de rire: l'humour et la ponctuation

93

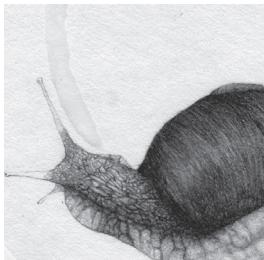
Lo infantil y el reverso cómico del discurso capitalista

HERWIN EDUARDO CARDONA QUITIÁN
Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

The Infantile and the Comical Flip Side of Capitalist Discourse
L'enfantin et le revers comique du discours capitaliste

99

III. ... EN BROMA



Charlie: muerto de risa

**MARÍA TUIRÁN ROUGEON
PHILIPPE CANDIAGO**
Asociación Lacaniana Internacional
(ALI), París, Francia

Charlie: Dead Laughing
Charlie: mort de rire

117

Sueño, chiste y lazo social: acerca de la escritura

**HILDA KARLEN ZBRUN
ALDO NELSON CICUTTO
ANA LAURA RODRÍGUEZ YURCIC**
Universidad del Aconcagua,
Mendoza, Argentina
*Dream, Joke, and Social
Fabric: On Writing*
*Rêve, mot d'esprit et
lien social: à propos
de l'écriture*

127

Metafísica de la risa: Freud, Lacan, Bataille

SILVIA LIPPI
Universidad Diderot París
7, París, Francia
*Metaphysics of Laughter:
Freud, Lacan, Bataille*
*Métaphysique du rire:
Freud, Lacan, Bataille*

137

El humor negro frente a la muerte

**MARGOT COPPIN
JEAN-LUC GASPARD**
Universidad de Rennes
2, Rennes, Francia
*Black Humor in the
Face of Death*
*L'humour noir
face à la mort*

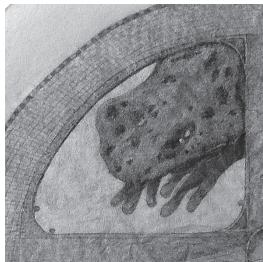
149

El chiste y lo cómico son una tontería

SÉRGIO STAUDE
Escuela Freudiana de Buenos
Aires, Buenos Aires, Argentina.
*Jokes and the Comic
are Just Foolishness*
*Le mot d'esprit et le
comique sont des bêtises*

161

IV. ... EN SUB VERSIÓN



...también es broma

PABLO AMSTER

Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires, Argentina
Instituto de Investigaciones
Matemáticas - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas
y Técnicas (IMAS-Conicet),
Buenos Aires, Argentina

... Also a Joke

...c'est aussi une
plaisanterie

169

Para una política de la farsa. La lección libanesa

DINA GERMANOS BESSON MARIE-JEAN SAURET

Universidad de Toulouse II-Jean
Jaurès, Toulouse, Francia

Toward a Politics of Farce.
The Lebanese Lesson

Pour une politique de la
farce. La leçon libanaise

183

El humor, resistencia del sujeto

VÉRONIQUE SIDOIT

Asociación de Psicoanálisis Jacques
Lacan (APJL), París, Francia

*Humor as Resistance
of the Subject*

*L'humour, résistance
du sujet*

201

Economía psíquica de la caricatura política: retórica del sujeto y lazo social

GABRIELA PATIÑO-LAKATOS

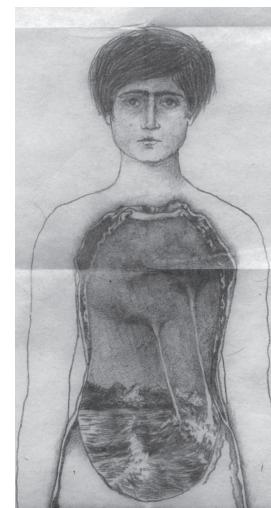
Universidad París 7
Diderot, París, Francia

*The Psychic Economy
of Political Caricature:
Rhetoric of the Subject
and the Social Fabric*

*Économie psychique
de la caricature
politique: rhétorique
du sujet et lien social*

213

V. LA OBRA



bilis brillante gris grafito

acerca de los dibujos de
Angélica María Zorrilla

PAULA RONDEROS

237

VI. RESEÑAS



La subversión del humor

Lauterwein, Andréa y Strauss-Hiva, Colette.
Rire, Mémoire, Shoah.

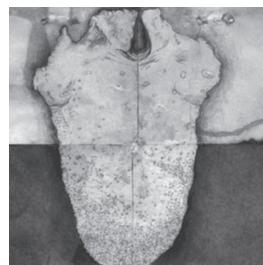
POR: ARMANDO COTE
Centro Primo Levi, París, Francia
241

Entre la angustia y la risa

Lieberman, Radosh Marina.
Entre la angustia y la risa.

POR: ÁLVARO DANIEL REYES GÓMEZ
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia
245

VII. ANTOLOGÍA MÍNIMA



MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA
Don Quijote de la Mancha / fragmentos
251

HIEROCLES Y FILAGRIO
Filogelos: el libro de chistes más antiguo del mundo / fragmento
254

FRANÇOIS RABELAIS
Gargantúa y Pantagruel / fragmento
262

FRANCISCO DE QUEVEDO
Antología poética / fragmentos
265

THOMAS HOBBS
Risa / fragmento
268

MOLIÈRE
Tartufo / fragmento
270

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL
Lecciones sobre la estética / fragmento
275

HENRI BERGSON
La risa / fragmento
281

ANDRÉ BRETON
Antología del humor negro / fragmento
287

FRIEDRICH NIETZSCHE
Más allá del bien y del mal: Preludio de una filosofía del futuro / fragmento
292

FRIEDRICH NIETZSCHE
El viajero y su sombra / fragmento
293

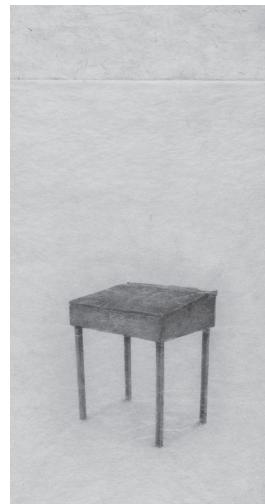
VLADIMIR JANKELEVITCH
La ironía / fragmento
294

GILLES LIPOVETSKY
La era del vacío / fragmento
300

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ
El humor en la literatura española / fragmento
310

GERMÁN HERNÁNDEZ
¿De qué nos reímos los colombianos? / fragmento
324

SVETLANA ALEXIÉVICH
Voces de Chernóbil / fragmento
333



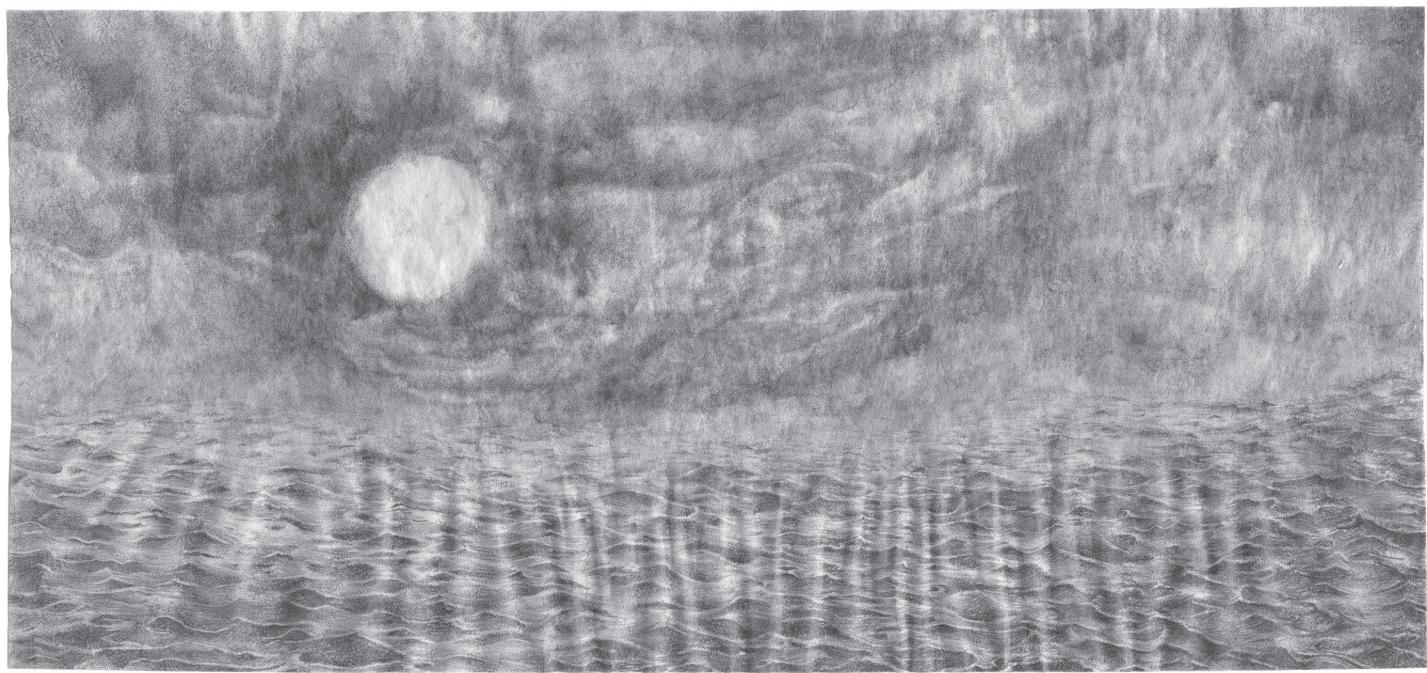
Colaboradores

335

Normas para colaboradores
338

Consideraciones éticas
344

* Si bien algunos de los textos o fragmentos de esta antología se extrajeron de publicaciones anteriores al 2010, la presente edición de la revista se rige por las normas actuales de la Real Academia Española.



«LOS USOS DEL HUMOR, EL CHISTE Y LO CÓMICO, EN LA CLÍNICA Y EN LOS LAZOS SOCIALES»





© Angélica María Zorrilla. *Rinoceronte*. DisPares | grafito, lápices de colores, sobre de papel de filtro para cafetera| 20 cms diámetro | 2010-2014.

Editorial

En “La interpretación de los sueños” el creador del psicoanálisis dejó consignada su molestia por los no pocos “chistecitos idiotas” que le valió su apellido: *Freude* significa “júbilo, alegría, delicia” y conforma palabras como “*Freudenhaus* (casa alegre, prostíbulo) y *Freudenmädchen* (muchacha alegre, prostituta)”, tal como anotó uno de sus traductores al español. Freud se refirió a este malestar justamente en el análisis del sueño que le brindó un desquite. No fue este uno cualquiera, sino aquel de las tres parcas, en el cual él mismo se compara con un famoso humorista de su época, pues hace chistes insolentes con los nombres de algunos de sus más queridos maestros, muy a pesar de lo agradecido y respetuoso que fue como discípulo.

Chistes y notas de humor brotaban de Freud en sus sueños, pues le concernían directamente. Fliess, quien fuera el primer lector de “La interpretación de los sueños”, ya se lo había hecho notar: “el soñante aparece a menudo demasiado chistoso”, comentario que Freud recibía de buena gana si se refería al soñante y no al intérprete, pues en la vigilia, él apenas merecía el atributo de “chistoso”, y si en sus sueños lo era, ello no se debía a su persona. ¿De quién es el chiste entonces? ¿Quién es el chistoso: el inconsciente, el soñante, el intérprete?

En referencia al número anterior de la revista, puede parecer un chiste pasar del asunto de “La verdad y sus efectos” al de “Los usos del humor, el chiste y lo cómico, en la clínica y en los lazos sociales”; sin embargo, hay por lo menos una pendiente que nos condujo hasta acá, si acordamos con Lacan que “la verdad del sujeto no está en él mismo sino, como lo demuestra el análisis, en un objeto por naturaleza velado [y que...] hacer surgir este objeto, es propiamente el elemento de lo cómico puro”, a lo cual agrega que se trata de sobreponerse a ello “desde el ángulo del humor”. Así, si regresamos al sueño de las parcas, veremos surgir ese objeto de las manos de la parca hospedera, quien las mueve como haciendo albóndigas, lo cual conduce al Freud soñante/analizante hasta el recuerdo vívido de “las negruzcas escamas de *epidermis*” que se desprendían de las manos que su madre frotaba energicamente para demostrarle, a un horrorizado Sigmund de seis años, que estamos hechos de polvo

y que, aunque él no pudiera aceptarlo, tenía ante sus ojos la prueba más fehaciente de que al polvo retornaremos.

No es este el único sueño de Freud en el cual la referencia al humor o al chiste está presente en el contexto de la extracción de un objeto, ese que de manera singular le concierne al sujeto. La encontramos también en uno capital, conocido como el de “la inyección de Irma”, a propósito del cual Lacan señala el horroroso encuentro con este objeto en la garganta infectada de la paciente. Lo que ocurre enseguida es un reparto cómico de los personajes que, múltiples, constituyen la dividida persona de Freud, entre quienes se distribuye la culpa y la angustia: punto de horror que Freud bordea en su sueño apoyado en las letras de la fórmula de la trimetilamina. A la hora de analizar el texto del sueño, y puesto que, como se dijo, están en juego la culpa, la angustia, y el objeto, Freud encuentra apoyo en el famoso chiste del caldero, del cual no parece existir más que su agujero: “Un individuo ha pedido prestado un caldero y lo devuelve agujereado. El propietario le reclama una indemnización, pero él se defiende, alegando: ‘Primeramente, nadie me ha prestado ningún caldero; en segundo lugar, el caldero estaba ya agujereado, y, por último, yo he devuelto el caldero a su dueño completamente intacto’”.

No es pues de extrañar que la presencia y la importancia del humor en la clínica fuera múltiples veces señalada por Lacan, quien las hizo evidentes en los historiales freudianos, desde el caso Juanito, quien en ocasiones parecía burlarse de todo el mundo, hasta el caso de Schreber, quien llegó a escribir en sus *Memorias* un capítulo “singularmente picante, humorístico”, según el mismo Lacan. Al tiempo, el psicoanalista francés criticó en numerosas ocasiones la rigidez y extrema seriedad de algunos analistas.

No es raro ver aparecer la risa en la situación analítica acotando las especies de lo cómico, de lo humorístico o lo chistoso, bajo muchas modalidades que pueden abarcar un amplio espectro: la risa tímida, la que pide complicidad y connivencia, la seductora, o la autocompasiva, entre otras. Está también aquella risa cuyo objeto es el mismo sujeto de quien parte la humorada —que para Freud era la “más originaria y sustantiva” forma del humor—, y está otra, espontánea, que certifica el acierto de un señalamiento o de una interpretación y es signo inequívoco de la sorpresa del sujeto ante la emergencia de lo inconsciente. Este encuentro inesperado no atañe solamente al analizante, también implica, desde luego, al analista, aunque se hable mucho menos de él.

Entonces, ¿qué del chiste, de lo cómico o del humor, puede operar como interpretación o puede llegar a cobrar el valor de acto analítico? Se podrá responder, acaso, echando mano de un señalamiento de Lacan a la hora de situar, en cierto

momento de su obra, el lugar del analista, que este estaría en el lugar del muerto, como en el bridge, y que, desde luego, un muerto no ríe; sin embargo, más de una vez estamos muertos... de la risa.

Lacan señaló que, con su trabajo sobre el chiste, Freud había desentrañado la técnica del significante y el lugar del Otro como tercero, aquel que sanciona el chiste, lo que introduce una dimensión que va más allá del carácter dual de lo cómico. Se advierte también que así como para Freud la vía regia de acceso al inconsciente fue sin lugar a dudas el sueño, para Lacan lo es el chiste, con lo cual prosiguió su indagación sobre las formaciones del inconsciente. Sin embargo, más allá de la técnica *lenguajera* y del lugar del Otro, hay otra vertiente en el chiste: aquella que concierne a la presencia de lo real del goce allí implicado, previamente insinuado con la referencia al objeto y su extracción. ¿No fue acaso a propósito de la pulla que Freud develó el secreto del lazo en el cual se reduce a un sujeto a la condición de objeto del “goce de la obscenidad” —los términos son de Freud—, con la complicidad y el soborno de un tercero que se ubica en el lugar del Otro?

Freud señaló, en su artículo “El humor” de 1927, la función no sólo liberadora, sino también opositora y hasta subversiva del humor. Sigue que este tiene dos rasgos de los que adolece el chiste, a saber: sus vínculos con lo grandioso y lo patético. Tales rasgos le otorgan al humor una dignidad singular: por su intermedio nos rehusamos a sucumbir al sufrimiento, de allí su conexión con lo patético, entendido este, desde luego, en su acepción aristotélica. Tal como Freud lo planteó en este breve y esclarecedor artículo, con el humor se puede apreciar un inusual giro en la potencia severa y vociferante del superyó, pues en tal ocasión esta instancia, heredera de la autoridad parental, aparece dotada de rasgos extrañamente amables.

Ahora bien, respecto de esta tríada freudiana —lo cómico, el chiste, el humor— surgen otros interrogantes: ¿Cuáles son los límites para reír del otro? ¿Cómo es que una burla puede apuntar al corazón del ser del sujeto? ¿En qué circunstancias la satisfacción que así se conquista puede hacer signo de un goce insopportable, que entonces resulta preciso extirpar? ¿Cuándo, por el contrario, la humorada es un bálsamo que el superyó ofrece a un yo “amedrentado”? ¿Por qué cuando se toma a la propia persona como objeto de una broma resulta ser esta, como lo evocábamos más arriba, “la forma más originaria y sustantiva del humor”? ¿De qué reímos hoy? ¿Cómo pasar de reír del otro a reír con el otro?

El terreno es fértil en preguntas. Solo a manera de provocación, podemos anotar algunos tópicos pertinentes: el lado cómico del duelo, señalado por ejemplo, por Jean Allouch, del cual da fe quien es sorprendido por un ataque de risa en medio de un funeral; las afecciones del humor en la manía o en la melancolía; la singularidad de

la ironía en la psicosis; y también, el papel a veces ambiguo del bufón, único a quien, en un límite casi perverso, le es permitido reírse del rey, pero ¿a qué precio? Más allá, llegamos a la comedia como género, a la distancia que la separa de la tragedia, y acaso, al humor cínico en el que, capitalizando la verdad, se trata de ganar algo más que risas al exhibir impunemente la falta de un sujeto y hasta la verdad, antes oculta, de todo un discurso. Finalmente, en la vía de la extracción del objeto y hasta de su usufructo, ¿no aparece en el horizonte la carcajada del capitalista anotada por Marx y subrayada por Lacan? ¿Qué va entonces de esta carcajada a la sonrisa del santo a la cual también aludió en otro contexto?"

Con el texto anterior convocábamos hace algunos meses a este número constituido por una selección de 17 artículos y dos reseñas, organizados en cuatro secciones que hemos titulado: "...en la clínica", "...en lo social", "...en broma" y "...en sub versión". La brevedad de estos títulos no riñe con la complejidad de los textos y el amplio espectro de perspectivas que abarcan, de manera que varios de ellos podrían incluirse en uno u otro e estos apartes. Para los articulistas va nuestro agradecimiento y uno muy especial a la maestra Angélica María Zorrilla quien ha puesto a nuestro alcance su bella producción de dibujos, con los que introduce en esta edición una buena dosis de sutil ironía, de humorísticos enigmas y, sobre todo, de melancolía, esa otra cara del humor, frecuentemente olvidada.

MARIO BERNARDO FIGUEROA MUÑOZ
DIRECTOR Y EDITOR

EN MEMORIA DE
LUIS BERNARDO LÓPEZ

En este número de la revista *Desde el Jardín de Freud* queremos hacer memoria de lo que significó la presencia de Luis Bernardo López en el espíritu de esta publicación. El diseño y la maqueta inicial fueron obra de Santiago Mutis, así como la idea de invitar a un artista plástico para cada número y el cuidado de la parte gráfica para ese ejercicio. Sin embargo, Luis Bernardo participó también en su concepción, y en su nacimiento, en el año 2001, pues fue su primer director y editor, labor que prosiguió al año siguiente para luego retomar la dirección del número 7 y adelantar la edición gráfica de los números 8 al 13. En este trabajo supo darle la mejor forma al proyecto de una publicación seriada con la que soñábamos desde el año 2000.

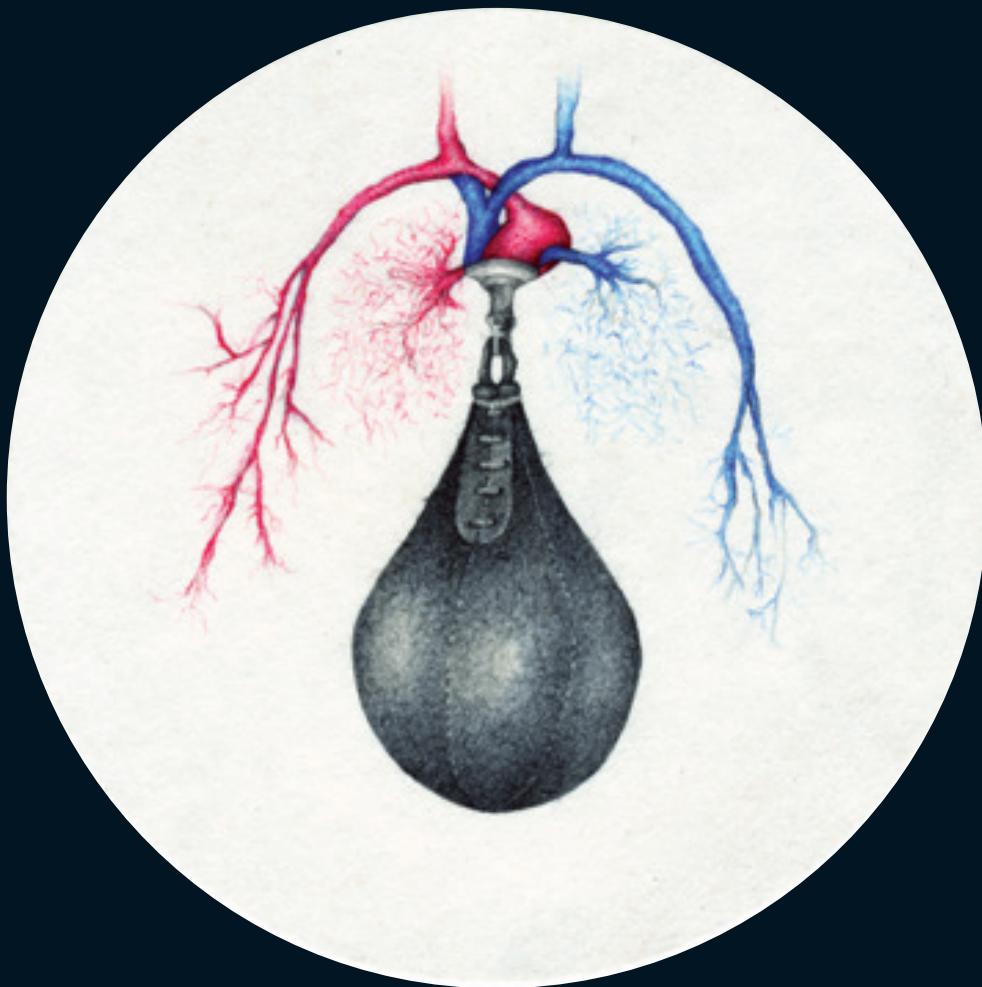
Mucho antes de la creación de la Escuela, los psicoanalistas que estábamos en la Universidad Nacional encontramos en Luis Bernardo, un agudo escucha y un lúcido interlocutor. Así que, sin ser él mismo psicoanalista ni profesor de esta unidad académica, supo interpretar los propósitos que teníamos, escuchar nuestras inquietudes y arrojar viva luz en circunstancias de impases ético-políticos. Ello, desde luego, desbordó en no pocas ocasiones el marco de la edición de nuestra revista.

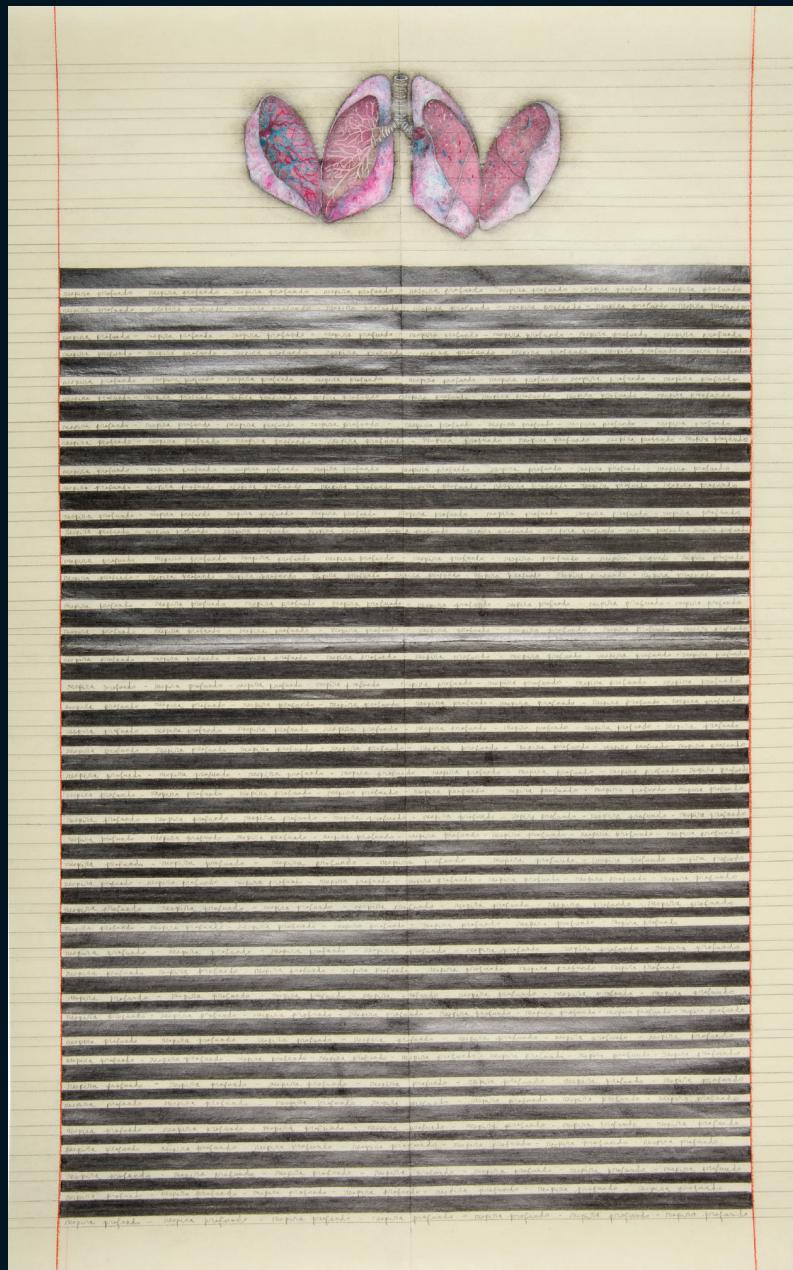
Siempre nos resultó muy diciente su modo de proceder cuando se ocupó de la selección de poemas, textos de la literatura y la filosofía para la antología de *Desde el Jardín de Freud* y de su edición gráfica. Tan pronto como la revista dio el paso de acompañar los artículos con la reproducción de obras de reconocidos pintores, dibujantes y artistas colombianos, Luis Bernardo tomó el relevo de esta tarea con verdadero primor en el tratamiento del material que nos fue cedido para cada número. Tal esmero no estaba solo aplicado a los asuntos técnicos necesarios, a las imágenes que disponía para acompañar cada artículo sino también a su obsesión por el detalle, que era otra cosa que mero pulimento. En efecto, de un boceto o de una pintura podía tomar un

fragmento, un detalle, repetirlo aquí y allá, para hacer ver lo que enseguida comenzaba a interrogar a quienes recorrían, sin premura, las páginas de la revista. Siempre supimos que no se trataba de ilustrar ideas según el modo elemental de los pictogramas, pues él tejía otro texto entre imágenes y letras. Su delicado trabajo no deja de evocar aquella frase tantas veces atribuida a Flaubert: "Dios está en los detalles". Quizá, en virtud de ese cuidado con los detalles, Luis Bernardo nos hacía sentir tan cercanos, pues también hay sutilezas que constituyen la práctica de los psicoanalistas.

El pasado 19 de junio, día en que nos sorprendió la noticia de su muerte, escuchamos un concierto de chelo que su familia ofreció para despedirlo con la música que más amó. Algunos recién nos enterábamos de que tenía un trasplante de corazón desde hacía 20 años y de que el donante había sido un joven de 14 años; entendimos entonces que él no sólo tenía el corazón de un joven sino que tenía el corazón joven, pues tanto entusiasmo, amor por la belleza y compromiso con su tiempo, solo cabrían allí. Queda su huella.

I. ... EN LA CLÍNICA





© Angélica María Zorrilla. Rabia | grafito, lápices de colores, gouache y contenciones sobre de papel | 40x25 cms | 2013.

Las variantes de lo cómico y su utilidad en la cura



VANINA MURARO *

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Las variantes de lo cómico y su utilidad en la cura

Variants of the Comic and their Usefulness in Treatment

Les variantes du comique et son utilité dans la cure



CÓMO CITAR: Muraro, Vanina. "Las variantes de lo cómico y su utilidad en la cura". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 19-31, doi: 10.15446/djf.n17.65396.

* e-mail: vmuraro@psi.uba.ar

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

El presente artículo se propone describir las utilidades que revisten las diferentes expresiones de lo cómico en la clínica. Identificaremos, en primer lugar, a qué denomina Freud la "doble cara" del *Witz*, con el fin de poder distinguir los diversos tipos de comicidad discriminados en su tratado "El chiste y su relación con lo inconsciente". Enriqueceremos esta lectura con los desarrollos del filósofo francés Henri Bergson y la aguda lectura de Jacques Lacan. Finalmente, ubicaremos cómo intervienen estas modalidades con respecto al tratamiento de la censura, la relación con el deseo, la capacidad de extraer placer de una situación desplacentera y con la interpretación analítica.

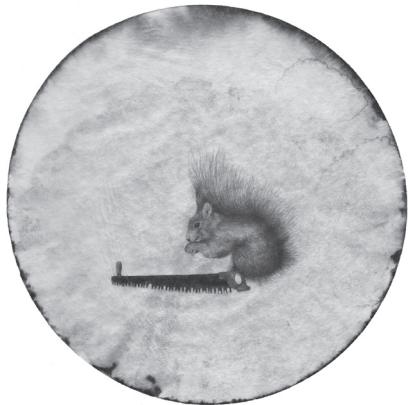
Palabras clave: Jano, humor, humor negro, ironía, *Witz*.

The objective of this article is to describe the usefulness for clinical practice of the different expressions of the comic. It begins by identifying what Freud calls the "Janus face" of *Witz*, in order to be able to distinguish the diverse forms of the comic dealt with in his treatise "Jokes and their Relation to the Unconscious", and then goes on to enrich the discussion with the contributions of French philosopher Henri Bergson and Jacques Lacan's insightful reading. Finally, the paper examines how these modalities of the comic contribute to the treatment of censure, the relation to desire, the capacity to find pleasure in an unpleasant situation, and analytical interpretation.

Keywords: Janus, humor, black humor, irony, *Witz*.

Le présent article a pour objet de décrire les utilités qui revêtent les différentes expressions du comique dans la clinique. D'abord, nous identifierons ce que Freud appelle la "double face" du *Witz*, afin de pouvoir distinguer les diverses modalités du comique discriminées dans son traité "Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient". Nous enrichirons cette lecture avec les développements du philosophe français Henri Bergson et la lecture très poussée de Jacques Lacan. Finalement, nous situerons comment interviennent ces modalités par rapport au traitement de la censure, à la relation au désir, à la capacité de tirer du plaisir d'une situation déplaisante et à l'interprétation analytique.

Mots clés: Janus, humour, humour noir, ironie, *Witz*.



JANO, LAS DOS CARAS DEL WITZ

La afirmación de que el chiste es un Jano se la debemos a Sigmund Freud. Este autor la utiliza para indicar que esta formación del inconsciente posee un doble rostro.

La deidad *Ianus* era representada en la mitología como un ser con dos caras que miraban en direcciones opuestas. *Ianus*, el dios de las puertas, de los inicios y los finales, de cuyo nombre deriva el del primer mes del calendario: *Ianuarius* —en castellano: “enero”—. La afirmación de Freud evoca, tanto la duplicidad del *Witz*, expresada en la doble cara del dios, como la función de la puerta.

Retomando la metáfora freudiana, Lacan insiste en que el chiste *da paso a algo* que solo consigue hacerse audible bajo ese disfraz particular que supone la agudeza. Ubica que el placer que se desprende del *Witz* responde a su “aspecto formal”, diferenciándose con esta afirmación de la lectura freudiana que situaba el placer en la broma. Bajo la expresión “aspecto formal”, Lacan designa al jugueteo con las palabras, práctica que constituye la primitiva fuente de satisfacción del periodo de adquisición del lenguaje. Es decir: la manipulación de la materialidad sonora del significante que reedita el carácter lúdico del niño que se ejercita para devenir hablante de una lengua. Dirá en la clase titulada “El poco sentido y el paso de sentido”¹:

En otros términos, y es el propio Freud quien se expresa así, el chiste tiene dos caras. Está, por una parte, el ejercicio del significante, con esa libertad que eleva al máximo su posibilidad de ambigüedad fundamental. Para decirlo todo, encontramos aquí el carácter primitivo del significante con respecto al sentido, la esencial polivalencia y la función creadora que tiene con respecto a él, el acento arbitrario que aporta el sentido.²

Pero si Lacan ha recurrido al infante para dar cuenta de esta cara lúdica de la manipulación significante, es porque en él la articulación significante está destinada a enunciar una demanda: “¿Qué es la demanda? Es lo que de una necesidad, por medio del significante dirigido al Otro, pasa”³.

Passe, o ne passe pas, son expresiones cargadas de una connotación topológica, especialmente en el contexto de la trasmisión que Lacan está realizando, que coincide

con la construcción de su grafo del deseo. Remiten en francés a las locuciones: “ser admitido”, “concedido”, “aceptado”, “introducirse en”, o bien, lo que coloquialmente se traduciría en nuestra lengua como: “colar”. ¿Y qué es lo que deja colar la cara de Jano que corresponde a la manipulación del significante? De acuerdo con las conceptualizaciones de Lacan, deja pasar ese goce primero, ese juego con *lalengua* que, aunque Lacan aún no ha conceptualizado, parece ya haber advertido. Jano permite que se cuelle ese plus de significante que vehiculiza el chiste y que podemos reconocer también en el decir poético.

En años posteriores, especialmente en *El seminario. Libro 23. El sinthome*, Lacan refiriéndose a *lalengua* dirá que siempre que se elige hablar una lengua hay, aunque imperceptiblemente, una actividad creativa por parte del sujeto que le da a esta un “retoquecito” nuevo.

Esto supone o implica que se elige hablar la lengua que efectivamente se habla. De hecho, uno no hace más que imaginarse que la elige. Y lo que resuelve la cosa es que, a fin de cuentas, esta lengua se crea. No es algo reservado a las frases donde la lengua se crea. Se crea la lengua en la medida en que en cualquier momento se le da un sentido, se le hace un retoquecito, sin lo cual la lengua no estaría viva. Ella está viva en la medida en que a cada instante se la crea.⁴

La segunda cara de Jano corresponde al inconsciente, debido a ello, funciona con las mismas operaciones que Freud describe para el sueño: la condensación y el desplazamiento. ¿Y qué es lo que deja pasar esta segunda cara de Jano? Deja pasar un sentido que vehiculiza un deseo.

Dirá Lacan:

¿Qué hace aquí la agudeza? Indica, nada más y nada menos, la propia dimensión del paso en cuanto tal, hablando con propiedad. Es el paso, por así decirlo, en su forma. Es el paso vaciado de toda clase de necesidad. Esto es lo que puede, en la agudeza, puede, a pesar de todo, manifestar lo que en mí está latente de mi deseo, y puede tener eco en el Otro, pero no por fuerza. En el chiste, lo importante es que la dimensión de paso del sentido sea recogida, autentificada.⁵

VARIANTES DE LO RISIBLE

La categoría de lo cómico no constituye un todo homogéneo. En su interior podemos distinguir diferentes manifestaciones en las que Freud se detiene a lo largo de su tratado “El chiste y su relación con lo inconsciente”. Allí, describe las características de

4. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 23. El sinthome* (1975-1976) (Buenos Aires: Paidós, 2005), 131.

5. Lacan, *El seminario. Libro 5. Las Formaciones del Inconsciente*, 103.

la agudeza, el absurdo, la parodia, la ironía, el disparate, la pulla indecente, la broma, etcétera. Cada uno de ellos, géneros que poseen matices específicos.

A continuación, nos ocuparemos de establecer algunas de estas subclases de lo cómico por las cuales el autor muestra un particular interés. Para ello estableceremos una comparación entre cada una de estas expresiones y el *Witz*, cuyas características formales se encuentran meticulosamente estudiadas y descritas por Sigmund Freud.

1. Lo ingenuo

Freud le dedica al género del humor ingenuo un lugar privilegiado en su tratado y sitúa esta modalidad de lo risible en la frontera con el *Witz*. En el capítulo titulado “El chiste y las variedades de lo cómico” afirma que el humor ingenuo posee un parentesco reconocible con el chiste, y aporta, a modo de ilustración, algunos ejemplos recogidos de anécdotas referidas a niños aún inocentes. Comentaremos a continuación uno de dichos ejemplos.

Dos hermanos interpretan una obra de su autoría frente a una audiencia familiar. En la misma se representa la historia de un pobre matrimonio de pescadores. El hombre y su esposa habitan en una choza a orillas del mar. Dada la miseria en la que se encuentran, el hombre decide lanzarse a la mar en busca de fortuna y se despide tiernamente de su mujer.

En el acto siguiente, el pescador regresa a su hogar con una embarcación llena de dinero y narra animosamente sus avatares. La esposa se encuentra esperándolo en la puerta de la choza e interrumpe el relato para decirle: “Es que yo tampoco estuve ociosa todo este tiempo”, abre la puerta de par en par y le enseña al marido una docena de muñecas depositadas en el suelo, como si se encontraran durmiendo. Ante su sorpresa, los dramaturgos son interrumpidos por las carcajadas de los espectadores.

Freud indica que el motivo de la risa reside en el supuesto por parte del auditorio de que los niños ignoran las condiciones de la procreación. Debido a su desconocimiento creen que una esposa, durante la larga ausencia del marido, podría enorgullecerse de haber dado a luz a su descendencia; y su esposo, a su regreso, podría a su vez regocijarse con ello. Los dramaturgos, explica Freud, produjeron este disparate sobre la base de su ignorancia. Es decir, no fue precedido de cálculo alguno para lograr tal efecto. Tampoco responde a una labor inconsciente como es el caso del *Witz*. Debido a ello, afirma Freud, el *Witz* y el humor ingenuo se distinguen en el proceso psíquico acontecido en la primera persona. Este, enigmático e interesante, falta por completo en el caso de nuestros niños. La diferencia se sitúa entonces a nivel

de la localización del fenómeno: “Chiste y comicidad se distinguen sobre todo en la localización psíquica; el chiste es, por así decir, la contribución a la comicidad desde el ámbito de lo inconsciente”⁶. En cambio, la persona ingenua, se ha expresado de acuerdo a sus medios y razonamientos, sin trabajo alguno e ignorante de un propósito secundario, por ende, no podemos situar una labor del inconsciente ni afirmar que ha extraído de su ingenuidad una ganancia de placer.

Una segunda diferencia entre estas expresiones reside en ubicar cuántas personas requiere cada una de estas manifestaciones para su creación. En el chiste, la tercera persona resulta indispensable para el acabamiento del proceso placentero. Lo cómico ingenuo, en cambio, puede cumplirse con tan solo dos personas: una primera produce lo cómico y, como hemos visto en el ejemplo, queda al margen del efecto risible y la segunda persona lo descubre. En el caso del ejemplo citado: la niña, que representa el papel de abnegada esposa del pescador, corresponde a la primera persona y los familiares que observan la obra constituyen la segunda. En cambio, afirma Freud: el proceso psíquico del chiste se consuma entre la primera, es decir el yo, y la tercera o persona ajena, y no como en lo cómico ingenuo entre el yo y la persona objeto.

En *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*, Lacan se detiene en esta precisión freudiana para interrogarse acerca del estatuto de la tercera persona, o persona ajena, indispensable para la consumación del *Witz*. Afirma que la primera persona será aquella que produzca la agudeza y la tercera persona quien la autentifique como tal en tanto Otro, operando desde el lugar del código.

Finalmente, Freud añade a estas distinciones una diferencia en la temporalidad de ambos fenómenos: el *Witz*, dirá, es captado siempre en estado fugitivo, en una chispa que no precisa de un “abrazo prolongado”. Se trata de un “encuentro relámpago”. A diferencia de ello, el humor ingenuo precisa de una relación previa entre los participantes. En nuestro ejemplo, el primer acto de la obra infantil y el conocimiento del auditorio acerca de la inocencia de los niños representan esa relación previa que posibilita el desenlace jocoso.

En la fugacidad del *Witz*, Freud señala la existencia de dos momentos lógicos: anonadamiento y luz. De acuerdo con esta alternancia, el chiste, en un primer momento, llama la atención por el sinsentido, pues deja al oyente pendiente, a la espera, pero rápidamente este es recompensado con la aparición del sentido en ese sinsentido. Sin embargo, precisa Lacan, se trata siempre de un sentido esquivo, difícil de definir, que aparece y desaparece fugitivamente, recordando así al relámpago.



6. Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), en *Obras completas*, vol. VIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1995), 197. La cursiva aparece en el original.

2. El humor

La segunda variedad de lo risible en la que nos detendremos corresponde al humor. Freud considera esta manifestación en dos ocasiones: en las últimas páginas del libro “El chiste y su relación con lo inconsciente”, incluidas en el apartado VII: “El chiste y las variedades de lo cómico” y, más de veinte años después, en su texto titulado, precisamente, “El humor”. A continuación, nos detendremos en los puntos de contacto y de diferenciación entre el humor freudiano y el *Witz*.

Nuevamente, como en el caso de la ingenuidad cómica, en el humor, precisa Freud, no hay tercera persona. Inclusive, la segunda persona no agrega nada nuevo al goce humorístico. Prueba de ello es que el humorista puede conservar para sí la ocurrencia sin sentirse constreñido a comunicarla, hecho que establece una diferencia con el *Witz*. Como explicitará en su artículo de 1927:

El proceso humorístico puede consumarse de dos maneras: en una única persona, que adopta ella misma la actitud humorística, mientras que a la segunda persona le corresponde el papel de espectador y usufructuario, o bien entre dos personas, una de las cuales no tiene participación alguna en el proceso humorístico, pero la segunda la hace objeto de su consideración humorística.⁷

Entre las coincidencias de ambas producciones, hallamos que tanto el chiste como el humor poseen un elemento creativo, por pequeño o imperceptible que este sea. En el chiste la creación se expresa en el elemento neológico, por ejemplo: “famillionario” que condensa los vocablos “familiar” y “millonario”. Este componente creativo es precisamente la cara que vehiculiza el deseo que participa de la formación del chiste. En el humor, el elemento creativo se expresa en la ocurrencia de un enunciado que desentona con la situación en la que es pronunciado. Es decir, la creación no se observa en la manipulación de la *motérialité* sino en el desajuste del dicho con el contexto de producción de este.

Recordemos el brevísimo ejemplo aportado por Freud en el texto. Un delincuente de camino al cadalso, un día lunes, exclama: “¡Vaya, empieza bien la semana!”. No hay nada humorístico en el enunciado, lo que torna el enunciado gracioso es el contexto en el cual el reo lo pronuncia. No se trata de una manipulación, “violencia sobre las palabras”, como llama Freud a la técnica del chiste que escande la palabra en sus fonemas pero cuya expresión en su conjunto resulta de lo más inadecuada en boca de quien la pronuncia. El reo finge no darse cuenta de que para él ya no habrá continuación de esa semana, por lo tanto esta no podrá mejorar ni tampoco empeorar.

Esa falta de concordancia entre el enunciado y la situación en la cual este es pronunciado ya había sido advertida por Henri Bergson. Inspirado en su lectura, Arthur

7. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1997), 157.

Koestler, en su artículo “Humour and Witt”, identifica el *tertium comparationis* de todos los procedimientos humorísticos en: “[...] la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia o contextos asociativos coherentes en sí mismos, pero incompatibles recíprocamente”⁸. Según esta fórmula, la situación humorística residiría en el contraste y la incoherencia producida por un quiebre de planos: el fáctico —que incluye los gestos, acciones y situaciones— y el verbal. El repentino salto de un plano produce la ruptura del curso lineal previsto y provoca la risa.

Si tomamos un ejemplo de humor perteneciente al tratado de Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, podremos observar variaciones sobre esta técnica de construcción. Tal es el caso de la frase: “No se puede llevar la antorcha de la verdad a través de la multitud sin chamuscar alguna barba”⁹.

En este caso, lo que promueve a risa no es el desajuste entre la pronunciación del enunciado y sus condiciones de producción o contexto, sino que una expresión metafórica sea tratada por el cómico como si fuese de orden concreto. Freud dirá, muy agudamente, que esta frase “la antorcha de la verdad”, justamente por ser acertada ha sido incorporada por el uso lingüístico hasta volverse estereotipada, y es mediante esta operación humorística que cobra nuevamente su potencia originaria.

El procedimiento consiste entonces en tomar “un giro descolorido del lenguaje” en sentido pleno. Observamos que el ejemplo cumple una de las condiciones destacadas por Bergson en su tratado *La risa*: la transposición de lo solemne a lo familiar. Una frase grandilocuente, como “llevar la antorcha de la libertad a través de la multitud”, se combina con una imagen prosaica, “chamuscar alguna barba”. Esa ruptura en el plano estilístico la vuelve jocosa.

Encontramos otro ejemplo similar en las páginas del tratado de Bergson, ha sido tomado de la pluma del escritor alemán Jean Paul Richter: “El cielo comenzaba a pasar del negro, al rojo, semejante a una langosta que se cuece”¹⁰.

La primera parte de la frase —“el cielo comenzaba a pasar del negro, al rojo”— remite a una imagen poética del ocaso, además, la descripción del cielo y sus sucesivos cambios de coloración constituye un lugar común en la poesía, por eso, justamente, se ha tornado estereotipada. Pero además, al ser instantáneamente identificada por el lector como correspondiente a un decir de tipo poético, donde la función poética es la dominante del mensaje, crea en el receptor la expectativa de que el mensaje continuará en este plano. Sin embargo, el cómico nos sorprende con el cambio brusco de la función del lenguaje, apelando a un símil culinario: “semejante a una langosta que se cuece”.

En este caso, el carácter cómico obedece a una trasposición que va del lenguaje solemne al familiar. Observamos en estos ejemplos la ruptura de una expectativa y

8. Arthur Koestler, “Humour and Witt” (1990), en *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. XX (Chicago: The University of Chicago Press, 1990), 682-688.

9. Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, 79.

10. Jean Paul Richter citado por: Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (Buenos Aires: Losada, 2003), 95.

la sorpresa que, en este caso, tiene por resultado un efecto paródico. Concluimos, entonces, que la técnica de composición de lo humorístico descansa en un desajuste, ya sea entre enunciación y contexto de enunciación, planos que van de lo abstracto a lo extremadamente concreto, incluso prosaico, o de tonos que pasan bruscamente de lo solemne a lo familiar.

Por último, el humor y el *Witz* deben evitar el afecto penoso. Bergson y Freud coinciden en que este sentimiento es uno de los mayores obstáculos con los que debía vèrselas el efecto cómico, debido a que si la broma produjese pena no habría posibilidad de risa alguna. Esta característica se evidencia aún más en el caso del humor freudiano que es particularmente resistente al afecto compasivo, operando de este modo lo que el autor denomina un “ahorro de compasión”. Es precisamente por ello que el humor posee algo, dirá Freud, de grandioso:

La exaltación del yo, de la que da testimonio el desplazamiento humorístico —y cuya traducción sin duda rezaría: ‘Yo soy demasiado grande (grandioso) {gross(artig)} para que esas ocasiones puedan afectarme de manera penosa’— muy bien podría él tomarla de la comparación de su yo presente con su yo infantil.¹¹

Recordemos una vez más al reo que camina rumbo al cadalso. Legítimamente su situación podría generarle autoconmiseración, sin embargo, por un desplazamiento de afecto que Freud compara con la defensa, consigue sobreponerse a ese sentimiento. Debido a ello, la segunda persona, testigo de esta salida humorística, imita al creador del enunciado y allí donde debería surgir la compasión surge la risa. Esto nos indica que a diferencia del *Witz* —que constituía una formación destinada a la de obtención de placer—, el humor se encuentra destinado al ahorro de displacer. Explica también por qué la risa que se desprende del humor es más modesta que la que surge a raíz de lo cómico, ya que el trasfondo del primero siempre resulta amargo. Gracias a esta disquisición, Freud sitúa la génesis de estas expresiones psíquicas en diversos suelos. Dirá:

En cuanto a la génesis del chiste, debí suponer que un pensamiento preconsciente es librado por un momento a la elaboración inconsciente. Y el chiste sería entonces la contribución que lo inconsciente presta a lo cómico. De manera por entero semejante, el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyó.¹²

11. Ibíd., 221.

12. Ibíd., 161.

3. La ironía

El tercer y último género que contrastaremos con el *Witz* es la ironía. Hemos escogido este tropo a pesar de que no se trata privativamente de una modalidad de lo cómico y, en ocasiones, puede enmarcarse dentro de la ofensa o de un afán persuasivo.

El vocablo “ironía” procede del griego *eirōneía*, su significado es “ignorancia fingida”. Abordar esta noción nos conduce obligatoriamente a Sócrates. Sócrates, “el simulador”—*eiron*—, hizo descansar su método dialéctico en la ironía —*eirōneia*— utilizándola para interrogar a su interlocutor y conducirlo, de esa manera, a un punto de inconsistencia que se iba poniendo al descubierto a partir de las sucesivas preguntas y respuestas. Así, Sócrates insistía más de una vez en que no se trataba de aquello que él había dicho, que no había nada de especial en lo que él sabía acerca del objeto sobre el cual versaba el diálogo pero que él era, sin duda, un hombre sabio a la hora de preguntar y escuchar a su interlocutor¹³.

Una de las definiciones más usuales que nos brindan las retóricas clásicas de la ironía reza que se trata de una figura de carácter intencional, conformada por un enunciado en el que se dice lo contrario a lo que se da a entender. El tropo irónico comunica algo sin decirlo literalmente, pero su estructura no es gramatical ni semántica. En este procedimiento se desdobra el enunciado en dos planos: el que corresponde al dicho y el que corresponde a la enunciación. La ironía se inscribe dentro de los tropos alusivos y, como tal, solo puede reconocérsela en un determinado contexto compartido por quienes participan de ese intercambio verbal.

Afirman Perelman y Olbrechts-Tyteca en su *Tratado de la argumentación* que:

La ironía supone siempre conocimientos complementarios respecto a hechos, normas [...] Por tanto no se puede utilizar la ironía en los casos en los que se duda de las opiniones del orador. Esto da a la ironía un carácter paradójico; si se emplea significa que resulta útil argumentar; pero, para emplearlo hace falta un acuerdo mínimo. Sin duda esto es lo que obliga a Baroja a decir que la ironía tiene un carácter más social que el humor. Esta paradoja sólo es uno de los aspectos, llevado al extremo, de toda argumentación. [...] La ironía es tanto más eficaz cuanto más se dirige a un grupo bien delimitado.¹⁴

Esta condición supone un punto de contacto con el *Witz* que, como destacan tanto Bergson como Lacan, solo resulta eficaz en el seno de la parroquia. A diferencia del *Witz* y al igual que en los otros dos modos de lo risible que hemos explorado —lo ingenuo y el humor—, el rol de la tercera persona es inexistente en la ironía. Puede, por supuesto, existir un *partenaire* pasivo para el irónico que goce de su don y valore inteligentemente sus ocurrencias. Tal es el rol de Polonio, por ejemplo, en la tragedia



¹³. Platón, *Crátilo* (Buenos Aires: Losada, 2005), 100-101.

¹⁴. Chaín Perelmann y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica* (Madrid: Gredos, 1989), 325.

del príncipe *Hamlet* de Shakespeare. Detengámonos para ilustrarlo en el diálogo que tiene lugar entre ambos durante el Acto Segundo, en la Escena VII:

Polonio —[...] ¿Queréis venir, señor, a dónde no os dé el aire?

Hamlet —¿Adónde? ¿A la sepultura?

Polonio —Ciento que allí no da el aire. (Aparte) ¡Con qué agudeza responde siempre! Estos golpes felices son frecuentes en la locura, cuando en el estado de razón y salud no se consiguen.¹⁵

Sin embargo, la ironía, a diferencia del *Witz*, puede prescindir por completo de la sanción del Otro. Esto es aún más evidente cuando se encuentra al servicio de la burla de sí mismo. A pesar de que los tipos de ironía, enunciados en las clasificaciones de las retóricas clásicas, son descritos en función de un irónico y una víctima de la ironía, el ironista puede situarse, como en el humor, en las dos posiciones simultáneamente. Estos dos planos asimétricos son: un yo herido y un superyó, heredero del complejo de Edipo, que se dirige al primero como un padre al niño, minimizando cualquier sufrimiento. En este caso, al igual que en el humor, observamos como motivación el ahorro de displacer.

USOS EN LA CLÍNICA

El provecho de estas distintas expresiones de lo risible en las que nos hemos detenido a lo largo de estas páginas resulta cuantioso. Encontramos numerosas ventajas en el uso de estos procedimientos distribuidas en diferentes niveles de la experiencia analítica.

Para comenzar la tarea de identificar la utilidad de los artificios dejaremos de lado al humor ingenuo, cuya conformación prescinde del ingenio y también de la labor inconsciente por parte del productor del evento gracioso, donde la risa se debe a la ingenuidad de su creador.

El *Witz*, el humor y la ironía se hermanan en un punto esencial: las tres formulaciones consiguen burlar la censura. Por un lado, logran evadir la censura social, ya que el hecho mismo de que promuevan a risa permite que se diga, como lo muestra el chiste de salón, aquello que en otras condiciones está condenado a quedar oculto. Por esto mismo permiten que se unvele un elemento ligado al deseo que resulta admisible debido a la gracia que provoca. La burla de la censura es así, también, una burla a la represión que a diferencia de otros tropiezos contiene un elemento sublimatorio. Aquello que se abre paso a través de ese decir único es, una vez más, un deseo inconsciente. Ese

15. William Shakespeare, *Hamlet* (Madrid: Cincel-Kapeluz, 1980), 115.

deseo obtiene un destino diverso a la represión gracias a la sublimación. Su carácter de neoproducción, de pequeño invento lingüístico, consigue enlazarse al Otro.

En el caso del Witz, esta operación es inconsciente y obedece a las leyes que gobiernan al sueño: condensación y desplazamiento. Es por eso que la burla de la censura es aún más radical, ya que no solo se trata de una burla al orden social, las buenas costumbres de la época, sino a la moral del propio bromista. Por eso mismo, su subordinación al juicio del auditorio resulta mayor que en los otros dos casos —humor e ironía—. El chiste no es tal si no causa risa y, como hemos insistido, dependerá finalmente del Otro su sanción, así, y justamente por ello, es el chiste el que se destaca con respecto al lazo social. El humor entabla, como dijera Freud, un lazo más modesto y la ironía, en cambio, suele atacar el lazo social aunque, como hemos querido explicitar al referirnos a Sócrates, no toda práctica irónica es de carácter destitutivo y en algunos casos comporta un valor pedagógico: uno de los lazos por excelencia que promueve el discurso universitario.

En cambio, a la hora del saber-hacer-con el padecimiento, el humor y la ironía se muestran más efectivos que el chiste. Siendo el último una fuente de placer, nos dice Freud, no llega como las otras dos expresiones a mudar lo displacentero en placentero. El humor freudiano, o la ironía en la que coincide el ironista con su víctima, consigue mediante el desdoblamiento y el componente sublimatorio, gracias al aporte del superyó, tornar el drama en comedia.

Por último, el procedimiento cómico puede aportar al analista en su táctica interpretativa. La riqueza de estos artificios reside en que no constituyen enunciados de tipo predicativos, sino, por el contrario, decires ambiguos de tipo alusivo.

El caso de la ironía socrática puede servir como modelo en este caso; el filósofo con su proceder ponía en suspenso su propio saber y sin rectificar el saber de los otros a partir del propio, sino forzándolos a extraer las consecuencias que se desprendían de los enunciados que habían proferido, hacía avanzar el saber acerca de algún tópico en particular.

La ironía constituye un recurso valioso a la hora de suscitar una nueva lectura de los hechos, al promover la desdramatización de los mismos. Además, por ser un decir ambiguo y alusivo que descansa en el desdoblamiento entre lo que se dice y lo que, efectivamente, se da a entender conserva para el analizante el margen de libertad que le posibilita decidir en su escucha el sentido del enunciado. Cuando la ironía se halla en boca del analista, este coloca a su vez en el lugar de intérprete al analizante, quien recibe ese decir oscuro, logrando así, a partir de una economía de elementos, invertir súbitamente el lugar de la interpretación. Este desdoblamiento se



encuentra presente en cualquier enunciado, pero en el caso de la ironía resulta más evidente; es por eso que este decir se presta al malentendido del lenguaje mejor que otros enunciados de carácter directo.

Finalmente, el *Witz*, conformado por un equívoco significante, da un modelo de la interpretación, como afirma Lacan en la Conferencia en Niza titulada “El fenómeno lacaniano”. La misma se sirve del equívoco homófono que descansa en la ortografía y denuncia una torsión entre sonido y sentido. Este tipo de equívoco surge por la deriva que produce la homofonía, la misma queda anclada a nivel de la ortografía gracias a la práctica de la escritura. En este tipo de equívocos serán la escritura y, por ende, la operación de lectura las encargadas de desambiguar el sentido. Por ello su utilización como táctica interpretativa descansa en la idea de que la interpretación implica leer de una manera distinta. Esta práctica acerca el quehacer del analista al quehacer del poeta, ya que ambos juegan con el equívoco propio de la escritura y sus resonancias. Lacan afirma en “El Atolondradicho” que “por estar cualquiera a su alcance sin poder ellas [las resonancias] reconocerse, son ellas las que nos juegan. A no ser que los poetas las vuelvan cálculo y el psicoanalista las emplee allí donde conviene”¹⁶.

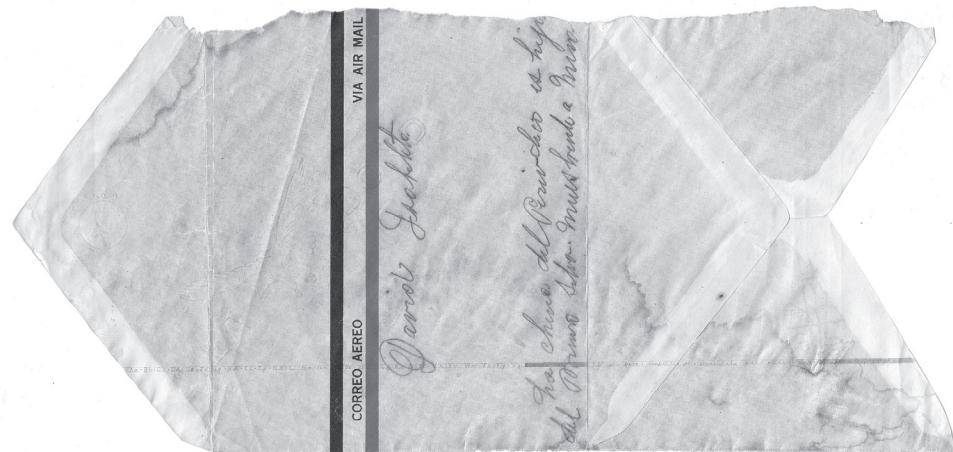
El equívoco homófono pone en evidencia que *lalengua* juega con sus hablantes, dice más de lo que dice y dice siempre otra cosa. Con excepción, señala Lacan, del caso del analista que se sirve de esta condición para interpretar, o del poeta que hará cálculo con esa potencialidad de *lalengua* a la hora de la composición de su escritura. Bajo este ropaje la palabra interpretativa, que dice equívocamente algo, vacila entre un sentido y otro; deja al analizante la libertad de escoger, de pronunciarse acerca de lo dicho con su escucha activa y, por ende, electiva. El analista, bajo esta modalidad, solo medio-dice la interpretación, y el analizante se encarga de la otra mitad del dicho al hacer caer la moneda sobre alguna de las opciones posibles.

Este nivel de equivocidad del *Witz* trabaja sobre *lalengua*, allí donde habita el goce de la palabra. Se trata en este caso de una lengua que no se encuentra al servicio de la comunicación, no remite al Otro sino al Uno del cuerpo y constituye una marca del uso gozoso de la palabra. Pone en evidencia la relación singular de cada hablante con la integral de los equívocos, interfiriendo de este modo con la dimensión de comunicación y, por consiguiente, con la relación sexual. Debido a ello, la interpretación que se sirve del *Witz* apunta al goce, a ese rescaldo de lo real que evidencia la no relación sexual. Dimensión donde todas las jugadas están permitidas porque, en realidad, son ellas las que juegan con los hablantes.

16. Jacques Lacan, “El atolondradicho” (1972), en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 515.

BIBLIOGRAFÍA

- ALOMO, MARTÍN Y MURARO, VANINA. *Las tragedias del deseo. Antígona, Lear, Hamlet.* Buenos Aires: Letra Viva, 2014.
- BERGSON, HENRI. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico.* Buenos Aires: Losada, 2003.
- FREUD, SIGMUND. *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905). En *Obras completas.* Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.
- FREUD, SIGMUND. "El humor" (1927). En *Obras Completas.* Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- KOESTLER, ARTHUR. "Humour and Witt". En *The New Encyclopaedia Britannica.* Vol. XX. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 5. Las Formaciones del Inconsciente* (1957-58). Buenos Aires: Paidós, 2005.
- LACAN, JACQUES. "El atolondradicho" (1972). En *Otros escritos.* Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACAN, JACQUES. "El fenómeno lacaniano" (1974). Disponible en: <http://documents.mx/documents/allain-miller-jacques-lacan-el-fenomeno-lacaniano-55c810e760fbf.html> (Consultado el 12/08/2016).
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 23. Le sin-thome* (1975-1976). Buenos Aires: Paidós, 2005.
- MURARO, VANINA. "Algunas posiciones del Príncipe Hamlet ante el deseo". *Revista Stylus* 29 (2014): 3-32.
- PERELMANN, CHAÍN Y OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica.* Madrid: Gredos, 1989.
- PLATÓN. *Crátilo.* Buenos Aires: Losada, 2005.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. *Hamlet.* Madrid: Cincel-Kapeluz, 1980.
- SOLER, COLETTE. "Sobre la interpretación". *Acto e interpretación.* Buenos Aires: Manantial, 1993.
- VALÉRY, PAUL. *Teoría poética y estética.* Madrid: Visor, 1990.





El humorista y el fin del análisis



LUCIANO LUTEREAU*

MARCELO MAZZUCA**

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

El humorista y el fin de análisis



The Humorist and the

End of Analysis

L'humoriste et la fin d'analyse

En este artículo nos proponemos situar tres ejes: por un lado, esclareceremos la estrecha relación entre lo cómico y la muerte; por otro, situaremos el vínculo entre el humor y el Superyó, para así ubicar un posible efecto de la nominación “humorista”; por último, a partir de lo anterior, desarrollaremos una hipótesis en torno al fin de análisis en función de la noción de “identificación al síntoma”.

Palabras clave: fin de análisis, humor, cómico, síntoma.

The article pursues three objectives. On the one hand, it sheds light on the close relation between the comic and death, and, on the other, it situates the link between humor and the super-ego in order to explore a possible effect of the “humorist” label. On this basis, it finally suggests a hypothesis regarding the end of analysis in terms of the notion of “identification with the symptom”.

Keywords: end of analysis, humor, comic, symptom.

Dans cet article nous tenterons de situer trois axes: d'un côté, nous éclaircirons l'étroite relation entre le comique et la mort; de l'autre, nous situerons le lien entre l'humour et le Surmoi, pour déterminer donc un possible effet de la nomination “humoriste”; cela étant, nous développerons finalement une hypothèse concernant la fin d'analyse en fonction de la notion de “l'identification au symptôme.”

Mots clés: fin d'analyse, humour, comique, symptôme.

CÓMO CITAR: Lutereau, Luciano y Mazzuca, Marcelo. “El humorista y el fin de análisis”. *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 33-41, doi: 10.15446/djf.n17.65512.

* e-mail: lucianolutereau@hotmail.com

** e-mail: memazzuca@gmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla



Las referencias al humor están presentes en Freud desde el comienzo. Ya en “La interpretación de los sueños” encontramos humorismos y comicidades por todas partes. ¿Por qué abundan los efectos de comicidad en los sueños y qué relación existe entre el deseo inconsciente y la formación del chiste? Estas fueron las preguntas que Freud formuló inicialmente.

Ahora bien, en lo que respecta al tratamiento del síntoma: ¿qué lugar tienen el humor y la comicidad en la práctica analítica? ¿Podemos situar su incidencia en el trabajo del analizante? Pero sobre todo ¿cuál es el sitio que reservamos al humor en el final de los análisis? Y más precisamente, ¿qué uso podría hacer el analista a la hora de ensayar una respuesta?

Por último, ¿cómo puede llegar alguien a nombrarse como “humorista”? ¿Qué tipo de identificación podemos reconocer allí?

Sabemos que Freud se interesó en la comicidad por ser un registro propio y exclusivo del ser humano, relativo al campo de la experiencia narcisista y a la problemática de la identificación con el semejante. En la misma época en que H. Bergson publicaba su trabajo sobre *La risa*, Freud avanzaba en el establecimiento de las diferencias entre el chiste y el humor.

En el caso del chiste, se trata de la contribución de lo inconsciente al ámbito de lo cómico, y lo que allí cuenta es la operatoria del significante (en tanto este se encuentra sometido a los efectos de la metáfora y la metonimia). Solo que lo que se dice, se dice con economía de recursos y entonces: “Eso ríe”. El chiste se hace, es una creación que requiere de la chispa del lenguaje: “lapsus calculado que le gana de mano al inconsciente”, dice Lacan en “Televisión”¹. De este modo, el chiste para Lacan encuentra su deriva no tanto en el modelo del sueño (formación privilegiada y modelo epistemológico en Freud), sino en el lapsus caracterizado por alteración de la cadena significante que, antes que un significado preestablecido, tiene un valor poético y creativo. En este sentido, su estructura es comparable a la del acto —que produce un nuevo sujeto, que no puede explicarse a través de motivos y antecedentes, irreducible en su originalidad— y puede servirnos para situar las coordenadas del pase de analizante a analista en el final del análisis. Es algo que encontramos en algunos testimonios de

1. Jacques Lacan, *Radiofonía y televisión* (1973) (Barcelona: Anagrama, 1993), 134.

pase: la invención de un significante nuevo que da lugar a la creación de un estado del ser absolutamente inédito, del mismo modo en que antes del relato de H. Heine el personaje poético del famillonario literalmente no existía. Podemos interrogar por esta vía una forma de identificación que depende de la operación del significante.

En este artículo nos proponemos situar tres ejes: por un lado, esclareceremos la estrecha relación entre lo cómico y la muerte; por otro, situaremos el vínculo entre el humor y el Superyó, para ubicar un posible efecto de la nominación “humorista”; por último, a partir de lo anterior, desarrollaremos una hipótesis en torno al fin de análisis en función de la noción de “identificación al síntoma”. De esta manera iremos trazando las diferencias entre el humor, el chiste y lo cómico en tanto diferentes posiciones del ser hablante.

¿POR QUÉ NOS REÍMOS DE LA MUERTE?

En un texto breve Freud se refiere a la “actitud” que solemos adoptar hacia la muerte y hacia el paso del tiempo. La tesis con respecto a la primera, es que en el nivel de lo inconsciente todos estamos convencidos de nuestra inmortalidad, nadie cree en su propia muerte. Freud hace notar que “la propia muerte no se puede concebir”², es decir, es lógicamente imposible hacerlo, porque apenas intentamos imaginarla sobrevivimos como observadores.

Por ejemplo, la neurosis obsesiva podría proveer el caso de quien encarna esa verdad universal en un tipo de síntoma particular: concebir la muerte como un acto fallido o fallable. Es el caso de un paciente obsesivo, cuyo comportamiento reflejaba esa actitud de una forma especial. Era un hombre que intentaba suicidarse... pero no podía. Lo intentaba de dos maneras distintas: la primera consistía en encerrarse en la cocina y prender la hornalla de gas, pero como luego de un rato se empezaba a “sentir mal, un poco asfixiado”... y no se moría, entonces cerraba el gas, abría la puerta y se iba. La segunda manera consistía en acostarse en las vías del tren, esperaba un rato, “se aburría de esperar tanto” y entonces se retiraba, frustrado.

Ambas situaciones podrían parecer escenas cómicas de un film de Buster Keaton. Podrían servir incluso para ilustrar esa célebre frase de Karl Marx en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*: “La historia se repite primero como tragedia y después como comedia” (parafraseada por Woody Allen en *Crímenes y pecados* al decir: “La comedia es tragedia más tiempo”). Lo cómico radica en esa distancia.

A propósito de esta última indicación, podría recordarse el pasaje de una obra de Les Luthiers. El predicador Warren Sánchez encuentra a un hombre acostado en medio de las vías del tren y al preguntarle qué le pasaba el hombre le responde: “Es

2. Sigmund Freud, “De guerra y muerte. Temas de actualidad” (1915), en *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 1993), 290.

que mi mujer me ha dejado". A lo cual Sánchez agrega: "La verdad es que te podría haber dejado en otro lado". Solo que en ese caso se trata más concretamente de un chiste (apoyado en la sobredeterminación del significante dejado).

En el caso del comportamiento del paciente obsesivo hay más bien algo cómico, pero para la segunda persona, para el espectador real o imaginario, nunca para el propio sujeto neurótico, para quien es algo padecido y también gozado: un plus de intoxicación, en el primer ejemplo, o un plus de aburrimiento, en el segundo.

La perspectiva del psicoanálisis va en dirección contraria, promueve una actitud ante la vida compatible con la presencia de ese real que es la muerte. "Si quieras soportar la vida, prepárate para la muerte", decía Freud, parafraseando el dicho: "Si quieres conservar la paz, ármate para la guerra". Otro tanto podría decirse de la "transitoriedad"³ de lo perecedero: una actitud de reconocimiento del paso del tiempo y de sus efectos que, para Freud, lejos de conducirlo hacia la depresión, lo fuerza a tomar posición frente a las urgencias de su deseo.

En síntesis, la muerte solo es graciosa vista desde afuera, cuestión que revela la actitud defensiva que tenemos ante ella. La experiencia analítica se desarrolla en un vector que conduce a la "subjetivación de la muerte", según los términos de Lacan, a ese "cuerpo sutil de la muerte actualizada"⁴.

DE LO CÓMICO AL HUMOR

A diferencia del chiste, según Freud, el humor implica la participación del Superyó en la escena cómica. En palabras de Lacan, "el humor es el tránsfuga en lo cómico de la función misma del superyó"⁵. La diferencia con respecto al chiste es que aquí lo que cuenta no corresponde a los elementos del enunciado sino a la "actitud humorística", la que eventualmente puede situarse en el nivel de la enunciación y para la cual no hace falta siquiera la participación de la tercera persona. Incluso, bastaría con la primera persona dividida, ya que es posible dirigir esa actitud hacia uno mismo. Podría recordarse la humorada citada por Freud en su artículo dedicado al tema: el delincuente condenado a muerte que al ser llevado al cadalso un lunes, exclama: "¡Vaya, linda manera de empezar la semana!".

Todo el asunto reside en que esa enunciación es del yo y no es del yo. Se requiere de una especie de "toma de distancia" ante la imagen del yo y sus circunstancias. Por eso Freud (en su artículo de 1927)⁶ no atribuye la enunciación del humorismo al yo sino a una suerte de Superyó benévolο que defiende y protege al sujeto frente a las manifestaciones de lo real.

3. Sigmund Freud, "La transitoriedad" (1915), en *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 1993), 302.
4. Jacques Lacan, "La dirección de la cura y los principios de su poder" (1958), en *Escrítos 2* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 609.
5. Jacques Lacan, "Kant con Sade" (1962), en *Escrítos 2* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 748.
6. Sigmund Freud, "El humor" (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1993).

Por otro lado, Lacan aporta una precisión sobre la raíz o la fuente pulsional del Superyó: el humor y el humorismo pueden pensarse como tratamientos posibles de la “invocación” que proviene del lugar del Otro. Y, en muchos casos (se trate de la neurosis, la perversión o la psicosis), es un Otro “taciturno”, “mudo” y cercano al goce propio de los abismos depresivos el que habita tras la actitud humorística. Podría sugerirse como ejemplo extremo la excelente película de Lars Von Trier titulada *Melancolía*. Allí, tras la impactante belleza de las imágenes visuales, lo que se impone es “el silencio aterrador del tiempo” —para usar una expresión de B. Baas—, quien explica muy bien que “la pulsión invocante produce la temporalidad de la criatura finita”⁷. En términos de Freud, un Superyó ultrasevero que bajo ningún aspecto se torna benévolos. No sería difícil dar pruebas de la presencia de al menos un aspecto de ese Otro “melancolizante” en las biografías de los más notorios humoristas. Solo que en ellos el tránsfuga del humor consigue llevar la voz del Superyó a la escena cómica.

En todo caso, se puede plantear la diferencia entre la incidencia de la voz (como variante del objeto a) en la “actitud humorística” y en la nominación de quien se asume y se presenta ante los demás como “humorista”. Esta cuestión lleva al siguiente punto.

UNA HUMORADA DE LACAN

Recordemos la concepción finita del análisis que implica la conocida fórmula de la “identificación al síntoma”: ¡Linda manera de terminar el análisis, ¿no?! ¿De qué se trata? ¿Es una humorada de Lacan?

Identificarse con el síntoma significa conocerlo, saber hacer con él, incluso manipularlo. Al respecto, Lacan agrega lo siguiente: “Lo que el hombre sabe hacer con su imagen, permite imaginar la manera en la cual se desenvuelve con el síntoma”, y aclara que “se trata del narcisismo secundario, que es el narcisismo radical, quedando excluido en ese caso el narcisismo llamado primario”⁸.

He aquí una afirmación inquietante, y que no pude dejar de asociarme con lo que un humorista hace con su imagen, no con su imagen ideal sino con su “narcisismo radical”. Sin duda, hay un narcisismo de la mirada, pero hay también un narcisismo de la voz. Incluso, podría dejarse asentado el problema de tratar de ubicar la topología “brumosa” y “disonante” que pone en relación la mirada y la voz.

Ese saber hacer, que hay que reconocer que tampoco tiene mucho alcance, ¿cómo se practica?, se preguntaba Lacan. Y respondía que aquello que él se esforzaba por transmitir en su seminario a través de la mostración de sus nudos, antes del momento de concluir, y con algún empujoncito de su Superyó, según gustaba aclarar, pero no sin humor, era de ese orden. Dicho de otro modo, participaba de su hacer con su



7. Bernard Baas, *Lacan, la voz, el tiempo* (Buenos Aires: Letra Viva, 2012), 94.

8. Jacques Lacan, “Seminario 24” (1976-77). Inédito, clase del 16 de noviembre de 1976.

síntoma. En este caso, a “la envoltura formal del síntoma que se invierte en efectos de creación”, habría que agregarle una suerte de “soltura informal del narcisismo radical que se invierte en efectos de invención”⁹. Una inversión en el sentido topológico pero también económico.

Como ya dijimos, el humorista hace uso de la imagen especular y del lenguaje pero para liberarse con su gesto de un goce que lo opprime. Es lo que puede ilustrarse muy bien con el relato ya mencionado del reo condenado a muerte al que se refiere Freud en su texto sobre “El humor”. En dicho ejemplo, la actitud humorística recae sobre la propia persona confrontada con la castración bajo la figura de la muerte. Por tanto, lo que entra en juego no es tanto el acto de creación sino una actitud que implica un saber hacer algo allí donde la realidad procura signos de un real imposible de curar. ¿Qué tipo de identificación podemos postular para este segundo caso?

En este punto, nos interesa establecer algunas primeras coordenadas que permitan un abordaje clínico de la problemática de la identificación a partir de la referencia al humor y al humorismo. Estas coordenadas pueden situarse en el sueño inaugural del psicoanálisis —aquel conocido como el de la inyección de Irma— pero que luego deberían permitir retomar la pregunta, formulada por la noción de “identificación al síntoma” en el final del análisis.

Tanto la entrada en análisis como la salida, ofrecen una estructura privilegiada para interrogar el modo en que los diversos planos de las identificaciones organizan el ser del hablante.

En el sueño de la inyección de Irma, Freud parte de las palabras de Otto, palabras que desencadenan un evidente mal humor cuya motivación inicialmente se desconoce pero que luego termina expresándose como autorreproche: “Soy culpable de la enfermedad de Irma”. No es solo la entonación de la voz de Otto la que afecta el cuerpo de los pensamientos de Freud, sino también la voz áfona y opresora del Superyó del médico enfrentado a la muerte. La sanción del Otro fija el ser del sujeto bajo ese significante inconsciente: “culpable”. Su ser profesional y moral encuentran allí una identificación en el lugar del Otro.

En este sentido, el recorrido del sueño puede compararse al recorrido de una cura, y su finalidad sería disolver el mal humor de esa sentencia superyoica, en la medida en que dicha identificación queda cuestionada. Esto sucede en dos etapas.

En la primera, el enojo intenta resolverse por la vía narcisista de la proyección y de la confrontación especular: Freud le reprocha a su paciente no haber aceptado la solución que él proponía como respuesta a sus dolores, lo que no puede más que generar un efecto de resistencia que preocupa a Freud. La identificación especular es aquí el registro de este primer accionar. En este punto, un primer efecto de comicidad

9. Ibíd.

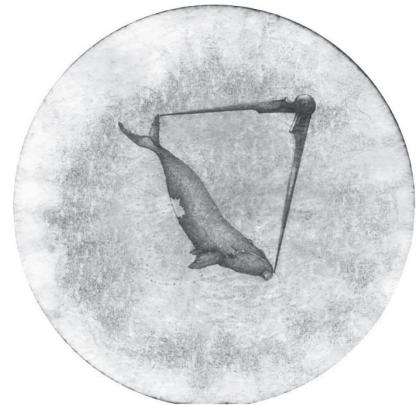
se esboza: la paciente no quiere abrir la boca —es decir, no quiere aceptar la solución y por ende no quiere curarse— por simples razones estéticas, su vergüenza de mujer le impediría dar a ver su dentadura postiza.

A partir de allí, la comicidad abre paso al horror y otro tipo de identificación se esboza en el horizonte: las diferentes imágenes condensadas de la mujer y del órgano sexual femenino dan lugar al horror propio de la castración y de la muerte, todas ellas finalmente expresadas en la garganta de Irma. La atmósfera del sueño se cubre de angustia. “Identificación de angustia”, podríamos decir con Lacan cuando comenta esta parte del relato del sueño¹⁰. Es la dimensión no especular de aquello con lo que el sujeto se identifica en el extremo de su experiencia narcisista, con aquello que carece de imagen y que Lacan llama su “reverso”, lo “informe”, pero que sin embargo puede ser objeto de una identificación particular del estilo del “tú eres eso”. Es allí donde el soñante muestra su coraje y su deseo de saber algo más sobre la causa de aquel horror y conocer algo más de su síntoma.

En la segunda etapa, una vez superado ese punto de angustia, el Ego de Freud se descompone y se distribuye siguiendo la línea de los personajes constituyentes de su identidad narcisista. Es el punto donde las diversas identificaciones imaginarias se expresan con mayor claridad en la medida que se produce su descomposición. El Dr. M., Otto y Leopold dan cuenta de una afectación cuyo registro es absolutamente diferente al anterior. Ya no se trata del registro de la imagen real sino de la imagen virtual. Lo que cuenta ahora es la función de la palabra en el campo del lenguaje y, por lo tanto, lo que asoma en el horizonte es el chiste.

Freud ya no es el mismo, entra en escena un “trío de clowns —dice Lacan—, personajes ridículos, máquinas de engendrar absurdos”¹¹. Estrictamente hablando, ya no es el Ego de Freud quien habla sino una voz polifónica que da lugar a un discurso cacofónico a partir del cual el sentido del significante, solución, se va evacuando como un líquido humoral. Una escena “payasesca” y absurda que a Freud le recuerda al chiste del caldero agujereado, pero que, paradójicamente, le permite encontrar en una solución sin sentido alguno un punto de convicción relativo a los sueños, al inconsciente y a la cura analítica en su conjunto. Otro orden de identificación se esboza en este movimiento, el de “un ser más fuerte y singular”, diría Lacan.

Ese paso hacia la Otra escena culmina en la clave del sueño y del deseo inconsciente: la fórmula-solución de la trimetilamina. “No sin humor, ni sin vacilación —dice Lacan— pues eso es casi un chiste”. Ya no es la voz del Superyó quien habla sino “la voz de nadie”, la voz del inconsciente. A menos que entendamos que eso que es “casi un chiste”, estrictamente hablando es una “humorada” donde el Superyó se dirige al yo de manera amable y condescendiente: “No eres culpable más que de



¹⁰ Jacques Lacan, *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-55)* (Buenos Aires: Paidós, 2004), 237.

¹¹ Ibíd.

haber inyectado tu deseo, el de la química de las palabras, las sílabas y las cifras del sexo y la muerte. Diviértete, ya no eres tú, es tu inconsciente. Todo esto no es más que un juego de niños. Mira cuán vívido y vivaz se muestra ese ser estéticamente nuevo que es la trimetilamina". Parafraseando a Lacan: he aquí la humorada del sueño. Sin embargo, Freud no es un humorista, no es ese rasgo —presente en su persona— el que define su ser profesional o artístico.

En síntesis, en el borde de la propia imagen especular y frente al límite impuesto a la palabra por la instancia de la letra en el campo del lenguaje, la actitud humorística, presente en el deseo corajudo que habita el sueño, desplaza el padecimiento humoral del síntoma en la medida que destituye al sujeto de sus identificaciones anteriores e instituye coordenadas nuevas para la identidad.

Entonces, para finalizar, cabe la siguiente pregunta: ¿podemos establecer alguna relación entre la actitud humorística, el acto del analista y lo que Lacan calificaba como "identificación al síntoma"? No podemos desconocer que se presentan dos respuestas diferentes: el acto del analista en ningún caso se identifica en bruto con la actitud humorística. Sin embargo, parecen compartir zonas de contacto y ambas pueden considerarse maneras de hacer con el síntoma. De tal modo que, si efectivamente la actitud humorística estuvo en el acto que dio comienzo al psicoanálisis, ¿por qué no suponerla presente e interrogarla en el acto que ubicamos en el final de la cura? Proponemos leer con estas coordenadas dos referencias de Lacan sobre el final del análisis y el paso al deseo del analista.

La primera de ellas tiene relación con el decir en su dimensión de acto, más concretamente, con la "conducta" que el analizado podría fabricarse luego del análisis: "nada podría decirse seriamente (o sea, para hacer de la serie límite) —dice Lacan en L'étourdit— sino tomando sentido del orden cómico"¹².

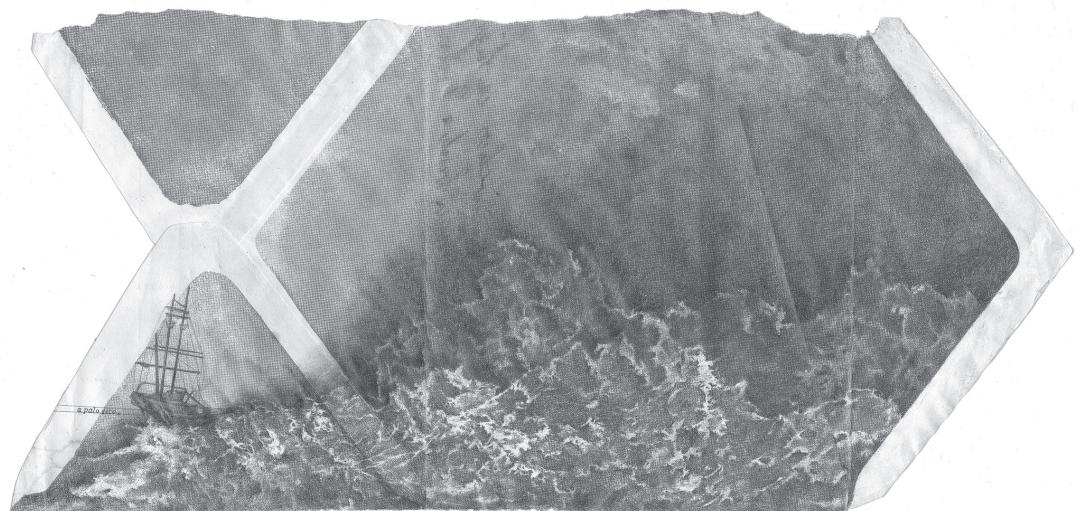
La segunda referencia es la ya mencionada al inicio de este apartado, que hace intervenir la dimensión del hacer en su relación con el saber: "Lo que el hombre sabe hacer con su imagen permite imaginar la manera en la cual se desenvuelve con el síntoma". ¿No son los humoristas un buen ejemplo de este tipo de identificación que interesa al psicoanálisis?

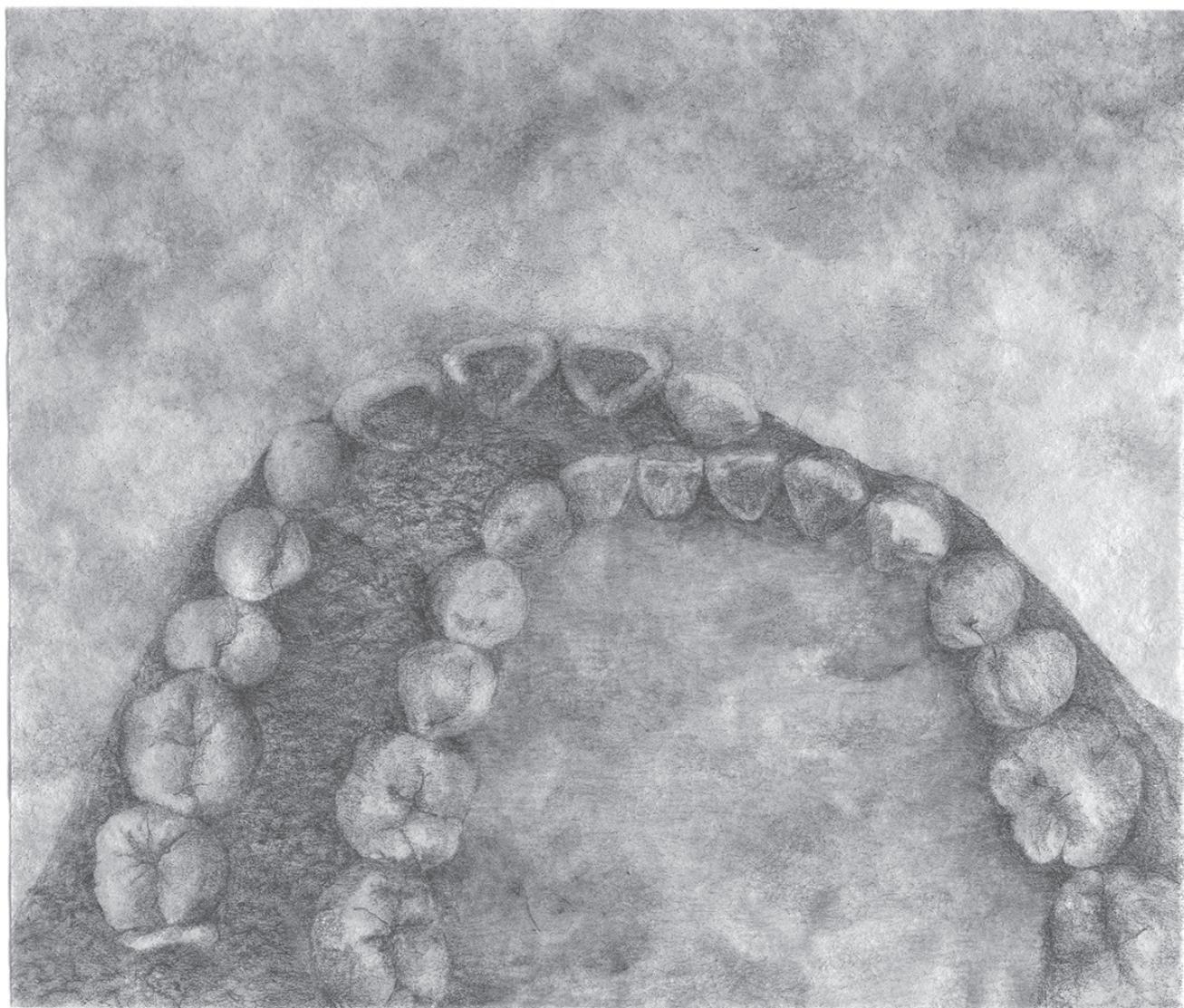
BIBLIOGRAFÍA

- | | |
|---|--|
| BAAS, BERNARD. <i>Lacan, la voz, el tiempo</i> . Buenos Aires: Letra Viva, 2012. | Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. |
| FREUD, SIGMUND. "De guerra y muerte. Temas de actualidad" (1915). En <i>Obras completas</i> . | En <i>Obras completas</i> . Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. |

12. Jacques Lacan, "L'étourdit" (1973), en *Scilicet 4* (París: Seuil, 1991), 44.

- FREUD, SIGMUND. "El humor" (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-55). Buenos Aires: Paidós, 2004.
- LACAN, JACQUES. "La dirección de la cura y los principios de su poder" (1958). En *Escritos* 2. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- LACAN, JACQUES. "Kant con Sade" (1962). En *Escritos* 2. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- LACAN, JACQUES. "L'étourdit" (1973). En *Scilicet* 4. París: Seuil, 1991.
- LACAN, JACQUES. *Radiofonía y Televisión* (1973). Barcelona: Anagrama, 1993.
- LACAN, JACQUES. "Seminario 24" (1976-77). Clase del 16 de noviembre. Inédito.



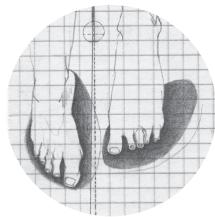


El humor no es chiste: usos clínicos de un decir que no desanuda tragedia y comedia*



MATÍAS LAJE **

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina



CÓMO CITAR: Laje, Matías. "El humor no es chiste: usos clínicos de un decir que no desanuda tragedia y comedia". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 43-49, doi: 10.15446/djf.n17.65513

* Un esbozo de este trabajo se presentó en el Simposio Interamericano de la IF y de su Escuela: "La Otra escena: la voz y la mirada en la experiencia analítica y en el arte, en Buenos Aires", agosto de 2015. A su vez, el presente artículo se enmarca en el Proyecto UBACyT 20020130100349BA 2014-2017. El Sentimiento Inconsciente de Culpa como Índice Negativo del Deseo: Detección y Tratamiento en el Tratamiento Psicoanalítico en Diferentes Tipos Clínicos. Estudio de Casos en el Servicio de Clínica de Adultos de la Facultad de Psicología en Avellaneda, dirigido por el profesor Gabriel Lombardi, y del cual Matías Laje es integrante como Becario de Investigación UBA.

** e-mail: matiaslaje@gmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

**El humor no es chiste:
usos clínicos de un
decir que no desanuda
tragedia y comedia**

**Humor Is Not a Joke:
Clinical Uses of a
Manner of Speaking
that Links Tragedy and
Comedy**

**L'humour n'est pas
mot d'esprit: usages
cliniques d'un dire qui
ne dénoue pas tragédie
et comédie**

A partir dela lectura económica de Freud sobre el humor como un tratamiento de los afectos, se busca interrogar, elucidar y alentar su uso en el trabajo con sujetos que padecen de psicosis, especialmente de melancolía, depresión o trastorno esquizoaafectivo, diferenciándolo del chiste. Las elaboraciones teórico-estéticas del poeta Leónidas Lamborghini sobre lo cómico permiten revisar la noción psicoanalítica del humor y ampliar su horizonte clínico, en tanto decir que no desanuda tragedia y comedia.

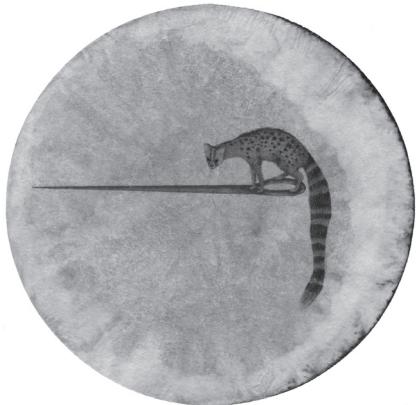
Palabras clave: humor, chiste, tragedia, comedia, psicosis, Leónidas Lamborghini.

On the basis of Freud's economic reading of humor as a way of dealing with affects, the article seeks to inquire into, elucidate, and encourage the use of humor, as different from the joke, in work with subjects suffering from psychoses, especially melancholy, depression, or schizoaffective disorder. Poet Leónidas Lamborghini's theoretical-aesthetic reflections on the comic as a way of speaking that does not separate tragedy and comedy make it possible to review the psychoanalytical notion of humor and expand its clinical horizon.

Keywords: humor, joke, tragedy, comedy, psychosis, Leónidas Lamborghini.

Sur la base de la lecture économique de Freud concernant l'humour comme un traitement des affects — qui est différent du mot d'esprit —, on cherche à interroger, élucider et encourager son usage dans le travail avec des sujets touchés par une psychose, notamment une mélancolie, une dépression ou un trouble schizo-affectif. Les élaborations théorico-esthétiques du poète Leónidas Lamborghini concernant le comique permettent de revenir sur la notion psychanalytique de l'humour et d'élargir son horizon clinique, comme un dire qui ne dénoue pas tragédie et comédie.

Mots-clés: humour, mot d'esprit, tragédie, comédie, psychose, Leónidas Lamborghini.



[...] lo mortal
lo que se oye.
—oíd: el ruido de lo roto en el trono de la identidad
en
lo dignísimo.
—óímos
respondemos: el ruido de lo sagrado de lo unido en
lo dignísimo de
la identidad que se rompe.
óímos lo abierto a lo mortal. la salud rota en
lo mortal: el grito.

LEÓNIDAS LAMBORGHINI

1

El chiste guarda una especial relación con lo inconsciente, con la verdad y con el Otro de la palabra. En el humor, en cambio, no se evidencia la técnica de manipulación del significante, que puede o no estar, y usualmente no acaba en risa franca¹, el lazo con el otro rara vez se sostiene: solo se ríe el que dice y el otro queda más bien inhibido, cuando no angustiado. De todos modos, un melancólico puede tomarse a bien una humorada de su analista y, por el contrario, sentirse ligeramente insultado por un chiste que lo obliga a un contrabandeo de sentidos que considerará impuro, menor. Para el propio Freud el humor, a diferencia del chiste, tiene algo de grandioso y patético.

2

Lo cómico es una categoría prevalentemente estética, ¿cuál es su relevancia clínica? Freud encuentra en lo cómico, específicamente en lo que llama humor, un tratamiento de los afectos particularmente emancipador y enaltecedor. Lo cómico *trata*, en el sentido fuerte del término, especialmente sobre la muerte y la sexualidad, y así nuestra lengua le

1. Sigmund Freud, “El humor” (1927 [1928]), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1979).

destina dos colores: humor negro para la muerte y chistes verdes para la sexualidad. La diferencia entre chiste y humor está en el matiz que se acentúa: el humor se relaciona alusivamente con un cierto real a través de un tratamiento de los afectos, y no tanto a nivel de la palabrería lenguajera y metafórica del chiste.

3

El chiste puede ser una formación del inconsciente. Así, el chiste toma de la verdad su condición de *medio-decir*, donde se pone el acento en la inconsistencia de la verdad como no-toda, sea por razones tácticas, éticas o estructurales, sin dejar de lado la otra parte, la del decir. El chiste *dice* una verdad *metafóricamente* y así la verdad en juego pierde algo de la clandestinidad a la que necesariamente la somete el discurso². Desde luego, el chiste es efectivo cuando se da en una situación y permite decir lo que de otro modo no podría ser dicho sin quedar fuera de discurso, y por lo tanto sin efectos, por lo menos los que hacen al lazo; de tal modo que apunta al Otro inconsciente.

4

En uno de sus seminarios, Lacan recupera una anécdota que fascinaba a Darwin, cuando en una reunión de la alta sociedad inglesa concernida por la salud de la muy respetable Lady Cork, más cerca del arpa que de la guitarra, uno de los miembros trae el parte médico: *Lady Cork has been overlooked, han pasado por alto a Lady Cork*. ¿Cómo hizo que pensáramos en el Diablo?, se pregunta Darwin... *que se la lleve él*³. Lo cierto es que sin el contexto el chiste queda pobre en sus efectos, porque no se trata solo del mecanismo del chiste sino de lo que chiste dice en una situación.

5

Más de veinte años después de su célebre texto sobre el chiste, Freud escribe un artículo específicamente sobre el humor; ¿qué le quedaba por decir a Freud? Allí incluye “el más grosero ejemplo”, el del condenado a muerte, que al ser llevado al cadalso un lunes dice “Empieza bien la semana”⁴. La propuesta freudiana sobre el humor tiene una relación con los afectos: allí donde en una situación la consecuencia obligada fuerza a esperar un afecto, sobreviene otro —como refirió Jakobson acerca del estilo, es también la decepción de una espera—.

2. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis* (1969-1970) (Buenos Aires: Paidós, 1992).
3. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación* (1958-1959) (Buenos Aires: Paidós, 1992).
4. Freud, “El humor”, 157.

6

Hay un poeta un tanto olvidado en el panteón argentino —y, por qué no decirlo, en el latinoamericano—: Leónidas Lamborghini, de cuya enseñanza nos ocupamos ya en otra oportunidad⁵. L. Lamborghini fue un hombre que vivió la realidad política argentina con gran compromiso durante el siglo XX, lo que le valió un exilio en México en tiempos de la última dictadura militar. Escritor, poeta, ensayista, prefirió la reescritura como poética y se encendió a la relectura y puesta en valor de la poesía gauchesca argentina, que lo atraía por su capacidad para ver lo trágico desde lo cómico, esa risa *taimada* donde comedia y tragedia coexisten⁶. Tomamos a este poeta para recuperar su teoría del humor, desperdigada por su obra en acto y en concepto, como es el caso de un fragmento de su novela *La experiencia de la vida*, que citamos a continuación:

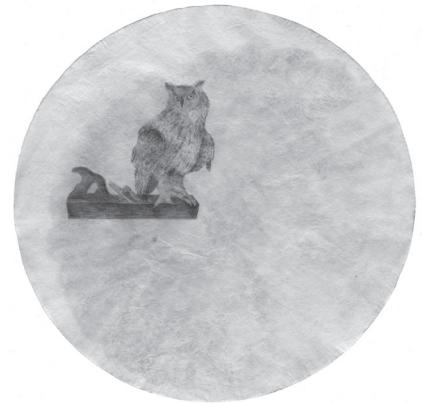
La parodia realiza la puesta a prueba del Modelo; la caricatura revela la mentira de Perfección que anida en todo Modelo (como si la verdad del Modelo fuera su propia caricatura); el grotesco actúa finalmente como retorcimiento de esas dos torsiones anteriores asumidas y devueltas multiplicadas: el Modelo es un grotesco monstruoso.⁷

L. Lamborghini teoriza sobre lo cómico en la escritura y en el arte, y así lo organiza en tres usos: parodia, caricatura y grotesco, siendo “siempre en ese orden”, en una especie de *Aufhebung*. En esa cruzada lamborghiniana contra la impostura de los Modelos, la *Aufhebung* siempre se juega de la forma en que un nivel suprime, recupera y supera al anterior. La parodia, también llamada por Lamborghini el odio-al-par, supone el nivel más básico, indicial de lo cómico. Basta con repetir cualquier elemento para que el Modelo sea puesto en cuestión⁸, acentuado deviene caricatura donde la verdad se revela. El *non plus ultra* aparece en lo grotesco, donde el Modelo es su propia caricatura. Así como Modelo y caricatura están reunidos en lo grotesco, en lo cómico, lo trágico es asumido y multiplicado.

7

Nadie se ríe con el cuento de Freud sobre el condenado del lunes, pero tiene efectos. Con Lamborghini diríamos, entonces, que es “el más grotesco ejemplo” de lo que se diría “humor negro”, ¿y acaso hay humor que no sea negro? ¿Hay algo monstruoso en el relato? ¿Qué es lo grosero? ¿Dónde radican la asunción y multiplicidad que Lamborghini hace esperables de lo grotesco, esa cúspide de lo cómico? En el chiste se trata del Otro, en el humor se trata de lo que alguien puede decir en el borde de una ruptura del lazo social. Es el condenado el que dice sobre su propia situación, la asume y la multiplica.

Si bien podrá sorprender o no por su entereza, la extrañeza siniestra que nos produce es alusiva, ya que todos los seres hablantes somos más o menos condenados a muerte, más o menos culpables de ese real que es la finitud, condición del ser hablante⁹: en la clínica resuena un eco de esta cuestión, donde la finitud del análisis es condición para que haya un decir. Cada cual tiene su *lunes*, aunque solo esté escrita la fecha de nacimiento; la otra fecha es real, imposible de escribir para cada quien, aunque algunos puedan aludirla, bordearla. Así, con el cuento del condenado, Freud ofrece una de las grandes consignas de L. Lamborghini, la de ver lo trágico desde lo cómico, donde voz y mirada no se diferencian del todo. Por eso, la noción de risa, de lo cómico, en L. Lamborghini no se emparenta con la del chiste, que puede terminar en carcajada, sino que es más bien un nombre para lo que en Freud es el humor.



8

Como enseña lo grotesco: lo cómico ya está en lo trágico, y esto permite pasar de una impostura excepcional a lo serio, a una serie, que es una forma del lazo: se trata del decir que el humor permite. Para tomar un ejemplo clásico, *Hamlet* es la tragedia del deseo¹⁰, pero es ya y en sí una tragedia grotesca, cómica: ¿quién no sonríe con los comentarios del príncipe sobre el goce de la mujer, que es su madre, cuando dice que el asado de los funerales del padre será el fiambre de las nuevas bodas? El lector no tiene tiempo de emocionarse con la pobre Ofelia que ya se ríe otra vez con los escándalos del príncipe sobre la tumba de su querida. *Thrift, thrift... Economía, economía...* Sí, economía... libidinal. Porque de esto se trata, de las consecuencias que el humor tiene sobre el sentimiento de culpa y sobre el Otro en función de la relocalización libidinal que permite; Otro al que horada para que pueda pasar algo del deseo, que hace más liviana la existencia, aunque no por eso menos problemática.

9

En su íntima relación con el superyó, el humor puede ser un tratamiento de la voz. En el borde que une y diferencia el fantasma perverso de la estructura elemental del análisis, retomamos ciertas propuestas de T. Otero en *Tres ensayos sobre la perversión*¹¹. Otero reconoce en la creación poética o literaria un tratamiento privilegiado, casi ideal, de la manipulación de la mirada en su lectura de *El niño proletario*, de Osvaldo Lamborghini, hermano de Leónidas. La manipulación de los objetos es algo que el perverso tiene para enseñar al analista, y Otero lo sabe, aunque difieran en sus finalidades de la estructura elemental del análisis: este está en el límite de una perversión sublimada, límite que

9. Aunque no necesariamente la disolución es algo penoso para todos, como lo enseña la clínica de las psicosis: existe también el dolor de vivir.

10. Lacan, *El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación*, 259.

11. Tomás Otero, *Tres ensayos sobre la perversión. Figuras de la perversión en la clínica, el arte y la literatura* (Buenos Aires: Letra Viva, 2013).

impone la ética. Si bien no exhaustivamente, parecería que estos dos hermanos se han distribuido dos objetos: Osvaldo la mirada y Leónidas la voz.

10

Freud interroga el humor desde su teoría de la libido, que entendemos como la energía psíquica del deseo¹². El opuesto del humor no es el chiste, como ya se ha demostrado, el chiste es la versión mecanicista, palabrera de lo cómico. El opuesto del humor es la resignación. En la resignación la libido es sustraída de la realidad en una captura narcisista, lo que ofrece una variedad clínica que va desde modalidades muy precarias de rechazo de la realidad en las psicosis hasta gravísimas represiones en la *belle indifférence* del síntoma histérico o en las inhibiciones compulsivas. La propuesta de Freud, que permanece a la espera de una superación, es que en el humor la libido no es sustraída de la realidad, que no se omite, sino que es sustraída del yo y trasladada al superyó. La resignación es una forma de renuncia ante el deseo, mientras que el humor es una forma del acto de decir.

11

El uso del humor en el tratamiento de sujetos donde el síntoma se estructura en su economía libidinal a expensas del yo y en favor del superyó, como en el caso de la melancolía, acompaña el flujo pulsional, libidinal, y permite además un cambio en la meta. El uso del humor en la melancolía no está lejos de una sublimación, es un modo elaborado de satisfacción pulsional, con menor padecimiento subjetivo. Consideramos que es un eficaz tratamiento del sentimiento inconsciente de culpa, índice negativo del deseo, afecto enigmático pero cierto de la resignación. Poder hablar del dolor de existir con una disposición humorística permite un tratamiento de la libido que la vuelve menos fija y la pone a disposición del tratamiento, con las limitaciones propias de cada estructura subjetiva. Cuando el humor está del lado del analizante, especialmente del que padece de psicosis, dependerá de la resistencia del analista poder o no soportar el lazo. Acaso eso que llamamos deseo no sea sino una colocación libidinal que no se limite al narcisismo, y esto vale para el deseo del analista y también para el de su analizante. ¿En qué punto la libido del analizante se transforma en deseo del analista?

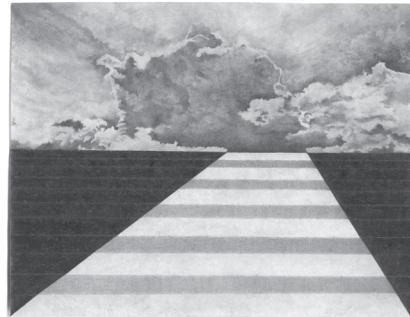
12. Lacan, *El seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación*, 260.

12

Antiguamente los melancólicos eran considerados enfermos de la bilis negra, uno de los humores elementales. No deja de sorprender que el humor funcione como el antiguo *phármakon*, donde enfermedad, tratamiento y remedio no se diferencian del todo. Como establecieron los romanos en sus códigos primitivos, *no se juzga la sustancia sino la intención, porque la misma sustancia según la intención puede ser remedio, elixir o veneno*. Esa intención es la *dosis*. Lacan nos enseñó a dosificar la angustia, a usarla con una intención, porque nos da la pauta para que avancemos en una dirección real en el trabajo con los síntomas, pero es también el punto de mayor movimiento y dificultad para un sujeto. Que en un análisis haya un uso clínico de la angustia no es poca cosa y si puede darse un uso del humor, dosificadamente, es porque en ese decir, como en lo grotesco de Lamborghini y en el ejemplo de Freud, tragedia y comedia no se desanudan. El humor alivia, pero como decía el poeta Valéry, *hay que ser liviano como el ave y no como la pluma*.

BIBLIOGRAFÍA

- FREUD, SIGMUND. "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905). En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- FREUD, SIGMUND. "El humor" (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación* (1958-59). Buenos Aires: Paidós, 2014.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós, 2010.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis* (1969-70). Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LAJE, MATÍAS; OTERO, TOMÁS Y LOMBARDI, GABRIEL. "Lo que la erótica y la poética enseñan al psicoanálisis en relación a la verdad". *Desde el Jardín de Freud* 16 (2016): 141-148.
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS. *Episodios*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980.
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS. *La experiencia de la vida*. Buenos Aires: Santiago Arcos. 2003.
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS. *Risa y tragedia en los poetas gauchescos*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- OTERO, TOMÁS. *Tres ensayos sobre la perversión. Figuras de la perversión en la clínica, el arte y la literatura*. Buenos Aires: Letra Viva, 2013.





Comicidad y perversión: dos enantiómeros



IGNACIO GONZÁLEZ GARCÍA*

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España.

Comicidad y perversión: dos enantiómeros

Comedy and Perversion: Two Enantiomers

Du comique et de la perversión: deux énanthiomères

Esta investigación —realizada sobre la base de las nociones freudianas de *perversión* y de lo cómico, y utilizando los conceptos lacanianos de *goce* y *falta*—: a) propone y justifica la tesis de que lo cómico y el humor son formas de *perversión*; b) muestra la relación estructural de los modos de lo cómico con el sadismo y el masoquismo e ilustra la tesis con las categorías de Gilles Deleuze; c) propone una teoría de sus relaciones basada en la noción de quiralidad y formula que los dos conceptos son enantímeros con respecto al sentido de relación entre la propia falta y la del Otro.

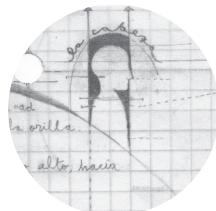
Palabras clave: cómico, perversión, Deleuze, Lacan, quiralidad, falta.

This research — carried out on the basis of the Freudian notions of *perversion* and of the comic and using the Lacanian concepts of *jouissance* and *fault*—: a) proposes and justifies the thesis according to which the comic and humor are forms of *perversion*; b) shows the structural relation between the modes of the comic and sadism and masochism, illustrating the thesis with the categories set forth by Gilles Deleuze; and c) suggests a theory of their relations based on the notion of chirality, stating that the two concepts are enantiomers with respect to the meaning of the relation between one's own fault and that of the Other.

Keywords: comic, perversion, Deleuze, Lacan, chirality, fault.

Cette recherche — réalisée sur la base des notions freudiennes de *perversión* et du comique, et en utilisant les concepts lacaniens de *jouissance* et de *manque*—: a) propose et justifie la thèse que le comique et l'humour sont des formes de *perversion*; b) montre le rapport structurel des modalités du comique au sadisme et au masochisme tout en illustrant cette thèse avec les catégories de Gilles Deleuze; c) propose une théorie de ses rapports basée sur la notion de chiralité et formule que les deux concepts sont énanthiomères à l'égard du sens de rapport entre le propre manque et celui de l'Autre.

Mots clés: comique, perversión, Deleuze, Lacan, chiralité, manque.



CÓMO CITAR: González García, Ignacio. "Comicidad y perversión: dos enantiómeros". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 51-67, doi: 10.15446/djf.n17.65514.

* e-mail: igmgonzalezgarcia@gmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla



1. LA RISA, EL CHISTE, LO CÓMICO

Definió S. Freud el “chiste” como “Todo aquello que hábil y conscientemente hace surgir la comicidad sea de la idea o de la situación”¹ destacando su carácter de juicio “generador de contraste cómico”. No quiso con su estudio sistematizar los tipos de chistes para encontrar, por abstracción, sus técnicas y la forma de provocar su efecto: la risa, pues siendo ello útil para un guionista de comedias no lo habría sido para el creador del psicoanálisis; así que, en cambio, buscó la fuente del placer que causa. No profundizaremos en esta investigación ni en el chiste —que solo abordaremos en la medida que es clave para la comprensión de la estructura de lo cómico, que es un concepto más amplio— ni tampoco en su efecto buscado, la risa.

La risa es una respuesta biológica con forma característica, “la imagen de Duchesne” en el organismo humano, semejante a otras encontradas en primates y en animales tan diferentes como búhos, suricatas, camellos y roedores. En estos solo aparece si es provocada mediante cosquillas o gases hilarantes. El mero reír puede ser causado por lesiones cerebrales como describieron Rousseau (1877) y Daly-Mulder (1957). Este último acuñó el término “epilepsia gelástica”, estudiando episodios de risa forzada sin alegría e incontrolables, generalmente causados por hamartomas. La risa en sí ha sido estudiada por la Estética, la Filosofía y la Psicología, como recordó Freud en “El chiste y su relación con lo inconsciente” citando a Dugas: “De hecho no hay nada más banal y más estudiado que la risa”². Su aspecto de respuesta biológica no será tratado en esta investigación.

1.1 Desprecio y elogio de la risa

Como Jano, establecido y barrado en la puerta que separa la paz de la guerra, lo cómico se sitúa en el umbral que separa y une lo trágico de la existencia de su aspecto alegre. Existe en lo cómico la presencia de una ausencia. Algunos defensores de la religión, no por bien intencionados menos equivocados, previnieron contra ella argumentando que Jesús no rio nunca, aunque sí sabemos que lloró (Juan 11:35). Popularizó esta teoría Umberto Eco en *El nombre del Rosa*, donde imaginó las aventuras padecidas

1. Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), en *Obras completas*, t. II (Barcelona: RBA, 2006), 1029.

2. Ibíd., 1111.

por Guillermo de Baskerville y Adso de Melk, envueltos en una trama de asesinatos en serie provocados por la ocultación de un libro sobre la risa, considerada como una forma de perder el temor a Dios.

La verdad teológica aceptada es la contraria. San Francisco de Sales dijo que “un santo triste es un mal santo” y la hagiografía de la Iglesia muestra a los santos con sentido del humor, como San Lorenzo, que sufriendo martirio en una parrilla pidió le dieran la vuelta porque por uno de los lados ya estaba hecho. Una visión equilibrada se encuentra incluso en teólogos que tienen una visión trágica de la cristiandad como el gran Urs von Balthasar que en *Antirömische Affekt* describe el humor como un “misterioso e inequívoco carisma inseparable de la fe católica”.

Los filósofos pesimistas ven lo trágico del mundo, como Kierkegaard que narró la historia de un incendio declarado entre bastidores en un teatro. Cuando un payaso, ya vestido para la representación, sale a avisar al público, es recibido con carcajadas, que aumentan a medida que el payaso se angustia hasta la catástrofe. Dice Kierkegaard: “Creo que el mundo llegará a su fin entre el aplauso general de los que creen que es una broma”³. La historia ha sido interpretada como una metáfora de la caída del mundo en el que la Iglesia Católica juega el papel del payaso, y la historia mejora si se recuerda que describe el incendio de un teatro en San Petersburgo el 14 de febrero de 1836. Otros, como Gilles Deleuze convocan a la risa: “Quienes leen a Nietzsche sin reírse mucho y con frecuencia, sin sufrir de vez en cuando de ataques de risa, es como si no lo hubiesen leído”⁴.

En los siguientes apartados recordamos los fundamentos psicoanalíticos de los conceptos de lo cómico y de lo perverso para, a continuación, establecer y justificar la relación postulada.

2. LO CÓMICO DESDE EL PSICOANÁLISIS

2.1. Lo cómico, el chiste y el humor en S. Freud

“El chiste y su relación con el Inconsciente” es una extensa obra de S. Freud sobre cuyo objetivo no es necesario especular porque, transcurridos veintidós años de su publicación, en “El humor” lo explicó: “Solo consideré el humor desde el punto de vista económico, pues [en El chiste...] me importaba revelar la fuente del placer que despierta el humor”⁵. En su curso *La fuga del sentido*, Jacques-Alain Miller utiliza la expresión “*lust del witz*”, el placer del chiste, con expresión de resonancias hegelianas. En la obra citada:

3. Soren Kierkegaard, *Provocations. The Spiritual Writings of Kierkegaard* (New York: Orbis Books, 2007), 404.

4. Gilles Deleuze, *La isla desierta y otros textos* (Barcelona: Pre-textos, 2005), 331-332.

5. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 296.

- 1) *Encuentra sus mecanismos provocadores* identificando la “contraposición de lo que tiene sentido y falta de sentido”⁶ y la contracción, como la que hizo a un chistoso llamar Cleopoldo a un Leopoldo enamorado de Cleo. Resume sus hallazgos en haber encontrado la “técnica de condensación con modificaciones”⁷ con analogía con el mecanismo de condensación descrito en “La interpretación de los sueños”. Destaca Freud, como Bergson, el aspecto social del chiste señalando que hay que “ser de la parroquia” para comprenderlo, al contrario de lo cómico que puede ser gozado aisladamente allí donde surge ante nosotros⁸. Reflexionando sobre él pasa a preguntarse: ¿Se hallará pues la técnica de este chiste en la *desviación* de la respuesta del sentido del reproche?⁹ Acentúa con ello la importancia del “desplazamiento”, de la *desviación del proceso mental*, sobre un tema distinto del iniciado¹⁰.
- 2) *Clasifica los chistes por su intención*. Los que tienen su fin en sí mismos, a los que llama *inocentes*, prefiriendo el término al de Vischer *abstractos*, y los que lo tienen externo, los *tendenciosos*. Prefiere Freud una denominación que expresa la tendencia en vez de oponer inocencia a culpabilidad.
- 3) *Señala sus dos fuentes esenciales*: la técnica y las tendencias¹¹. Dedicó su obra de 1905 al primero de estos aspectos. Aquí desarrollaremos el segundo.

3. LA PERVERSIÓN

3.1. La perversión en Freud

La etimología remite el término al latín “pervertere”, trasladar lo que está arriba abajo y viceversa. Con San Agustín el término se asoció a la relación de un sujeto con el sexo, quedando calificado como perverso quien realizara acciones desviadas del fin de la Naturaleza, identificado como la procreación. Con este sentido cargado lo recogió el gran *Litré* en su diccionario (1875) donde en la voz perversión dice: “Cambio del bien en mal”, con idea similar a la de R. von Krafft-Ebbing (1886) o a la de Havelock Ellis.

El término aparece en la correspondencia de Freud con W. Fliess, para caracterizar *alternativas a la satisfacción sexual normal*, aunque Freud eliminó el carácter peyorativo en “Tres ensayos sobre la teoría sexual” (1905)—ipublicado al mismo tiempo que su trabajo sobre el chiste!— pues pensó que en todo hombre hay un añadido de carácter perverso al fin (sexual) normal, pensándolo como patológico solo en el caso

6. Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, 1031.

7. Ibíd., 1041.

8. Ibíd., 1109

9. Ibíd., 1054.

10. Ibíd., 1055.

11. Ibíd., 1094.

de que fuera una condición *sine qua non* para acceder al goce sexual. En su obra el término perversión es relevante. Recordamos que Freud no realiza una clasificación de patologías, sino una nosología tripartita de entidades, buscando asociar a cada una de ellas un principio psíquico. Son las neurosis, las psicosis y las perversiones, que, entendidas al modo lacaniano, pasaron años después a conceptualizarse como estructuras. Los tres principios subyacentes identificados, básicos en cada caso, pero no exclusivos, fueron respectivamente la represión (al: *Verdrängung*), el antecedente de la forclusión (al: *Verwerfung*) y la denegación (al: *Verleugnung*). Recordemos ahora los momentos del proceso.

En 1905, al tiempo que pensaba en los chistes, clasificó los distintos tipos de “desviaciones” correspondientes a las perversiones, conforme al elemento elegido para la obtención del placer, el objeto, diferenciando entre su naturaleza (humana o no humana, por ejemplo, fetichismo o zoofilia) o el fin, (coito frente a *cunnilingus*). En 1915 explicó que la transformación o el *desplazamiento* hacia otras personas de las pulsiones generan la aparición de rasgos perversos. En “Más allá del principio del placer” (1920) al elaborar la segunda tópica en “El yo y el ello” (1923), busca un mecanismo causal específico para todas las perversiones y al estudiar la organización genital infantil formuló un nuevo mecanismo de defensa frente a la castración al que denominó *Verleugnung* (desmentido o renegación). En “El fetichismo” (1927) —también es coincidencia que fuera coetáneo con los estudios del humor!— la Verleunung es vinculada con la elección de objeto de los perversos.

3.2. Lacan y las perversiones

El trabajo de Lacan sobre las perversiones se desarrolla en los años cincuenta y se refleja en el seminario *La relación de objeto* (1956-1957) y el artículo “Juventud de Gide y la letra o el deseo” (1958), con una conocida interpretación de la noción del fetiche que extiende la idea de Freud y la descripción del caso Gide con nociones como que el Φ_0 corresponde al término *Schaudern*, donde el funcionamiento del significante fálico debe arrojar como resultado el $-\phi$, la menos phi. No avanzamos decididamente por esa senda porque el debate lleva a una esgrima solo accesible a especialistas, aunque más adelante mostraremos la utilidad de la idea.

Lacan explicó la división tripartita freudiana con términos, que incluyen pero no agotan la dimensión sexual. En el Seminario 9, *La identificación* (1961), cuando aborda la perversión sostiene que no es necesario limitarse al plano “sexual” para definirla. La perversión está a nivel del goce, y poco importa la parte corporal puesta en juego para obtenerlo, siendo un claro ejemplo el fetichismo. Piensa que el coito más



anatómicamente normal puede ser tan neurótico o tan perverso como lo que se llama una pulsión pregenital, y afirma: "Si quieren reservar el diagnóstico de perversión solo a las perversiones sexuales, esto no conducirá a nada... La única manera de aproximar la perversión es intentar definirla ahí donde está, o sea a nivel de un comportamiento relacional"¹². Continuamos, en lo que sigue, por esta senda recomendada.

Con el salvoconducto que proporciona recoger las ideas de un maestro aceptamos que la perversión: 1) no se agota en el plano sexual, hay otras perversiones distintas a las sexuales, 2) como término no tiene connotación despectiva y 3) debe ser definida en términos relationales. Proseguimos la búsqueda de una posible forma de su estructura para relacionarla con la de lo cómico. Previamente introduzco una noción necesaria para justificar la propuesta: la quiralidad.

3.3. Quiralidad

El término *quiralidad* se refiere a dos entes que tienen el uno simetría espejular respecto del otro. Es usado en geometría, física y química. Aquí postulo que la estructura de lo cómico y de las perversiones sexuales son quirales, como una mano respecto a otra.

Se trata de un potente concepto tanto en filosofía como en química donde sabemos que la talidomida tenía dos formas quirales, una con los efectos sedantes deseados y la otra, su quiral, con efectos teratogénicos. En la filosofía, Kant se dio cuenta del prodigo que supone la existencia de la mano izquierda y la derecha. Dos cosas idénticas en concepto pero distintas en la realidad.

Explicado el concepto reformulo la tesis diciendo que *lo perverso presenta dos formas quirales, la perversidad sexual y la perversidad de la comicidad*. Siendo un concepto novedoso en psicoanálisis entiendo que el uso de la simetría es admisible inserto en un discurso lacaniano, que con sus matemas a tanto extremo llegó.

3.4 La estructura de lo perverso y sus modos

Levi Strauss reconoció el aporte que brindaron al pensamiento estructuralista los avances del grupo de matemáticos franceses que, bajo el colectivo y ficticio nombre de Bourbaki, identificaron tres tipos de estructuras matemáticas: las algebraicas, las métricas y las topológicas. Entre las primeras se encuentran, por ejemplo, los anillos los grupos y otras estructuras útiles en álgebra, la disciplina matemática que formaliza los conceptos de diferencia, de operación y de relación.

Utilizaré la relación del sujeto con el Otro (S-O) y la falta para formalizar la estructura y exponer sus formas quirales y resumo, con la benevolencia del lector por el exceso de concisión, la enseñanza de Lacan sobre este punto.

12. Esta frase es de Lacan de su Seminario 9. Angélica Marchesini, "La estructura perversa", *Virtualia* 28 (2014): 1-6. Disponible en: <http://virtualia.eol.org.ar/028/Estudios/PDF/La-estructura-perversa.pdf> (consultado el 23/04/2016).

	<	>
<	(< <) Neurosis	(< >) Psicosis
>	(> <) Psicosis	(< >) Perversión

FIGURA 1. Entidades psíquicas “La falta” (<) y su garantía (>).

Describo las casillas creadas al construir la tabla utilizando como elementos la falta, y sus formas quirales, sus entiómeros, la falta (<) y la falta invertida (>).

Identifico la neurosis (a la Lacan) por la correspondencia de la *falta*, que representaré con (<), con el hecho de que en el Otro exista la garantía de esa falta <, y por ello la represento como <|< situando la falta y su garantía a los lados de una barra. En la entidad denominada psicosis el sujeto siente la falta, aunque no encontrando garantía en el Otro, lo que representamos así: <|> y >|< con signos que muestran lo dudoso de la correspondencia, con notación que he preferido a <|Ø, porque en el lado del Otro enseña Lacan que no hay garantía, pero no que no exista nada.

Convoco en apoyo de esta decisión a A. Abelhauser, profesor de psicoanálisis en Rennes 2, quien señala que:

Si el neurótico se caracteriza por ser-en-falta es porque el Otro (gracias al cual se ha constituido), lo es igualmente, garantizando así esa falta, y si el psicótico se caracteriza por el hecho de que el Otro no le aporta esa garantía (e, incluso, le impone a veces su completud), ¿qué se puede decir al respecto del perverso?¹³

De este modo, falta y garantía están alineadas en sentido contrario y no se ofrecen mutua garantía; la psicosis, por su parte, tiene a su vez dos formas quirales.

Por último, la perversión, caracterizada, como veremos por el cambio de sentido, se representa en la casilla inferior derecha como >|>.

La notación es compatible con su afirmación, en la que sigue a Lacan. “El perverso se caracterizaría por una situación intermedia, donde el Otro se muestra en situación de falta, como en la neurosis, pero acreditado por la capacidad de ser satisfecho, completado por el propio sujeto”¹⁴.

Mostraré a continuación la estructura de lo cómico para justificar la relación quiral entre lo perverso sexual y lo perverso en lo cómico. Para dotar de mayor granularidad al estudio analizaré dos perversiones sexuales: sadismo y masoquismo.

3.5. Los dos modos del barrado

Lacan estudió la “estructura subjetiva” de “Las funciones llamadas sadismo y masoquismo”¹⁵. Cuando Lacan explica su enseñanza dice: “Allí donde dicen yo (*Je*), es ahí,

13. Alain Abelhasuer, *Mal de femme. La perversión au féminin* (París: Seuil, 2013), 268.

14. Ibíd., 268.

15. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia* (1962-1963) (Buenos Aires: Paidós, 1963), 117.

propriamente hablando, donde, en el plano del inconsciente, se sitúa *a*. / En este plano, tú eres *a*, el objeto, y todos sabemos que es esto lo intolerable”¹⁶.

Usamos, como Lacan, los conceptos “*a*” y “Je” empleándolos con visión topológica. En el Je queda situado el “*a*”, que designa no el objeto del deseo sino el objeto de la falta, “el objeto cuya falta hace desechar”, el “*objet cause du désir*”. No hay problema para intercambiar en la estructura por su correspondencia, no en el concepto, “*a*” por “<”.

Es imposible estudiar la obra de Lacan sin referencia al sujeto barrado, aunque el problema para el autor es que seguir ese camino hasta el final reduce el auditorio entre los psicólogos a los eruditos del matema, así que intentaré sortear el escollo.

Lacan hizo evolucionar la noción del *Ich* freudiano pensando en su estructura, y lo encuentra y muestra barrado (fr: *clivé*, al: *gespalt*), dividido y sometido a una ley que le sobrepasa. Es una ley la que le hace Uno, no un montón. La misma que en términos hegelianos dota de “alma” a los manzanos o los animales, a diferencia de las piedras. Porque tienen esa propiedad de ser Uno, decía el maestro de Jena, es que los animales tienen *miembros* y los trozos de piedra partes.

Filosóficamente, el análisis del sujeto puede realizarse de dos formas: desde una posición esencialista, donde se asume la existencia de la “esencia” de las cosas y se razona conforme a una lógica de la representación que, por ejemplo, puede afirmar que Sócrates es hombre o que el hombre de las ratas es un obsesivo, asumiendo con ello la “esencia” de los conceptos hombre o de la neurosis obsesiva. O, por el contrario, puede fundamentarse en otra posición, como la que en el siglo XX representó G. Deleuze y que rechazaba el dualismo implícito en el mundo de las esencias, acercándose así al empirismo que solo encuentra particulares, como, por ejemplo, “esta mujer” y que piensa que en la observación empírica reconocemos solo una *forma de devenir* (*werden*) a la que llamamos en ese caso “mujer”. Mientras que al esencialismo le convienen nociones como las de Ser o las del *Ich* freudiano; se ajusta más a la segunda, y a las filosofías del devenir, la noción de un sujeto barrado.

Decía Confucio que cuando el sabio apunta a la luna, el necio mira el dedo. Parafraseándolo, afirmamos que cuando el sabio apunta al “sujeto barrado” el necio mira la barra. Propondré algo que mirar en el Je distinto al dedo y a la barra. Postulo que en él podemos diferenciar dos modos quirales del objeto “*a*”, y dos de la falta, por ser *parlêtre*, las que están situadas del lado del ser, y sus quirales, las que están situadas del lado del no ser que es necesario para que el sujeto pueda estructurarse, es decir, cambiando. Justificaré y mostraré la utilidad de esta propuesta en nuestra investigación. Recuerdo que conforme a Kant ello no supone que sean conceptos distintos, del mismo modo que tanto mano izquierda como derecha son “mano”.

16. Ibíd., 116.

En cualquier cosa sujeta al *cambio* los no esencialistas, desde Heráclito, acentúan que todo cambia, existe el ser de lo que es y el no ser de lo que se deja de ser en cada instante. “Cuando digo Alicia crece quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello se vuelve también más pequeña de lo que es ahora... pertenece a la esencia del devenir tirar en *los dos sentidos a la vez*”¹⁷. Pienso, como Lacan, que en la crisálida hay un ser mariposa y un no serlo, a diferencia de Platón, que atacaba el problema diciendo que hay una esencia de la crisálida y otra de la mariposa, desde toda la eternidad, y que de ellas las que vemos son copias desafortunadas, sin explicar convincentemente el cambio de una a otra.

En el sujeto que deviene podemos identificar, por tanto, dos núcleos que evolucionan: el de su ser y el de su no ser. Este existe puesto que el *Je* deviene, tiene en sí el no ser que le permite devenir (*werden*). Si no fuera el caso, sería siempre lo mismo, como el Ser redondo y eterno de Parménides. Adopto, como Lacan, una posición filosófica no esencialista y desde ella pienso en el sujeto y el goce, considerando que, en cuanto cambian, tienen, ambos, la naturaleza que les *permite tener inmanentemente enantiómeros*, formas quirales.

Ahora bien, Lacan exige para pensar en el *Je* barrado algo más que el mero devenir, y considera como tal a aquel que no tiene otra elección que estructurarse. Lacan no podía permitir que se aceptara como barrado a mero montón. Exige las condiciones del contorno de una legalidad que sobrepasa al *Je* y le hace llegar a ser lo que en el momento pasado no era. Citó, de *Las nuevas conferencias sobre el Psicoanálisis de Freud*, la expresión “Wo es war, soll Ich werden”, que fue traducido de muchos modos al francés pero no resultó claro el sentido por su concisión. a) *Le moi doit déloger le ça*; b) *Où était le Ça, le Moi doit advenir*; c) *Là où était le Ça, Je doit/dois advenir*; d) *Où C'était, Je dois advenir*; e) *Là où était du ça, doit advenir du moi*; f) *Le ça doit devenir le moi*. Lacan lo traduce “là où c’était, là comme sujet dois-je advenir”. La traducción es muy ingeniosa porque invierte el sentido. En la expresión “c’était” se hace referencia a la noción algebraica del sujeto y en “doit advenir” con verbo en tercera persona quiere explicitar que *Je* no adviene de otra forma que como otro a sí mismo. Acentuaré tres notas de entre tanta sutileza: 1) el sujeto no tiene otra elección (*doit*), 2) sino estructurarse, y c) bajo una legalidad, que incluye la legalidad del lenguaje.

3.6. Multiplicidad y virtualidad

El sujeto cambia pero no con plena libertad sino problemáticamente. La crisálida no puede llegar a ser manzana ni la nuez mariposa y por ser los sujetos “unos” barrados, que no rotos, deben estructurarse conforme a su legalidad, la de su “uno”, del mismo



¹⁷. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Buenos Aires: Surcos, 1990), 28.

modo que a un animal que está sometido a la legalidad de ser un animal no le puedan crecer patas en el lomo.

El concepto que utiliza un filósofo del devenir, Gilles Deleuze, para referirse a la situación que describimos es el de *virtualidad*. El sujeto deseante, el *parlêtre*, en cada momento se encuentra en un estado que es el virtual de sus sucesivos. Puede ser consciente de su ser y de su no ser y también de la existencia además en él de deseos, que son simultáneamente de otra (cosa) y del deseo de lo (Otro), conciencia de no ser y miedo o goce de no-ser.

Barruntamos que al coexistir el ser y el no ser en el *Je* todo se complica y que sería impreciso hablar solo del “deseo” sin diferenciar el que lo es de ser, del que lo es de su específico no ser, el quiral del anterior. Sería impreciso llamar “falta” tanto a aquello de lo que se carece como al exceso, con el triste argumento de que los dos son *falta de igualdad*.

El *Je* es una “virtualidad”, una “multiplicidad”¹⁸ con unas líneas de evolución posibles, como las de la crisálida, y su virtualidad es problemática, pues en cada situación resuelve con su cambio un problema vital, con condiciones de “contorno”. El paciente decide en cada encrucijada, como lo hace el viajero, buscando un destino querido pero de emplazamiento desconocido, escogiendo entre los caminos que figuran en su navegador GPS y, entre ellos, solamente aquellos en los que puede pagar los peajes. Siguiendo con esta metáfora, el paciente a veces no toma la salida equivocada, ni pretende despistar a sus seguidores, sino que, tomando la mejor salida conforme a las líneas de evolución que para él son posibles, es calificado por quien le ve como perverso, solo por no dirigirse de forma directa a su pretendido destino natural. Si así fuera el abordaje adecuado por el psicoanalista, debería orientarse a cambiar su modo de estructurarse, las opciones de su navegador, más que sus condiciones de contorno o las premisas sobre las que basa sus decisiones. Tras esta digresión que nos acerca al pensamiento de Lacan sin la ferocidad del matema, volvemos ahora a sus textos para tratar dos modos de la perversidad sexual y reflexionar sobre sus estructuras utilizando los conceptos de sadismo y masoquismo.

Lacan dice sobre el deseo sádico: “Solo es articulable a partir de la esquicia, la disociación [...] el límite exacto en que aparece en el sujeto una división, una hiancia [...]”¹⁹, lo que nos legitima a determinarlo sobre el *Je* barrado y para ello resultan útiles las ideas de Deleuze. Este, en *Las 120 jornadas del libertino*, dice que el perverso se declara *excitado*, no por los “objetos que hay aquí [situados del lado del “a”], sino por un objeto que no está ahí, [situado del lado del ←a], es decir: por la idea del mal” y, añade, que el sádico se encuentra frustrado porque solamente es capaz de llegar al pequeño mal (←a, carencia de positividad). Proseguimos la lectura de Deleuze:

18. Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 1988), 277.

19. Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia*, 117.

No es tanto el sufrimiento del otro [$\leftarrow a$], la ausencia de su bien, lo que se busca en la intención sádica, como su angustia [...]. La angustia del otro, su existencia esencial como sujeto en relación con esa angustia, he aquí lo que el deseo sádico es un experto en hacer vibrar.²⁰

Para comprender el modo del masoquismo y su diferencia con respecto al sadismo hay que introducir un factor adicional. La Ley.

En *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Lacan hizo notar que la estructura de la perversión supone la *inversión* de la fórmula fálica del fantasma. “Lo que llamo estructura de la perversión... es propiamente hablando un efecto inverso del fantasma. Es el sujeto mismo que se determina como objeto, en su encuentro con la división de la subjetividad”. De forma más específica lo recuerda Lacan: “Lo que el agente del deseo sádico no sabe es lo que busca, y lo que busca es hacerse aparecer a si mismo [...] como puro objeto, fetiche negro”²¹.

No es trivial la afirmación. El fantasma es para Lacan aquello que sostiene el deseo, siendo su matema $\$ <> a$, con el que se expresa que el sujeto (barrado) está ligado al objeto del deseo, aunque no puede tener acceso directo a él $<>$. Cree Lacan que la perversión es una estructura particular caracterizada por una posición subjetiva específica, determinada por una posición particular del fantasma que *invierte la fórmula habitual* $a <> \$$. En *El sinthome* Lacan cualifica la inversión e indica que la perversión no es sino la orientación hacia el padre “la versión ver le pére”, “pére-version”, donde quiero acentuar el “hacia”, pues es el sentido el que caracteriza la perversión.

El efecto del operador de la inversión quiral es doble

$\Lambda^{-1}(< <) = (> >)$
$\Lambda^{-1}(\$ <> a) = (a <> \$)$

FIGURA 2. Inversión quiral.

Hemos anticipado la utilidad de la palabra para aumentar la granularidad de la clasificación. Lo mostraremos.

4. LENGUAJE

4.1. Los usos de la palabra

En *Un texto sobre Voltaire*, J. A. Miller —en una digresión sobre el *Enchiridion*— critica a aquel que se burla de los poderes de la palabra, creyendo erróneamente que no

20. Ibíd.

21. Ibíd., 118.

son más que un semblante, añadiendo que si es así, el psicoanalista “se convierte en un canalla”. Aquí no solo no nos burlaremos de la palabra, sino que la emplearemos para definir la estructura.

Gilles Deleuze, en *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel*, distingue entre la ironía de Sade, como “movimiento que consiste en superar la ley hacia un más alto principio”²² en el espacio de la idea (movimiento de ascenso), y el humor de Masoch: “[...] hay mucho humor en la conducta de descender de las leyes”²³, en este caso, como *transgresión de la ley* por afirmación de sus consecuencias, hasta el extremo de llevarlas al absurdo (en el movimiento de descenso). Establece la diferencia, de manera notable, basándose en el sentido.

Utilizo la notación \vee para representar la emisión del significante que se emite con pretensión de verdad para conseguir el goce e intentar satisfacer la falta; el signo \wedge para el uso *pervertido* del lenguaje; y la combinación $\vee|\wedge$, o su quiral, para el bloqueo²⁴.

Utilizando la misma técnica de identificación de estructuras algebraicas construyo el cuadro de la figura 3, donde cada casilla, además de su contenido, está identificada por su orden de fila y columna, de modo que (1.2) indica fila 1 columna 2.

	\vee	\wedge
\vee	$\vee \vee$ (1.1)	$\vee \wedge$ (1.2)
\wedge	$\wedge \vee$ (2.1)	$\wedge \wedge$ (2.2)

FIGURA 3. Usos del significante.

Analizo las formas del lenguaje en la perversión teniendo en cuenta que en cada “perversión sexual” el lenguaje cumple una función: “La demostrativa de Sade y la dialéctica en Masoch”²⁵. Mientras que en el sadismo el discurso provoca, evoca, se emite, en los casos de masoquismo convoca. Por ello representamos la estructura del masoquismo en su relación con el significante $\wedge|\wedge$. Cuando en la perversión sexual la víctima y el verdugo coinciden, se anudan sus posiciones y la palabra no surge, pues, “la violencia es lo que no habla”²⁶. Las estructuras señaladas en las casillas (1.2) y (2.1) muestran casos de bloqueo.

Si combinamos ambas estructuras, la primera en donde se establecen las formas de las entidades en las sucesivas casillas: neurosis (1,1), psicosis (1,2) y (2,1) y la perversión (2,2), tal como se muestran en la figura 2 y se combinan en cada casilla de todas las maneras posibles con los usos del significante, figura 3, se obtiene que el desarrollo de la perversión tiene cuatro formas, que resultan de la combinación de la

22. Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 90.

23. Ibíd., 85.

24. Trastorno descrito por G. Dieulafoy (1839-1911) y hoy incluido entre los trastornos facticios en el DSM V (2013).

25. Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, 24.

26. Ibíd., 21.

casilla (2,2), inferior derecha de la figura 2, con las cuatro que presentan los modos del significante de la figura 3.

	Perversiones sexuales	Perversión comicidad
> > \otimes v v	Masoquista	Chiste, humor
> > \otimes v \wedge	Formas racémicas	
> > \otimes \wedge v	Formas racémicas mixtas	
> > \otimes \wedge \wedge	Sádica	Ironía

FIGURA 4. Modos del significante.

Las formas quirales de la perversión de lo cómico son, por una parte, la ironía —situada al lado de lo sádico, con la descripción risible del adversario, que instruye, que quiere cambiar algo en el Otro, y se dirige hacia el objeto, como sucede en los chistes racistas y los de género, etc.— y, por otra, el humor —situado al lado del discurso del masoquista, que pretende convocar al espectador “usando las más diversas motivaciones”²⁷. En el primero de los casos no es tanto el sufrimiento (del objeto) lo que se busca con la intención cómica (sádica), sino generar angustia (que es el sentimiento que se experimenta en presencia de la castración), provocar en el otro la presencia del sentimiento de castración, de inferioridad. Veremos en §4.4 que la risa surge en el testigo en el acto de liberación de la angustia de la castración.

4.2. Los impulsos y los sentimientos

El sentimiento característico del neurótico es la angustia, el del psicótico el pánico y el del libertino la apatía, cuya violencia se expresa con frialdad, en el “placer de la demostración”, apático²⁸, con el que se busca provocar angustia. El perverso se oculta a la generalidad y *iexhibe!* la repetición del significante una y otra vez ¿Te lo he contado? ¡Hazme caso! ¿Sabes aquel chiste que dice...? ¡Muéstrate conforme! Existe una compulsión a repetir la acción, quiral, por más que dañe.

En las formas de perversión sexual reina una inexplicable quietud ante el creciente daño a los demás que ha llegado a ser tildada de histérica. El perverso no acude a consulta, porque ha identificado el instrumento que le hace gozar, como tampoco lo hace el chistoso. No es el caso que su quietud sea expresión de *falta de demanda*. Decir que en el perverso (sexual o cómico) no hay falta sería tan incorrecto como decir que sobre las alas de un avión no hay presión. Sabemos que el avión es



27. Ibíd., 29.

28. Ibíd., 32.

succionado por la parte superior del ala y no empujado por la inferior, con situación similar a la que explico donde el perverso es “succionado” por la falta del otro que da sentido a su falta, sentido que tiene tanta dignidad ontológica como la “no presión” del borde superior del ala.

Lacan no solo describe el sentido de esta orientación sino que ofrece una explicación genética. En el seminario *De Otro al otro*, Lacan enuncia que el *impulso de la perversión* corresponde al intento de restitución de “*a*” (el objeto) al Otro, y lo explica así: “Como señalé, llamo perversión a la restauración, de algún modo primera, a la restitución del *a* al campo del A. [...] La base y el principio de la estructura perversa consiste en repararlo dotando a este Otro de algo que reemplace la falta fálica”²⁹.

En este trabajo se propone una estructura más detallada. Hemos identificado dos entiómeros a los que hemos llamado “*a*” y el “ $\leftarrow a$ ”, por asociar su designación a los dos lados de la hincia del interior del Sujeto Je barrado, sucediendo que en el perverso lo que predomina netamente es el *deseo de la forma* “ $\leftarrow a$ ” frente a su entiómero “*a*”. Todos somos perversos, decía Freud. Dicho de otro modo: el perverso es una *multiplicidad racémica*, en la que uno de sus modos se puede imponer y su significante, permítame la metáfora el lector, está polarizado.

Quien está todo el día pensando en contar chistes, el chistoso *por necesidad*, se está ofreciendo constantemente al Otro para que goce de su ingenio, está proporcionando al otro un sucedáneo de alegría situándose en posición de pretendida superioridad, dando así el paso que Lacan llama hacerse *instrumento del goce del Otro*.

Hemos llegado a un punto clave pues ahora podemos 1) explicar los motivos por los que se crea la comicidad sobre la desgracia de los demás y 2) arrojar luz sobre el concepto técnico del menos *phi*.

4.3. Los sentimientos y el menos *phi* hecho comprensible

J. A. Miller califica como asombroso el ensayo: “De la esencia de la risa”³⁰, preguntándose por qué no lo habría mencionado Lacan en *Las formaciones del inconsciente*. Baudelaire distinguió allí dos clases de comicidad: lo cómico significativo y lo cómico *absoluto*. De lo primero trata Lacan en *Las formaciones del inconsciente*, correspondiendo al segundo ámbito *lo bufo* y *lo grotesco*. En los dramaturgos y en la ópera se aprecia bien la transición, como sucede en las obras de Rossini: *La italiana en Argel*, *El Turco en Italia*, *El barbero de Sevilla* y *Cenicienta*. La primera es una ópera *bufa* pura con personajes exagerados y grotescos que cantan con música bella pero disparatada. No podemos identificarnos con los personajes. *El barbero de Sevilla* ya es una *comedia* porque se expresan los sentimientos, el galanteo, por tanto sujeto ya a la trama del

29. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 16. De un Otro al otro* (1968-1969) (Buenos Aires: Paidós, 2006), 266 y 267.

30. Jacques-Allain Miller, *El partenaire-síntoma* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 457.

lenguaje, al juego de los significantes, y el amor. *La Cenicienta* es tragicómica porque hay una heroína y el lenguaje se usa como *instrumento para la parodia* de la decadencia en la familia de Don Magnífico. Lo cómico significativo es aquel territorio de lo cómico poblado de sentimientos, a diferencia de la risa que surge como estallido cuando aquellos se apaciguan, pues la risa se produce en un momento de intelección en una fisura entre los sentimientos.

Tratando lo *cómico significativo*, los moralistas han abogado por el humor inocente, como en las recomendaciones de Carlyle (1795-1881) al dramaturgo:

Aunque su risa no sea siempre muy refinada, resulta siempre una risa genial. Y no se ríe de la flaqueza, de la desgracia y de la pobreza; eso nunca. Ningún hombre que sepa reírse, lo que se llama reírse, se reirá de estas cosas.

Previene el crítico inglés contra la villanía del chistoso que atacó tradicionalmente con maldad al tonto o al tartamudo, contra el aspecto sádico de lo cómico.

Thomas Wilson en su *Retórica* (1553) describe la “*deformité*”, increíblemente para nuestra mentalidad, como “*la justa ocasión* y lugar natural de la risa”. La finura psicológica de Hobbes percibió la realidad de la asociación entre lo cómico y los “malos”, al menos en el sentido ético, que Carlyle quiso evitar y Thomas Wilson patrocinaba:

Repentina gloria al encontrar algo deforme en otro [...] Pero, mientras en la risa parece marcar superioridad, sucede paradójicamente [...], que son conscientes de la menor habilidad en ellos mismos los que se ríen de otros [...] *La risa declara superioridad, pero la risa repetida [...]*.³¹

“La risa es satánica, por eso es profundamente humana [...] La risa saca a la luz la naturaleza humana y lo hace con una vivacidad que no admite réplica ni vacilación”³².

Podemos reconducir estas ideas a conceptos psicoanalíticos, concretamente al menos phi, como hace J. A. Miller, acercándonos, desde el lado en que hay luz, al matema:

La risa es el fenómeno que habita a aquel que no considera de una manera trágica *la castración, la falta*. Los románticos, por el contrario, sí que tomaron la castración de un modo trágico y rechazan a aquellos que no la toman de esta manera, pues les parece que es algo infame. Y eso ocurre porque resulta que los románticos son neuróticos.³³

La risa es consecuencia de elegir uno de los dos umbrales de la puerta que rige Jano, pero siempre después de la castración, y tomar uno de sus modos o sentidos posibles, el que no es trágico. “La risa es siempre una risa de castración, la risa libera de la angustia de castración, a modo de convulsión. En Voltaire, lo que tiene de

31. Thomas Wilson, *The Art of Rhetorique* (New York: Benediction Books, 2010).

32. Charles Baudelaire, “Introducción”, en *Lo cómico y la caricatura* (Madrid: La balsa de la medusa, 1988).

33. Miller, *El partenaire-síntoma*, 494.

automático la risa es que siempre busca el menos phi del otro”³⁴, o, explicado menos técnicamente, que siempre busca aportar lo que falta al Otro (>) para completarlo y lo hace usando el significante en sus modos quirales: \vee y \wedge .

Se intenta desde la confianza que se tiene en la capacidad de hacerlo. Lo señaló Freud y lo repitió Nietzsche: la risa se provoca desde la superioridad buscada ansiosamente o simplemente sentida. “¡Sí, risa me causáis hombres del presente!” grita Zarathustra en *De la superación de sí mismo*. Fue también para Zarathustra buena señal cuando “[...] de nuevo llegaron desde la caverna los gritos y risas de los hombres superiores”, al contrario que cuando escuchó los gritos y bailes del pueblo, como los que enfurecieron a Moisés hasta el punto de llevarlo a romper las tablas de la Ley. La superioridad de la risa es la *del que tiene*. Es la superioridad del perverso que por su palabra instruye sádicamente o convoca, masoquistamente, al que no tiene.

4.4. El uso clínico de lo cómico y de la ironía

J. A. Miller aborda en *La ironía (1993) una clínica diferencial de la psicosis*:

El psicoanálisis, siguiendo el camino prescrito por Freud, restaura la ironía en la neurosis. Sería formidable en efecto, curar la neurosis mediante la ironía, no necesitaríamos soportarla en el psicoanálisis. Mientras esperamos ser curados del psicoanálisis el deseo que formularé es que nuestra clínica sea irónica [...]. La elección es forzada: o bien nuestra clínica se convierte en irónica, esto es basada en la inexistencia del Otro como una defensa contra lo real. Y concluye: “La clínica psiquiátrica es voluntariamente humorística”.³⁵

Recuerdo que Lacan describió dos formas de la *jouissance*, y que en vez de nombrarlas masculina y femenina —con buenas razones, porque ello establecería la diferencia como completamente generadas por una causa biológica externa— estableció una diferencia entre la fálica, apoyada sobre un órgano sexual, con presencia en el inconsciente que sitúa del lado de lo masculino, y otra, “*jouissance Autre*” o “*jouissance de l’Autre*”, propia del “sujeto parlante”.

Lacan no era en absoluto tonto y se dio cuenta de la debilidad subyacente en una partición que divide la *jouissance* entre una apoyada en el órgano y otra en el Otro, y por eso no dijo que fueran complementarias (no es que una complemente a la anterior para tener el todo) sino *suplementarias*, hábil solución por la que sitúa la segunda forma de goce más allá del fallo “no soportada en objeto alguno”. Son dos entiómeros de la *jouissance*.

34. Ibíd., 492.

35. Ibíd.

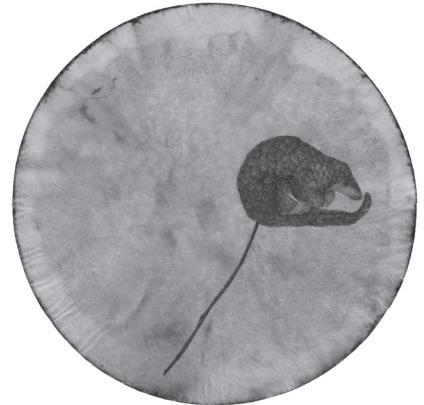
Esta segunda *jouissance* no busca el decir:

Que de este goce la mujer nada sabe, es que nunca se les ha podido sacar nada. Llevamos años suplicándoles, suplicándoles de rodillas —hablaba la vez pasada de las psicoanalistas— que traten de decírnoslo, ¿y qué?, pues mutis, ini una palabra!³⁶

A diferencia de la primera de ellas. Por no buscar el decir no es perversa.

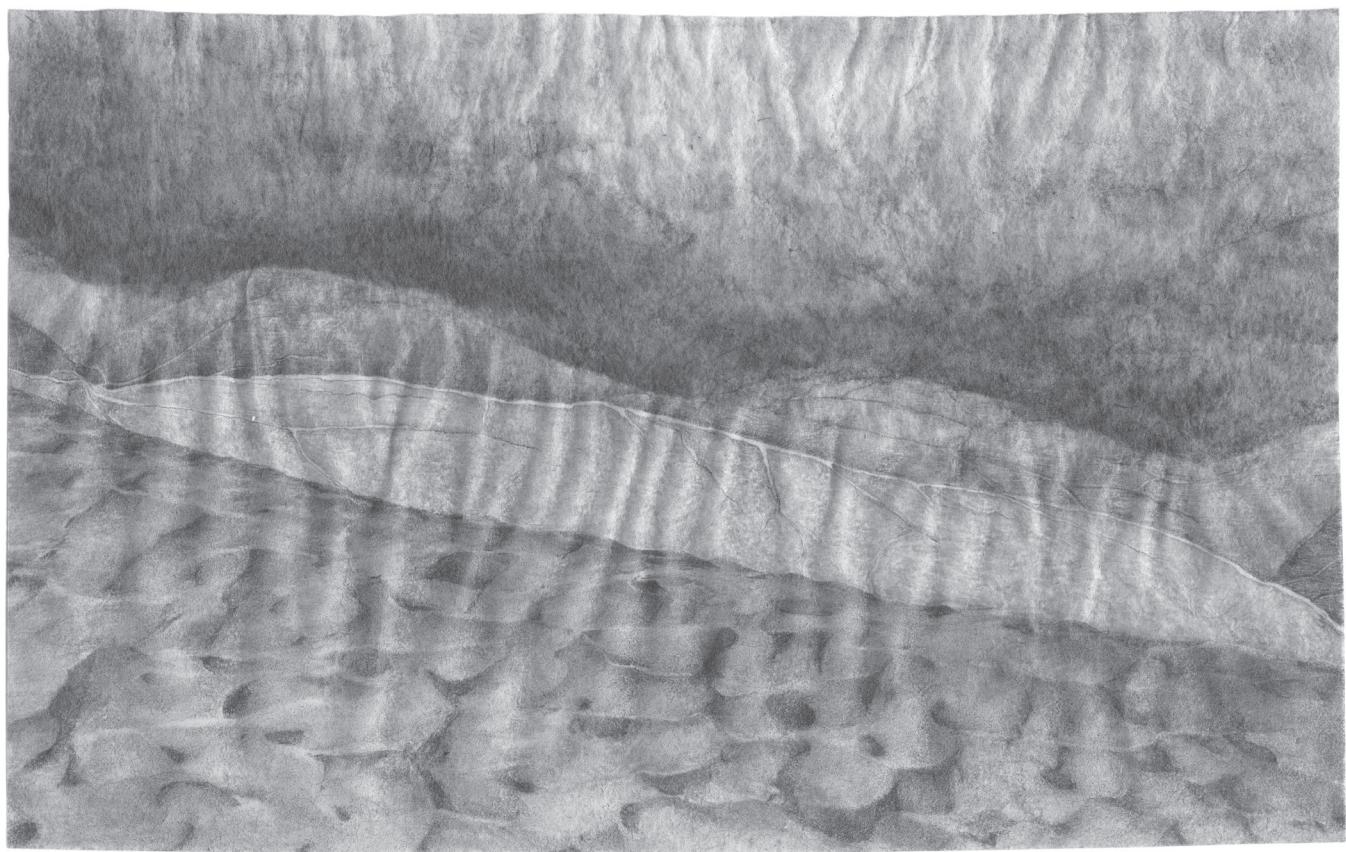
En futuras investigaciones se deberá combinar la noción de las formas quirales de los estados psíquicos, de la falta y de los entiómeros de la *jouissance*, para reflexionar sobre los modos en que la presencia y la ausencia de la palabra, de la ironía y el humor pueden y deben ser empleados de forma sistemática pero diferencial en la clínica de cada uno de los distintos estados, dando forma de sistema y recomendaciones de acción a lo que ahora ha sido presentado como estructura, pues creemos que es posible encontrar un fundamento estructural a la clínica de los distintos estados.

Eso será posible si el interés de los lectores y la benevolencia de los editores lo permiten.



BIBLIOGRAFÍA

- ABELHASUER, ALAIN. *Mal de femme. La perversión au féminin*. París: Seuil, 2013.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La balsa de la medusa, 1988.
- DELEUZE, GILLES. *Lógica del sentido*. Paidós: Surcos, 1990.
- DELEUZE GILLES. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 1988.
- DELEUZE, GILLES. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- DELEUZE, GILLES. *La isla desierta y otros textos*. Barcelona: Pre-textos, 2005.
- FREUD, SIGMUND. “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905). En *Obras completas*, t. II. Barcelona: RBA, 2006.
- FREUD, SIGMUND. “El humor” (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- KIERKEGAARD, SOREN. *Provocations. The Spiritual Writings of Kierkegaard*. New York: Orbis Books, 2007.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 10. La angustia* (1962-1963). Buenos Aires: Paidós, 2007.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 16. De un Otro al otro* (1968-1969). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 20. Aun* (1972-1973). Buenos Aires: Paidós, 2006.
- MARCHESINI, ANCÉLICA. “La estructura perversa”. *Virtualia* 28 (2014): 1-6. Disponible en: <http://virtualia.eol.org.ar/028/Estudios/PDF/La-estructura-perversa.pdf> (consultado el 23/04/2016).
- MILLER, JACQUES-ALAIN. *El partenaire-síntoma*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- WILSON, THOMAS. *The Art of Rhetorique*. New York: Benediction Books, 2010.
36. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 20. Aun* (1972-1973) (Buenos Aires: Paidós, 2006), 69.



La risa del psicoanalista: indicio de la salida del discurso capitalista*



MARIE-JEAN SAURET**

Universidad de Toulouse II-Jean Jaurès, Toulouse, Francia

**La risa del psicoanalista:
indicio de la salida del
discurso capitalista**

**The Laughter of the
Psychoanalyst: A Sign
of the Abandonment of
Capitalist Discourse**

**Le rire du psychanalyste:
indice de la sortie du
discours capitaliste**

Muchos psicoanalistas confunden seriedad y tristeza: ¿Su psicoanálisis es triste? Si escuchamos a Freud, eso parece ser signo de una rendición al superyó psicoanalítico. ¡Lo que puede explicar el estilo de muchas asociaciones de psicoanálisis! Y nuestro mundo requiere de la construcción de una alternativa al horror: ¿cómo restituir un uso del semblante que permita escapar a la seducción del paso al acto, a la encarnación del fantasma?

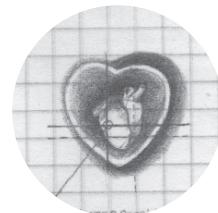
Palabras clave: discurso capitalista, risa, semblante, paso al acto, fantasma.

Many psychoanalysts confuse seriousness with sadness. Is their psychoanalysis sad? If we listen to Freud, this seems to be a sign of surrender to the psychoanalytic super-ego, which could explain the style of many psychoanalytical associations! Our world requires the construction of an alternative to horror: how to restore a use of the semblant that makes it possible to escape the seduction of passing to the act, the incarnation of the phantasm?

Keywords: capitalist discourse, laughter, semblant, passage to the act, phantasm.

Plusieurs psychanalystes confondent le sérieux avec la tristesse: Leur psychanalyse est-elle triste? Si nous entendons Freud, cela semble être signe d'une reddition au surmoi psychanalytique. Ce qui peut expliquer le style de plusieurs associations de psychanalyse! Et notre monde demande la construction d'une alternative à l'horreur: comment restituer un usage du semblant qui permette d'échapper à la séduction du passage à l'acte, à l'incarnation du fantasme?

Mots-clés: discours capitaliste, rire, semblant, passage à l'acte, fantasme

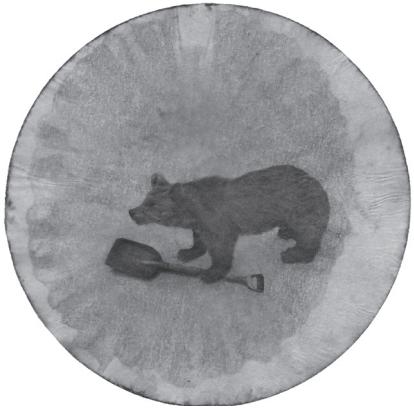


CÓMO CITAR: Sauret, Marie-Jean. "La risa del psicoanalista: indicio de la salida del discurso capitalista". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 69-84, doi: 10.15446/djf.n17.65515.

* Traducción del francés a cargo de Esperanza Torres Parra. e-mail: etparra@hotmail.com

** e-mail: sauret@univ-tlse2.fr

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla



Durante mi niñez y adolescencia, y aún durante una parte de mi vida adulta, he frecuentado grupos de amigos compuestos por franceses y europeos, además de árabes, judíos, negros y asiáticos, lo cierto es que podíamos reír a costa de los unos y los otros sin llegar a ofendernos —tanto más cuanto que cada uno era con frecuencia el especialista de las bromas que le eran dirigidas¹—. ¿De dónde sale que ahora me descubra evitando los cuentos chistosos con la excusa de que el auditor podría sentirse atacado y tratarme de racista? Nacido en el sur de Francia, de donde heredé un fuerte acento, realicé la mayor parte de mi escolaridad en el centro de este país. Me acuerdo de la observación de un profesor de inglés de quinto año: “Usted debe dejar ese acento: ¡jamás lo tomarán en serio!”. Este acento es parecido al de Raimu o al de Fernandel, asociado a una manera de ser (casi) meridional más cercana a la μῆτις (astucia) que a la επιστήμη (inteligencia de los discursos). ¿Explica esto una primera fijación identificatoria? Jamás he podido librarme de este acento. A pesar de haber cursado estudios en regiones de acentos marcados —el berry, el lionés, el alsaciano—. De hecho, pasé la mayor parte de mi vida de entonces fuera de mi sur pirenaico natal. Una confidencia más, casi biográfica, que precisa esta identificación: mi padre era un narrador incansable de cuentos graciosos y sabía inventar bromas para sus hijos. Al parecer, le debo en parte esta inclinación hacia el humor, en particular hacia los relatos sin sentido. Mis propios hijos han llevado este gusto a sus hogares y me han contado que en la escuela eran los únicos que reían con los juegos de palabras y de retruécanos que sus amigos interrumpían con un “HS” que había que entender a la vez como “¡Fuera de servicio!” (*hors service*) y como “Humor Vulgar” (*Humour S...*).

Esta entrada en materia no suprime la tesis freudiana según la cual el humor es una manera de engañar al superyó. Lo sorprendente hoy día es que se refiere precisamente a su atenuación o más bien a su desaparición: ¿Es esto signo de una especie de victoria sobre el superyó, o un cambio en las formas del humor? Mi neurosis me llevó al psicoanálisis. Y entre más frecuentaba las asociaciones de psicoanalistas, más me sorprendía el hecho de que muchos parecían practicar allí el psicoanálisis triste, como si la gravedad fuera garantía de la seriedad y de la autenticidad del propósito. ¿No va el humor con una cierta alegría de vivir? De hecho, el mismo Lacan sostiene que si

1. Agradezco a Isabelle Morin y a Dina Besson por la lectura de este artículo.

aquel que va al análisis no es llevado allí por el entusiasmo, no hay esperanza². Lo malo es que el entusiasmo colectivamente demostrado con frecuencia es el resultado de los movimientos de masa que Freud estigmatiza en "Psicología de las masas y análisis del yo". Vale decir que le doy la bienvenida a este número de *Desde el Jardín de Freud*.

Sin embargo, para enmendar mi observación anterior, encontré una comunidad concreta, en el seno mismo de los psicoanalistas (pero no únicamente), que no solo acogía el humor sino que cada uno demostraba también tener humor: una versión de la manera como la satisfacción del sujeto participa de la satisfacción de cada cual³. ¿Quién recuerda que entre los rasgos que para Lacan señalaban correctamente la función del psicoanalista estaban la "capacidad de ser feliz" y el "sentido del humor que excluye todo espíritu de pesadez"?⁴ Lacan también invitará al practicante del psicoanálisis a dejarse enseñar por el humor, tal como el humanismo lo descubre en la etnología de la India. Y de nuevo, es la falta de humor la que le reprochará a las "Suficiencias" que le rodean, con ocasión de su Discurso en la Escuela Francesa de Psicoanálisis (1967).

LA PREGUNTA DE PREGUNTAS

Varias preguntas: a) ¿Cuál es la función subjetiva del humor?, b) ¿Existe una función social de este?, c) ¿De qué naturaleza es su mutación?, d) ¿Cuál sería la causa de su eventual desaparición?, e) ¿Podría el humor ser síntoma? No es la primera vez que me detengo en estas preguntas. En efecto, me acuerdo de haber dedicado, al menos, un capítulo de una obra y dos artículos al humor y a temas cercanos, sin hablar de numerosas referencias al chiste⁵. El párrafo con el cual introduce el capítulo sobre el humor en 1997 se retoma aquí sin cambiar una sola línea:

El despertar sexual de Rustico, el anacoreta que Boccacio pone en escena en su *Decamerón*, se anuncia en términos de "rezurrection della carne" —equívoco entre la ambigüedad de una "resurrección de la carne" y la teológica "resurrección de los muertos"—. Léo Steinberg comenta así este equívoco humorístico: "Me parece, sin embargo, que cuando una religión ya no está en capacidad de producir materia para juegos de palabras como aquel de Boccacio, a blasfemias vigorosas del género Zounds, (*contracción de God's Wounds – por las llagas de Cristo*) es que ya no está en la jugada"⁶.

2. "Desde entonces, él [el psicoanalista] sabrá ser un desecho. Es lo que el analista ha debido al menos hacerle sentir. Si él no lo ha llevado al entusiasmo, bien puede haber habido análisis, pero analista, ninguna probabilidad. Es lo que mi "pase", muy reciente, ilustra a menudo: lo

bastante como para que los pasadores se deshonren allí al dejar la cosa incierta, a falta de lo cual el caso cae bajo el golpe de una declinación cortés de su candidatura". Jacques Lacan, "Nota italiana" (1973), en *Otros Escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 329. El resaltado es mío.

3. "Pero a la vez puede también captarse en él que la dialéctica no es individual y que la cuestión de la terminación del análisis es la del momento en que la satisfacción del sujeto encuentra cómo realizarse en la satisfacción de cada uno, es decir, de todos aquellos con los que se asocia en la realización de una obra humana. Entre todas las que se proponen en el siglo, la obra del psicoanalista es tal vez la más alta porque opera en él como mediadora entre el hombre de la preocupación y el sujeto del saber absoluto. Por eso también exige una larga ascensión subjetiva, y que nunca sea interrumpida, pues el final del análisis didáctico mismo no es separable de la entrada del sujeto en su práctica". Jacques Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" (1953), en *Escritos 1* (Méjico: Siglo XXI, 2009), 308.

4. Jacques Lacan, "Colaboración para la redacción del informe de la Comisión de enseñanza de la Sociedad psicoanalítica de París" (1949), documento de trabajo de la *Association Lacanienne Internationale*. Inédito.

5. Marie-Jean Sauret, "Le sérieux de l'humour", en *Savoir(s) en rire*, tomo 2: *L'humour maître* (didactique...), ed. Hugues Lethierry (Bruselas: De Boeck Université, 1997), 47-54; Marie-Jean Sauret, "Logique de l'ironie", *Quarto, Revue de psychanalyse, Ecole de la Cause Freudienne* 61 (1997): 55-60; Marie-Jean Sauret, "L'ironie de l'analyste", *La Cause freudienne, Revue de Psychanalyse: "La Cité analytique"* 33 (1996): 103-109.

6. Léo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement* (París: Gallimard, 1987), 222.

Misma observación en las introducciones que Jean-Louis Maunoury dedica a *Sublimes paroles et idioties* de Nasr Eddin Hodja (cuyo nombre significa ¡Victoria de la religión!). Excéntrico y sorprendente personaje del Islam⁷. De buen agrado, asociaríamos aún la obra más grande que Freud haya escrito después de *La interpretación de los sueños: El chiste y sus relaciones con lo inconsciente*⁸, en la cual recoge y analiza todo lo que encuentra de relatos chistosos judíos. ¿Por qué introducir algunas páginas sobre el humor en psicoanálisis con la evocación de la presencia del humor en las grandes tradiciones religiosas? Porque el peligro que los integrismos hacen correr hoy día a las sociedades que contaminan demuestra al contrario, el desafío político del tema del humor —su seriedad—.⁹

Este propósito data de una época en la cual los atentados suicidas no eran noticia en la crónica cotidiana; sin embargo, el psicoanálisis permitía anticiparlos de alguna manera. Ello dice bastante de la fuerza de la teoría de los discursos y de su concepción de los sujetos. Pero en 1998 la principal Escuela de Psicoanálisis de orientación lacaniana era la que debía desgarrarse, al tratar sus conflictos de manera casi religiosa: ortodoxia, dogma, cisma, excomunión, sin hablar de una organización que tenía todo del papado y de sus cardenales...

En la obra que Jean-Louis Maunoury dedica al “humor inteligente” se pregunta sobre lo que hace que el humor sea un recurso en tal área cultural y no en tal otra¹⁰. No se hacen bromas con los dioses y los grandes ancestros, pero el monoteísmo (y aún el budismo y el taoísmo) parecen haber dado la mano al sujeto que debe ocuparse de su propia salvación. Atribuye el humor judío, precisamente, a su carácter de pueblo elegido al que Dios prometió un mesías que no acaba de llegar. El judío es, entonces, “como el Hombre universal con sus dudas, sus debilidades y su esperanza frecuentemente defraudadas [...]”, cuando un judío se ríe de sí mismo, es la Humanidad entera la que se ridiculiza”. En el Islam, el sufismo suministra una sabiduría “que moviliza el humor”. ¡No desarrollaré este aspecto, solo subrayo que esa no es la tradición del Islam que hoy se valoriza! Jean-Louis Maunoury constata que es la tradición cristiana la más ausente. No es que los cristianos “carezcan de humor, pero su comunidad acepta mal cuando el cristiano se ríe de sí mismo, cuando se burla de su aspiración al cielo, de la fe y de los dogmas [...]”, salvo excepciones individuales siempre mal vividas”. Desde luego, las paráboles de Cristo dan testimonio de tal humor, pero esto fue antes del cristianismo, que es una religión de sufrimiento —ofrecida como participación en el plan de salvación divino— y de identificación masoquista con el Cristo crucificado.

Con el auge del islamismo radical, el éxito de los evangelistas y el teocratismo de la derecha israelita, al parecer mayoritaria, respaldado por judíos del mundo

7. Entre otras obras de Jean Louis Maunoury, compiladas y presentadas por: Jean-Louis Maunoury, *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja* (París: Phébus 1990); Jean-Louis Maunoury, *Hautes sottises de Nassr Eddin Hodja* (París: Phébus, 1994).

8. Sigmund Freud, “El Chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), en *Obras completas*, vol. VIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1976).

9. Sauret, “Le sérieux de l’humor”, 47-54.

10. Jean-Louis Maunoury, *Le rire du somnambule* (París: Seuil, 2001), 18-23.

entero, el cristianismo parece haber perdido su privilegio al punto de acorralar hasta el humor individual. Sin duda, es sobre este fondo “cultural”, social, que deberíamos preguntarnos: ¿esta desaparición es signo de qué?

Una primera respuesta es suministrada por Lacan cuando relata su juicio sobre la recensión freudiana de historias chistosas judías.

Pues por muy apartada de nuestro interés que esté —y con razón—, ‘El chiste y su relación con lo inconsciente’ sigue siendo la obra más incontrovertible por ser la más transparente, donde el efecto del inconsciente nos es demostrado hasta los confines de su finura; y el rostro que nos revela es el mismo del espíritu en la ambigüedad que le confiere el lenguaje, donde la otra cara de su poder regio es la ‘agudeza’, por la cual su orden entero se anonada en un instante —agudeza en efecto donde su actividad creadora devela su gratuidad absoluta, donde su dominación sobre lo real se expresa en el reto del sinsentido, donde el humor, en la gracia malvada del espíritu libre, simboliza una verdad que no dice su última palabra. [Y la sanción:] Una sola razón de caída para el espíritu: la chatura de la verdad que se explica.¹¹

El déficit del humor sería, al contrario, el signo de la supresión del inconsciente en lazo social y, por consiguiente, de la pregunta misma de la verdad (sabemos que se la sustituye por la precisión y la exactitud de un cálculo —chatura—).

EL PROCESO DE HUMANIZACIÓN

Freud aprendió cómo sus analizandos se las arreglaban para alojarse en su hábitat de lenguaje. El lenguaje obliga al sujeto a preguntarse sobre lo que él es, al mismo tiempo que le obstruye la posibilidad de obtener la respuesta: el lenguaje no puede más que evocar, representar. El sujeto habla, le falta lo real que él es, desea recuperar un poco ese real perdido al hablar. Freud identificó el saber no disponible para captar lo real del sujeto en el inconsciente (un agujero en el saber) y Lacan propuso el término de goce para designar esta sustancia negativa; negativa por haber sido confiscada. De esta manera, el lenguaje se descompone en significantes, los que, aislados, son asemánticos, incapaces de representarse ellos mismos. Para contribuir al sentido, el significante debe ser articulado con otro. Sin embargo, no puede articularse sin que se realice un sujeto que es traído vivo a lo real. De tal manera que es el sujeto el que articula la primera cosa que representa el significante solo. Aún si la articulación da a luz un saber, este último no sabría restituir lo que el significante primero yerra por estructura: repite el primer fracaso. Lo que se produce, entonces, es ese fracaso: y Lacan escribe “a” a



11. Lacan, “Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis”, 261-262.

lo que del sujeto no sabría atraparse por los medios del significante. El sujeto es así separado por el lenguaje de su ser de goce.

Para acoplarse a su hábitat de lenguaje, el humano intercambia este ser de goce por un ser de palabras (en cierto sentido es ya una “primera mentira”, una broma) —para ser preciso, un ser de linaje—. A falta de alcanzar lo real que soy, puedo inscribirme en una descendencia indicando de quién soy hija o hijo. Tal es la función paterna que orienta a los sujetos hacia una nueva pregunta y al mismo tipo de respuesta: ¿De qué está hecho lo real del padre? ¿Cuál es el padre del padre del padre? ¿Cuál es el primer padre, aquel que, sin tener padre, ex-siste al orden simbólico, pero que siendo el primero en llamar a su hijo “hijo”, fue aquel que un hijo llamó por primera vez padre? Ese, en cuanto “ex-sistente” al orden simbólico (sin padre) —excepción a partir de la cual las estructuras del parentesco son edificables—, es real. Es el padre de los dioses, del que se apoderan las mitologías, o ese Dios que responde a Moisés, que trata de conocer su identidad: “Soy lo que soy”, o sea: lo real que nombra. Es ese real al que Freud se aproxima con su elaboración del padre primitivo de la horda, un padre goce (se lo reserva “todo”) con el cual los humanos se identifican al mismo tiempo que se reconocen hermanos y hermanas, una vez que lo han matado. Para que la estructura perdure, los neohermanos y neohermanas deben redoblar la muerte de la que se declaran culpables (cuando han matado un animal que no se sabía humano y entra en la humanidad como muerto) y, por tanto, parricidas, de un no al goce por el cual han matado.

Los hermanos extraen un rasgo de la bestia muerta (que no se sabía padre) y lo erigen en tótem, primer avatar del nombre del padre, que marca el paso por el cual el sujeto se retira del real natural, “no totalmente solo”. En un sentido, el goce renunciado y la bestia primitiva son ascendidos al rango de excepción de las reglas de lenguaje de proscripción de los goces, reglas que el humano adopta para que perdure lo común que acaba de crear: prohibición del incesto (sin la cual no hay estructura de parentesco), del asesinato y del canibalismo. Freud elabora así un nuevo mito, como lo hacen las mitologías que se han apoderado de los elementos de la estructura subjetiva, impuestos por el lenguaje, para articularlos en un relato y “dar forma épica a la estructura”. El humano está hecho de tal manera que no puede dejar de articular su historieta (su “pequeña” historia) con la Historia. ¿Es inteligible que la carne del padre real se fabrique con el enigma de lo real del sujeto? Lo trascendente es la respuesta ontológica a lo que hay de impensable para el sujeto¹². Freud, con su mito, propone un trascendente laico. Como buen neurótico obsesivo, reconstruye para él —y por ende para nosotros— el paso por el cual la humanidad afirmó sus fundamentos.

12. Pierre Bruno, “Le transcendant”, en Pierre Bruno y Marie-Jean Sauret, *Du Divin au Divan* (Toulouse: Erès, 2015), 89-93.

EL PRINCIPIO DE LA HISTORIA

El compartir una misma mitología ha debido sostener las primeras modalidades de lo social. La civilización es, por tanto, inaugurada con la sustitución de la fuerza animal por el Derecho (las reglas vislumbradas). Salvo que la fuerza animal no es reductible al lenguaje: exigirá incesantemente ser significada. Se necesitan aquí nuevas herramientas para pensar la relación del lenguaje con el organismo: la necesidad se cambia en pulsión, concepto límite entre lo psíquico y lo somático, y el instinto se vuelve libido. El humano no dejará ese trabajo de civilización que lo obligará a la adopción de la familia para la transmisión de los medios de humanización y de tratamiento de este resto pulsional.

[...] el complejo de Edipo no apareció con el origen del hombre [...] sino a la vera de la historia [...] “histórica”, en el límite de las culturas “etnográficas”. Evidentemente, solo puede presentarse en la forma patriarcal de la institución familiar; pero no por ello deja de tener un valor liminar innegable, y estoy convencido de que en las culturas que lo excluían su función la debían llenar experiencias iniciáticas, como aún hoy nos lo deja ver, por lo demás, la etnología. Su *valor de cierre de un ciclo psíquico* ataña al hecho de representar la situación familiar, en la medida en que esta marca dentro de lo cultural, por su institución, el traslape de lo biológico y de lo social.¹³

Todo sucede en el Edipo como si el sujeto hubiese repatriado la estructura mítica a lo íntimo. Y si debe reiterar el asesinato de los orígenes, es porque el padre real es incansable: uno no se humaniza sino al retomar por su cuenta el paso con el cual la humanidad se humanizó. El cachorro humano deja de buscar ser el objeto del goce materno al descubrir que ella no se ocupa de él por capricho sino por deseo, y que su deseo tiene un nombre que le permite localizar su goce en otra parte que no sea su hijo. Este se pregunta, entonces, qué es lo que posee aquel hacia el cual ella va, que no solamente él mismo no es, sino que tampoco lo tiene. Así, al mismo tiempo que su madre, cae en la castración. Esta le permite simbolizar la carencia que lo habita y que se orienta hacia su propio sexo, al apoyarse sobre el descubrimiento de la existencia de dos anatomías para pensar la alteridad. Es por este causa que se confiere un significante, el falo, para designar ese real que, igualmente, escapa a la madre, ese real de la diferencia de los sexos. El falo está encargado de designar todo lo que de lo real escapa al significante, pero reproduce el fracaso a su nivel. Si designa en su conjunto todo lo que está para significar, todos los efectos de significado, solo logra localizar este goce que el significante equipa y que, por ello, será llamado fálico. Por tanto, no es por casualidad que los lapsus, los actos fallidos, los equívocos, las ambigüedades, los accidentes del lenguaje en general, permiten presentir un sentido sexual.

13. Jacques Lacan, “Acerca de la causalidad psíquica” (1946), en *Escritos 1* (México: Siglo XXI, 2009), 181.

Lo que de esta manera trata de decirse no es solo lo que toca a lo real, sino también lo que se ha invertido de la pulsión en representaciones intolerables para el sujeto, y que la censura exige mantener alejado, reprimido. El sueño muestra cómo ese real está de alguna manera cifrado. Pero se insiste en vano, no hay interpretación última de que llegue al fondo. Todo sucede como si ese real pasara por el agujero del lenguaje sin que esta travesía pueda ser exhaustiva, lo que el análisis reducirá a lo *Urverdrängt*¹⁴. Este ombligo, señala Lacan, “[...] se obtiene igualmente del lapsus. Por lo menos, es lo que el chiste cierne —y lo hace porque más no puede hacer. La interpretación analítica debe ser un chiste”¹⁵.

El humor se beneficia de los mismos medios que el lapsus, por ejemplo, para permitir la expresión de lo que el superyó reprime. La ganancia de placer es la huella de una adquisición de goce prohibido y, a la vez, es la que da la astucia. Aún si los mecanismos de lenguaje son los mismos, con seguridad habría que distinguir entre el chiste y el lapsus, entre la aparición involuntaria y el juego con la *dritte person*. Igualmente, sería necesario entrar en la clínica del humor en función de las tradiciones culturales y de las lenguas, como aludí en la introducción. Por lo demás, para abordar este asunto¹⁶ prefiero citar una nota de Lacan. Primero, el contexto:

Se ve que la metáfora se coloca en el punto preciso donde el sentido se produce en el sinsentido, es decir en ese paso del cual Freud descubrió que, traspasado a contrapelo, da lugar a esa palabra [*mot*] que en francés es “*le mot*”, por excelencia [palabra o frase ingeniosa], la palabra que no tiene allí más patronazgo que el significante del espíritu o ingenio [aquí remite a la nota al pie], y donde se toca el hecho de que es su destino mismo lo que el hombre desafía por medio de la irrisión del significante.

Y la nota:

La palabra francesa *esprit* es sin duda el equivalente del término alemán *Witz* con el que Freud señaló el punto de mira de su 3^a obra fundamental sobre el inconsciente. La dificultad mucho mayor para encontrar ese equivalente en inglés [y en español] es instructiva: el *wit* [como el ingenio español] recargado por la discusión que va de Davenant y de Hobbes a Pope y a Addison, abandona sus virtudes esenciales al *humour*, que es otra cosa. Queda el *pun*, demasiado estrecho sin embargo.¹⁷

La risa es, entonces, la del sujeto que puede tomar como testigo a su auditorio: no ha sido cautivado por las palabras del Otro, no está allí, se les escapa.

14. *Urverdrängt* es el término alemán del cual Freud se sirve para designar la represión originaria, esa que nunca podrá ser levantada.

15. Lacan prosigue: “Pues bien, hice uno – cuando dije: *isolución!* Ese era el Ureka mío. Después, eso empezó a venirse abajo desde todas partes. Es lo que se llama una interpretación eficaz”. Ureka, no Eureka: juego de palabras con el *Ur* alemán, que remite a todo lo que es originario. Jacques Lacan, “Alocución en el PLM” (1980), documento de trabajo de la *Association Lacanienne Internationale*. Inédito.

16. Cfr. el artículo de Dina Besson en este mismo número. Dina Besson y Marie-Jean Sauret, “Para una política de la farsa. La lección libanesa”, *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 183-200, doi: 10.15446/djf.n17.65525

17. Jacques Lacan, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” (1957), en *Escritos 1* (México: Siglo XXI, 2009), 475-476.

EL EQUÍVOCO

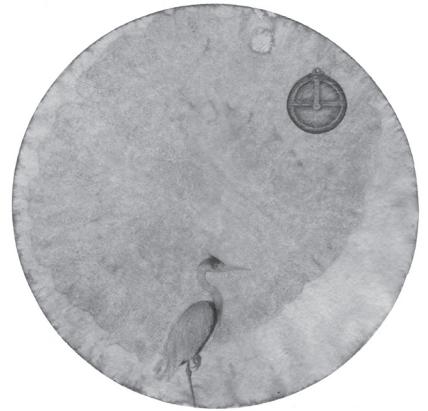
Nuestros chistes, bromas, chanzas, tonterías, cuentos chinos, nuestras historias divertidas tienen que ver con esa posibilidad de la historia que se abrió con el Edipo. Observamos primero que la inscripción del sujeto en el mito se efectúa en un sentido que va en detrimento de la palabra. Y por cierto, Lacan considera que la época moderna podía ser caracterizada por otra renuncia a hablar¹⁸. Será necesario volver a esto. La broma, o como quiera que se llame, parece ocupar un lugar intermedio: se inventa desde luego, pero se repite, circula (claro, no necesariamente la hemos inventado nosotros mismos y uno quiere ser el primero que la da a conocer a aquellos que todavía la ignoran, por el placer de la risa que provoca). El chiste no tolera la repetición, impone un acto de palabra, la repetición de la invención. Parece cavar, subvertir el mito, que al compartirlo funda lo social al verificar que hay un lugar para interpretaciones singulares, aún si es a costa de la burla.

El humor verifica, vuelve a anudar paradójicamente con el agujero en el saber, ese saber no disponible (el inconsciente) para aprehender lo real del sujeto. No hay saber para ese real que sea equivalente al de la física. Por otra parte, lo real (del sujeto), insensato e imposible de ser alcanzado por medio del lenguaje, no exige menos que ser dicho. En el mejor de los casos, será representado, “medio-dicho”. Al sacar provecho de la acometida de la pulsión, trata de infiltrarse por las fisuras del lenguaje. Es este el que hace tropezar al sujeto, le hace pronunciar una palabra en lugar de otra. Lo que quiere decirse no puede decirse integralmente, ni con la palabra sustituida ni con la palabra impedida. Sucedió así al diputado francés de derecha que intervino en la Asamblea Nacional sobre la ley Weil que legaliza el aborto y que irónicamente exclamó, pero con un lapsus desafortunado: “¡Señora usted debe endurecer su sexo! Eh... isu texto!”. ¿Qué pasa por y para él de indecible entre “sexo” y “texto”? Desde luego, es claro que

[...] lo que se dice a partir de lo inconsciente participa del equívoco, del equívoco que es el principio del chiste: equivalencia del sonido y del sentido; esta es la razón por lo cual [plantea Lacan] creí poder adelantar que el inconsciente estaba estructurado como un lenguaje¹⁹.

En la actualidad, ¿qué interés tiene recurrir al equívoco que podría haber desaparecido con el humor? Lacan lo explica:

No tenemos nada bonito que decir. Se trata de otra resonancia, que se funda en el chiste. Un chiste no es bonito, solo depende de un equívoco, o, como lo dice Freud, de una economía. Nada más ambiguo que esta noción de economía. Y sin embargo, la economía funda el valor. Una práctica sin valor; se trataría de que instituyéramos esto.²⁰



18. Así lo ve en la seducción operada por tal psicología (intuicionista, hasta fenomenológica), “[...] en el uso contemporáneo una extensión bien sintomática del enrarecimiento de los efectos de la palabra en el contexto social presente”. Lacan, “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, 245. El subrayado es mío.

19. Jacques Lacan, *L'insu que sait de l'une bénue s'aile à mourre. Séminaire (1976-1977)*, lección del 11 de enero de 1977, París, Association Lacanienne Internationale, octubre de 1988. Publicación no comercial, inédita, 49.

20. Ibíd., lección del 19 de abril de 1997, 120.

Y de hecho, la interpretación por el equívoco deshace los sentidos que el sujeto se ha dado para permitirle acercarse más, si es posible, a este inalcanzable hasta verificar de qué está hecho lo que lo instituye como tal.

LA MODERNIDAD

La modernidad se inaugura con la invención de la ciencia moderna y su adopción de un lenguaje sin palabra: las matemáticas. Dos tipos de saber entran, entonces, en conflicto: el *matematizable*, propio de un modo de producción de certezas, capaz de describir, de analizar, de mostrar y explicar el mundo físico, incapaz de gracia por reposar sobre el axioma de base según el cual $A=A$; y aquel existencial, incapaz de producir certeza alguna, donde A es incapaz de representarse a sí mismo y se repite, ciertamente idéntico, pero no el mismo: $A \neq A$. Lacan precisa la antinomia entre las matemáticas y lo inconsciente:

El hombre aprendió en un momento a lanzar y a hacer circular, en lo real y en el mundo, el discurso de las matemáticas, el cual solo puede proceder al no olvidar nada. Basta con que una pequeña cadena significante comience a funcionar en base a este principio para que las cosas continúen cual si funcionasen por sí solas [...] —sin sujeto que le sea exterior.²¹

Armado así, el Siglo de las Luces pensó que pondría fin al saber existencial, el de las ontologías. En los hechos se exacerbó la búsqueda de sentido y se provocó un aumento sin precedentes de los oscurantismos (guerras civiles, guerras de religiones surgimiento de nuevas sectas). El sentido va a contracorriente del no sentido que el chiste tratará de reintroducir o que encuentra refugio en lo inconsciente. Esto condujo a la invención del liberalismo filosófico (cada quien cree lo que quiere), político (se inventa un modo de gobierno que no debe nada a los dioses y a la tradición y que desconfía del autoritarismo) y económico (las relaciones entre los individuos son reductibles a su valor comercial). No hay lugar para el humor en el campo de la ciencia. Y, por ende, al parecer, no hay lugar en el campo religioso cuando este trata de rivalizar en certeza.

¿Existe un espacio entre ciencia y religión? Es necesario contar con la ideología que secreta el matrimonio de la tecno-ciencia y del mercado (y de la economía). Según el cientismo, en efecto, la ciencia tiene respuesta para todas las preguntas, incluidas las existenciales. La ciencia promete que mañana nos explicarán todo, entenderemos todo, fabricaremos todo y gozaremos de todo. Esta cuádruple mentira sugiere que toda carencia es susceptible de ser satisfecha y que la única racionalidad que se sostiene es el cálculo. El cientismo tiende desde ahora a ocupar el lugar dejado vacío por la religión.

21. Jacques Lacan, *El seminario: libro 7: la ética del psicoanálisis* (1959-1960) (Buenos Aires: Paidós, 2007), 284.

Las condiciones de invención del psicoanálisis están entonces reunidas y, al menos, son de tres clases. Primero, el psicoanálisis es el retorno en lo real de la castración forcluida por el discurso capitalista: el psicoanálisis reintroduce así la operación que debe permitir al sujeto “pensar” la carencia de donde se origina el deseo. Acto seguido, la ciencia aisló al sujeto que la fabrica al tratar en vano de excluirlo del saber que produce, con el fin de alcanzar la objetividad y la generalización: y el psicoanálisis acoge a ese sujeto angustiado por sus invenciones. En fin, la Revolución francesa vio a los sujetos movilizarse, no por la idea de felicidad, así como lo sugería Saint Just, sino por la libertad de desear. Es entonces, ese sujeto de la ciencia, de la castración y del deseo el que viene a ver a Freud para participarle su dificultad de acoplarse a su hábitat de lenguaje, y es el que le revela el complejo de Edipo, el complejo de castración, el fantasma y el síntoma, es decir: los términos de la religión privada, la neurosis, con la cual ha repatriado a lo privado la antigua solución mitológica afectada por el discurso capitalista. Desde el punto de vista que nos ocupa, y aún si no es absolutamente evidente, entre los discursos de la ciencia, del cientismo, del capitalismo y de las ontologías religiosas, hay lugar para un sujeto indeterminado, capaz de retomar la palabra por su cuenta y de disfrutar el humor. Aunque la intención del individuo sea allí superada por la manifestación del sujeto²². El humor es, en sentido estricto, un indicio de la existencia del sujeto “exhumado” por el psicoanálisis, convocado como otro, un sujeto capaz de liberarse del lavado de cerebro de su tiempo. ¡Al reír, se cambia de época!

LA SEGUNDA MODERNIDAD

Sin embargo, todo sucede como si el neoliberalismo no fuese más que la prolongación del liberalismo, ejecutando una especie de forclusión al cuadrado de la castración. La evaluación generalizada, la promesa de un goce para todos, la descalificación de ideales capaces de movilizar a los sujetos alrededor de la construcción de un mismo vivir juntos resultan elevados, casi al rango de programa para la sumisión de la política a lo económico. El sujeto que se deja sugestionar está privado de las soluciones de la neurosis.

Es posible que la concepción imaginaria que Freud tenía de la castración haya atenuado el alcance del descubrimiento del psicoanálisis y, de todos modos, debilitado su capacidad de resistencia. Será necesario esperar a Lacan para saber que la angustia de castración no constituía, de ninguna manera, un callejón sin salida. Si existe un real infranqueable, se debe situar a nivel de la imposibilidad de la relación sexual; que el discurso psicoanalítico se haga cargo de esta imposibilidad constituye el

22. “En ninguna otra parte la intención del individuo es en efecto más manifiestamente rebasada por el hallazgo del sujeto; en ninguna parte se hace sentir mejor la distinción que hacemos de uno y otro; puesto que no sólo es preciso que algo me haya sido extraño en mi hallazgo para que encuentre en él mi placer, sino que es preciso que siga siendo así para que tenga efecto. Lo cual toma su lugar por la necesidad, tan bien señalada por Freud, del tercer oyente siempre supuesto, y por el hecho de que el chiste no pierde su poder en su transmisión al estilo indirecto. En pocas palabras, apunta al lugar del Otro el amboceptor que esclarece el artificio de la palabra chisporroteando en su suprema alacridad”. Lacan, “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, 262.

retorno en lo real de lo que el discurso capitalista forcluye hoy (forclusión al cuadrado). Tenemos indicios de esta forclusión en sujetos que, al rechazar apoyarse en la diferencia anatómica de los sexos para pensar la alteridad y al recusar a la vez la interpretación a partir de la castración simbólica (la imposibilidad de pertenecer a dos性os a la vez pero también la imposibilidad de encontrar en el saber lo real que correspondería a cada sexo), iprácticamente ven los géneros desmultiplicarse en tantas modalidades de goce como sujetos hay!²³

Es inútil insistir demasiado en el hecho de que las ideologías que acompañan al discurso capitalista, al cientismo y su antropología en primer lugar, toman a partir de ahora el espacio dejado vacante por las ontologías y proponen, a los sujetos que lo admiten, una significación matemática, valores del mercado, un orden de explicación y una organización que ya no debe nada a la que se apoya sobre el linaje, la función paterna y el complejo de castración. Peor aún, rivaliza con la paranoia de la ciencia al punto de no dar espacio alguno, a partir de ahora, al equívoco y, por así decirlo, al inconsciente.

Una pequeña “historia” ilustra esta transformación del saber, al mismo tiempo que da testimonio del esfuerzo para hacer que lo que es error en el campo de la ciencia pueda servir para el humor —muy a pesar de este— en alguna forma. Una profesora pregunta a un niño que aprende a contar cuánto son 2+2 y obtiene como respuesta 5. Entonces ella exclama lo siguiente, que por supuesto sabemos imposible: “¡No está mal! ¡No estás muy lejos!”

Planteo la hipótesis de que el pase es el retorno en lo real de la imposibilidad de la relación sexual y por esa razón el discurso capitalista no puede saber nada al respecto. La hipótesis permite estimar que no hay más psicoanalista que sujeto, pero habrá sido necesario “del” psicoanalista para que el sujeto descubra la clase de objeto que él es y para que ponga todo saber en jaque. Sorprende que ciertos analizantes que han terminado su análisis consientan, entonces, servirse del tipo de objeto que son para hacer semblante del objeto detrás del cual corre el nuevo analizante—antes de que descubra—, a su vez, al término de su análisis, que “él mismo” es la objeción para que lo sepa.

¡Hay allí una especie de “superchería”, un “truco”, una broma lograda, una farsa!²⁴. Y es este el consentimiento que Lacan nos invita a calificar como deseo del analista: en posición de objeto que hace semblante del objeto supuesto causa del deseo del analizante; este último interroga al Otro (mejor dicho, al sujeto supuesto saber) del cual el analista no es, en tal caso, más que “el hombre de paja”.

Así es como valoro el hecho de que François Weyergans rinda cierto homenaje a la novela que evoca su cura con Lacan, dándole el título de *Le pitre*²⁵. Curiosamente,

23. Cfr. Isabelle Morin, “Sexe maudit, réel transcendant”, *Psychanalyse*, 30 (2014): 7-27; e, Isabelle Morin, “Les mots et la Chose”, *Psychanalyse*, 8 (2007): 5-22.

24. Como me lo señaló Dina Besson: ¡Hay una especie de “transferencia” de lugar que hace que sea difícil “tomarse en serio”!

25. François Weyergans, *Le pitre* (París: Gallimard, 1973). *Le pitre* se puede traducir como “el payaso”.

en el cuerpo del texto lo llama “Gran Visir”. La escritura de Weyergans nos instruye. Al parecer, la asociación libre que él reivindica para esta obra autoriza numerosas repeticiones, al abrigo del sujeto que regresa incesantemente a puntos nodulares de su vida que no revelan su “secreto”. El lector no se libra de estas repeticiones. La novela no trata de esconder el aspecto desordenado, y a veces insensato, que de allí resulta. Confronta al lector con un testimonio objetivo, no tanto de una cura con Lacan, como de la aparición de la escritura que esta cura permite al autor. El retrato que este último (vía narrador) entrega de “su” Lacan no es, en efecto, muy halagador: arrogante, autoritario, interesado, concediendo en todo una “preeminencia a los hechos del lenguaje”, jugando con las palabras y cultivando las paradojas, en fin, este es el Lacan de los detractores. Sin embargo, la obra logra transmitir que no es el analista, por célebre y “retorcido” que sea, el que “hace el psicoanálisis”. La novela no contribuye a ninguna idealización del psicoanálisis, no revela ningún pacto de las relaciones del narrador con las mujeres y ni siquiera una “curación”, sino la llegada a la vez de la novela misma y, por tanto, también de un escritor, es decir: de un “nuevo sujeto”, o, más bien, de un sujeto que se ignoraba y que, en esta ocasión, descubre que no le falta el humor.

François Weyergans es, en definitiva, una clase de prueba de lo que Lacan avanza sobre la práctica del psicoanalista —la de Freud— en Londres en 1974:

Basta con leer *La interpretación de los sueños* (*Die Traumdeutung*), la *Psicopatología de la vida cotidiana*, y por sobre todo, el *Chiste y su relación con lo inconsciente* para ver a que lo conduce, de entrada, la práctica analítica. Basta con leer esos tres libros para darse cuenta que se trata de palabras (que eso funciona con palabras), que *La Interpretación de los sueños* es algo que juega con el equívoco, lo que quiere decir que una palabra [*mot*] puede servir para decir lo que sea, no hay ni sueño ni olvido que no sea juego de palabras [*jeu de mots*]. Recordemos que en francés se trata de *palabra ingeniosa* [*mot d'esprit, chiste*]. Si lo reducimos a términos económicos, el carácter fulminante, como el rayo, que tiene el comportamiento de las palabras (*mot*), es en lo que debemos detenernos para que la palabra [*parole*] provoque su efecto. La economía de la que se trata es una economía de palabras [*mots*].²⁶

CONCLUIR

Lacan sugiere que es posible deducir del discurso psicoanalítico una economía que se opone a la economía que reina en el mundo de la globalización. Esta economía de palabras no es una economía virtual, puesto que está orientada, éticamente, podríamos decir, hacia aquello que del sujeto no se deja atrapar con palabras y que se trataría de



26. Conferencia de Lacan en Londres, el 2 de febrero de 1975, publicada en español por la Revista Argentina de Psicología, 1975, pág. 137-141, *Recherches*, documento de trabajo de la Association Lacanienne Internationale.

rescatar de la sugerión donde lo “políticamente correcto” lo tiene. Conocemos los signos de “protesta lógica” de los sujetos: nuevos síntomas, huellas de perversión, pasos al acto o *acting out*... Pero de la misma manera que el discurso capitalista ha sabido digerir la interpretación freudiana de la castración imaginaria, debemos esperar por nuevas modalidades de “tratamiento” de sus excepciones. Para ceñirnos a un ejemplo que aquí nos concierne, ¿a dónde se fueron los locos del rey y los bufones de antaño y los cómicos de ayer?²⁷ Sigue siendo cierto lo que escribí en otra parte:

[...] la subversión del orden establecido y de lo políticamente correcto ha cedido el puesto a una ironía cruel, un humor sin ética, una subversión gratuita [...] recuperados por el mercado mediático. No es suficiente, desde luego, para cambiar de discurso y contribuir a la renovación del lazo social, tener presente lo que cada uno es como remanente, como fuerza de subversión; aún es necesario, además, servirse de ello de la mejor manera.²⁸

A pesar de las críticas que debe enfrentar, el discurso analítico parece ser hoy el único capaz de requerir al sujeto y de entregarle la responsabilidad de escribir su historia. Para hacerlo, es oportuno reabrir el acceso a lo que constituye su singularidad y revela lo que tiene de indeterminado. Es por esto, aún si la economía del psicoanálisis es una economía de palabras, que Lacan podrá darle otra intención en su práctica: “Y sin embargo, la economía funda el valor. Una práctica sin valor; se trataría de que instituyéramos esto”²⁹. Pierre Bruno señaló que esto pasa por la corrección del “error de Marx”: separar la plus-valía del plus de gozar³⁰ para así entregar al analizante la posibilidad de hacerse a una causa para su deseo. Sabemos que el analizante extraerá un “gosentido” antes de que se deseque, pero a condición de que el que presta su cuerpo a la función analítica *descarida*³¹ no juegue el juego del mercado, es decir: sea un “santo”. Él es el primero en salir del discurso capitalista. Recordemos el veredicto de *Televisión*: “Cuanto más santos seamos, más nos reiremos: es mi principio; es incluso la salida del discurso capitalista —lo cual, si solo es para algunos, no constituirá ningún progreso—”³². Además, Lacan parece considerar que el único progreso que está a nuestro alcance reside en esta “salida”. Allí no evoca la risa de los que se reunirían entre “sí”, pero sugiere que solo los que ríen escapan al discurso capitalista.

Para los que creen servir al discurso analítico, la tarea sigue siendo la misma: rastrear las manifestaciones por donde “la verdad regresa en las fallas del saber” y se inscribe finalmente, no sin humor, en un cuerpo que los sujetos ya no saben descifrar. Conviene restituir al sujeto la “palabra” [mot] del síntoma. Apostemos a que sonreirá, y a que nuestra sociedad resultará más y más renovada, aún si no está escrito lo que hará de esta capacidad de acto reencontrado, y aún menos, su colectivización.

27. Erwan Desplanques, “Et la provocation, bordel?”, *Télérama* 2952 (2006): 8-11.

28. Marie-Jean Sauret, *Malaise dans le capitalisme* (Toulouse: PUM, 2009).

29. Lacan, *L'insu que sait de l'une bénue s'aile à mourre*. 120.

30. Pierre Bruno, *Lacan, pasador de Marx. La invención del síntoma* (Barcelona: Ediciones S&P, 2011).

31. Neologismo que traduce el *décharite* de Lacan en *Televisión*, entre faire le déchet [hacer de desecho] y charité [caridad]. Cfr. *infra*. [Nota del traductor].

32. Jacques Lacan, “Televisión” (1973), en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 545-546.

En lo opuesto a la tristeza, está la gaya ciencia [gay savoir], la cual es, ella, una virtud. Una virtud no absuelve a nadie del pecado —original como cada uno sabe—. La virtud que designo como la gaya ciencia es un ejemplo de ella, por manifestar en qué consiste: no en comprender, en morder en el sentido, sino en pasar rozándolo lo más cerca posible sin que él haga de liga para esa virtud, para con ello gozar del desciframiento, lo que implica que, a su término, la gaya ciencia no haga de él sino la caída, el retorno al pecado.³³

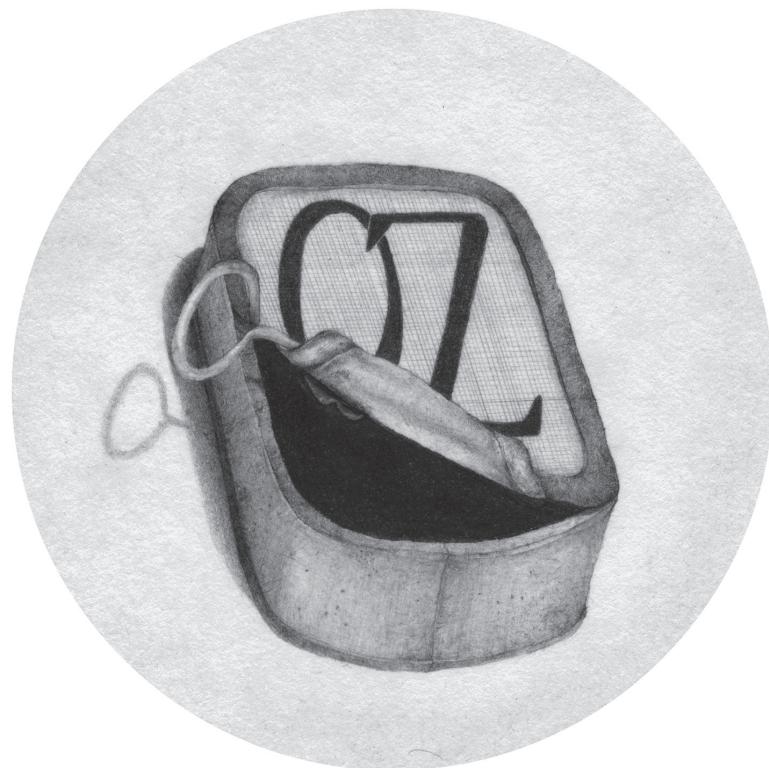
BIBLIOGRAFÍA

- BESSON, DINA Y SAURET, MARIE-JEAN. "Para una política de la farsa. La lección libanesa". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 183-200. Doi: 10.15446/djfn17.65525
- BRUNO, PIERRE. *Lacan, passeur de Marx. L'invention du symptôme*. Toulouse: Erès, 2010.
- BRUNO, PIERRE. "Le transcendant". En Bruno, Pierre y Sauret, Marie-Jean. *Du Divin au Divan*. Toulouse: Erès, 2015.
- DEPLANQUES, ERWAN. "Et la provoc, bordel?". *Télérama* 2952 (2006): 8-11.
- FREUD, SIGMUND. "El Chiste y su relación con lo inconsciente" (1905). En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- LACAN, JACQUES. "Acerca de la causalidad psíquica" (1946). En *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 2009.
- LACAN, JACQUES. "Colaboración para la redacción del informe de la Comisión de enseñanza de la Sociedad psicoanalítica de París" (1949). Documento de trabajo de la *Association Lacanienne Internationale*. Inédito.
- LACAN, JACQUES. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" (1953). En *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 2009.
- LACAN, JACQUES. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" (1957). En *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 2009.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 7. La Ética del psicoanálisis* (1959-1960). Buenos Aires: Paidós, 2007.
- LACAN, JACQUES. "Nota italiana" (1973). En *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACAN, JACQUES. "Televisión" (1973). En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACAN, JACQUES. "Conferencia en Londres" (1975). Documento de trabajo de la *Association Lacanienne Internationale*.
- LACAN, JACQUES. *L'insu que sait de l'une bénue s'aile à mourre. Séminaire* (1976-1977), lección del 11 de enero de 1977, París. *Association Lacanienne Internationale*. Publicación no comercial.
- LACAN, JACQUES. "Alocución en el PLM" (1980). Documento de trabajo de la *Association Lacanienne Internationale*. Inédito.
- MAOUNOURY, JEAN-LOUIS. *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*. París: Phébus 1990.
- MAOUNOURY, JEAN-LOUIS. *Hautes sottises de Nassr Edding Hodja*. París: Phébus, 1994.
- MAOUNOURY, JEAN-LOUIS. *Le rire du somnambule*. París: Seuil, 2001.
- MORIN, ISABELLE. "Les mots et la Chose". *Psychanalyse*, 8 (2007): 5-22.
- MORIN, ISABELLE. "Sexe maudit, réel transcendant". *Psychanalyse*, 30 (2014): 7-27.



³³ Ibíd., 552.

- SAURET, MARIE-JEAN. "L'ironie de l'analyste". *La Cause freudienne, Revue de Psychanalyse: "La Cité analytique"* 33 (1996): 103-109.
- SAURET, MARIE-JEAN. "Logique de l'ironie". *Quarto, Revue de psychanalyse, Ecole de la Cause Freudienne* 61 (1997): 55-60.
- SAURET, MARIE-JEAN. "Le sérieux de l'humour". En *Savoir(s) en rire. Tomo 2: L'humour maître (didactique...)*. Ed. Hugues Lethierry. Bruselas: De Boeck Université, 1997.
- SAURET, MARIE-JEAN. *Malaise dans le capitalisme*. Toulouse: PUM, 2009.
- STEINBERG, Léo. *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement*. París: Gallimard, 1987.
- WEYERGANS, FRANÇOIS. *Le pitre*. París: Gallimard, 1973.



II. ... EN LO SOCIAL





© Angélica María Zorrilla. *Pangolín*. DisPares | grafito, lápices de colores, sobre de papel de filtro para cafetera| 20 cms diámetro | 2010-2014.

El humor* como defensa



PILAR GONZÁLEZ RIVERA**

Universidad de París 8, París, Francia



El humor como defensa

A partir del relato de la ejecución del humorista español Pedro Muñoz Seca y del personaje de Gabriel García Márquez, Santiago Nasar, se pretende mostrar cómo el sentido del humor, tomado en forma amplia, puede ser utilizado como una forma de liberación de pulsiones sexuales o agresivas, de donde deriva su utilidad en la clínica.

Palabras clave: angustia, orgasmo, risa, autoridad, falo.

Humor as Defense

Based on the narratives of the execution of Spanish humorist Pedro Muñoz Seca and of Gabriel García Márquez's character, Santiago Nasar, the article seeks to show how the sense of humor, construed broadly, can be used as a form of liberation of sexual or aggressive drives, hence its usefulness for clinical practice.

Keywords: anguish, orgasm, laughter, authority, phallus.

L'humour comme défense

Sur la base du récit de l'exécution de l'humoriste espagnol Pedro Muñoz Seca, et du personnage de Gabriel García Márquez, Santiago Nasar, on cherche à montrer comment le sens de l'humour, pris au sens large, peut être utilisé comme une forme de libération des pulsions sexuelles ou agressives, d'où s'ensuit son utilité dans la clinique.

Mots-clés: angoisse, orgasme, rire, autorité, phallus.

CÓMO CITAR: González Rivera, Pilar. "El humor como defensa". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 87-92, doi: 10.15446/djf.n17.65516.

* Se utilizará el término "humor" en un sentido amplio a diferencia de Freud, quien distinguió claramente entre chiste, comicidad y humor. Sigmund Freud, "El chiste y su relación con el inconsciente" (1900), en *Obras Completas*, t. I (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948), 930.

** e-mail: pigori6@hotmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla



1. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre X. L'angoisse* (1963), documento interno de la Association Freudienne Internationale y destinado a solo miembros. Publicación no comercial. Página 209. La traducción es mía.
2. Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada* (Cali: Oveja negra, 1981), 156.

Se cuenta que el 28 de noviembre de 1936, durante la guerra civil española, el escritor Pedro Muñoz Seca dijo las siguientes palabras en Paracuellos del Jarama, ante el pelotón de fusilamiento: “Podéis quitarme la hacienda, mis tierras, mi riqueza, incluso podéis quitarme la vida. Pero hay una cosa que no me podéis quitar... y es el miedo que tengo”.

Jugando con dos acepciones del verbo “quitar”, en una situación de peligro vital, este escritor dirige a sus ejecutores un discurso terminal aparentemente grandioso en donde se coloca inicialmente como sujeto por encima de ellos, quienes, en un momentáneo rol de objetos, esperan unas palabras memorables plenas de valor y dignidad de parte de él, para finalizar empequeñeciéndose, cuando revela su dolorosa y casi suplicante verdad, desmitificando una pretendida heroicidad de las palabras supuestamente gloriosas, ridiculizándose y ridiculizándolos a ellos.

Humorista hasta el final, este autor de más de 300 obras, en su mayoría comedias, pareciera, como mecanismo de defensa ante la muerte inminente, querer transformar esta situación en otra más de sus muchas obras cómicas, en donde el lector es la presa de sus ocurrencias y él, el trampero que los atrapa despojándolos de su lógica y racionalidad.

Así, justo antes de su ejecución, cuando está siendo apuntado con varias armas —que no pueden ser más fálicas—, con sus tristes palabras humorísticas —si se me permite este oxímoron—, Muñoz Seca parece, en un penúltimo momento —ya que en el último desgraciadamente volverán a ser armas fálicas mortíferas—, pretender reducirlas a la impotencia haciendo, de manera parecida a la de las tiras cómicas, que los fusiles se doblen blandamente hacia abajo como en una malograda erección...

En la medida en que este personaje está tan consciente del miedo que lo invade, puede afirmarse que con su miedo coexiste una gran angustia, en tanto la característica de esta, según Lacan, es que el sujeto está en el momento de ser su presa, “oprimido, interesado en aquello más íntimo de sí-mismo que es el aspecto que caracteriza a la angustia [...]”¹.

Si tomamos ahora las últimas palabras de Santiago Nasar, el personaje de García Márquez², antes de morir, comprobamos que el efecto que producen en el

lector es casi ominoso, quizá por el hecho de que verbaliza su muerte. Lo hace con las siguientes palabras, cuando la tía del narrador Wenefrida, exclama: “¡Santiago, hijo [...], qué te pasa! [...]”. Y la víctima le responde: “Que me mataron, niña Wene”. Y continúa el relato así:

Tropezó en el último escalón, pero se incorporó de inmediato. “Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en la tripas” me dijo mi tía Wene. Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de brúces en la cocina.³

Pareciera que el malherido pretende, al nombrar el hecho de su muerte y refrendar sus palabras con el gesto de limpiar sus intestinos, tener la última palabra contra ese Otro absoluto que es la muerte.

El enunciado y la enunciación en la lectura están acordes con el sentimiento que producen en el lector. Sin embargo, un buen actor podría suscitar la risa de los espectadores si les diera un tono jocoso tanto a las palabras como a los gestos de Santiago Nasar, convirtiendo la situación en un intento de denegar lo inevitable. La enunciación puede matizar el enunciado y darle un toque humorístico, llevando así la obra a la comicidad, lo que sería una forma de ahorrarle al lector o espectador, en este y en otros muchos casos, el sentimiento doloroso de lo trágico.

En estos dos ejemplos, en la medida en que la propia muerte no puede simbolizarse, que está forcluida para el sujeto, se asimila más bien a la castración. Castración absoluta rechazada: tanto Muñoz Seca como Santiago Nasar se niegan a ocupar el lugar del objeto a de desecho, que son ambos en ese momento trágico, y, en cambio, se rebelan tanto contra la autoridad máxima representada por la muerte como contra su agente, el pelotón de fusilamiento en un caso, los asesinos Vicario en el otro.

Todos conocemos al “chistosito” del aula que imita al maestro para producir risa en sus compañeros, o bien tiene ocurrencias graciosas que desarman la seriedad de sus docentes como una forma de rebelarse contra su autoridad. Sus gestos y decires, en la medida en que le permiten defenderse de la pasividad que exige la disciplina escolar —y que puede persistir en su vida futura en otros ámbitos—, lo liberan momentáneamente del yugo de la obediencia a un representante del poder fálico, ya sea un maestro, una maestra o una situación solemne, como un sepelio o una misa.

Al respecto, Charles Melman se pregunta si la producción de placer del chiste es equivalente a la satisfacción pulsional⁴, y él mismo responde a esta pregunta —refiriéndose en concreto al nombre propio—, de la siguiente manera:

3. Ibíd.

4. Charles Melman, *La névrose obsessionnelle. Séminaire 1987-1988 et 1988-1989* (París: Éditions de l’Association Freudienne Internationale, 1999), 375.

[...] cuando se produce en un nombre propio la irrupción o el desplazamiento de letras que susciten un lapsus o un chiste, siempre es para desinflar la autoridad interna al nombre propio, la dignidad que de alguna manera le es inherente y de esta manera, hacerla caer. Esto es lo que, por supuesto, produce un efecto cómico, en detrimento de aquel cuyo nombre ha sido maltratado.⁵

En lo que respecta al lapsus (que a diferencia del chiste no busca comunicar nada a nadie y se denuncia en el desplazamiento, la irrupción, omisión o repetición de letras, representantes del significante reprimido), la risa que en general provoca en el que lo produce y en el que lo escucha —aunque a veces también indignación, malestar u otras reacciones, hay que decirlo— pone en evidencia que el deseo prohibido logró pasar la censura. Un buen ejemplo de ello es el de la ministra que está oficiando una boda civil en los EE. UU. y al dirigirse al novio invitándolo a que besé a la novia, en lugar de decirle “*You may kiss the bride*” (puede besar a la novia), le dice “*You may kill the bride*” (puede matar a la novia)⁶. Aparte de las posibles razones personales de la oficiante para cometer el lapsus (celos, envidia) en ese acto oficial que simboliza la unión feliz se revela, en el momento más inadecuado, la cara oculta del amor: el odio. No en vano acuñó Lacan el neologismo de *odioamoración* para referirse a ese *senti-miento*. La sustitución de las dos “L”, iniciales de “love” (amor) reitera el lapsus a través de la letra como representante del significante.

En estas formaciones del inconsciente que son el lapsus y el chiste, pulsiones sexuales y agresivas son las que están siendo reprimidas. Un ejemplo de esto, que combina a las dos, es el sueño de una mujer en el que aparece un sátiro persiguiéndola muy de cerca, con intenciones de violación obvias. Ella logra correr más que él hasta el momento en que ella tropieza y cae. Entonces le ruega al sátiro: “Por favor, señor sátiro, no me viole”. Y él le responde: “Ah, yo no sé, el sueño es suyo”. Obviamente, el deseo de la soñante, hipócritamente escondido, es expuesto por el sátiro, al cual se le había endilgado la responsabilidad activa del deseo de violación.

Sucede a veces que el humor puede ser excesivo, como en el caso de la manía, de la cual Lacan afirma:

[...] es la no-función de *a* y ya no simplemente su desconocimiento lo que está en cuestión. Es algo por lo cual el sujeto no está lastrado por ningún *a*, lo que lo libra a veces sin posibilidad alguna de libertad, a la metonimia infinita y lúdica pura de la cadena significante.⁷

Incluso, puede poner en peligro al sujeto, como en el caso de un guerrillero que al ser perseguido por militares se sumergió en un lago, logrando así desaparecer de su

5. Charles Melman. *Para introducir el psicoanálisis hoy en día*. Seminario 2001/2002 (Argentina: Letra Viva, 2009), 33.

6. “Hasta que la risa nos separe”, video YouTube, 19:23, programa presentado por H&H Televisión. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7zA_MlutT2U (consultado el 12/05/2016).

7. Lacan, *Le séminaire. Livre X. L'angoisse*, 409.

vista y despistar el olfato de los perros. Para solucionar el problema de la respiración utilizó un tallo hueco. Cuando se vio a sí mismo en una situación tan absurda, le dio tal ataque de risa que no solo casi se delata, sino que estuvo a punto de ahogarse.

Popularmente, se dice que la risa es un orgasmo espiritual. Gérard Pommier la considera, junto con el chiste, un orgasmo desplazado⁸, siendo la función de todo orgasmo la de matar al padre. Lo explica de la siguiente manera hablando de la castración que el padre produce tanto en el hijo como en la hija:

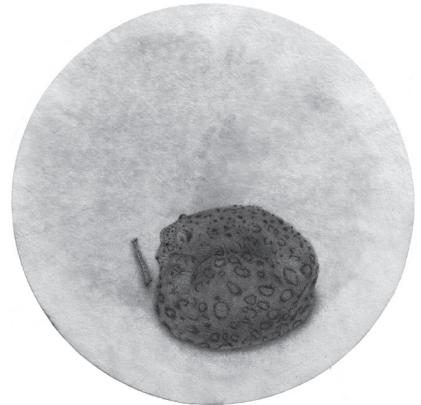
La castración masculiniza y feminiza: es así como se define la “bisexualidad psíquica”, que resuelve a través de una tensión externa (entre dos personas) su contradicción interna. La búsqueda del falo continúa desde entonces entre un hombre y una mujer, pero con una condición: hay que eliminar al padre. En efecto, si este último es el agente del deseo no convendría para nada que se convirtiera también en su causa, en consideración del riesgo incestuoso. La consideración es, pues, unívoca: hay que matar al padre. [...] Si el padre no muere, siendo que causa ese goce que no se debería, el orgasmo no tendrá lugar.⁹

Si la angustia se puede equiparar a un orgasmo¹⁰ y la risa también, y aquel es una forma de matar al padre, ese ataque de risa del guerrillero significaba, en otro nivel, acabar con la figura paterna encarnada por los militares.

A veces se convierte la risa en su contrario. Recuerdo el caso de una señora que entró a una iglesia en la que se celebraba una ceremonia fúnebre y que, seguramente por haber salido de su casa muy apurada para llegar a tiempo, había olvidado subirse la cremallera del traje, lo que dejaba al descubierto la parte de atrás de su cuerpo, desde el cuello hasta bastante más abajo de la cintura. Una adolescente, que estaba detrás de la señora, convirtió el ataque de risa que le sobrevino en llanto desaforado, más acorde con las circunstancias. Con lo cual también el llanto puede ser un equivalente orgásmico, que en este caso celebraba, quizás, que el difunto fuera otro.

Pasando al campo de la clínica, el analista puede utilizar el humor como forma de interpretación, mermando así la fuerza de un acontecimiento relatado por el analizante y vivido como traumático, angustiante o deprimente, dándose el caso de que ambos puedan reírse de ello, lo que es diferente a que el analista se ría “del” analizante, con la posible consecuencia de efectos devastadores en su paciente.

La interpretación del analista puede consistir simplemente en una repetición de lo dicho por el analizante, como en el caso de la mujer que dice: “Yo todavía compito con mi hermano”. “¿Con pito?”, puede ser la pregunta escueta del analista y tener efectos interpretativos —e hilarantes— a través de un corte diferente de las palabras, como en el caso de la declaración —que bien podría provenir de algún diván— que



8. Gérard Pommier, *Que veut dire "Faire l'amour"?* (París: Flammarion, 2010), 392.

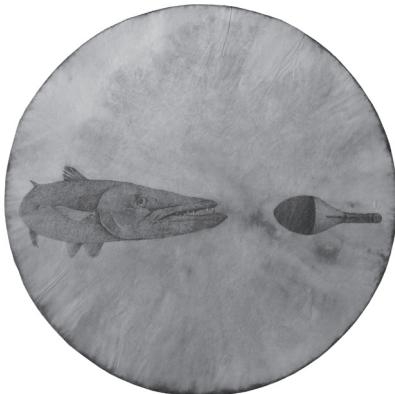
9. Ibíd., 323. La traducción es mía.

10. Lacan, *Le séminaire. Livre X. L'angoisse*, 326.

invita al mismo procedimiento: “Lo que antes nos unía, hoy nos separa”, que puede escucharse así: “Lo que antes nos unía, hoy no se para”.

Entonces, ¿no sería un buen final de análisis para el analizante poder reírse de las situaciones que lo llevaron a hacer su demanda de análisis? Al fin y al cabo, en el tratamiento psicoanalítico se trata de pasar de ser el objeto del destino, de circunstancias nefastas en la infancia, a la re-interpretación de esas circunstancias y a ser el sujeto que lleva las riendas de la propia vida. Poder deslizarse desde lo real a lo simbólico a través de la verbalización liberadora por la vía del sentido del humor, ya sea el chiste, la ironía, los juegos de palabras, la utilización del doble sentido, el sarcasmo, los lapsus a propósito, etc., desemboca en un poner distancia, en pasar a otra cosa, en ser capaz de reírse de sí mismo y dejar el pasado donde debe estar. Y en últimas, tal como lo anotaba Freud, recuperar paradójicamente

[...] el estado de ánimo de una época de nuestra vida en la que podíamos llevar a cabo nuestra labor psíquica con muy escaso gasto; 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.¹¹



11. Freud, “El chiste y su relación con el inconsciente”, 930.

BIBLIOGRAFÍA

- “HASTA QUE LA RISA NOS SEPARA”. Video YouTube, 19:23. Programa presentado por H&H Televisión. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7zA_MlutT2U (consultado el 12/05/2016).
- CHEMAMA, ROLAND Y VANDERMERSCH, BERNARD. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Larousse, 2005.
- FREUD, SIGMUND. “El chiste y su relación con el inconsciente” (1900). En *Obras Completas*, t. I. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Crónica de una muerte anunciada*. Cali: Oveja negra, 1981.
- LACAN, JACQUES. *Le séminaire. Livre X. L’angoisse* (1963). Documento interno de la Association Freudienne Internationale y destinado solo a miembros. Publicación no comercial.
- MELMAN, CHARLES. *La névrose obsessionnelle. Séminaire 1987-1988 et 1988-1989*. Paris: Éditions de l’Association Freudienne Internationale, 1999.
- MELMAN, CHARLES. *Para introducir el psicoanálisis hoy en día. Seminario 2001/2002*. Argentina: Letra Viva, 2009.
- POMMIER, GÉRARD. *Que veut dire “Faire l’amour”?* París: Fammarión, 2010.

Muerto de risa: el humor y la puntuación



OMAR GUERRERO*

Asociación Lacaniana Internacional (ALI), París, Francia

Muerto de la risa: el humor y la puntuación

Died Laughing: Humor and Punctuation

Mort de rire: l'humour et la ponctuation

A partir de los atentados que sacudieron a Francia y a todo Occidente el 7 de enero de 2015, ¿cómo entender la articulación entre el “humor sin límites” de los dibujantes asesinados y el “amor sin límites” de los terroristas implicados? Más allá de lo que Freud pudo anticipar sobre el humor, la enseñanza de Lacan nos permite situar este mecanismo inconsciente, incluso, en la progresión de la cura. Cuando el humor surge... en serio.

Palabras clave: Charlie Hebdo, risa, Lacan, cura.

In view of the attacks that shook France and the rest of the Western world on January 7, 2015, how can the articulation between the “unbounded humor” of the assassinated cartoonists and the “boundless love” of the terrorists be understood? Beyond Freud's insights into humor, Lacan's teachings make it possible to situate this unconscious mechanism even in the progression of treatment, when humor arises... seriously.

Keywords: Charlie Hebdo, laughter, Lacan, treatment.

À partir des attentats qui ont frappé la France et tout l'Occident le 7 janvier 2015, comment comprendre l'articulation entre “l'humour sans limites” des dessinateurs assassinés et “l'amour sans limites” des terroristes impliqués? Au-delà de ce que Freud aurait anticipé au sujet de l'humour, l'enseignement de Lacan nous permet de situer ce mécanisme inconscient, même, dans la progression de la cure. Quand l'humour émerge... au sérieux.

Mots-clés: Charlie Hebdo, rire, Lacan, cure.



CÓMO CITAR: Guerrero, Omar. “Muerto de la risa: el humor y la puntuación”. *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 93-98, doi: 10.15446/djf.n17.65517.

* e-mail: omar4guerrero@gmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla



1. "Histoire", *Charlie Hebdo*. Disponible en: <https://charliehebdo.fr/> (consultado el 10/09/2016).

La noticia dio la vuelta al mundo: unos caricaturistas franceses, un grupo de irreverentes, acumularon provocaciones hasta el día en que fueron asesinados. ¿Cómo comprender esos dos actos? El de los dibujantes que empujaron el humor picante hasta el extremo que se podría entender como un absoluto reír de todo, y el acto de los asesinos, descritos en su rigidez religiosa como carentes del más mínimo humor: de Dios no se ríe.

Sin embargo, los elementos de lectura no son muy cómicos. Quizá la lógica tragicómica convendría mejor, puesto que la tragedia, lo irreparable, vino como consecuencia de la mala broma.

Luego de los tristes eventos en Francia, todo el mundo se enteró. Un periódico fue atacado, un semanario satírico fundado y producido por un grupo de legítimos herederos del mayo francés, ese mayo que en 1968 mató al padre por segunda vez en la historia.

La primera, en 1789, se le había cortado la cabeza a un padre que se había vuelto abusivo y excesivo en sus privilegios, como aquel fantaseado de la horda primitiva: los hijos revolucionarios se rebelaron y trajeron de perpetuar su gesto con esos famosos significantes fundadores —libertad, igualdad y fraternidad— que subrayaban la manera como, asociados, excluían el lugar del padre, es decir: una forma de alteridad.

La segunda vez, en 1968, estudiantes y jóvenes en general reclamaron que la autoridad fuera menos autoritaria. Los obreros se unieron a las protestas y, luego de París, toda Francia fue sacudida por esta crítica de los fundamentos tradicionales de la sociedad, la moral, la religión, la familia, el capitalismo. Todo se jugó entre mayo y junio de ese año y el padre que encarnaba todos esos valores se apagó poco a poco en la política. Esta vez ya no es el rey sino el presidente quien pierde su aura y su lugar.

Así, la publicación mensual de caricaturas que nació a finales de 1970 en referencia a Charlie Brown y sus famosos *Peanuts* —dibujados por Charles M. Schulz—, fue prohibida luego de una enésima broma insolente sobre la muerte —real esta vez— del General Charles de Gaulle, en noviembre de 1970. Nació entonces *Charlie Hebdo*¹, semanario que esconde mal la alusión al “Grand Charles”, padre que, más aún muerto, les servirá de referente.

El humor permite, como Freud nos lo ha enseñado², matar de manera simbólica. Las bromas atacan justamente la figura fálica, la autoridad. Incluso cuando reímos del pobre o del débil estamos contorneando la regla, la cortesía y, en el fondo, nos rebelamos contra los valores que las tradiciones monoteístas han inculcado y que han funcionado como cemento social.

De esa manera, la banda de hermanos se mantuvo fiel a su consigna, esa que los vio nacer como grupo de “iguales” y que siguió decapitando en artículos, pero sobre todo en caricaturas, a todas las figuras de autoridad que aparecían en su camino. Las autoridades políticas, religiosas, cualquier persona o entidad que se encontraba en lugar de referente fálico, todas esas imágenes eran desfiguradas, caricaturizadas, lo que provocaba sonrisas, cuando no risas, carcajadas.

Dos preguntas serias: ¿Qué produjo el atentado en el que fueron asesinados esos dibujantes? Queriendo librarse de un padre excesivo, ¿no contribuyeron de modesta manera esos dibujantes a que ese mismo padre regresase... armado?

La situación parece haberse crispado en las últimas décadas y el discurso que organiza nuestra sociedad avanza muy rápido, los cambios son vertiginosos. Sería abusivo decir que todo empezó en el 68 y las causas son numerosas, pero la sinergia entre el discurso liberal y la ciencia funcionó muy bien y desplazó poco a poco el centro de gravedad del sujeto contemporáneo.

Basta recordar las publicidades que testimoniaban ese giro: las tarjetas de crédito que prometían “consuma hoy, pague después”, es decir: goce hoy y acepte la pérdida después, en cuotas indoloras.

Al mismo tiempo la ciencia se empecinaba en arrinconar lo real, reducir lo imposible. La contracepción nos da un ejemplo de esa articulación discursiva con la misma lógica: tenga relaciones sexuales, es decir, goce sin preocuparse de las consecuencias —que son neutralizadas por nuestra píldora—. Otro ejemplo de las décadas siguientes es la procreación con asistencia médica que permite el embarazo a las parejas que por diversas razones no pueden tener hijos. Lo embarazoso vino luego, hace pocos años, cuando en Italia una mujer “burló” su famoso “reloj biológico” para tener hijos después de los sesenta años. ¿Le parecía imposible? Pues la ciencia va a convertir sus sueños —o pesadillas— en realidad.

¿Qué lectura hacer desde el psicoanálisis? Sería estéril pensar que “antes era mejor”, puesto que no es el rol del discurso psicoanalítico venir a organizar la sociedad. Freud temía incluso el efecto contraproducente del descubrimiento del inconsciente. En nuestro tiempo, por ejemplo, ningún personaje público, político o célebre puede cometer un lapsus, porque la prensa inmediatamente hará su debida interpretación. El psicoanálisis no arenga a los intelectuales de todos los países para dirigirse a algún

2. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 153-162.

lado, el discurso del analista es útil como dispositivo terapéutico en el marco de la relación transferencial, pero no como instrumento sociopolítico. El funcionamiento de las escuelas psicoanalíticas no es ejemplar y testimonia dificultades más bien banales.

Lo único que puede hacer el psicoanálisis es notar, volver evidente lo que el sujeto no oía en lo que él mismo decía. A partir de allí es responsabilidad del sujeto, él toma el rumbo que le parece, hace lo que puede... pero ahora sabe. Podríamos decir entonces que el psicoanálisis puntúa, y en eso interviene el estilo de cada analista, pero sabemos que no se trata solamente de "romper el silencio" que permite al paciente organizar su discurso dirigiéndose al Otro —que no responde—. A veces se trata de preguntar, retomar o repetir una palabra o una frase del paciente, lo que introduce una puntuación diferente, con los efectos de discurso que observamos.

Lo único que podemos hacer, con las herramientas del psicoanálisis hoy, es señalar, puntuar, hacer notar en dónde, en qué estamos metiendo los pies. La ética de análisis nos permite, si lo queremos, tener un ojo abierto para saber lo que pasa y poder decidir entonces si queremos participar, si queremos ser parte de un discurso dado o no, si queremos intentar otro modo de avanzar, si queremos saber la lógica del funcionamiento en el que nos enganchamos.

Este pequeño excuso probablemente sea necesario para pensar de otra manera lo que pasó en París cuando esos dibujantes fueron asesinados. Puesto que todo parece indicar que dos lógicas —justamente— contrarias se encontraron en el mismo terreno y produjeron un corto circuito. ¿Cuáles?

Por un lado, están los humoristas que podríamos situar como representantes de un discurso actual, generalizado en Francia pero que podríamos reconocer en todo el Occidente de tradición judeocristiana. Este discurso ha operado giros importantes en las últimas décadas desplazando su eje que era el falo para instalar, como decíamos antes, al objeto a en el lugar de referente. Un ejemplo de esta evolución es la desacralización progresiva de la religión y del bien público; en su lugar, el que ahora pretende organizar todo es el bien privado, el objeto a que se puede consumir sin riesgo hoy y pagar mañana.

Dos casos para ilustrar cómo se manifiesta este cambio: en Holanda varias iglesias han sido vendidas, una de ellas se convirtió en una gran librería con cafetería y otras en oficinas; en Francia ahora son los padres quienes deciden si el hijo pasa o no al nivel siguiente en el liceo. Pero en ambos casos el beneficio —financiero o psíquico— es de orden privado. Si el significante fálico permitía un comercio social basado en el compartir, en la ausencia del Otro y la representación, de ahora en adelante será el imperio del objeto a el que exige la presencia y el goce inmediato, sin intermediarios.

Y en el otro extremo están los terroristas que asesinaron en nombre de Dios. Como muchos jóvenes franceses de origen magrebí, los que dispararon nacieron en Europa y crecieron en un mundo cuya brújula ya no apunta al norte sino hacia el capricho personal del momento. Fueron adolescentes y, en el momento de volverse hombres y mujeres, las leyes francesas autorizaron el matrimonio homosexual y debaten sobre la pertinencia de utilizar el útero de una mujer para albergar el bebé de otra pareja. Se volvieron adultos mientras comprobaban que la lengua y las tradiciones de sus propios padres no eran la tradición oficial o la lengua dominante, lo que desautorizaba a esos padres. Es allí donde la religión juega un rol particular, porque provee justamente ese referente ausente, ella da indicaciones simples acerca de lo que está permitido y de lo que está prohibido, con ella no se debate. Cualquiera de los tres monoteístmos se presta a una lectura simplista y literal, excluyente, por parte de un joven desorientado.

El desencuentro, entonces, se produjo —en cierto modo—, entre ese hijo irrespetuoso que seguía burlándose del padre, de una representación más del padre, y ese otro hijo que se aferraba al padre con todo su amor puesto que eso le daba sentido a su vida. Desencuentro fatal, tragicómico, de dos lógicas heterogéneas que puede recordarnos otras complejas etapas de la historia de América Latina, de África... pero esa es harina de otro costal y cada quien habrá sacado conclusiones, cada situación habrá permitido inventar las herramientas para un lazo social satisfactorio, sin duda.

Una de las caricaturas publicadas al día siguiente del atentado mostraba a los dibujantes en una nube con una sola leyenda: “Muertos de risa”. El genio, la sabiduría de la lengua dejaba oír que alguna muerte estaba en juego, la del padre, la de la alteridad. La muerte y la risa como puntuación, la muerte y la risa como punto final —quien ríe de último...—.

Concluyamos recordando lo que decíamos antes del psicoanálisis: no se trata de juzgar o de dar órdenes, ni siquiera es asunto de educar. El analista pone de relieve lo que el sujeto dice sin oír, descifra y señala lo que su inconsciente emite en forma de jeroglífico. Es un asunto de cortes, de ritmo, de puntuación. El humor, incluso la risa, son parte de las herramientas que el analista puede utilizar para hacer corte. Lo cómico es que la risa puede venir también como respuesta del paciente a ese corte, como efecto de la interpretación analítica.

Por último, si el humor permite decir lo que nuestra represión calla —y la represión no es la misma de una lengua a otra, puesto que cada una trata de cernir, de bordear lo real de modo diferente— ¿qué diferencias existen en las maneras como se cuela el humor en las distintas líneas de fractura?

Estas líneas recorren el cuerpo de la lengua y las encontramos en el interior de la lengua misma. Recordemos solamente lo que ya Octavio Paz decía en 1950, en



*Laberinto de la soledad*³, sobre los insultos que son otra manera de sortear la represión. Su fino ensayo subrayaba la diferente historia en el norte y el sur de América Latina, viendo surgir en la espontaneidad de las “malas palabras” lo que una represión “local” había canalizado de manera particular: humillación del padre para unos, de la madre para otros.

Y puesto que este número de la revista se interroga sobre el humor, y dado que escogí mencionar lo sucedido en París en estos últimos años, terminaré con un ejemplo escuchado en Bogotá en el 2002 cuando tuve la oportunidad de compartir espacios de trabajo con los colegas colombianos.

Discutía en un restaurante con una colega sobre el estilo de Lacan y sus famosos “juegos de palabras” y ella me decía que eso no existía en los países hispanohablantes, que eran ilusiones de francófilos y que el análisis no se podría aplicar en estas latitudes. Y me dejó un poco contrariado porque mi manejo de la lengua no me permitía encontrar un ejemplo válido para demostrar que no son “juegos” puramente intelectuales sino que jugamos todo el tiempo con ese corte. Y al salir del restaurante con los demás, escuché a dos hombres que pasaban por ahí aportar el ejemplo necesario, que los lectores disculparán.

Uno caminaba preocupado y el otro le decía: “Oiga, no se apene...” y como el más serio no se inmutaba, el bromista añadió “que se arruga”. Por pudor, corto en dos partes esta frase que probablemente es muy común en Colombia —o quizás lo era en 2002—, pero lo importante está en asistir, como lo hace el analista, en presenciar ese juego del inconsciente que hace pasar una letra de un lado a otro, sin que la oreja se dé cuenta. En este caso es además la letra “a” que muestra o esconde, según cómo se la escriba. No hace falta ser lingüista para descubrir la estrategia inconsciente que nos hace pensar que hay dos verbos reflexivos, puesto que, si no fuera así, el primero se escucharía como el verbo “ser” y dejaría aparecer lo que generalmente se esconde. Pero ¿cómo aparecería? Es ahí cuando la broma asesina, puesto que no es el falo en erección, como se puede ver en muchos templos griegos, romanos u otros, sino la detumescencia. Sexo muerto... y risas.

BIBLIOGRAFÍA

CHARLIE HEBDO. “Histoire”. Disponible en: PAZ, OCTAVIO. *Laberinto de la soledad*. Madrid: https://charliehebdo.fr/ (Consultado el Fondo de Cultura Económica, 1992. 10/09/2016).

FREUD, SIGMUND. “El humor” (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

3. Octavio Paz, *Laberinto de la soledad* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992).

Lo infantil y el reverso cómico del discurso capitalista



HERWIN EDUARDO CARDONA QUITIÁN*

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Lo infantil y el reverso cómico del discurso capitalista

The Infantile and the Comical Flip Side of Capitalist Discourse

L'enfantin et le revers comique du discours capitaliste



CÓMO CITAR: Cardona Quitián, Herwin Eduardo. "Lo infantil y el reverso cómico del discurso capitalista". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 99-116, doi: 10.15446/djf.n17.65518.

* e-mail: jonasdorado@hotmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

El discurso capitalista presenta, al menos en apariencia, la posibilidad de gozar sin límite. El mercado relaja los marcos de regulación para el ingreso del sujeto en el consumo. Dicho proceso tiene como efecto cierta infantilización del sujeto, que al tiempo deja ver la acción del super-ego en la que el goce se plantea como imperativo. Woody Allen, en una compilación de cuentos titulada: "Pura Anarquía", nos presenta, a través del humor, la acción de infantilización que expresa cierta comicidad en el discurso capitalista. De la mano de Freud y su trabajo sobre "El chiste y su relación con lo inconsciente", se plantea el análisis de dicha faceta cómica del discurso capitalista, que únicamente el humor permite ver a través del desenmascaramiento y la parodia.

Palabras clave: infancia, discurso, cómico, humor, capitalismo.

Capitalist discourse seems to offer the possibility of unlimited *jouissance*. The market relaxes regulatory frameworks so that the subject can access the world of consumption. The effect of this process is a certain infantilization of the subject, which, at the same time, reveals that action of the super-ego in which *jouissance* becomes an imperative. In his collection of short narratives, *Mere Anarchy*, Woody Allen presents a humorous account of the action of infantilization, which makes evident a comical aspect of capitalist discourse. On the basis of Freud's essay, "Jokes and their Relation to the Unconscious", the article analyzes that comical facet of capitalist discourse that can only be unmasked and parodied through humor.

Keywords: infancy, discourse, comic, humor, capitalism.

Le discours capitaliste présente, au moins en apparence, la possibilité de jouir sans limites. Le marché relâche les cadres de régulation pour l'entrée du sujet à la consommation. Tel processus a pour effet une certaine infantilisation du sujet, qui laisse entendre au même temps, l'action du surmoi où la jouissance se pose comme un impératif. Woody Allen, dans un recueil de nouvelles titulé: "Anarchie pure", nous présente, au moyen de l'humour, l'action d'infantilisation qui exprime une certaine comicité dans le discours capitaliste. À l'aide de Freud et de son travail sur "Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient", on pose l'analyse de cet aspect comique du discours capitaliste, que seul l'humour permet de voir à travers le démasquage et la parodie.

Mots-clés: enfance, discours, comique, humour, capitalisme.



“Véanlo; ese es el mundo que parece tan peligroso.
¡Un juego de niños, bueno nada más
que para bromear sobre él!”.
SIGMUND FREUD

INTRODUCCIÓN

Podría llamarse inversión del capitalismo al cambio en la relación entre producción y consumo. Hasta la primera mitad del siglo XX el énfasis del capitalismo recaía sobre la producción; sin embargo, luego de la crisis de 1929, esta relación se invirtió, y paulatinamente el consumo fue cobrando una mayor relevancia. Dicha relación generó un ambiente propicio para la publicidad y la seducción, que intentan atrapar a los consumidores en la imagen de la publicidad y la voz seductora del eslogan. Este énfasis del capitalismo en el consumo es lo que podría denominarse: capitalismo de mercado.

El fenómeno del consumismo ha sido analizado por varios pensadores contemporáneos, Bauman, Lypovetzky, Baudrillard, entre otros. Los teóricos apuntan a situar dicha inversión como una ruptura en la modernidad, que traería consigo transformaciones importantes para el sujeto y el lazo social. También el psicoanálisis ha señalado dichas transformaciones. Cuando Lacan formalizó el quinto discurso, denominado “Discurso Capitalista”, apuntaba también a una mutación de la lógica producción y consumo en el capitalismo, que repercutiría en el sujeto y las modalidades de goce. En esta última fórmula, no solo la lógica del discurso cambia, sino que además aparece en el lugar de comando un sujeto en apariencia desligado de toda posibilidad de sujeción. Dicho sujeto, agente del discurso, demandaría al mercado la producción de mercancías para su satisfacción; y este último, gracias a la matriz ciencia-técnica, produciría los objetos listos para ser consumidos/gozados.

Esta modalidad de goce ha sido analizada posteriormente por varios psicoanalistas y filósofos: Dufour, Lesourd, Melman, Zizék, Stavrakakis, entre otros. Algunos de ellos advierten la emergencia de un lazo social perverso, mientras otros anuncian la

posibilidad de una progresiva psicotización del sujeto. Lo cierto es que esta modalidad discursiva traería consigo, a la vez, nuevas patologías y malestares.

Ahora bien, la sociedad de mercado ha instalado ciertos imperativos que pueden observarse en varios comportamientos de los sujetos. Uno de ellos tiene que ver con verse joven a lo largo de la vida. Es claro que en la sociedad de consumo, además de que nadie quiere envejecer, existe un imperativo a mantenerse joven. Este es uno de los cambios sustanciales del capitalismo de mercado. Hace apenas unas décadas los públicos infantiles y juveniles no eran objeto de la propaganda y el mercado, pues era considerada una población sin capacidad adquisitiva. Hoy, por el contrario, prioritariamente las franjas publicitarias están destinadas a niños, jóvenes y mujeres.

Ese imperativo a verse joven va acompañado de ciertos comportamientos que podríamos denominar infantiles, y que asumen muchas personas consideradas adultas. A eso apuntan eslóganes como: "Tu imagen es nada", "Sé tú mismo"; e incluso propagandas que anuncian frases como: "No necesito tu aprobación para ser yo mismo". La propaganda y las interacciones líquidas (Bauman) van mostrando progresivamente un sujeto cada vez más desligado de los referentes colectivos, y guiado únicamente por el imperativo: ¡Gozar a cualquier precio! (Melman). Sujetos volátiles que no quieren adquirir grandes compromisos, que no construyen proyectos estables ni desean consolidar familias y que no pueden asumir el rol de padres.

Para el capitalismo de mercado, el perfecto consumidor sería entonces el perverso polimorfo. Es decir, el niño preedípico freudiano que aún no ingresa en la lógica de la castración. El consumidor por excelencia es entonces, paradójicamente, en relación con la tesis de Deleuze, el antiedipo. Aquí se abre una vía para la comprensión de lo infantil desde el psicoanálisis, donde lo infantil hace parte de la experiencia inconsciente del sujeto, y en la que el deseo se convierte en un vector determinante. Si se ha elegido lo cómico, es porque en el fondo de la experiencia cómica reside lo infantil en estado puro. Ahora bien, ¿por qué ubicar una intersección entre lo cómico y el capitalismo? Quizá, en el fondo, lo cómico que el artista logra bordear a través del humor nos muestre por el revés aquello que el discurso capitalista esconde. Será entonces a través de este juego de niños, de estos juegos de lenguaje, como se develará algo más sobre el funcionamiento del discurso capitalista.

He tomado como referencia a Woody Allen, quien presenta a través de cuentos humorísticos esta situación, que, aunque nos genera risa, al mismo tiempo devela que al mercado únicamente se puede ingresar como si se fuese niño. Este común denominador de sus relatos es el camino por el que incursiona para comprender el sustrato de lo cómico en el capitalismo y su posible relación con la infancia. Tres apartados centrales componen este recorrido. En un primer momento revisaré lo infantil en el capitalismo;

posteriormente me remitiré al análisis de Freud en relación con lo cómico y a su trabajo sobre el humor. Finalmente retomaré la manía como mecanismo para comprender la relación entre lo infantil y lo cómico en el discurso capitalista.

SOLO LOS NIÑOS ENTRAN AL REINO DEL MERCADO

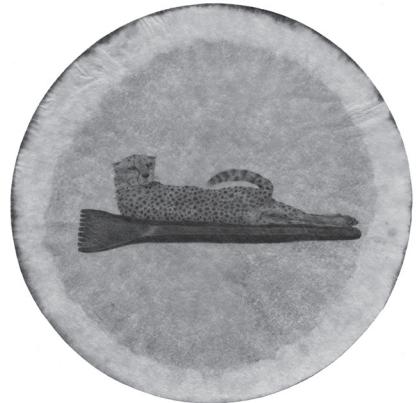
En *Pura Anarquía*¹, Woody Allen nos somete como lectores a una serie de situaciones que rayan en lo absurdo, pero que no están del todo alejadas de la realidad en el discurso capitalista. Son situaciones que provocan más bien risa, pues a través del humor logran parodiar las diferentes situaciones en las que nos vemos envueltos en el discurso capitalista. En su primer relato: “Errar es humano; flotar, divino”, cuenta la historia de una publicación dirigida al mercado New Age, en la que sus artículos cubren un amplio abanico de temas “desde el poder de los cristales hasta la sanación holística y las vibraciones psíquicas, —incluyendo— consejos prácticos sobre cómo conseguir energía espiritual, sobre cómo vencer el estrés mediante el amor, y sobre exactamente adónde ir y qué formularios llenar para reencarnarse”². El hombre que narra la historia se encuentra luego con un amigo que ha participado de dichas prácticas y ahora es algo así como un ser superior. Le propone que vaya a uno de estos centros donde se ofrece “levitación, translocación instantánea, capacidad de materializarse y desmaterializarse, etcétera”³. El hombre le dice que quienes ingresan deben someterse primero a un tratamiento de humillación para disolver el ego y disparar las frecuencias. El hombre, que se ha rebajado a hablar con él, le dice que “a los que estamos en octavas superiores se nos ha enseñado a no malgastar saludables iones con trogloditas mortales entre los que tú te encuentras, sin ánimo de ofender”⁴. Luego de acudir a la terapia, debe iniciar sus oficios desde abajo: se le impone la tarea de lavar los excusados. Finalmente termina huyendo del lugar.

1. Woody Allen, *Pura anarquía* (Buenos Aires: Tusquets, 2014).
2. Ibíd., 7.
3. Ibíd., 9.
4. Ibíd., 10.
5. Serge Lesourd, *Cómo callar al sujeto. De los discursos a las chácharas liberales*. Traducción a cargo de Pío Eduardo Sanmiguel, Universidad Nacional de Colombia, 2010. Inédito. Tomado de: Serge Lesourd, *Comment taire le sujet? Des discours aux parlottes libérales* (Paris: Érès, 2006).
- Esta historia, que parece absurda para el lector, parodia la situación de la cháchara del programador, como la llama Lesourd⁵, donde el gurú promete sintonizar al sujeto con armonías que harán de él un ser superior. Sabemos que el discurso New Age, ofrece hoy variedad de servicios que logran empaquetar la espiritualidad en un producto listo para consumir. Es decir, ofrecen al gran Otro —en tanto discurso religioso y ancestral— como un objeto de goce —un pequeño *a*, según el álgebra lacaniana—. Función que podría sintetizarse en la producción de A-en-gel-a.
- Pero lo interesante del relato de Woody Allen, a pesar de lo absurdo de la situación —pues el amigo que invita a este sujeto a acudir a la terapia puede incluso teletransportarse y levitar—, es que la entrada del sujeto en este tipo de dispositivos New Age que se presentan como chácharas donde el gurú promete reprogramar al sujeto,

debe hacerse a partir de una posición que podríamos denominar de desvalimiento. En el caso del relato, se le exigía al hombre iniciar realizando las tareas más denigrantes para poder ir ascendiendo en la cadena, no solo del servicio, sino también espiritual.

Esta posición de desvalimiento, que podríamos asemejar al desvalimiento que le atribuye Freud al sujeto en su ingreso a la cultura: desvalimiento infantil, podría decirse que es la condición misma sobre la cual es tomado el sujeto por el mercado. Es decir, el sujeto es tomado de la mano como un niño por su vendedor, encargado de presentarle la infinidad de productos disponibles en el reino del mercado. Otro de los relatos de Woody Allen da cuenta de esta situación. "Sam le has puesto demasiado aroma a ese pantalón", cuenta la historia de un hombre al cual se le recomienda una tienda de ropa y acude a comprar un traje, pero al ingresar se encuentra con una cantidad de tecnologías en el diseño de los trajes que no le interesan, pues no es lo que busca. El vendedor intenta convencerlo denigrando de su imagen y de la poca calidad de su vestido. Le muestra desde trajes listos para beber con un pitillo escondido en la solapa, hasta trajes con aromas y vestidos que no se manchan al caer los líquidos sobre ellos. El hombre intenta convencerlo de los beneficios de las diferentes tecnologías que ofrecen los trajes, incluso le plantea —de manera cómplice y perversa— que estos trajes serían propicios para evitar despertar sospechas cuando se es infiel. El hombre, que solo intenta comprar un traje sencillo, se ve envuelto en esta situación con el vendedor, y no sabe cómo hacerle entender que solo quiere un traje. En su recorrido le presenta prendas que elevan el ánimo "para proporcionar una continua sensación de bienestar"⁶, explicando que "con esta prenda usted no perderá el buen humor, o la situación afable en ningún momento"⁷. Al final el hombre se topa con una situación en la que un comprador queda electrocutado por uno de los trajes. En ese momento logra salir corriendo del almacén.

Pero así como el comprador es apenas una presa para el vendedor, que lo toma como niño de la mano para ofrecerle los diferentes productos e intentar convencerlo de los múltiples placeres que le proveerán, al mismo tiempo el comprador en el mundo del mercado es un niño devorador, que está dispuesto a gozar a cualquier precio. En "Qué paladar tienes muñeca", Woody Allen relata la historia de una mujer que se encuentra a la cacería de la subasta de una trufa, por la que está dispuesta a pagar hasta 12 millones de dólares. Contrata a un detective para que vaya a la subasta y puje hasta conseguir la trufa. Finalmente, el detective logra ganar la trufa y cuando se dispone a entregarla a su compradora, una mujer atractiva que ha intentado seducirlo, es asaltado por el hombre con el que había estado pujando en la subasta. El hombre lo golpea y le quita la trufa. Al final, resulta que la trufa era falsa. Lo cierto es que el



6. Allen, *Pura anarquía*, 40.

7. *Ibid.*, 41.

relato muestra la voracidad con que nos movemos en el mercado, y el atractivo de ciertos objetos cuyo valor está muy por encima de su valor de uso.

Pero esta condición infantil, en la que se ingresa al discurso capitalista, ¿es algo exclusivo de este discurso? O se trata tan solo de una parodia que Woody Allen presenta a través del humor negro. O quizás, por otro lado, podría tratarse de la condición del humor, cuya estructura se basa en una burla al sujeto, a condición de infantilizarlo. ¿Acaso no habría mostrado ya Freud, en su trabajo sobre el chiste, que el núcleo sobre el cual descansa lo cómico y el chiste, es lo infantil?

ESA RISA INFANTIL PERDIDA

Todo parece indicar, según el recorrido de Freud por el chiste, lo cómico y el humor, que la infancia se presenta como su común denominador. Desde luego, en cada caso, el lugar que ocupa lo infantil es distinto. Desde el chiste tendencioso, pasando por la pulla, hasta el chiste inocente o disparate, Freud parece mostrarnos el camino que nos permitiría encontrarnos con algún vestigio de esa risa infantil perdida. Transitaré por el circuito del chiste para recorrer luego lo cómico y el humor. Lo que encontraremos en dicho tránsito no será otra cosa que una cierta estructura que podríamos denominar: el lenguaje de lo infantil. Se trata de aquello que formaliza Lacan en su explicación sobre “Las formaciones del inconsciente”⁸ y que da cuenta de que el inconsciente se estructura como un lenguaje.

Si bien el chiste, lo cómico y el humor tienen como su común denominador a la infancia, es necesario resaltar que se trata de procesos diferentes que Freud delimitó con detalle. Por un lado, en el chiste existe un circuito de tres personas: aquella que hace el chiste, la que es tomada como objeto de la agresión y, finalmente, la que cumple el propósito del chiste, es decir, aquella que lo sanciona. Esta última persona es la que va a señalar Lacan en su análisis del chiste como el lugar del Otro. Esto, justamente, es lo que emparenta al chiste con lo inconsciente. De allí también que Lacan sitúe al Otro, pues el interés de Lacan es mostrar el circuito inconsciente del chiste, y con esto, a su vez, la estructura del inconsciente emparentada con el lenguaje. Algo diferente ocurre con lo cómico. Para este caso no es necesaria la presencia de la tercera persona que lo sancione, y con esto basta para que no necesariamente esté emparentado con lo inconsciente. Según Freud, basta con la comparación entre dos personas, e incluso sobre uno mismo, para que algo aparezca como cómico. Así las cosas, lo cómico puede aparecer por comparación entre dos personas, por comparación de una misma persona, o por comparación con uno mismo. Algo distinto ocurre con el humor, Freud

8. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente* (1957-1958) (Buenos Aires: Paidós 1995).

indica que este puede completarse en una misma persona y la participación de otra no agrega nada, pues no existe necesidad de comunicarlo.

EL CHISTE Y EL LENGUAJE DE LO INFANTIL

En la explicación de la psicogénesis del chiste, Freud se remite a los chistes inocentes, organizados a partir del juego de palabras. Afirma que la “técnica consistiría en acomodar nuestra postura psíquica al sonido y no al sentido de la palabra, en poner la representación-palabra {Wortvorstellung} (acústica) misma en lugar de su significado dado por relaciones con las representaciones-cosa-del-mundo {Dingvorstellung}”⁹. Freud indica que, además, un grupo de enfermos privilegia la representación acústica de la palabra por sobre el significado de este. Estamos aquí, en términos de Lacan, ante la primacía del significante. Esta primacía del significante es asociada por Freud al uso que hace el niño de las palabras: “habitado a tratar todavía las palabras como cosas”¹⁰ el niño busca un sentido tras las unidades fonéticas semejantes, lo cual da lugar a muchos errores, que además producen risa a los adultos. Este chiste inocente del niño es, pues, la estructura más fundamental del chiste, en tanto se trata de un juego con el significante. Freud dice que se trata de un cortocircuito en la medida en que el niño logra pasar de un círculo de representaciones a otro. Este cortocircuito será mayor entre más lejos estén los círculos de representaciones. Freud señala que el chiste se convierte en el enlace entre dos representaciones dispares. Lo que se produce entonces es una condensación. Y es por esta razón que en el trabajo sobre “Las formaciones del inconsciente”¹¹, Lacan muestra que la lógica del chiste es la metáfora y la metonimia, conceptos que enlaza respectivamente a los de condensación y desplazamiento.

Así pues, el chiste muestra en su estructura que el núcleo sobre el que reside es, propiamente hablando, el lenguaje de lo infantil. O, en palabras de Lacan, el inconsciente estructurado como un lenguaje. Freud dice que en la vida sería el placer del disparate se encuentra oculto y que para pesquisarlo es necesario observar la conducta del niño en el aprendizaje, así como el comportamiento del adulto alterado por la vía tóxica. “En la época en que el niño aprende a manejar el léxico de su lengua materna, le depara un manifiesto contento ‘experimentar jugando’”¹². Afirma además que el niño enlaza las palabras sin tener en cuenta el sentido, con el fin de encontrar un efecto placentero en la rima: “este contento le es prohibido poco a poco, hasta que al fin sólo le restan como permitidas las conexiones provistas de sentido entre las palabras”¹³. Sin embargo, el niño se resiste a dicha limitación, y aún, años después, deforma las palabras, las altera con reduplicaciones y jerigonzas, e incluso crea un lenguaje propio. Una vez descubre que son disparatados halla placer en su

9. Ibíd., 115.

10. Ibíd.

11. Ibíd., 12.

12. Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), en *Obras completas*, vol. VIII (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 120.

13. Ibíd.

reproducción. Lo que muestra Freud es que el influjo de la educación va llevando a que paulatinamente se renuncie al disparate. En su lugar aparece entonces el contrasentido. Se trata de una acción en contra de la coacción del pensamiento, dado que es sobre la libertad de pensar que actúa la escolarización. Lacan también resaltó la observación freudiana sobre la fuente primitiva del placer en el chiste, relacionada con el “periodo lúdico de la actividad infantil, que es algo que se relaciona con ese primer juego con las palabras que, en suma, nos remite directamente a la adquisición del lenguaje en tanto que puro significante”¹⁴.

Lo que Freud viene a situar entonces, es que en el trasfondo de todo chiste lo que se encuentra es el juego del significante, y en esa medida, la experiencia del niño con el lenguaje. Freud indica que antes de todo chiste existe la chanza, que designa también como juego. Agrega que el juego “aflora en el niño mientras aprende a emplear palabras y urdir pensamientos”¹⁵. Pero esta experiencia es placentera, y se experimenta a través de varias acciones como la repetición de lo semejante, la homofonía, etc. Lo cierto, es que en el primer nivel del chiste lo que se encuentra es el juego, el juego con la palabra. Es sobre el nivel del juego que aparece entonces la chanza. “Lo que se requiere es abrir paso a la ganancia de placer del juego, pero cuidando, al mismo tiempo, de acallar el veto de la crítica que no permite que sobrevenga el sentimiento placentero”¹⁶. La chanza es entonces una manera de hacer pasar el juego a través del camino de la palabra. Pero esta reunión de palabras sin sentido debe poseer un sentido. Y es aquí, en este nuevo sentido, en donde es juzgado como chiste. “En la chanza se sitúa en el primer plano la satisfacción de haber posibilitado lo que la crítica prohíbe”¹⁷. La cuestión es lograr un efecto de sentido en lo sin sentido.

Así las cosas, lo que nos enseña Freud es que en el fondo del chiste existe un juego de palabras y pensamientos, que tan pronto como es prohibido por su falta de sentido, por disparatado, se convierte en chanza, es decir, aparece un sentido, o como diría Lacan: un poco de sentido. Es este poco de sentido el que como tal es retomado y por donde algo pasa que reduce en su alcance ese mensaje, en tanto que es, a la vez éxito, fracaso, pero forma necesaria de toda formulación de la demanda, y que viene a interrogar al Otro a propósito de ese poco de sentido aquí y la “dimensión esencial del Otro”¹⁸.

Ahora bien, más allá del placer obtenido en el chiste, lo que muestra Freud es que el chiste al servicio de la tendencia cínica, “desbarata el respeto por las instituciones y verdades en que el oyente ha creído”¹⁹ ¿Podría tener esta función las alusiones cínicas que hace Woody Allen a la pura anarquía del capitalismo? Más adelante volveré sobre ello.

14. Lacan, *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*, 72.

15. Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, 123.

16. Ibíd., 124.

17. Ibíd.

18. Lacan, *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*, 86.

19. Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, 128.

Lo cómico y lo infantil

A diferencia del chiste, cuya estructura es ternaria, y cuyo proceso se encuentra enlazado a lo inconsciente, lo cómico puede darse entre dos: uno quien descubre lo cómico y otro en quien es descubierto. Existe dentro de lo cómico lo ingenuo, que surge cuando alguien se pone más allá de toda inhibición, dado que no preexistía en él. Pero solo es algo cómico bajo esa condición, que sepamos que esa persona no posee dicha inhibición, en tal caso, no es atrevida sino ingenua. Anota Freud al respecto, que lo ingenuo se encuentra “sobre todo en el niño, y por ulterior transferencia también en adultos incultos a quienes podemos concebir como infantiles en cuanto a su formación intelectual”²⁰. Agrega más adelante que “es suficiente con que supongamos que el hablante quiso hacer un chiste, o bien que él —el niño— de buena fe, y sobre la base de su ignorancia no corregida, entendió extraer una conclusión seria”²¹.

Este proceso no es algo que únicamente ocurra a nivel del disparate del niño o el ingenuo, sino que además es algo que el dramaturgo logra producir a través del absurdo. En el niño, la ignorancia se convierte en el pivote para que aparezca lo cómico a partir de su ingenuidad. Freud aclara que la ingenuidad también puede existir por malentendido; “uno puede suponer en el niño una ignorancia que él ya no tiene, y los niños suelen a menudo hacerse los ingenuos para gozar de una libertad que de otro modo no se les concedería”²².

A través del juego con la palabra lo que logra el niño es vencer una barrera que existe en el adulto y que le impide encontrar cierta identidad en el significante a partir de su homofonía. Lo ingenuo es una variedad de lo cómico, según Freud, en la medida en que su placer brota de la diferencia. Lo cómico es también algo que se encuentra en los vínculos sociales, se lo descubre en personas, en sus acciones y formas, así como en su carácter: “originariamente es probable que solo en sus cualidades corporales, más tarde también en las anímicas, o bien en sus manifestaciones”²³. Dicha génesis de lo cómico muestra el camino por donde una persona puede volverse cómica adrede: “el descubrimiento de que uno tiene el poder de volver cómico a otro abre el acceso a una insospechada ganancia de placer cómico y da origen a una refinada técnica”²⁴.

A propósito de la manera en la que alguien puede hacerse cómico, Freud indica que los movimientos suelen ser el punto de partida y que la pantomima utiliza este mecanismo para hacer reír. Pero otra vez el anclaje de lo cómico en el movimiento se sitúa en el niño: “los movimientos del niño no nos parecen cómicos, por más que se agite y salte. Cómico es, en cambio, que el niño que aprende a escribir saque la lengua y acompañe con ello los movimientos de la pluma; en estos movimientos concomitantes vemos un gasto superfluo que nosotros en igual actividad ahorraríamos”²⁵. Freud agrega



²⁰. Ibíd., 174.

²¹. Ibíd.

²². Ibíd., 176.

²³. Ibíd., 180.

²⁴. Ibíd.

²⁵. Ibíd., 181.

que esto puede verse también en movimientos desmedidos de los adultos. No obstante, lo que genera la risa aquí, es el proceso de comparación entre el movimiento observado en el otro y el que supone que uno mismo realizaría en su lugar. Se trata, en efecto, de una comparación. “Cuando percibo en otro un movimiento parecido, de mayor o menor magnitud, el camino más seguro para entenderlo —para apercibirlo— será que lo ejecute imitándolo, y entonces podré decidir mediante la comparación en cuál de los dos fue mi mayor gasto”²⁶. Desde luego, Freud anota que no se trata de una acción realizada, sino de una representación mental de dicho movimiento.

Esta comparación remite fundamentalmente a la comparación de los tamaños, se realiza también en el movimiento mímico que enfatiza la narración, sobre todo cuando se expresa lo grande y lo pequeño. Pero Freud agrega que dicha mímica se realiza incluso en el pensar, en ausencia de toda comunicación. Lo cómico es, entonces, el resultado de una comparación entre el yo y el otro. Pero a diferencia del disparate, donde lo cómico aparece por defecto —es decir, en el ahorro del sujeto frente a la transgresión del lenguaje del otro—, en este caso el ahorro está del lado del sujeto y el gasto se produce en el exceso de la acción del otro. En el primer caso la risa aparece porque lo hace demasiado fácil, mientras que en el segundo aparece porque fue demasiado difícil. Sin embargo, el común denominador —y allí radica el principio de lo cómico— estriba en que solo importa la diferencia, la comparación.

Ahora bien, una de las anotaciones interesantes en esta disertación de Freud es que el proceso comparativo puede realizarse dentro del mismo sujeto. Uno de los casos que explica tiene que ver con lo que denomina “representaciones expectativas”, se trata de casos en los que la desilusión se produce por comparación entre lo esperado y lo realizado. En esta vía puede volverse cómico a alguien por medio de la imitación, pues dicha imitación caricaturiza, exagera los movimientos del otro. Dicho proceso es anotado por Freud en relación con la parodia y la caricatura, así como el desenmascaramiento, que se dirige a personas y objetos que reclaman autoridad. “La caricatura opera el rebajamiento, según es notorio, realzando de la expresión global del objeto sublime un único rasgo en sí cómico que no podía menos que pasar inadvertido mientras sólo era perceptible dentro de la imagen total”²⁷. En el desenmascaramiento lo que se busca es rebajar una imagen idealizada, que lleva implícita una advertencia: “este o aquel a quien admiran como a un semidiós no es más que un hombre como tú y yo”²⁸.

La principal distinción entre el chiste y lo cómico radica en que el chiste es una contribución a la comicidad desde lo inconsciente, lo que implica que no todo lo cómico es inconsciente. Es decir, no todo lo cómico es un chiste, pues, además, este último requiere de la sanción de un tercero. Son cómicos también todos aquellos rasgos de

26. Ibíd., 182.

27. Ibíd., 191.

28. Ibíd., 192.

una persona que evocan un mecanismo inanimado. Freud menciona un principio que sería el de la conexión de pensamientos del automatismo a los autómatas, que remite, en últimas, al recuerdo de un juguete infantil. Por eso dice en este punto, a partir del trabajo de Bergson, que lo cómico puede derivar del eco de las alegrías infantiles:

Tal vez deberíamos incluso llevar aún más lejos la simplificación, remontarnos a nuestros recuerdos más antiguos, buscar en los juegos que entretenían al niño el primer esbozo de las combinaciones que hacen reír al hombre [...] Harto a menudo, sobre todo, desconocemos lo que todavía hay de infantil, por decirlo así, en la mayoría de nuestras emociones gozosas.²⁹

Si bien anota Freud que el niño solo produce efecto cómico cuando se comporta como adulto, es claro también que su naturaleza de niño genera un placer puro, en donde radica el eco de lo cómico. Y, sin embargo, al niño le falta el sentimiento de comicidad. Si falta la comicidad es porque en él aún no existe el proceso comparativo necesario para lo cómico: “así hace él y así haría yo, así lo he hecho yo”³⁰. Para Freud, dicho patrón se introduce por la educación: “Así debes ser”³¹. Esto es lo que hace posible la burla: “Él no lo hizo bien” y “yo puedo hacerlo mejor”³².

Así pues, y aquí radica la tesis de Freud frente a lo cómico, la risa que aquí aparece no es más que un reencuentro con la risa infantil perdida, con el niño que fuimos: “Si fuera lícito generalizar, parecería muy seductor situar el buscado carácter específico de lo cómico en el despertar de lo infantil, y concebir lo cómico como la recuperada ‘risa infantil perdida’. Y luego podría decirse que yo río por una tendencia de gasto entre el otro y yo, toda vez que en el otro reencuentro al niño”³³. Así, según Freud, “la risa recaería siempre sobre la comparación entre el yo del adulto y el yo del niño”³⁴. Lo que puede observarse entonces es que lo cómico queda siempre del lado de lo infantil.

Lo cómico puede situarse a partir de tres posibilidades: comparación entre otro y el yo, comparación en una misma persona y comparación dentro del yo. En los tres casos, el común denominador es lo infantil. Según Freud, en el primer caso el niño es el otro, pero aparece por alusión al movimiento o al menor desarrollo intelectual y hasta ético; en el segundo, el otro ha descendido él mismo a la condición de niño, pero es más a propósito, es decir, como efecto del desenmascaramiento, la imitación y el rebajamiento. Por su parte, en el último caso lo que aparece es el niño dentro de uno mismo, que para Freud se presenta cuando uno sucumbe al desengaño cómico. El valor de la imitación radica aquí en que la imitación constituye “el mejor arte del niño y el motivo pulsionante de la mayoría de los juegos”³⁵. ¿No sería esta, en parte, la situación que se nos presenta en los relatos de Woody Allen, que, para ser precisos,

29. Ibíd., 211.

30. Ibíd. 212.

31. Ibíd.

32. Ibíd.

33. Ibíd.

34. Ibíd., 213.

35. Ibíd., 214.

se presenta siempre en primera persona, de manera que aquel que narra es el mismo que queda rebajado a la situación de desvaloramiento infantil?

EL HUMOR Y LO INFANTIL

Para Freud el humor es un recurso para ganar placer a pesar de lo penoso. Así pues, “la persona afectada por el daño, el dolor, etc., podría ganar un placer humorístico, en tanto la persona ajena ríe por placer cómico”³⁶. Pero lo que llama la atención es que el humor puede completarse en una sola persona y la participación de otra no agrega nada, de hecho, no existe necesidad de comunicarlo. Freud presenta como ejemplo a Don Quijote, una figura puramente cómica “un niño grande a quien le han sorbido el seso las fantasías de sus libros de caballería”³⁷. Lo interesante de dicha observación es que la figura de Don Quijote en sí misma no posee humor alguno y, a pesar de que es ridículo, al mismo tiempo contiene una gran sabiduría y propósitos nobles.

El humor para Freud está más del lado de aquello que sonríe entre lágrimas, que proporciona, por así decirlo, un eco humorístico a su desgracia. Pero aquí también el núcleo de lo cómico es lo infantil:

Sólo en la vida infantil hubo intensos afectos penosos de los cuáles el adulto reiría hoy, como en calidad de humorista ríe de sus propios afectos penosos en el presente. La exaltación de su yo, de la que da testimonio el desplazamiento humorístico —y en cuya traducción sin duda rezaría: “Yo soy demasiado grande (grandioso) para que esas ocasiones puedan afectarme de manera penosa”— muy bien podría él tomarla de la comparación de su yo presente con su yo infantil.³⁸

Como hemos observado hasta aquí, lo infantil no solamente constituye el núcleo de lo cómico y del humor, sino que Freud, al final de su trabajo, es categórico:

En efecto, la euforia que aspiramos a alcanzar por medio de estos caminos [se refiere aquí a los tres: el chiste, lo cómico y el humor] no es otra que el talante de una época de la vida en que solíamos arrostrar nuestro trabajo psíquico en general con escaso gasto: el talante de nuestra infancia, en la que no teníamos noticia de lo cómico, no éramos capaces del chiste y no nos hacía falta el humor para sentirnos dichosos en la vida.³⁹

Según el recorrido de Freud por el chiste, lo cómico y el humor, la infancia se presenta como el común denominador. En el chiste encontramos la alusión a los juegos del lenguaje en los que se inicia el niño, allí enlaza las palabras sin tener en cuenta el sentido, con el fin de encontrar un efecto placentero en la rima. A pesar de que el proceso de socialización va limitando progresivamente en el niño dicha tendencia,

36. Ibíd., 216.

37. Ibíd., 219.

38. Ibíd., 221.

39. Ibíd., 223.

él se resiste e incluso intenta crear un lenguaje propio. Pero lo que en un principio es reunión de palabras sin sentido, pasa a poseer un nuevo sentido, y es allí en donde es juzgado como chiste. En lo cómico, en cambio, la estructura no es ternaria, el fondo es la ingenuidad. Se requiere entonces, para que algo pueda ser juzgado como cómico, que exista una base de ignorancia que dé lugar al disparate. Esta situación puede ser producida por el dramaturgo también a partir de lo absurdo. En ese sentido, podría decirse que lo cómico es lo absurdo. En el humor, en cambio, el circuito puede cerrarse sobre uno mismo, de hecho Freud indica que se trata de un recurso para ganar placer a partir de las situaciones penosas, y lo define como el eco humorístico de la desgracia. Este es el punto de anclaje sobre el que volveré en la obra de Woody Allen, pues a través de su humor negro muestra el reverso del discurso capitalista, en el que reímos de nuestra propia desgracia, mientras somos consumidos por el superyó.



EL CAPITALISMO ¿UN JUEGO DE NIÑOS?

Volvamos por un momento al trabajo de Freud sobre el humor, pues en 1927 agrega otros elementos que parecen esclarecer mejor la función del humor en relación con la burla que realiza a partir de la desgracia del sujeto. Para empezar, Freud dice que el proceso humorístico puede consumarse en una misma persona o entre dos personas. Pero agrega en los dos casos a una segunda persona, a la que atribuye el papel de espectador. Explica que así ocurre cuando el literato o el pintor toman por objeto a otra persona, en ese caso son los espectadores quienes entran a participar del goce del humor. Lo que vemos aparecer aquí es la estructura ternaria que Freud había desarrollado en relación con el chiste. Si bien muestra que el ahorro proviene del placer humorístico del oyente, ahora se ocupa del humorista. La esencia del humor consiste, según Freud, en ahorrarse los afectos que habría generado una situación por medio de la broma. Si bien lo que ocurre a nivel del espectador es que se copia el proceso humorístico que produce el humorista, lo cierto es que para entender el mecanismo se hace necesario comprender el proceso psíquico acaecido en el humorista.

Según Freud, lo que triunfa en el humor es el yo, quien se afirma a partir de una ganancia de placer ante una situación desfavorable. Volviendo a los relatos de Woody Allen, lo que diríamos es que hay un triunfo del yo frente a una situación que, verdaderamente, en la realidad es desfavorable. Pero hay que entender que en este proceso opera también una crítica pues, según Freud, el humor es opositor, es decir: se opone a una situación desfavorable. Opera entonces en la crítica mencionada un desenmascaramiento, por medio de una parodia, de una situación que es real.

Pero los dos procesos que menciona Freud: rechazo de la exigencia de realidad e imposición del principio del placer, se aproximan a lo que denomina procesos regresivos. Se trata, pues, de un mecanismo del sujeto para sustraerse de la “compulsión al padecimiento”⁴⁰. Aparece aquí para Freud un nexo entre estos procesos regresivos y el delirio, el abandono de sí, el éxtasis. La pregunta que se hace es: “¿En qué consiste la actitud humorística, por la cual uno se rehúsa al sufrimiento, pone de relieve que el yo es indoblegable por el mundo real, sustenta triunfalmente el principio del placer?”⁴¹.

Lo que dice Freud es que el humorista gana su superioridad poniéndose en el papel de adulto, identificación con el padre, y llevando a los otros a la condición de niños. ¿No es esto lo que logra hacer Woody Allen al llevarnos en sus situaciones hasta el extremo en el que nos identificamos con aquel que narra la historia, y que en todas ellas no es más que un niño capturado en el discurso capitalista?

¿Pero qué ocurre entonces en los casos en los que el sujeto dirige hacia sí mismo la situación humorística? Lo que dice Freud es que “se trata a sí mismo como a un niño, y simultáneamente desempeña frente a ese niño el papel de adulto superior”⁴². Este enunciado le permite a Freud recordarnos que ese yo alberga también al superyó: “El superyó es, genéticamente, heredero de la instancia parental; a menudo mantiene al yo en severo vasallaje, y de hecho lo sigue tratando como antaño trataron los progenitores —o el padre— al niño”⁴³.

Así pues, de lo que se trata en el humor es que el humorista logra debitar, trasladar —dice Freud— el acento psíquico de su yo al superyó. Y a este superyó, “así hinchado, el yo puede parecerle diminuto”⁴⁴. Pero lo que dice más adelante es aún más esclarecedor, pues Freud observa esta alternancia, esta posibilidad de desplazamiento, este traslado del yo al superyó, en la melancolía y su condición maniaca y depresiva. Por un lado, en la depresión, sofocación cruel del yo por el superyó; y por otro, en la manía, emancipación del yo respecto de esa presión. ¿A qué costo? Justamente al costo de la burla maniaca del superyó. ¿Qué muestra Freud aquí? Que en este proceso una sola ruta le queda al sujeto para desligarse de la presión, de ser devorado por el superyó: la manía, la burla de sí mismo. ¿Pero se trata de un proceso exclusivo del humor, y en el caso psicopatológico, de la melancolía? Por el contrario, Freud afirma que es así como hay que comprender lo cómico; allí interviene en el mismo sentido el superyó. De manera que si en lo cómico se nos presenta lo infantil como su núcleo central, como aquello que produce risa, es porque el yo es tomado aquí por el superyó en un sentido infantil. Y, para decirlo de una vez: es esto, justamente —esta situación tan irrisoria, que más que cómica se nos presenta como una tragedia en el discurso capitalista—, lo que nos causa risa. Esta es la tragicomedia del discurso capitalista: creemos que gozamos cuando más que nada padecemos y aun así reímos. Quizá solo

40. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 82.

41. Ibíd., 82.

42. Ibíd., 83.

43. Ibíd., 84.

44. Ibíd.

en ese último punto, en la manía, el sujeto tiene un margen estrecho que le permite situarse, aunque desfalleciendo, en un discurso en el que él mismo es su presa, en un discurso en el que es devorado por el superyó. Ese pequeño margen en el que “el superyó, cuando produce la actitud humorística no hace sino rechazar la realidad y servir a una ilusión”⁴⁵.

Así transitamos por ese discurso, de manera que el humor y la comedia, nos permiten hacernos una pequeña ilusión: ese mundo, tan hostil, ese mundo amenazante, decimos, “no es más que un juego de niños”.

LO INFANTIL: ENTRE LA DEPRESIÓN Y LA MANÍA

En *La melancólica muerte del chico Ostra*⁴⁶ Tim Burton nos presenta una serie de personajes que, a pesar de su tinte melancólico, no pueden más que producirnos risa: palillo y cerilla enamorados, palillo termina hecho carbón por la ardiente pasión de cerilla. El chico robot —producto de una mujer que le ha sido infiel a su esposo con un horno microondas— que termina confundido con un bote de basura. El niño ojos de clavo, la chica vudú llena de alfileres, el chico tóxico, el chico momia. Todos estos personajes, por su condición, se encuentran aislados del mundo exterior y aunque su figura presenta una disminución del yo —cierta imagen melancólica, en realidad— en este texto animado sus dibujos no pueden más que producirnos risa. Más que nada, estos niños despreciables se nos presentan de una manera cómica.

La melancolía se presenta, según Freud⁴⁷, como una cancelación del interés por el mundo exterior, cuyos rasgos son la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones, que como consecuencia generan una delirante expectativa de castigo y, sin embargo, en su anverso, ¿qué tenemos?: la manía, el delirio de grandeza. Si el reproche que viene del superyó, como lo muestra Freud, en realidad ha sido dirigido hacia un objeto de amor que ha rebotado sobre el yo, asimismo, el superyó le ofrece al yo un respiro en la manía. Respiro que, por su puesto, puede ser mucho más peligroso, pues se trata justo del momento en el que el yo eufórico, como única salida, busca separarse a través de la defenestración.

Pero Freud muestra también que la estructura que aquí se presenta tiene que ver con la elección de objeto a quien el sujeto liga la libido, pero al cual tuvo que renunciar. El resultado de esto fue que en vez de desplazarse la libido hacia un nuevo objeto se retiró sobre el yo, estableciendo así una identificación del yo con el objeto perdido. De este modo, el yo en lo sucesivo comenzó a ser juzgado como el objeto abandonado, de manera que la perdida del objeto se mudó sobre una

⁴⁵. Ibíd.

⁴⁶. Tim Burton, *La melancólica muerte del Chico Ostra* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1999).

⁴⁷. Sigmund Freud, “Duelo y melancolía” (1917 [1915]), en *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 2003).

pérdida del yo. Se trata de una identificación narcisista con el objeto, que se convierte en sustituto del amor dirigido hacia la persona amada. Freud había encontrado que la identificación es la etapa previa de la elección de objeto, en la que el sujeto interioriza el objeto de deseo. Esta identificación es la regla general bajo la cual el ello resigna los objetos, de manera que el yo contiene la historia de estas elecciones de objeto. Es así como el yo pasa a ser juzgado por el objeto, y es justo esto lo que podría llevar al suicidio.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Retomemos ahora el narcisismo en relación con la infancia. Pues es a eso a lo que nos remite la melancolía. ¿Existe algún punto de coincidencia con el discurso capitalista? Lo que hemos visto a través del humor de Woody Allen es que es preciso ingresar al mercado en estado infantil. A través de sus relatos se nos ha mostrado que así es como somos tomados por este discurso. ¿Pero qué hay del papel de la infancia en este discurso? ¿Qué ocurre entonces con los niños? Sabemos que en la base de cada comercial televisivo existe un fondo de voz infantil, pero si sus padres como adultos-niños quedan entrampados como compradores en el discurso capitalista, ¿qué ocurre con ellos en esta economía que parece orientada por un superyó que no hace más que burlarse del sujeto infantilizándolo?

En “Calistenia, Urticaria, Montaje final”, Woody Allen nos presenta la historia de un joven que asiste a un campamento de verano para aprender a hacer guiones cinematográficos. Los padres del chico logran poner su película en un concurso en el que gana un premio. En ese momento su padre y el director de la productora se ven envueltos en una discusión por ver quién se queda con los derechos de la película. La discusión va subiendo cada vez más de tono, al punto que los insultos y las pullas van de un lado a otro. El padre del joven insulta al director, mientras este último hace lo mismo con el joven. Mientras el padre intenta conservar una imagen ideal de su hijo, el director se refiere al hijo como un chico con problemas: “¿De dónde ha sacado la peregrina idea de que ese cernícalo de hijo suyo es un prodigo?”⁴⁸. Finalmente los hombres llegan a un acuerdo y pactan un porcentaje de las ganancias.

Por un lado, en esta historia vemos claramente un hijo en el lugar narcisista de sus padres, pero dicho lugar cobra valor en tanto valor de cambio. Ese hijo vale, en cuanto es su capital.

“El rechazo” es la historia de un hombre que recibe con su mujer la noticia de que su hija de tres años no ha sido admitida en el parvulario. De inmediato sus vidas se vienen abajo. El hombre, que espera que sus amigos no se enteren, termina siendo

48. Allen, *Pura anarquía*, 64.

retacado por algunos de ellos. Su amigo Siminov le cuenta la historia de un chico que no fue aceptado en el parvulario, y finalmente nunca llegó a la universidad: “más tarde el crío, rechazado también en el colegio elegido, se vio obligado a [...] estudiar en un colegio público”⁴⁹. Tampoco logró entrar a la universidad y

al final tuvo que aceptar empleos cada vez más degradantes hasta que terminó sisando a su padre para mantener el vicio del alcohol. Por entonces ya era un borracho empedernido. Como no podía ser de otro modo, de la sisa pasó al robo, y acabó asesinando y descuartizando a su casera. Ya en el patíbulo, el chico lo a tribuyó todo al rechazo del parvulario.⁵⁰

El hombre entra en pánico e intenta por todos los medios que su hija sea aceptada en el parvulario, pero no lo consigue, venden la casa y pierden sus bienes. “Caídos en la indigencia fueron a vivir en un centro de acogida para los sin techo”⁵¹.

En estos relatos, que continúan enfatizando la pura anarquía del mercado, y que incluso sostienen la figura de lo infantil como aquella en la que se ingresa en el mercado, aparece algo más: los niños están atrapados, son rehenes de sus padres; los niños instalados en el lugar narcisista de sus padres constituyen su capital. ¿No había acaso mostrado Freud que en el narcisismo de los padres, y especialmente de la madre, existe la posibilidad de que el niño quede atrapado? Y sin embargo, ese lugar asignado, al tiempo que lo fija de manera violenta, también lo sacraliza⁵².

La relación entre infancia, violencia y sacralización abre una posible veta para profundizar este trabajo. Dejo abierta en este punto la discusión: en un aparente altercado entre un par de chicos que se encuentran en un mismo grupo, luego de apartarse para iniciar una pelea, uno de ellos, que tiene un palo en la mano, le asesta un golpe brutal al otro. Así inicia *Un Dios salvaje*, de Polanski. En la siguiente escena, los padres del chico agredido se disponen a iniciar un diálogo con los padres del agresor, para que este último se disculpe. Pero este intento “civilizado” de los padres del niño agredido, para evitar las acciones judiciales al entrar a un campo de conciliación, terminará muy mal. Mientras buscan que los otros padres asuman la responsabilidad por cierta falla en la crianza de su vástagos, terminan mostrando que su moral es tan falsa como la de aquellos.

El film nos presenta cierto lugar asignado a la infancia por parte de los padres, que, podríamos decir, es estructural, pero al mismo tiempo devorador⁵³. Este drama de las dos familias culmina en una situación cómica que desenmascara la moral y al tiempo instala una crítica a las familias “civilizadas” de nuestra época. *Un Dios salvaje* señala, más que nada, que estamos expuestos a un Dios mucho más devorador, que deja al sujeto a expensas del superyó, sin embargo, que se nos presente como una



49. Ibíd., 112.

50. Ibíd., 113.

51. Ibíd., 116.

52. Freud se habría detenido en este asunto en su trabajo “Sobre el Narcisismo” (1914), en él explica que ciertas mujeres narcisistas, para quienes la satisfacción está más del lado del ser amadas que del amar; pueden transitar hacia el amor por medio del hijo. Pero se trata de un amor narcisista, en tanto aman al hijo como a ellas mismas, como una parte de su propio cuerpo. Este amor narcisista que dirigen los padres a sus hijos queda formulado en la frase de Freud: “His Majesty the baby”. Sigmund Freud, “Sobre el narcisismo” (1914), en *Introducción al narcisismo y otros ensayos* (Madrid: Alianza editorial, 2005).

53. Freud habría explicado ciertos detalles de dicha posibilidad en su trabajo sobre el narcisismo. Ibíd.

situación que pasa del drama a la comedia, señala otro camino posible que se vale del humor para criticar el discurso capitalista.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, WOODY. *Pura anarquía*. Buenos Aires: Tusquets, 2014.
- BURTON, TIM. *La melancólica muerte del Chico Ostra*. Barcelona: Editorial Anagrama 1999.
- FREUD, SIGMUND. "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905). En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- FREUD, SIGMUND. "Sobre el narcisismo" (1914). En *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- FREUD, SIGMUND. "Duelo y melancolía" (1917 [1915]). En *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, SIGMUND. "El humor" (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente* (1957-1958). Buenos Aires: Paidós, 1995.
- LESOULD, SERGE. *Cómo callar al sujeto. De los discursos a las chácharas liberales*. Traducción a cargo de Pío Eduardo Sanmiguel. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- LESOULD, SERGE. *Comment taire le sujet? Des discours aux parlottes libérales*. Paris: Érès, 2006.



Charlie: muerto de risa*



MARÍA TUIRÁN ROUGEON **

PHILIPPE CANDIAGO ***

Asociación Lacaniana Internacional (ALI), París, Francia

Charlie: muerto de risa



CÓMO CITAR: Tuirán Rougeon, María y Candiago, Philippe. "Charlie: muerto de risa". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 117-125, doi: 10.15446/djf.n17.65519.

* Traducción del francés a cargo de Esperanza Torres Parra. e-mail: etparra@hotmail.com

** e-mail: m.rougeon@free.fr

*** e-mail: philippe.candiago@charmeyran38.fr

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

Charlie: Dead Laughing

En este artículo, los autores intentan aproximarse a los eventos dramáticos vividos en Francia en enero de 2015, desde la perspectiva del humor como formación del inconsciente, tal cual lo trabajó Freud. El ataque mortífero tuvo como objetivo la sede de *Charlie Hebdo*, periódico satírico que cuestiona a partir de caricaturas, dibujos y humor, los puntos sensibles de nuestra sociedad. Pese a las censuras que han existido a lo largo de los años, ¿qué puede explicar un acto sanguinario ahora?, ¿no podemos reír de todo?, ¿no podemos reír con cualquier persona? Si bien Freud postula la hipótesis según la cual lo cómico es una formación del espíritu frente al dolor generado por la existencia, propone también que el humor es la contribución del superyó a lo cómico. ¿Cómo entender, entonces, que no podamos reír de todo?

Palabras clave: *Charlie Hebdo*, risa, censura, goce.

The article addresses the dramatic events of January 2015 in France, from the perspective of humor as an unconscious formation, as described by Freud. The deadly attack targeted the headquarters of *Charlie Hebdo*, a satirical journal that questions sensitive social issues through caricatures, cartoons, and humor. Considering that censure has always existed, what could explain this bloody act today? Can't we laugh at everything? Can't we laugh with anyone? While Freud suggests the hypothesis that the comic is a formation of spirit vis-à-vis the pain caused by existence, he also proposes that humor is the contribution of the super-ego to the comic. How, then, is it possible to understand that we cannot laugh at everything?

Keywords: *Charlie Hebdo*, laughter, censure, jouissance.

Charlie: mort de rire

Dans cet article, les auteurs essaient de s'approcher des événements dramatiques qui ont eu lieu en janvier 2015 en France, du point de vue de l'humour en tant que formation de l'inconscient, tel que Freud l'a travaillé. L'attaque meurtrière avait pour cible le siège de *Charlie Hebdo*, un journal satirique qui remet en question par le biais des caricatures, des dessins et de l'humour, les points sensibles de notre société. Malgré les censures qui ont existé au fil des années, que peut expliquer un acte sanglant maintenant?, ne peut-on pas rire de tout?, ne peut-on pas rire avec n'importe qui? Bien que Freud pose l'hypothèse selon laquelle le comique est une formation de l'esprit face à la douleur déclenchée par l'existence, il propose aussi que l'humour est la contribution du surmoi au comique. Comment comprendre alors qu'on ne puisse pas rire de tout?

Mots-clés: *Charlie Hebdo*, rire, censure, jouissance.



El siete de enero de 2015 Francia fue azotada de lleno por un violento atentado que dio origen a la apertura de una nueva página en la historia de intolerancia y de radicalización, que alcanzó el corazón mismo de la democracia a la francesa: la libertad de expresión y la laicidad. Jóvenes extremistas, en nombre de su lealtad a un grupo islamista radical, atacaron a los miembros del periódico satírico *Charlie Hebdo*. Este atentado se produjo en una Europa, y particularmente en una Francia que resulta ser, desde hace algunos años, teatro y objeto de ataques islámicos en razón de que las costumbres se perciben como depravadas: la igualdad entre hombre y mujer; la liberación del tabú sobre lo sexual, la sociedad de consumo, el principio de laicidad, todas interpretadas como expresión de descreimiento.

Este suceso produjo tal efecto de sacudida sobre el lazo social que define nuestra vida colectiva, que millones de personas se reunieron para protestar dignas y en silencio en las calles de las ciudades del país bajo el lema "Yo soy Charlie". El mundo entero, a través de las redes sociales y de numerosos jefes de Estado presentes con ocasión de la marcha republicana del 11 de enero de 2015, manifestó su emoción y su solidaridad. Esta marcha nos permitió recordar que ser ciudadano francés no remite ni a una etnia ni a una religión. Ser ciudadano francés remite a las leyes de la República transmitidas desde el Siglo de las Luces por la lengua. ¿Qué puede enseñarnos este suceso a la luz de la pregunta hecha en este número: el humor, lo cómico en la clínica de los vínculos sociales?

Charlie Hebdo, desde su creación, más aún, en el periodo que la precedió bajo la forma de la revista *Hara Kiri* —que tuvo que cerrar a causa de la censura en 1970—, pretende ser una revista satírica, a la francesa. Por medio de dibujos y de caricaturas pretende tratar e interrogar los grandes asuntos que atraviesan la sociedad francesa, en política, en religión, en la cultura. El espíritu propio de las publicaciones consiste en poder reír de todo. Pero a lo largo de su existencia tres temas principales se han perfilado: los militares, la extrema derecha y el integrismo religioso, cualquiera que sea la religión.

A lo largo de su historia, ese periódico regularmente ha sido objeto de quejas y de ataques a través de varias prohibiciones de publicación. Sus objetivos, especialmente

la Iglesia católica, se han revelado contra su tono sarcástico y han utilizado los medios previstos por la democracia: la vía judicial. Todas las reclamaciones fueron escuchadas y luego negadas, en nombre de la libertad de expresión, a excepción de tres prohibiciones de publicación pronunciadas directamente por el Estado. Los oponentes jugaron el juego de la democracia, tomaron nota de las decisiones emitidas.

En el origen del atentado estuvo la publicación hecha por *Charlie Hebdo*, en febrero de 2006, de doce caricaturas de Mahoma realizadas por el caricaturista danés Jylands-Posten y publicadas un poco antes en su país. Como consecuencia, la Unión de Organizaciones Islámicas de Francia, La Gran Mezquita de París y la Liga Islámica Mundial, como anteriormente lo habían hecho otros grupos, instauraron un procedimiento judicial contra *Charlie Hebdo* por injuria. Procedimiento que sería igualmente negado en primera instancia en nombre de la libertad de expresión, puesto que la injuria no es reconocida como delito en Francia.

¿Pero qué explica el paso al acto sangriento? Lo que parecería insoportable es el hecho de poder reír de lo religioso, así como reímos de otra cosa. Como si reír no pudiese tener cabida en este campo. Es cierto, y cada cual lo comprueba fácilmente, que el humor se inscribe en una lengua y una cultura particulares, que su traducción y su comprensión de un lugar a otro de nuestra tierra varía fácilmente. ¿Pero entonces, de qué podemos reírnos? Dicho de otra manera, ¿cuál es la función de la risa?

He aquí una pregunta que interpeló a Freud desde el comienzo de su trabajo, ya presente en “El chiste y su relación con lo inconsciente” en 1905. Para él, la función de la risa es la de producir un placer que deriva de un ahorro afectivo. El yo del sujeto se enfrenta al sufrimiento o a la realidad del mundo exterior, puede recurrir al humor mediante una actividad intelectual; es decir que

con su defensa frente a la posibilidad de sufrir, ocupa un lugar 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 incluye la embriaguez, el abandono de sí, el éxtasis.¹

Los alcohólicos son personas para quienes, con frecuencia, la función principal de la embriaguez es la de ser cómico, de lo cual reiteradamente dan testimonio; así que se sorprenden considerablemente cuando, al haber escogido la abstinencia se dan cuenta, por la reacción de sus semejantes, que siguen siendo igualmente divertidos y simpáticos.

Puesto que todas las personas no recurren al humor, ¿qué explica que lo utilicemos? Freud se apoya en su elaboración del superyó para responder esta pregunta.

1. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1976), 159.

Es decir que plantea la hipótesis según la cual recurrir al humor, frente a una situación o a una persona, determina una cierta superioridad frente a ella: “Así, el humorista gana su superioridad poniéndose en el papel del adulto, en cierto modo en la identificación-padre, y deprimiendo a los otros a la condición de niños”. Más adelante: “Obtenemos entonces un esclarecimiento dinámico de la actitud humorística cuando suponemos que consiste en que la persona del humorista debita el acento psíquico de su yo y lo traslada sobre su superyó”². Y concluye al final:

En cuanto a la génesis del chiste, debí suponer que un pensamiento preconciente es librado por un momento a la elaboración inconsciente, y el chiste sería entonces la contribución que lo inconsciente presta a lo cómico. De manera por entero semejante, *el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyó.*³

Es decir que frente a una elaboración inconsciente, que da curso al encuentro con un sufrimiento o un dolor, el superyó responde con el humor. ¿A qué juega el humor, de qué se trata? ¿Se trata como en el lapsus, en los actos fallidos, de la cosa, puesto que su unidad no puede presentarse más que velada? Si C. Melman abre su seminario *Para introducir al psicoanálisis hoy en día* con esta pregunta preliminar a toda introducción al psicoanálisis, por “los efectos de lo simbólico”⁴, es para resaltar la antinomia que puede, desde entonces, haber allí entre el campo de la evidencia, de la realidad, y lo que concierne al estatus del inconsciente que “*por naturaleza*” escapa a esta realidad. Podemos decir entonces, a raíz de las enseñanzas de Freud y Lacan, que lo cómico, que solicita al humor, hace parte de las formaciones del inconsciente que dan testimonio de la agudeza de la vida psíquica, puesto que permite, durante un corto instante, el levantamiento de la represión, sin que lo reprimido se descubra totalmente, tanto como en el sueño, en el lapsus, en el acto fallido, etc.

El siete de septiembre del 2016, sobre las ondas de France Culture, Guillaume Erner invitó a dos grandes científicos, el físico Etienne Klein y el astrofísico Jean Pierre Biberg, y les preguntó sobre lo real. Surge, entonces, esta pregunta: ¿Qué es el infinito? Despues de haber marcado un cierto tiempo de espera, Jean Pierre Biberg respondió: “Es inmenso, pero tiene una extremidad”. Resonaron carcajadas alrededor de la mesa. ¿Qué alivio revelan estas? Con esta pregunta, ¿a qué real han sido enfrentados los participantes? Si lo real está en la respuesta contenida en “extremidad”, ¿de qué extremidad se trata? ¿La extremidad de la vida, y por lo tanto la pregunta por nuestra finitud, por la muerte? Acaso es a esa extremidad a la cual se refiere la siguiente anécdota atribuida a Françoise Dolto: sus niños pequeños están tomando su baño cuando ella interpela a su hijita que tira del pipí de su hermano, que grita de dolor: —“Suéltalo”, le dice, “si te portas bien, cuando seas grande, tendrás uno”.

2. Ibíd., 159-160.

3. Ibíd., 161. El resultado es de Freud.

4. Charles Melman, *Para introducir al psicoanálisis hoy en día: Seminario 2001-2002* (Buenos Aires: Letra Viva, 2009), 16.

—“¿Y si no me porto bien?”, responde la mocosa.

—“Pues tendrás varios”.

Relato que resalta el aspecto enigmático de esa extremidad, tanto para el niño como para la niña en el momento en que son confrontados con lo real de la diferencia de sexos: ¿él, porque no sabe cómo ser por tenerlo; y ella que para tenerlo, va a tener que serlo?

Lacan denomina lo real como lo que viene a marcar un imposible, principalmente, la muerte y la diferencia de sexos. El psicoanálisis nos enseña que el corazón de la vida psíquica para el humano es lo sexual; lo sexual en tanto que viene a inscribir la alteridad radical, es decir, tanto lo que desborda del concepto como la no “armonzación” posible entre los dos sexos, donde el sexo femenino constituye un misterio estructural: el continente negro como lo ha llamado Freud. Este, retomando a Silberer, nos dirá que “lo sexual es una falta por disimulación”⁵. Este tema de la disimulación ha de entenderse allí, igualmente, como indicando la represión originaria, puesto que después de todo, si no podemos hablar de lo sexual sin un cierto sentimiento de culpa, si no podemos presentarlo a la mirada del gran Otro, esta disimulación es también la condición para que podamos hablar juntos sin que enseguida explote la guerra u otra cosa. Esto remite a lo que se encuentra constantemente significado, en un lugar donde, al escapar a toda ocupación, al mismo tiempo escapa a la representación, un lugar efectivamente de disimulación, parapetado de la realidad. Lo entendemos aquí como un anudamiento R. S. I. : lo real de lo que cae bajo el efecto de la represión, que escapa a la representación; lo simbólico de la palabra, garantía del hecho de la dimensión Otra en acción; y lo imaginario propio del cuerpo.

Nada que ver con los discursos más extremistas, según los cuales, por ejemplo, es necesario que la mujer esté velada para garantizar el buen funcionamiento de la sociedad. Como si el cuerpo de la mujer se encontrara en el corazón mismo de la organización social, como portadora de este error que encubre la lengua, que podría ser corregido por el dominio ejercido sobre lo femenino. Lo que llama la atención con el asunto del velo, lo que humanamente nos hiere, es justamente que es desviado de su función de cubrir, como intento de descubrir la unidad de La Cosa. Surge esta pregunta: el discurso fundamentalista ¿no viene a tratar de regular este asunto que Lacan ha llamado la no relación sexual, que constituye un real; a regularlo de tal manera que la dimensión simbólica no se tome en cuenta; no hay semblante, no hay equívoco?; ¿estaríamos ante un anudamiento entre Real e Imaginario, desanudado de lo Simbólico? Si es el caso, ¿podríamos decir entonces que estaríamos ante un simbólico que martilla verificando que los significantes a los que se enfrenta son los que son y

5. Ibíd., 258-259.



están bien utilizados? El fracaso de esta tentativa se manifiesta desde entonces por un deslizamiento hacia la barbarie.

¿Y qué pasa con el humor en este asunto? ¿Qué pasa con este “*houmour*”, cuya primera escritura acreditada en 1725⁶ significaba tanto amor como humor, esos dos términos que por efecto de lo simbólico se extirpan del mismo crisol de los humores, esas humedades del cuerpo que cuando son buenas nos empujan tanto a la alegría como al placer, mientras que si se tiñen de bilis se vuelven inquietud o disposición a la irritación? Esta afinidad común nada le quita a la antipatía eventual de esos dos términos, y si “Entre morir de amor, o bien, morir de risa [nos dice el cantante] Es difícil decir cuál es la más apetecida”... Querido quebequense⁷, parece que morir de amor es más raro que morir de humor, que morir de risa, puesto que este no atrae las pasiones, incluso las disminuye, las deshace, por qué no, de una carcajada, salvo al convertirse en su objetivo, cuando se es asesinado por el amor de un Uno.

En el seminario “La ética” Lacan interroga ese mundo subjetivo humano que se define, nos dice, porque: “el significante ya está entronizado a nivel del inconsciente, mezclando sus puntos de referencia con las posibilidades de orientación que le brinda su funcionamiento de organismo natural de ser vivo”⁸. Introducción de lo simbólico que crea ese mundo perforado, nos dice además, que presenta ese carácter de maldad utilizado aquí en su sentido más estricto de “mala incidencia”⁹, este efecto de caída, de difracción que especifica esta aptitud propia del hombre de moldear lo que le gobierna enunciándolo.

El amor, como el humor, según modalidades diferentes, el primero tentado por la dimensión del Uno, el segundo solicitando la del Otro, ¿son otra cosa que efectos de esta mala incidencia, de esta caída que nos hace pasar del mundo de las cosas al mundo de las palabras?

Como el tema de este número nos lo recuerda, uno de los comentarios que Lacan hizo al texto de Freud es el hecho de que no disponía de dos categorías: el Significante y la dimensión Otra. Podemos decir a continuación que tanto el uno como el otro remiten a la pregunta de la mujer y, en consecuencia, a las relaciones entre hombres y mujeres puesto que, como nos lo enseñó, hombre y mujer son significantes que se definen el uno con relación al otro. El significante, en cuanto pura diferencia, lleva a Lacan a afirmar que “no hay relación sexual”, que no hay relación en cuanto a la imposibilidad de definir ese real. Igualmente, sabemos que en el curso de su enseñanza, más de una vez, hablando de mujeres, resaltó cuánto ellas estaban en posición Otra frente al hombre. Posición Otra en cuanto a encarnación de la alteridad para él. Este punto constituye un irreducible al cual el hombre es confrontado desde que es un

6. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française* (París: Le Robert, 2006).

7. Se trata del cantautor Félix Leclerc, en su canción *Les Cents Mille Façons De Tuer Quelqu'un* [Nota del editor].

8. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960) (Buenos Aires, Paidós, 2007), 89.

9. Ibíd., 111.

ser hablante que ha establecido leyes y definido organizaciones sociales diversas, con el fin de contener esta pregunta.

Pero tal vez haya que entender allí, del mismo modo, cómo Lacan hace deslizar sutilmente el concepto de superyó para dar toda su categorización a la instancia Otra, en cuanto a lugar, tesoro de los significantes, lugar representante de esta figura tercera que regula nuestra relación con el semejante y la extrae de una línea imaginaria mortífera, puesto que conduce "o a uno o al otro". No es que haya Uno que nos ordena y nos indica el camino a seguir, así como el superyó puede imponer sus leyes al yo y regular su relación con el ello y con los semejantes. Para Lacan, el gran Otro viene a garantizar una circulación entre los hombres sin que la guerra gane, viniendo así a encarnar nuestras leyes, nuestras culturas, nuestras lenguas que dan toda su dimensión a lo simbólico, y nos introduce en un pacto con el otro, tan diferente, para poder encontrar y respetar un vivir juntos.

¿Podemos decir, entonces, que esta dimensión Otra es el lugar, tesoro de los significantes, que permite al humor provocar ese placer que vendría a suscribir un cierto alivio frente a lo real? La libertad de expresión es el punto que garantiza, en última instancia, la democracia. Poder reír de nosotros mismos y del otro. Tener un pensamiento reflexivo sobre nuestros actos, nos aleja de la barbarie y nos da el poder de deshacernos de nuestros propios miedos, miedos que remiten a lo insoportable de la diferencia y de nuestra finitud; miedos que impiden el pensamiento, el nuestro, y el respeto del pensamiento del otro.

¿Qué es lo que nos hace reír si no lo que en otros momentos nos irrita? ¿Acaso trata el humor de otra cosa distinta a la que trata el lapsus?, o sea: ¿lo que desmonta el carácter solemne de la autoridad, lo que tiene que ver con el anhelo sexual, lo que pone en escena pensamientos inconvenientes hacia el semejante? El equívoco humorístico interroga prácticamente la misma articulación entre deseo y ley moral que los lapsus o los actos fallidos. Seguramente, es debido a esta dimensión superyoica que no soportamos siempre el humor, que no estamos siempre de humor para soportar lo cómico, pues, a veces, hiere como si alcanzara una herida narcisista. Con frecuencia observamos esto en la clínica del adolescente, que, de hecho, está todavía presa de un superyó repleto de figuras parentales, de las cuales trata de tomar distancia; ¿es esta instancia superyoica la que vemos desplegarse de manera inédita en nuestro lugar social y que, no obstante, canta la libertad?

¿Podemos, entonces, plantear la hipótesis de que el discurso del islamismo radical, como el eco inquietante que encuentra en el corazón mismo de lo que condena, organizándose en una articulación entre real e imaginario, desanudada de lo simbólico, podría abolir la dimensión Otra en cuanto lugar vacío del tesoro de los significantes?

¿Podría abolir este lugar vacío, para restaurar un lugar bien colmado, un lugar de la respuesta del superyó que no estaría del lado del humor como nos lo propuso Freud, sino del lado de un mandato locamente mortífero que vendría a negar todo aquello que osaría pronunciarse del lado de un deseo, cualquiera que sea? Lacan no ha dejado de trabajar para que nosotros no seamos euclidianos, para que no seamos binarios, lo que constituye la pendiente natural del humano que recae constantemente en la barbarie del dos. Dicho de otra manera: la cultura es el tres.

La objeción que se puede hacer a esta hipótesis es que querría decir que el humor sería posible únicamente en ciertos lazos sociales. Freud concluye el asunto con esta afirmación:

Por lo demás, no todos los hombres son capaces de la actitud humorística; es un don precioso y raro, muchos son hasta incapaces de gozar del placer humorístico que se les ofrece. Y, por último: si mediante el humor el superyó quiere consolar al yo y ponerlo a salvo del sufrimiento, no contradice con ello su descendencia de la instancia parental¹⁰.

Podemos insistir en el aspecto mortífero del paso al acto frente al humor de la revista *Charlie Hebdo*, que constituye el corazón del asunto tratado aquí. Lo que no nos impide dar un paso más. Si de una lengua a otra los significantes que definen los lazos sociales no son los mismos, porque, como nos lo hace notar Charles Melman a propósito del bilingüismo, la castración va a inscribirse en una lengua; una lengua no se reduce a un conjunto de sílabas, de palabras, sino que es mucho más; es el resultado de la cultura, de la historia, y acarrea su propia represión, su castración propia, sus imposibles propios, acarrea la *lalengua*. Podemos, entonces, concebir que de una lengua a otra, de una cultura a otra, el humor se inscribe de manera diferente en función de los posibles y en consecuencia de los imposibles. Por cierto, como ya señalamos, *Charlie Hebdo* es la continuación de *Hara Kiri*, que había sido objeto de una censura por parte del Estado. Habían hecho publicar, al momento de la muerte del general De Gaulle en noviembre de 1970, un número con el título “Baile trágico en Colombey - un muerto”. Diez días antes, un incendio en una discoteca, en los Alpes franceses, había dejado 146 muertos, todos jóvenes. ¿Cada cultura, con su lengua y su tiempo vividos, establecería los puntos ciegos?

Tomemos otro ejemplo actual: “¿Tienes Instagram? No. ¿Tienes Facebook? No. ¿Tienes Twitter? ¡No! Pero, entonces, ¿qué tienes? Tengo una vida... ¡Tú me la das! ¡Tú me la das para jugar a Candy Crush!” ¿Nos hace reír esta broma? ¿Sí, no? Lo absurdo puede hacernos reír al tranquilizarnos de la angustia que puede suponer la extensión del mundo virtual controlado por algoritmos. ¿Pero tal vez el lector no sabe quiénes son esos “minions”? Son los héroes de una película animada de Pierre Cofin y de Kyle

10. Freud, “El humor”, 162.

Balda, que salió con ese título en el 2015. Esos organismos monocelulares pueden interesarnos, puesto que siempre se han puesto al servicio de amos malos, crueles. A partir de ahora, depresivos por ser huérfanos de amos antiguos, nos dice la sinopsis de la película, esos organismos —que con seguridad no tienen nada que ver con nuestra humanidad— van en busca de un nuevo amo que, como signo de los tiempos, será una ama, Scarlett Overkill...

Nuestros medios en Francia retoman incansablemente esta negación:

[...] puesto que nuestra sociedad ya no espera al hombre providencial, no haremos aquí ningún vínculo, en vísperas de elecciones mayores, con la esperanza que parece producir no un hombre sino una mujer y qué más da si ella es heredera de una ideología de poco humor.¹¹

Esta esperanza no se inscribe en cualquier contexto, se inscribe en un momento de desilusión con respecto a la democracia, la misma que es el objetivo del radicalismo. Desilusión de una sociedad sobre la cual podemos preguntarnos si no se vuelve serenamente puntillosa, con lo que se prestaría o no a ser presa del humor. Actualmente, en Francia, por ejemplo, las bromas sobre mujeres y homosexuales parecen provocar escándalos, demandas, con un aumento de procedimientos judiciales contra los humoristas, mientras que un humorista italiano se encuentra a la cabeza de un movimiento político de los más importantes de ese gran país¹², y aquí se impone una broma satírica sobre la escena de las relaciones internacionales, como sucedió recientemente entre Alemania y Turquía¹³. ¿Los humoristas de ayer tenían más tacto, utilizaban mejor el buen gusto? ¿Pierre Desproges todavía nos haría reír? El buen gusto que, por cierto, es tan enigmático como el malo ¿jamás ha hecho reír a alguien?

A la pregunta ¿podemos reír de todo?, un humorista respondió: "No podemos más que reír de todo" y nuestro amigo Pierre Desproges pone allí su bemol: "Sí, pero no con cualquiera". Algo que tiene que ver con el hecho de compartir una misma represión...

BIBLIOGRAFÍA

FREUD, SIGMUND. "El humor" (1927). en *Obras completas*. vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.

LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Buenos Aires, Paidós, 2007.

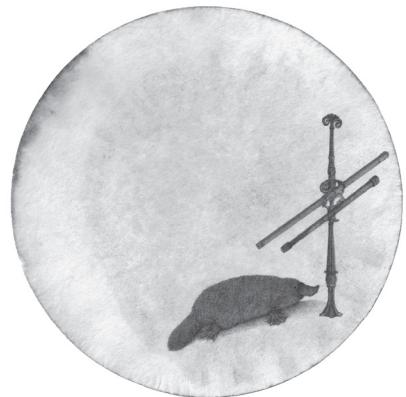
MELMAN, CHARLES. *Para introducir al psicoanálisis hoy en día: Seminario 2001-2002*. Buenos Aires: Letra Viva, 2009.

REY, ALAIN. *Dictionnaire historique de la langue française*. París: Le Robert, 2006.

11. Los autores parecen aludir acá al hecho de que en el momento de escribir este artículo, los sondeos para las elecciones presidenciales en Francia dan el primer lugar a la candidata del partido de ultraderecha. [nota del editor].

12. Beppe Grillo es el líder del movimiento político Cinco Estrellas, cuya pretensión manifiesta consiste en acabar con la clase política tradicional.

13. El 31 de marzo de 2016, en la cadena de televisión alemana ZDF, el humorista Jan Böhmermann leyó en directo un poema satírico que apuntaba al presidente turco Recep Tayyip Erdogan, lo que ocasionó una reacción oficial de Turquía que exigió que se emprendieran demandas penales. Luego de algunas semanas de conversaciones, la canciller Ángela Merkel anunció, el 15 de abril, que el gobierno federal había dado finalmente su "autorización" para que el ministerio fiscal procediera contra Jan Böhmermann.





Sueño, chiste y lazo social: acerca de la escritura



HILDA KARLEN ZBRUN*

ALDO NELSON CICUTTO**

ANA LAURA RODRÍGUEZ YURCIC***

Universidad del Aconcagua, Mendoza, Argentina

**Sueño, chiste y lazo social:
acerca de la
escritura**

**Dream, Joke, and Social
Fabric: On Writing**

**Rêve, mot d'esprit et
lien social: à propos de
l'écriture**



CÓMO CITAR: Karlen, Hilda; Cicutto, Aldo y Rodríguez, Ana Laura. "Sueño, chiste y lazo social: acerca de la escritura". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 127-133, doi: 10.15446/djf.n17.65520.

* e-mail: hildakarlen@gmail.com

** e-mail: aldocicutto@gmail.com

*** e-mail: alarodriguez@speedy.com.ar

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

A través del relato de un sueño se intenta dar cuenta del hecho de que las formaciones del inconsciente son posibles en cuanto hay sujetos implicados en un lazo social. Así como el chiste es tal porque hay alguien que lo sanciona con su risa, el sueño, cuando es relatado, se vuelve texto para ser leído. Estas formaciones son recursos del sujeto para no quedar atrapado cuando se ve sin salida por un acercamiento a lo real. Lo real se presenta como límite y detiene la escritura. Pero también es condición de posibilidad para la producción subjetiva.

Palabras clave: sueño, chiste, lazo social, reescritura, recurso subjetivo.

Through the narration of a dream, the article seeks to account for the fact that the formations of the unconscious are possible whenever subjects are involved in the social fabric. Just as a joke is a joke because there is someone to laugh at it, a dream, when it is narrated, becomes a text to be read. Subjects resort to these formations when they feel trapped due to an approximation to the real. Although the real appears as a boundary that halts writing, it is also the condition of possibility of subjective production.

Keywords: dream, joke, social fabric, rewriting, subjective resource.

À travers le récit d'un rêve, on essaie de faire montre du fait que les formations de l'inconscient sont possibles tant il y a des sujets impliqués dans un lien social. Tout comme le mot d'esprit devient tel car il y a quelqu'un qui le sanctionne avec son rire, le rêve devient un texte pour être lu lorsqu'il est raconté. Ces formations sont des recours du sujet pour ne pas être coincé quand il se voit dans l'impasse à cause d'une proximité du réel. Le réel se présente comme limite et arrête l'écriture. Mais c'est aussi une condition de possibilité pour la production subjective.

Mots-clés: rêve, mot d'esprit, lien social, réécriture, recours subjectif.



“[...] ¿el inconsciente implica que se lo escuche? A mi entender, sí. Pero él no implica, seguramente no sin el discurso en que él existe, que se lo evalúe como saber que no piensa, ni calcula, ni juzga, lo que no le impide trabajar (en el sueño por ejemplo). Digamos que es el trabajador ideal [...]”

JACQUES LACAN

Las formaciones del inconsciente son posibles en tanto hay sujetos hablantes implicados en un lazo social¹. Tanto el sueño como el chiste permiten escritura, están dentro del discurso. Así como el chiste es tal porque hay alguien que lo sanciona con su risa, el sueño cuando es relatado se vuelve texto para ser leído al ser escuchado. Ese que ríe, escucha o lee, está en el lazo en tanto hay Otro que sostiene la función simbólica.

A su vez, estas formaciones son recursos del sujeto para no quedar atrapado cuando se produce un acercamiento a lo real. Entonces lo real, por un lado, se presenta como límite y detiene la escritura. Pero por otro, es condición de posibilidad para la producción subjetiva, es decir, para seguir escribiendo.

Intentaremos dar cuenta de ello a través del relato de un sueño.

ALGO DE CHISTE Y ABSURDO EN EL SUEÑO

Al escribir sus “Doce cuentos peregrinos”, Gabriel García Márquez relata la experiencia que transitó durante dieciocho años de su vida. Refiere que la da a conocer “para que los niños que quieren ser escritores cuando sean grandes sepan desde ahora qué insaciable y abrasivo es el vicio de escribir”². Comienza su relato así:

Soñé que asistía a mi propio entierro, a pie, caminando entre un grupo de amigos vestidos de luto solemne, pero con ánimo de fiesta. Todos parecíamos dichosos de estar juntos. Y yo más que nadie, por aquella grata oportunidad que me daba la muerte para estar con mis amigos de América Latina, los más antiguos, los más queridos, los que

1. Jacques Lacan, “Televisión” (1979), en *Radiofonía y Televisión* (Buenos Aires: Anagrama, 1996), 96-97.

2. Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1993), 13. La cursiva es nuestra.

no veía desde hacía más tiempo. Al final de la ceremonia, cuando empezaron a irse, yo intenté acompañarlos, pero uno de ellos me hizo ver con una serenidad terminante que para mí se había acabado la fiesta. “Eres el único que no puede irse”, me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos.³

El literato lo consideró un sueño esclarecedor, un hallazgo alentador; pues había terminado de escribir un libro —su “trabajo más arduo y azaroso”—, y “no encontraba por dónde seguir”⁴. El sueño le permitió continuar su trabajo.

“Luto solemne” y “ánimo de fiesta”, dos términos que juntos producen impresión de disparate. El soñante agradece a la muerte por darle ocasión para encontrarse con sus queridos amigos. La escena que se presenta en el sueño es algo absurda. Y también se manifiesta un tanto graciosa dentro del absurdo. ¿Por qué produce este efecto?

En este punto de absurdo, lo cómico y el sueño se tocan, pues lo que produce la sonrisa es, justamente, lo descabellado de la escena. Escapa a la regla lógica —en tanto lógica preconsciente-consciente—, produce una falta de sentido... acentúa una paradoja⁵. ¿Cómo puede agradecer alguien a la muerte por poder estar con sus amigos? Este momento del relato aligera el carácter trágico de la finitud, al mostrar que lo que plantea es un imposible. Este contraste permite un deslizamiento y el sujeto puede seguir soñando⁶.

RECURSO SUBJETIVO FRENTE A LO REAL

Se advierte que frente a lo terrible, a lo irrepresentable, aparece un recurso que lo hace soportable. El hacer lazo, permite *valuar en menos* lo espantoso de la muerte... hasta el punto de agradecerle. Es decir, ya no es la muerte a secas, sino que se transforma en “la ocasión para estar con los amigos”. Hay un movimiento del sujeto para desestimar eso terrible y volverlo no solo tolerable, sino además, objeto de gratitud.

Ante la dificultad para escribir, el sujeto ha producido un sueño que, al igual que el chiste, se presenta opuesto a lo razonable. Algo se cifra, escrito hecho de marcas que responden a una combinatoria, escrito del que nada puede conocerse, y con el cual el sujeto teje un relato que está dirigido a un Otro.

Hay un trabajo: el del sueño, que dará comienzo a un nuevo trabajo de su oficio de escritor. El trabajo del sueño anticipa y abre el trabajo de la escritura. El inconsciente escribe...

Es su propio entierro, pero el sueño lo muestra vivo, de fiesta con los amigos. ¿Quién es el muerto? ¿De qué muerte se trata? ¿Qué movimiento produce para burlar la muerte?

3. Ibíd., 13-14.

4. Ibíd.

5. Freud muestra la relación entre el sueño y el chiste en “La interpretación de los sueños” (1900) y en “El chiste y su relación con el inconsciente” (1905). En “La interpretación de los sueños”, explica que el hecho de que el soñante a menudo sea “demasiado chistoso”, no se debe a sus características personales sino “a las peculiares condiciones psicológicas bajo las cuales se forma el sueño, y está en íntima relación con la teoría de lo chistoso y de lo cómico. El sueño se vuelve chistoso porque tiene bloqueado el camino más directo e inmediato para la expresión de sus pensamientos: se ve forzado a ser chistoso”. Sigmund Freud, “La interpretación de los sueños” (1900), en *Obras completas*, vol. IV (Buenos Aires: Amorrortu, 1975), 304. Ver la nota 24.

6. “Lo grandioso del humor reside en el triunfo del narcisismo [...]. El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad, rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo y aun muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer”. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 2009), 158.

La muerte propia no se puede concebir; tan pronto intentamos hacerlo podemos notar que en verdad sobrevivimos como observadores. [...] En el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que viene a ser lo mismo, en el inconsciente cada uno de nosotros está convencido de su inmortalidad.⁷

Se trata, entonces, de una parálisis producida por el superyó. El no poder desprenderse de una obra concluida, para comenzar otra diferente, pone de manifiesto que el sujeto queda tomado en una demanda que no logra articularse. Será necesario ese instante de angustia que produce un despertar al deseo.

Lazo social, absurdo y humor, son recursos de la subjetividad que posibilitan atravesar un límite simbólico acercándose a lo real. Así, el sujeto no queda sometido al goce, se relanza el deseo en el marco de lo posible... estar con los amigos, escribir: no quedar por fuera del lazo.

EL OTRO COMO CONDICIÓN DEL LAZO SOCIAL

El cortejo fúnebre presenta al soñante en tanto objeto, quedando por fuera. Pero también hay ceremonia y fiesta, en cuyos intercambios él participa. Es posible estar incluido en un conjunto organizado por la lógica fálica, la lógica de lo posible: lo que cesa de escribirse

En compañía de sus amigos uno de ellos le señala un punto de imposibilidad. Entre varios semejantes hay uno que queda ubicado en el lugar del Otro y le muestra al soñante aquello de lo que ya no podrá participar, aquel lugar del que no podrá irse. Según Freud “no es lo mismo saber algo dentro de sí y oírlo de parte de otro; [...] este otro eficaz”⁸. Es de destacar que, en el género del absurdo, siempre hay algún personaje que se mueve dentro del “sentido común”. Es decir, la voz de la cordura, del sentido en el sinsentido, en la paradoja o en el disparate. El advertir que está fuera —no sin angustia— se hace desde el lazo. Así, señala Freud,

en la vida anímica del individuo, el otro cuenta, con total regularidad, como modelo, como objeto, como auxiliar y como enemigo, y por eso, desde el comienzo mismo la psicología individual es simultáneamente psicología social en este sentido más lato, pero enteramente legítimo.⁹

SOÑAR (O ESCRIBIR) PARA DESPERTAR Y DESPERTAR PARA ESCRIBIR (O SEGUIR SOÑANDO)

En el sueño se produce escritura¹⁰. Aquello que se escribe, lo hace en el lazo con el Otro. Lazo social e inscripción van juntos: no son uno sin la otra, y viceversa. El

7. Sigmund Freud, “De guerra y de muerte. Temas de actualidad” (1915), en *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 290.

8. Sigmund Freud, “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico” (1916), en *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 319. Ver el capítulo I “Las ‘excepciones’”.

9. Sigmund Freud, “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921), en *Obras completas*, vol. XVIII (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 67.

10. *Niederschrift* es el término que utiliza Freud.

Otro dona los significantes con los que se escribe. El significante aporta a la escritura, pero no todo se escribe. La lógica fálica y la lógica del no-todo operan en el mismo movimiento. “El significante como tal no se refiere a nada que no sea un discurso, es decir, un modo de funcionamiento, una utilización del lenguaje como vínculo. [...] El vínculo [...] es un vínculo entre los que hablan”¹¹.

Lacan señala que entre los hablantes es difícil excluir la dimensión de la vida. Pero la dimensión de la vida introduce, a la vez, la dimensión de la muerte. Así, el soñante está de fiesta con sus amigos, pero en su propio entierro. El trasfondo del festejo es la muerte. Cuando el amigo le señala ese punto irrepresentable se produce un instante en el que toma distancia. Algo se reacomoda, algo será distinto desde allí. Quizás para el escritor separarse de esa obra terminada es como separarse de un viejo amigo.

“Eres el único que no puede irse, me dijo. Sólo entonces comprendí que morir es no estar nunca más con los amigos”. Esa afirmación produce impacto en el sujeto, un despertar. Algo despierta en ese instante. Lacan señala en el Seminario XI:

El despertar, ¿cómo no ver que tiene un doble sentido?, ¿que el despertar que nos vuelve a situar en una realidad constituida y representada cumple un servicio doble? Lo real hay que buscarlo más allá del sueño —en lo que el sueño ha recubierto, envuelto, escondido, tras la falta de representación, de la cual solo hay en él lo que hace sus veces, un lugarteniente—. Ese real, más que cualquier otro, gobierna nuestras actividades, y nos lo designa el psicoanálisis.¹²

Así, hay un punto de muerte necesario para producir; una continuidad que se rompe, algo en el orden del acercamiento a lo real. La posibilidad de escritura implica lo contingente, y allí el encuentro con ese lugar del que no se puede salir... sin que algo cambie. Y acerca de lo que algo se escribe. Ese lugar de lo que no cesa de no escribirse —no hay relación sexual— requiere inventar una salida que haga posible volver a incluirse en el conjunto a partir de lo nuevo.

Hay una producción, pero no tiene que ver con los objetos en serie que se fabrican en función del mercado, sino que se trata de una producción artesanal. El camino de su singularidad se produce no cediendo en su deseo, no siendo objeto para el Otro. El lazo social articula la invención de lo singular con lo común del conjunto. El sujeto es singular en lo común.

¿Qué se produce en un discurso por efecto de lo escrito?



11. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 20. Aun* (1972-1973) (Buenos Aires: Paidós, 1998), 41.

12. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) (Buenos Aires: Paidós, 1987), 68.

LA ESCRITURA Y LO ESCRITO

El sueño no quiere decir nada a nadie, no es un mensaje, solo hay un cifrado. Es el sujeto quien lo transforma en un mensaje: algo se vuelve enigmático para él, algo que en tanto imposible dará lugar al saber inconsciente.

No se puede acceder a lo escrito directamente. Es necesario que el sujeto hable de eso, y a través de lo que se escucha es posible leer, a partir de los significantes que se escuchan. Pero dice Lacan que entre significante y significado está la barra que destaca algo que ya está marcado por lo escrito. ¿Qué señala la barra? Que lo escrito no está para ser comprendido, y por eso es posible que sea explicado. “La barra es precisamente el punto donde, en todo uso del lenguaje, existe la oportunidad de que se produzca lo escrito”¹³.

Hay un imposible propio del soñante y escritor que no es compartido. En ese imposible se funda el saber, o, más bien, la pregunta que da origen al saber. La lógica fálica organiza el conocimiento y la creación, pero el saber inconsciente es en relación con el no-todo. Es un saber que no puede buscarse en el campo del conocimiento, sino que implica una experiencia. Experiencia que, a su vez, produce un cambio de sujeto.

En el acto de iniciar una nueva obra se está solo. Sin embargo, aún en la soledad del acto se afianza el lazo social. El sujeto puede renacer por ese encuentro con la falta del Otro y escribir en lo compartido aquello que no tiene en común: hacer algo propio con su deseo.

Se trata de ese trabajo “arduo y azaroso” de la escritura. Es un trabajo interminable, en cuyo transcurso está el encuentro con lo imposible, con lo real. Trabajo que produce obras, pero que no por eso finaliza.

Lo escrito es producto de lo imposible. Es algo que adviene porque hay incompletud. Y tiene un límite, la escritura nunca es completa, se sigue escribiendo.

VIVIR ES SEGUIR ESCRIBIENDO (A MODO DE CONCLUSIÓN)

“Morir es no estar nunca más con los amigos”, dice Gabriel García Márquez. También podríamos decir que morir es cesar de escribir. O dejar de soñar. O no hacer más chistes. O caer del lazo social.

Los amigos —los más antiguos, los más queridos— son los significantes que dona el Otro. No estar entre ellos es morir. El discurso se funda en el lazo social. El discurso es lazo social, es semblante, no objeto del Otro.

13. Lacan, *El Seminario. Libro 20. Aun*, 46.

Quizás desde aquí puede pensarse la afirmación del escritor acerca de “lo insaciable y abrasivo del vicio de escribir”: lo que se escribe siempre es insuficiente para ser “un verdadero escrito”¹⁴.

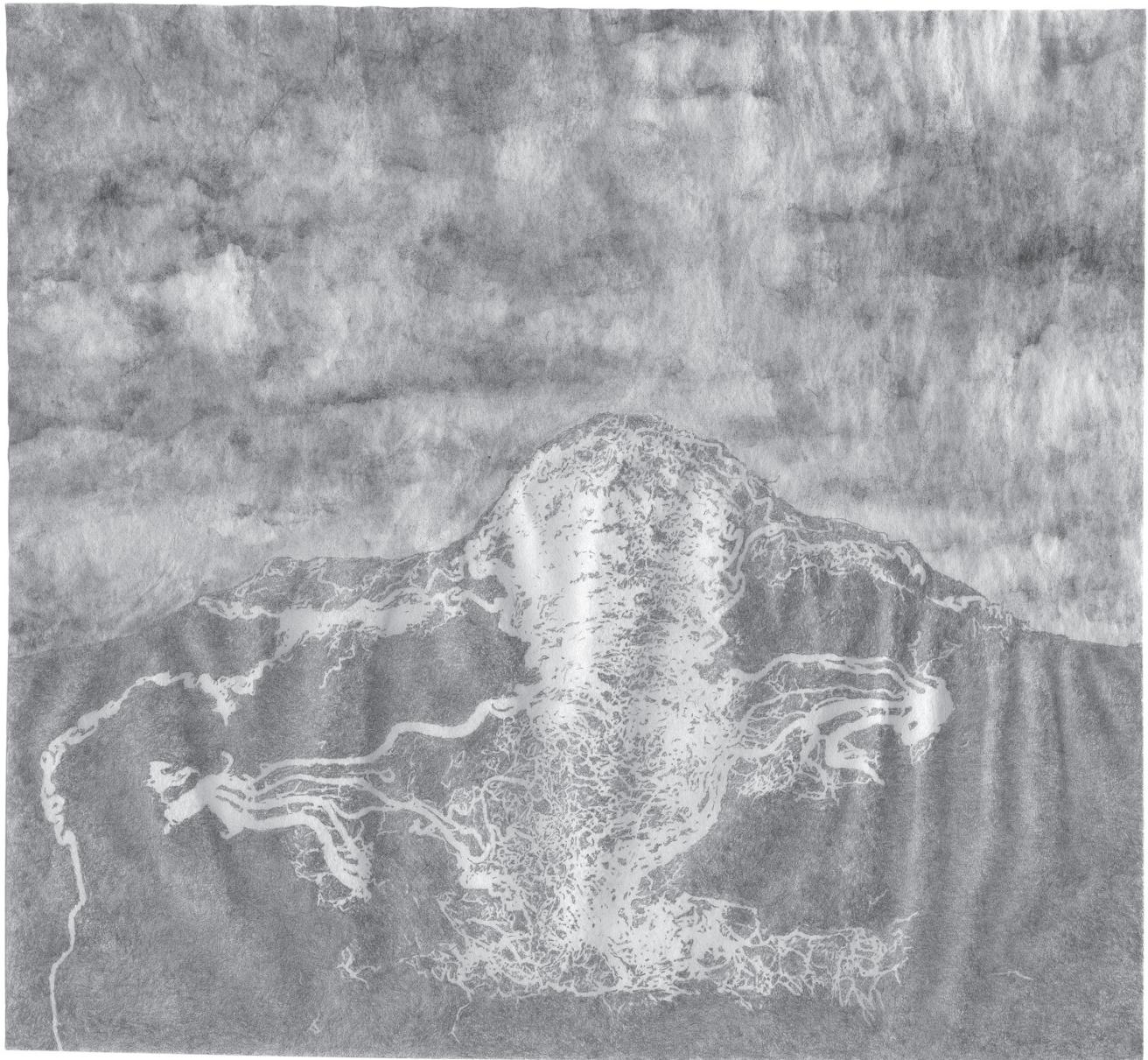
Por ello es necesario... seguir escribiendo, soñando, estableciendo lazos, haciendo chistes. Movimientos del deseo, en tanto “no todo es posible”.

BIBLIOGRAFÍA

- FREUD, SIGMUND. “La interpretación de los sueños” (1900). En *Obras completas*. Vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- FREUD, SIGMUND. “El chiste y su relación con el inconsciente” (1905). En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1975.
- FREUD, SIGMUND. “De guerra y de muerte. Temas de actualidad” (1915). En *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- FREUD, SIGMUND. “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico” (1916). En *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- FREUD, SIGMUND. “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921). En *Obras comple-*tas. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- FREUD, SIGMUND. “El humor” (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós, 1987.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 20, Aun* (1972-1973). Buenos Aires: Paidós, 1998.
- LACAN, JACQUES. *Radiofonía y Televisión* (1979). Buenos Aires: Anagrama, 1996.



14. Ibíd., 47.



III. ... EN BROMA





© Angélica María Zorrilla. *Oso hormiguero*. DisPares | grafito, lápices de colores, sobre de papel de filtro para cafetera| 20 cms diámetro | 2010-2014.

Metafísica de la risa: Freud, Lacan, Bataille*



SILVIA LIPPI**

Universidad Diderot París 7, París, Francia

Metafísica de la risa: Freud, Lacan, Bataille



CÓMO CITAR: Lippi, Silvia. "Metafísica de la risa: Freud, lacan, Bataille". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 137-148, doi: 10.15446/djf.n17.65521.

* Traducción del francés a cargo de Laura Andrea Acuña. Estudiante de Filología e idiomas, Universidad Nacional de Colombia. e-mail: laacunan@unal.edu.co

** e-mail: slippi@club-internet.fr

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

Metaphysics of Laughter: Freud, Lacan, Bataille

Analizaremos la noción de la risa a través del aporte de Freud, Lacan y Bataille. La risa que se desencadena por el humor, el chiste y lo cómico, se muestra como una articulación particular del lenguaje y del goce, como efecto de la palabra sobre el cuerpo. Si el chiste es un significante que se expresa como formación del inconsciente estructurado como un lenguaje, la risa es un goce: un goce del cuerpo en relación con lo inconsciente real. Nos detendremos en la articulación entre ley y transgresión en el chiste, tanto como en la cuestión del sentido —dirección— y del no-sentido, que le compete. Veremos también cómo la risa apunta a la castración, pero se trata de una castración que no es del orden de lo insopportable, porque el encuentro con esta se constata a través de la risa del cuerpo, que al mismo tiempo separa al sujeto de su yo alienante y destructor.

Palabras clave: risa, goce, ley, transgresión, narcisismo, castración.

Métaphysique du rire: Freud, Lacan, Bataille

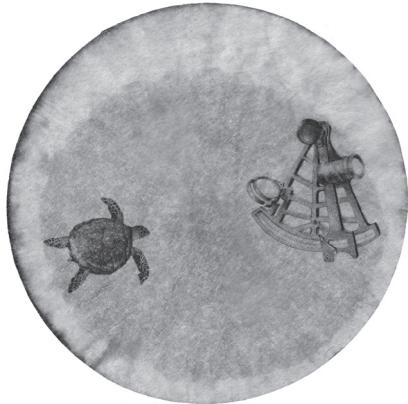
The article analyzes the notion of laughter through the contributions of Freud, Lacan, and Bataille. Laughter triggered by humor, jokes, and the comic appears as a peculiar articulation of language and *jouissance*, as an effect of the word on the body. If the joke is a signifier expressed as an unconscious formation structured as language, then laughter is *jouissance*: and *jouissance* of the body with respect to the real unconscious. The paper pays special attention to the articulation between law and transgression in the joke, as well as to the corresponding question of sense —direction— and non-sense. It also discusses how laughter suggests castration, but a castration that is not unbearable since the encounter with it is given through the body's laughter, which, at the same time, separates the subject from its alienating and destructive self.

Keywords: laughter, *jouissance*, law, transgression, narcissism, castration.

Métaphysique du rire: Freud, Lacan, Bataille

Nous analyserons la notion du rire via les contributions de Freud, Lacan et Bataille. Le rire qui se déclenche par l'humour, par le mot d'esprit et par le comique, se montre comme une articulation particulière du langage et de la *jouissance*, comme effet de la parole sur le corps. Si le mot d'esprit est un signifiant qui s'exprime comme une formation de l'inconscient structuré comme un langage, le rire est une *jouissance*: une *jouissance* du corps en rapport à l'inconscient réel. Nous aborderons l'articulation entre loi et transgression dans le mot d'esprit, de même que la question du sens —direction — et du non-sens, qui lui concerne. Nous examinerons aussi comment le rire vise la castration, mais il s'agit d'une castration qui n'est pas de l'ordre de l'insopportable, car la rencontre avec celle-ci est vérifiée à travers le rire du corps, qui sépare au même temps le sujet de son moi aliénant et destructeur.

Mots-clés: rire, *jouissance*, loi, transgression, narcissisme, castration.



“[...] la euforia que aspiramos a alcanzar por estos caminos no es otra cosa que el talante de una época de la vida en que solíamos arrostrar nuestro trabajo psíquico en general con escaso gasto: el talante de nuestra infancia, en la que no teníamos noticia de lo cómico, no éramos capaces de chiste y no nos hacía falta el humor para sentirnos dichosos en la vida”.

SIGMUND FREUD

“El chiste y su relación con lo inconsciente” sigue siendo la obra más incontrovertible [de Freud] por ser la más transparente donde el efecto del inconsciente nos es demostrado hasta los confines de su finura; y el rostro que nos revela es el mismo del espíritu en la ambigüedad que le confiere el lenguaje, donde la otra cara de su poder de regio es la “agudeza”, por la cual su orden entero se anonada en un instante —agudeza en efecto donde su actividad creadora devela su gratuidad absoluta, donde su dominación sobre lo real se expresa en el reto del sinsentido, donde el humor, en la gracia malvada del espíritu libre, simboliza una verdad que no dice su última palabra.

JACQUES LACAN

RISA

*Risa y risa
del sol
de las ortigas
de los guijarros
de los patos
de la lluvia
del pipí del papá
de mamá
de un ataúd lleno de mierda*

GEORGES BATAILLE

Las palabras son equívocas. Pueden manifestar su lado real¹, vinculado al goce que desencadenan. Como en el chiste, “plataforma giratoria” entre el lenguaje y el goce. Lenguaje y goce se confunden en la mezcla que se forma entre la palabra —cómica— y el cuerpo —que ríe—. Es esta relación entre la palabra y el cuerpo en cualquier forma de risa —humor, chiste, comicidad— la que vamos a analizar, apoyándonos, por supuesto, en los trabajos de Freud y de Lacan, pero también en los de Bataille, para quien la risa no solamente es una forma de gasto, que tiene por lo tanto una función social, como lo precisaremos más adelante, sino también de conocimiento, conocimiento de sí y del otro que se opera a través de los espasmos más o menos importantes del cuerpo, un cuerpo que reacciona gozando con las sorpresas del lenguaje.

EL CHISTE TRANSGRESIVO

Hay varias maneras de desencadenar la risa. Freud distingue el chiste, lo cómico y el humor. Analiza en detalle en “El chiste y su relación con lo inconsciente”, los juegos de palabras, la ironía —evocación de una cosa por su contrario—, los errores de razonamiento, de lógica, el sinsentido, etc. Cada forma puede provocar un placer más o menos intenso que va desde la sonrisa hasta la carcajada, el espasmo, momento en que la risa se asocia al dolor.

El humor es algo raro, o debe serlo, y más vale que sorprenda. Cuando funciona, la sorpresa se acompaña de una especie de descarga psíquica, y la risa se produce, acompañada de una sensación agradable². El chiste (*Witz*) es una representación psíquica producida por el proceso primario bajo la influencia del principio de placer. Para entender el vínculo entre el chiste y la risa, no hay que olvidar que para Freud el placer siempre es pensado desde el punto de vista de la economía psíquica, es decir, de las variaciones cuantitativas de energía en el psiquismo. El placer es una descarga de esta energía psíquica: una disminución de la tensión de la energía acumulada en una representación o un conjunto de representaciones. En el chiste la barrera de la censura es transgredida, y la energía psíquica puede descargarse libremente. La energía psíquica fluye de la manera más rápida posible: pasa por las vías más cortas de una representación a otra. Como los juegos de palabras del niño, que demuestran el placer envuelto en el paso de una palabra a otra, sin preocuparse de darles un sentido, y para gozar del ritmo y la rima.

En el chiste hay un libre flujo de la energía psíquica —proceso primario—: las palabras son liberadas de la restricción lógica y racional —proceso secundario—. El análisis de su técnica permite mostrar que las dos operaciones principales de reducción³

1. Para Lacan hay tres dimensiones (*dimensions*) de la existencia. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome* (1975-1976) (París: Seuil, 2005). Simbólica: dimensión ligada con la función del lenguaje y especialmente con la del significante. Lo simbólico está en relación estrecha con el padre y, en particular en Lacan, con el Nombre-del-Padre, el Padre muerto de Tótem y tabú, fundador de la ley y del deseo. Imaginaria: dimensión que resulta de la constitución de la imagen del cuerpo, debe entenderse, por lo tanto, a partir de la imagen. Es el registro de lo espectral y del engaño. Real: aquello que resiste, imposible de decir y de imaginar. Lo real debe distinguirse de la realidad —la representación del mundo exterior— ordenada por lo simbólico y lo imaginario. Cualquier traumatismo es, para Lacan, una experiencia del orden de lo real.

2. “[...] tampoco nos resultará difícil discernir en ese placer un placer por ahorro, refiriéndolo al de un gasto psíquico”. Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), en *Obras completas*, vol. VIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 116.

3. La “reducción” es una operación importante también en las matemáticas: en lógica, por ejemplo, se reduce la longitud de las fórmulas con el fin de permitir calcular más fácilmente el valor de verdad.

realizadas por lo inconsciente, la *condensación* —la fusión de dos representaciones— y el *desplazamiento* —que produce la contigüidad inesperada de dos elementos— funcionan como en el sueño⁴.

El chiste es un significante, pero un significante especial: no quiere ir en pareja, no quiere dar sentido como lo hacen sus semejantes. Es un significante que *transgrede* las leyes del lenguaje. Transgrede la ley hasta “golpear” el cuerpo: el cuerpo del que produce el chiste y del que lo escucha, cuerpos que reaccionan al chiste riéndose. El sujeto siente placer, o mejor, goza gracias a su risa; risa que revela que un “interdicto” fue violado. Es lo real que insiste e invade el campo del lenguaje: cuanto más intensa es la risa⁵, más se afirma el sinsentido. Sinsentido que no es necesariamente el contrario del sentido⁶, es decir, un razonamiento absurdo, ilógico, o un discurso incoherente, sino que indica cualquier forma de expresión no enfocada por el sentido.

Sin embargo, una parte del chiste puede entenderse: es el lado “juicioso”, respetuoso de la ley, que trata de dar sentido al sinsentido. Pero la otra parte permanece indescifrable, tanto para el autor del chiste como para el oyente. Es la parte transgresiva, pulsional, traumática. La esencia de la risa es en su fundamento indescifrable, al igual que la poesía. La técnica del chiste se asemeja al proceso de sublimación, pues, en los dos casos, la descarga de energía es liberada de cualquier investimento específico: no hay meta sexual, ni meta objetal. Hay un traspaso de lo prohibido, una plétora del deseo y un pequeño salto en el goce —que corresponde a lo que se nos escapa—. En *El culpable*, Bataille escribe:

La risa desbordante se sale de la esfera accesible del discurso, es un salto que no se puede definir más que a partir de sus condiciones. [...] La risa es el salto de lo posible en lo imposible —y de lo imposible en lo posible—. Pero no es más que un salto: su mantenimiento sería la reducción de lo imposible en lo posible, o a la inversa.⁷

La risa de la que habla Bataille es una “risa a muerte”, fórmula que busca designar para el escritor un punto de coincidencia entre el “conocimiento discursivo” —el lenguaje— y el “conocimiento emocional” —el goce que pasa por la emoción del cuerpo— por medio del gasto, del que la risa es una de las formas posibles. La noción de “gasto” es central en la filosofía de Bataille. Siempre hay más energía de la necesaria en los seres vivos. Cuando su aumento en el individuo y en el grupo ya no es posible, se hace necesario gastarla sin beneficio. La destrucción del excedente puede hacerse mediante la fiesta, la construcción de monumentos, mediante la actividad industrial, pero también de manera catastrófica mediante la guerra. De ahí la necesidad de operar la destrucción de esta parte maldita de manera “creativa”, como lo hace la risa a través de las convulsiones del cuerpo⁸. Esta risa no es una “risa común”, una

4. Bergson señala también la correspondencia —“el mismo absurdo”, escribe— entre el chiste y el sueño. Henri Bergson, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* (Buenos Aires: Losada, 1939).

5. Entre los chistes transgresivos hay que distinguir los juegos estúpidos de palabras, o ciertas bromas de comedia.

6. Para Deleuze, el sentido emerge del sinsentido, no es, como en la dialéctica, el momento terminal, teleológico del discurso. Sentido y sinsentido no están en oposición, sino en una copresencia.

Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Barral, 1971), 142.

7. George Bataille, “El culpable”, en *El culpable: seguido de El aleluya y Fragmentos inéditos* (Madrid: Taurus, 1981), 116.

8. George Bataille, *La parte maldita: precedida de la noción de gasto* (Barcelona: Icaria, 1987).

risa ordinaria, inofensiva, neutra. No es tampoco una risa amarga, triste, sino una risa ingenua, ligera y divertida.

La risa de la que habla Bataille es una “risa soberana”⁹, excesiva, exuberante: un despertar, dice Bataille, el asombro es inmediato, pues su cuestionamiento es inagotable: “Lo que en la risa está oculto debe seguirlo estando”¹⁰, escribe Bataille. El proceso de transgresión que está en juego en el chiste no llega realmente a su final. O entonces, es justamente ahí, en este “fallar” del fin, que la transgresión se afirma: en el movimiento que conduce a su imposibilidad. El goce del lenguaje, como el vehiculado en el chiste, no es trágico, mantiene una relación con la ley a través de su transgresión¹¹.

El goce se asocia con lo que lo prohíbe. La risa bloquea el goce aniquilante, pero hace gozar de la imposibilidad de gozar. La risa no está fuera de la ley, mantiene una fuerte relación con lo simbólico. La risa *habla*: signo de un goce prometido y de su prohibición.

Deleuze escribe en *Presentación de Sacher-Masoch*:

Todos conocemos maneras de eludir la ley por exceso de celo: aplicándola escrupulosamente se pretende entonces mostrar su carácter absurdo, para alcanzar así ese desorden que supuestamente la ley debería prohibir y conjurar. Se toma la ley al pie de la letra [...].¹²

Cuando la actitud humorística juega al exceso de celo, hace burla de la ley. El humorista obedece a la ley y al mismo tiempo la transgrede, mientras se esconde. Más exactamente, finge esconder el lado transgresivo de su actitud, no se presenta como alguien que quisiera volcar todo. En la ley, a través de la ley, el humorista muestra lo absurdo de ello: absurdo desenmascarado, desde ahora, gracias a la risa del oyente, la ley a la cual obedece el humor es una “ley transgresiva”.

La proposición “yo río” goza de una condición especial: es una cuestión sobre la risa al mismo tiempo que estoy riendo. ¿Por qué estoy riendo? Solo esto desencadena mi risa. La risa reemplaza entonces el cuestionamiento inagotable sobre lo imposible, lo que no sabré nunca: ¿cómo podría haber una respuesta, una conclusión, sobre lo real que insiste en la risa? Lo real vuelve al mismo lugar, pero su efecto no siempre es traumático. Y esto gracias al acto, psíquico y físico, de la risa: “[en la risa] me siento dichoso, pese a todo, del fracaso sufrido”¹³, anota Bataille.

LA RISA, EL “PASO-DE-SENTIDO” Y EL OTRO

Lacan en el seminario sobre *Las formaciones del inconsciente* recuerda la “condicionalidad subjetiva del ingenio”¹⁴, y señala que “solo es ingenio lo que yo reconozco

9. La “soberanía” es, para Bataille, la actividad —o la simple actitud— que no tiene fin práctico, que no tiene otro propósito que ella misma.

10. George Bataille, *La experiencia interior: seguida del método de meditación y Post-Scriptum* (Madrid: Taurus, 1981), 164.

11. Recordemos que la “transgresión” en Bataille debe ser considerada siempre en relación con la ley, en otras palabras, no puede existir sin esta. La transgresión nunca es un “más allá”, un “traspaso” de la ley, sino un movimiento que la afirma y la niega al mismo tiempo. Lacan no está lejos de Bataille cuando sostiene que la transgresión es como una puerta entreabierta, pero “Ver una puerta entreabierta no es lo mismo que franquearla”. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis* (1969-1970) (Barcelona: Paidós, 1992), 18. Pero si se franqueara esta puerta, ¿cuáles serían las consecuencias? Para profundizar sobre el concepto de transgresión en Bataille y Lacan, ver: Silvia Lippi, *Transgressions. Bataille, Lacan* (Toulouse: Erès, 2008).

12. George Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch Lo frío y lo cruel* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 92.

13. Georges Bataille, “Sur Nietzsche”, en *Oeuvres complètes*, t. VI (París: Gallimard, 1973), 106. Nota del traductor: hemos adoptado aquí la traducción de este pasaje que aparece en: Bataille, *La experiencia interior*, 99.

14. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente* (1957-1958) (Buenos Aires: Paidós, 1999), 107.

- como tal ingenio”¹⁵. La risa se enfrenta a lo singular —*lo íntimo*, dice Bataille— que es propio de cada quien: “[...] la comunicación íntima no utiliza las formas exteriores al lenguaje, sino fulgores solapados análogos a la risa [...]”¹⁶.
- Lacan relaciona el chiste con la lógica de la demanda y del deseo. La demanda que un sujeto dirige a otro —como el niño a su madre— pasa por la mediación del lenguaje, lo que hace que esta demanda esté marcada por una hiancia, una falta. Esta falta remite a la parte ignorada, “escondida” en el deseo. En el chiste, el enunciado, tal como es recibido en un primer momento en el código corriente de la lengua, presenta un sinsentido: desde el punto de vista de este código, el enunciado no tiene sentido —o poco sentido—. Es entonces esta ausencia de sentido, “la hiancia, el defecto del mensaje”¹⁷, la que es propuesta al otro, el que escucha el chiste. Como Freud bien lo demostró, es en este sinsentido que va a surgir, por sorpresa, un sentido nuevo. Pero el nuevo sentido no es necesariamente la meta del chiste. Lacan habla de “paso-de-sentido (*pas-de-sens*)”¹⁸, en donde “paso” es a la vez el “paso” de la negación¹⁹ y el “paso” de la marcha, de la ruta, de la “travesía”, del “pasaje” a lo inconsciente: es el “paso” que franquea el umbral, el salto (*leap*)²⁰ que lleva más allá del lenguaje, del sentido, y que rebota en la pulsión. De acuerdo con Freud: “[El chiste] posibilita la satisfacción de una pulsión (concupiscente u hostil) contra un obstáculo que se interpone en el camino; rodea [isalta!] este obstáculo y así extrae placer de una fuente que se había vuelto inasequible por obra de aquél”²¹.
- Es precisamente este paso-de-sentido el que el autor del chiste busca hacer reconocer al otro. El otro, según Théodor Lipps²², percibe el Witz en tres tiempos: primero se percata de un sinsentido en el sentido —el momento de sideración—, luego entiende el sentido en el sinsentido y, finalmente, infiere que ese sentido viene del sinsentido, o mejor, del paso-de-sentido, de lo inconsciente pulsional. En otras palabras, el otro ríe sin saber por qué. Algo —¿del orden de lo real?— pasa de un sujeto al otro en la risa; hay como una especie de reconocimiento, por supuesto inconsciente, entre los que ríen. Los dos sujetos —o varios²³— se reconocen en su deseo, que es el deseo del Otro²⁴. Y ríen juntos, y gozan de la pasividad de su deseo —su sujeción
- referimos a lo cómico de los espectáculos de variedades, donde por lo general todo entra en el orden, “en las reglas”. El cómico de profesión accede raramente al paso-de-sentido del que habla Lacan.**
- 24. El “gran Otro” tiene varias acepciones en la teoría lacaniana. En un sentido general,**
- entendemos por “gran Otro” una alteridad para el sujeto: todo lo que siendo alteridad para el sujeto lo influencia y lo determina. En este sentido, el gran Otro no está en oposición simétrica al sujeto. Si, a lo largo del trabajo, el término es utilizado con acepciones diferentes, el sentido será especificado sobre la marcha.

al Otro—. Gozan de su pasividad desde ahora transformada en actividad, gracias a la risa. Se burlan de su angustia, de su desamparo, de su pasión. Ríen juntos de ellos mismos y del Otro a la vez: ¿por qué, por una vez, no reírse de este Otro, burlarse de él? El chiste viene del Otro: Otro *simbólico*, pues es un significante, y Otro *real*, pues contiene la marca del trauma, aunque desencadene la risa.

Para que esta forma gozosa que es la risa pueda realizarse, la presencia del otro es necesaria: el otro “reconoce” que la hiancia que agujerea la cadena codificada del mensaje es la fuente de otro sentido. Sentido que no es el “sentido en el sinsentido”, sino el “paso-de-sentido” del que habla Lacan. Paso-de-sentido que agujerea y hace gozar. Esta hiancia en el mensaje, y el goce que se desprende, es del orden de lo inconsciente real²⁵.

El otro —el que escucha y ríe— tiene también una función simbólica²⁶, y para tenerla, dice Lacan, “tiene que ser de la parroquia”²⁷. Una nueva alianza se forma: el creador y el oyente del chiste, en su risa, “hacén pareja” para burlarse del Otro y así obstaculizarlo, bloquearlo. Según Lacan,

el Otro se constituye como un filtro que pone orden y obstáculos a lo que puede ser admitido o simplemente oído. Hay cosas que no se pueden oír o que habitualmente ya no se oyen, y el chiste trata de hacer que se oigan en alguna parte, como un eco.²⁸

La apertura del inconsciente mediante la risa, repitámolo, proporciona al sujeto un goce. Pero se trata de un goce “filtrado”, que pasa por el lenguaje y por el otro, que entra en la hiancia del paso-de-sentido, e instaura, gracias a su risa inexplicable y burlona, la distancia con el Otro.

Al mismo tiempo la risa es una forma de comunicación. La relación con el otro es establecida: “[...] el ingenio ha de ser comunicado”²⁹, dice Lacan, con el fin de que el sujeto reciba del otro la certificación de la realidad psíquica de lo inconsciente, gracias al paso-de-sentido. La risa es una comunicación especial, verdadera, incluso erótica, según Bataille:

lo esencial es el instante de violento contacto en que la vida se desliza de uno a otro, en un sentimiento de subversión feérica. Este mismo sentimiento se encuentra también en las lágrimas. En otro plano, mirarse riendo puede ser una forma de relación erótica [...]. De forma general, lo que importa en el erotismo, carnal o moral, es el mismo sentimiento de “subversión feérica”, asociado al deslizamiento del uno al otro.³⁰

Erotismo en la risa: relación viva, intensa, violenta con el otro, para “engaños” al Otro, riéndose de él.



25. Jacques Lacan, “Prefacio a la edición inglesa del Seminario XI” (1964), en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 599. Para profundizar sobre lo inconsciente real, ver Colette Soler, Lacan, *lo inconsciente reinventado* (Buenos Aires: Amorrortu, 2013).

26. “Este Otro, necesitamos que sea bien real, que sea un ser vivo, de carne [...]. Pero, por otra parte, tiene también algo casi anónimo, presente en eso a lo que recurro para alcanzarlo y para suscitar su placer y, al mismo tiempo, el mío”. Lacan, *El seminario, Libro 5. Las formaciones del inconsciente*, 121. El otro que se convierte en el Otro (*simbólico*) corresponde al papel esencial de un tercero del que habla Freud en “El chiste y su relación con lo inconsciente”.

27. Ibíd., 129.

28. Ibíd., 123.

29. Ibíd., 107.

30. Bataille, “El culpable”, 159.

LA RISA Y LO IMAGINARIO: ¿EMANCIPACIÓN O REGRESIÓN NARCISISTA?

Para Bataille, la risa también es una forma de pérdida: el sujeto que ríe o hace reír pierde su lado serio, bien construido, irrepreensible; en otras palabras: estúpidamente fálico. Reír quiere decir exponer el flanco al otro, mostrar y aceptar su ser falaz, la falta, inevitable en todo hombre. Según Bataille,

si le retiro la silla..., a la suficiencia de un serio personaje sucede súbitamente la revelación de una insuficiencia última (se les retira la silla a los seres falaces). Me siento dichoso, pese a todo, del fracaso sufrido. Y pierdo mi seriedad yo mismo, riendo de él. Como si fuera un alivio escapar a la preocupación por mi suficiencia.³¹

Mediante su risa, el sujeto asume y reivindica la barra de la falta que lo constituye como “sujeto tachado por el deseo” (\$). La barra afecta al mismo tiempo al *otro*, y, evidentemente, al *Otro*. Reír de los otros se convierte en el pretexto para reír de sí mismo —o lo contrario³²—, para apoyarse en la falta, en la imposibilidad de ser el falo para el Otro. Para Bataille,

la risa presiente la verdad que desnuda el desgarramiento de la cumbre: que nuestra voluntad de fijar el ser está maldita. La risa se desliza superficialmente a lo largo de ligeras depresiones: el desgarramiento abre el abismo. Abismo y depresiones son un mismo vacío: la inanidad del ser que somos. El ser se heruta en nosotros, nos falta, ya que lo encerramos en el *ipse y él* es deseo —necesidad— de abarcarlo todo.³³

Para Lacan, hay una relación estrecha entre el fenómeno de la risa y lo imaginario, en la medida en que lo imaginario está articulado con el narcisismo:

En este campo es donde se ha de situar el fenómeno de la risa. Ahí es donde se producen las caídas de tensión a las que distintos autores atribuyen el desencadenamiento ocasional instantáneo de la risa. Si alguien nos hace reír cuando simplemente se cae al suelo, es en función de su imagen más o menos pomposa, a la que antes, incluso, no prestamos tanta atención.³⁴

El yo se erige en relación con la imagen del otro. Si el otro cae de la estatura que le confiere secretamente lo imaginario, entonces la risa estalla. Mi imagen cae al mismo tiempo que la imagen del otro. Es el ser mismo —el ser lleno de sí— del que ríe, que es tan atacado y descubierto como aproximado, falaz y engañoso, dado que se sostenía él mismo en esta imagen —de plenitud— enteramente falsa, conferida al otro. El sujeto es liberado —en el momento de la risa— de la constricción narcisista:

31. Bataille, *La experiencia interior*, 99.

32. La auto-ironía obliga al otro también a reconocer su falla. Si no sucede así, se muestra ridículo en su actitud rígida y solemne.

33. Bataille, *La experiencia interior*, 100.

34. Lacan, *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*, 135.

la imagen se mantiene por sí sola, sin apoyo, aunque aparezca desprovista del sentido. Desde la perspectiva de Lacan,

se trata siempre de una liberación de la imagen. Entiéndanlo en los dos sentidos de este término ambiguo —por una parte, algo liberado de la constricción de la imagen, por otra parte la imagen se va también de paseo ella sola. Por eso hay algo cómico en el pato al que le cortas la cabeza y todavía da algunos pasos por el corral.³⁵

El sujeto se pone así a distancia de la imagen que lo hacía consistente, una consistencia ilusoria. El narcisismo siempre está al servicio del Otro, pero en lo cómico hay una *transgresión* de la identificación imaginaria, un sobrepaso de la constricción narcisista. El sujeto es liberado, puede reírse de su identificación imposible con el falo gracias a su risa y a la risa del otro.

Pero no siempre es el caso. En ciertas camaraderías —chanzas y bromas continuas—, como en la crisis histérica —la risa loca sin razón—, el humor se convierte en una manera de rodear, y, por lo tanto, de negar la castración. Hay un placer narcisista en ser el centro de atención: ver a los otros que ríen con gusto de nuestra ocurrencia, o a la gente voltearse para observar las risas locas histéricas, permite creerse especial, el más gracioso, el más astuto, el más fuerte. Freud explica que el humor no solamente es liberador, sino que también tiene algo que nos “engrandece”:

Es evidente que lo grandioso reside en el triunfo del narcisismo, en la inatacabilidad del yo triunfalmente aseverada. El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior [...] sólo son para él ocasiones de ganancia de placer.³⁶

El humor se convierte entonces en un mecanismo de defensa, una medida de protección, es decir: una manera de sustraerse al sufrimiento de la castración. Mostrando su derrota, el humorista se muestra invencible. El yo se muestra invulnerable con respecto a los fracasos, sufrimientos y humillaciones con los que se topa en la realidad. Este yo invulnerable permite gozar de su imagen narcisista reforzada; pero es un goce peligroso, pues el sujeto se encuentra una vez más en posición de falo para el Otro.

Al mismo tiempo, con el don de hacer reír el sujeto está protegido de su identificación con el falo gracias a otra identificación: la identificación con el padre. El humorista se comporta con respecto a los otros como el adulto con respecto al niño: se percata de la inconsistencia de las preocupaciones y tormentos que al niño le parecen tan grandes, y se burla de ello. El humorista actúa como un niño mientras que tiene hacia el niño la actitud del adulto superior y protector, el padre³⁷. El padre adopta los

35. Ibíd., 136.

36. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 158.

37. Ibíd., 159. Ver también Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo” (1908 [1907]), en *Obras completas*, vol. IX (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 123-135.

rasgos del superyó³⁸, que mantiene al yo bajo su dependencia, lo trata como los padres hacían con los niños cuando estos eran pequeños. Los padres pueden ser malvados: el superyó es cruel, detractor y competitivo. Bajo la influencia del yo —exaltación de sí— y del superyó —crítico e insolente—, la ironía se vuelve cruel y perversa, una manera de gozar de la debilidad del otro. Entonces el superyó ya no tiene su función limitadora, pero contribuye a la regresión narcisista. “La risa viene de la idea de su propia superioridad. Idea satánica, si hubiere una!”³⁹, escribe Baudelaire.

El superyó se mezcla con el narcisismo: el humorista goza por no abandonarse a la debilidad de los sentimientos como lo hacen sus semejantes —que más o menos denigra— y, liberando su risa, exalta su fuerza e indiferencia. Pero solo es una creencia: como lo señala Bataille, “quien ríe es él mismo risible y, en un sentido profundo, más que su víctima”⁴⁰.

La risa puede volverse molesta, incómoda y ridícula; es con frecuencia el caso con los cómicos narcisistas, que terminan no haciendo reír, o entonces el público ya no ríe sino de manera muy mitigada, por educación o por hábito. El goce del humorista arrogante y grosero solo logra molestar a los demás. La risa se transforma: de goce en lo inconsciente, se convierte en instancia moral y cruel.

Según Baudelaire, la manifestación somática de la risa, en tanto que involuntaria, incontrolable e inextinguible⁴¹, es un síntoma de debilidad. La risa es una locura, considerada por el poeta como un mal. Para Baudelaire, el que ríe, incluso el más inocente, es una figura mitigada del loco.

Aún si no compartimos completamente las palabras de Baudelaire, no podemos negar que puede haber un cierto vínculo entre el mal y la risa⁴². La risa se asocia con el malestar, cuando esta ocupa su lugar⁴³. “La risa común supone la ausencia de una verdadera angustia y, sin embargo, no tiene otro origen que la angustia”⁴⁴, anota Bataille. La risa toma el lugar de la angustia, angustia paradójica, debida a su incapacidad de liberarse de ella misma. La risa se encuentra en una trampa, prisionera de un deseo que todavía está al servicio del Otro. Bataille explica en *Las lágrimas de Eros*:

la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas.⁴⁵

La risa y las lágrimas se confunden, irrumpen —una y otra, una u otra— en el curso habitual de las cosas. Risa y lágrimas se asocian entonces con el flujo sofocante del deseo. Cuando el deseo se manifiesta en su versión más cruel e insopportable: la angustia.

38. “[...] el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyó.” Freud, “El humor”, 161. Freud distingue el humor del chiste al que define como “[...] la contribución que lo inconsciente presta a lo cómico”. Se trata del superyó edípico, que prohíbe el goce.

39. Charles Baudelaire, “Curiosités esthétiques, VI: De l’essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques, III”, en *Oeuvres Complètes*, t. II (París: Gallimard, 1948), 223.

40. Bataille, *La experiencia interior*, 107.

41. Baas, *Le rire inextinguible des dieux*, 15.

42. Pensemos en el cómico estadounidense Lenny Bruce.

43. “La risa del universo liberaba mi vida [...]. Escapo a la gravedad riéndome. Me rehúso a la traducción intelectual de esa risa: la esclavitud comenzaría de nuevo a partir de ahí”. Bataille, “El culpable”, 24-25.

44. Bataille, *La experiencia interior*, 105.

45. George Bataille, *Las lágrimas de Eros* (Barcelona: Tusquets, 1997), 52.

CONCLUSIONES: DE LA RISA A LA CASTRACIÓN

Reímos del fracaso del ser (fálico), del que camina seguro de su futuro, que va hacia su ser y que, de repente, se cae al suelo —como el filósofo Tales de Mileto— dejando así entrever su no-ser. Su no-ser, que es también el nuestro, nos hace reír y nos alivia. Reímos de nuestra decepción. Reímos de nuestro deseo de ser y de nuestra impotencia. La risa nos muestra la nada, nada en calidad de ser (ser-el-falo) y nada como no-ser (no-ser-el-falo). La risa nos enfrenta a la castración y podemos reírnos de ello.

Bataille escribe:

La risa, el orgasmo, el sacrificio, son otros tantos desfallecimientos que desgarran el corazón, son las manifestaciones de la angustia: en ellas el hombre es el angustiado, el que estrecha, encierra y posee la angustia. Pero precisamente la angustia es la serpiente, es la tentación.⁴⁶

La risa es una forma mitigada del sacrificio, según Bataille, “así sacrificaremos a aquel de quien reímos, abandonándolo sin ninguna angustia a cualquier degradación que nos parezca ligera (la risa indudablemente no tiene la gravedad del sacrificio)”⁴⁷. En el sacrificio, es el otro quien muere —de ahí la mezcla de angustia y entusiasmo del verdugo—. El sacrificio es un subterfugio que permite morir a través de la muerte de un otro. Hago morir a un otro pues no puedo —quiero— morir yo mismo: su muerte se convierte en mi muerte —imaginaria—. Del mismo modo en la risa, es al otro a quien veo en su intento de igualarse al falo, es el otro quien muestra su inanidad ontológica, que me hace reír de su impotencia, impotencia que me remite a la mía. Y es ahí que la risa se distingue del sacrificio. En el sacrificio la muerte del otro es realizada, mientras que en la risa el otro no se hace ni ser ni nada. Para ser precisos: ni falo, ni ser, ni muerte. Al fracasar en su proyecto, el otro se convierte en nada en el sentido del fallar, del fiasco, de la castración.

Recordemos que la risa es la primera forma de comunicación⁴⁸ entre el niño y su madre, una comunicación —siempre equívoca— de sus deseos. El niño y la madre gozan el uno del otro mediante sus sonrisas y risas. El adulto que ríe recrea en parte este goce incestuoso con la madre y transgrede la ley del padre —lo mata fantasmáticamente—. Es el caso de la histérica, que mata al padre con una sonrisa, se podría decir. Sonrisa que quiere decir “sí”: la figura del padre, escondida tras la del hombre que sucumbe a su encanto, es aniquilada —un padre que cede a la seducción de su hija ya no es un padre—. Desaparición del padre que abre así la vía al goce de la madre: es una de las posibles explicaciones a la huida de la histérica —el encuentro gozoso de las sonrisas entre la histérica y el hombre tiene el mismo valor fantasmático que el encuentro entre el niño y la madre—. Sonrisa que quiere decir también “no”:



46. Bataille, “El culpable”, 77.

47. Bataille, *La experiencia interior*, 106.

48. Lacan, *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente*.

"Yo te prometo, sí, pero... Esto es lo que puedo darte: una sonrisa y nada más", dice la seductora a su presa —como el niño a su madre— a través de su sonrisa. Otro ejemplo que reúne, a través de la risa, la ley y su transgresión. Pues, en el fantasma, es a partir de la transgresión que la ley se afirma; y es siempre una ley que hace gozar, como la del chiste.

Se goza porque se ríe, y se ríe del goce, de un goce limitado y castrado: carcajadas crueles, que remiten a la castración, la nuestra y la del Otro. El lenguaje se descubre revelándose como "cuerpo pulsional": repentina proyección del lenguaje, que se transgrede a sí mismo.



BIBLIOGRAFÍA

- BAAS, BERNARD. *Le rire inextinguible des dieux*. Louvain: Peeters Vrin, 2001.
- BATAILLE, GEORGE. "El culpable". En *El culpable: seguido de El aleluya y Fragmentos inéditos*. Madrid: Taurus, 1981.
- BATAILLE, GEORGE. "Sur Nietzsche", en *Œuvres complètes*. T. VI. París: Gallimard, 1973.
- BATAILLE, GEORGE. *La experiencia interior: seguida del método de meditación y Post-Scriptum*. Madrid: Taurus, 1981.
- BATAILLE, GEORGE. *La parte maldita: precedida de la noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987.
- BATAILLE, GEORGE. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- BAUDELAIRE, CHARLES. "Curiosités esthétiques, VI : De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques, III". En *Œuvres Complètes*. T. II. París: Gallimard, 1948.
- BERGSON, HENRI. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada, 1939.
- DELEUZE, GILLES. *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral, 1971.
- DELEUZE, GILLES. *Presentación de Sacher-Masoch: lo frío y lo cruel*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- FREUD, SIGMUND. "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905). En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FREUD, SIGMUND. "El creador literario y el fantaseo" (1908 [1907]). En *Obras completas*. Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- LACAN, JACQUES. "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis" (1953). En *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2003.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente (1957-1958)*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- LACAN, JACQUES. "Prefacio a la edición inglesa del Seminario XI" (1964). En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Barcelona: Paidós, 1992.
- LACAN, JACQUES. *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome (1975-1976)*. París: Seuil, 2005.
- LIPPI, SILVIA. *Transgressions. Bataille, Lacan*. Toulouse: Erès, 2008.
- LIPPS, THÉODOR. "Sidération et illumination dans le trait d'esprit", *Le trait d'esprit et l'interprétation psychanalytique* 4 (1990): 187-190.
- SOLER, COLETTE. *Lacan, lo inconsciente reinventado*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.

El humor negro frente a la muerte*



MARGOT COPPIN **

JEAN-LUC GASPARD ***

Universidad de Rennes 2, Rennes, Francia

El humor negro frente a la muerte



CÓMO CITAR: Coppin, Margot y Gaspard, Jean-Luc. "El humor negro frente a la muerte". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 149-160, doi: 10.15446/djf.n17.65522.

* Traducción del francés a cargo de Esperanza Torres Parra. e-mail: etparra@hotmail.com

** e-mail: margot.cop@live.fr

*** e-mail: jeanlucgaspard@gmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

Black Humor in the Face of Death

El sujeto agonizante que utiliza el humor, al cual se le llamará "humorante", cuestiona. ¿Cómo puede, en ese punto preciso de su existencia, permitirse tal afrenta? Si lo hace, es a través del humor negro, es decir, bajo una forma particular y muy cruda. Apoyándose en las aportaciones de Freud y de Lacan sobre la cuestión de la muerte y en el ejercicio clínico en cuidados paliativos, los autores abordan en el presente artículo la expresión de un goce lenguajero de un sujeto que está en camino de lo que pacificará para siempre sus pulsiones. Ahí donde la influencia conjunta del discurso capitalista y del discurso de la ciencia permite sostener en nuestra modernidad el carácter accidental de la muerte. Es a la perplejidad ansiosa frente al real traumático, en la cual permanecen muchos pacientes agonizantes, que el "humorante" parece ensayar una respuesta.

Palabras clave: angustia, humor negro, función subjetiva, muerte, psicopatología, cuidados paliativos.

Dying subjects that resort to humor, whom we shall call "humorants", question themselves and especially us. How could they possibly allow themselves such an outrage at this precise moment of their existence? When they do so, it is through the particular and rather crude form of black humor. On the basis of Freud's and Lacan's contributions regarding the question of death and of the clinical exercise of palliative care, the article addresses the expression of a linguistic *jouissance* on the part of subjects who are on the way to that which will forever calm their drives. The place in which the joint influence of capitalist and scientific discourse make it possible to affirm the accidental nature of death in our modern world. In this sense, "humorants" seem to be responding to the anxious perplexity of many dying patients when confronted by the traumatic real.

Keywords: anguish, black humor, subjective function, death, psychopathology, palliative care.

L'humour noir face à la mort

Le sujet agonisant se servant de l'humour, à qui on nommera "humourant", questionne. Comment peut-il, dans ce point précis de son existence, se permettre un tel affront? S'il le fait, c'est au moyen de l'humour noir, c'est-à-dire, sous une forme particulière et très crue. S'appuyant sur les contributions de Freud et de Lacan par rapport à la question de la mort et sur l'exercice clinique en soins palliatifs, les auteurs abordent dans cet article, l'expression d'une jouissance langagière d'un sujet qui est sur la voie de ce qui apaisera à jamais ses pulsions. Là où l'influence conjointe du discours capitaliste et du discours de la science permet d'avancer dans notre modernité le caractère accidentel de la mort. C'est devant la perplexité anxieuse face au réel traumatisant, dans laquelle restent plusieurs patients agonisants, que "l'humourant" semble tenter une réponse.

Mots-clés: angoisse, humour noir, fonction subjective, mort, psychopathologie, soins palliatifs.



"En el paraíso, estamos sentados a la derecha de Dios:
es normal, es el lugar del muerto".

"Toda la vida es cuestión de elección.
Comienza por: ¿chupete o pezón?
Y se termina por: ¿roble o pino?".

"Búrlese de los muertos. No pueden defenderse".

PIERRE DESPROGES

1. INTRODUCCIÓN

En sus enseñanzas, Freud parece ser categórico en cuanto a la experiencia del sujeto frente a su muerte. En "De guerra y muerte. Temas de actualidad", anticipa que durante toda nuestra vida tratamos de tomar distancia de la muerte, de negar su existencia. Lo explica a través del hecho de que nuestra muerte no tiene representación alguna en el seno de nuestro inconsciente. En particular, plantea que

la muerte propia no se puede concebir; tan pronto intentamos hacerlo podemos notar que en verdad sobrevivimos como observadores. Así pudo aventurarse en la escuela psicoanalítica esta tesis: en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que viene a ser lo mismo, en el inconsciente cada uno de nosotros está convencido de su inmortalidad.¹

El sujeto que piensa en su muerte parece, entonces, realizar un clivaje: se vuelve el testigo de esta, observa sin participar en ella. Freud avanza la hipótesis según la cual el inconsciente se comporta exactamente como "el hombre primordial"². Este es de una crueldad despiadada, no duda en matar. Esta omnipotencia irracional se debe probablemente al hecho de que este último conserva un vínculo con el animal y sus instintos. Esta parte reprimida, que goberaría a partir de ahora nuestro inconsciente, no estaría dirigida más que por mociones primarias. Freud resalta, por tanto, esta tendencia a destacar "el ocasionamiento contingente de la muerte, [...] y así dejamos traslucir nuestro afán de rebajar la muerte de necesidad a contingencia. Una acumulación de muertes nos parece algo terrible en extremo"³. Para mantenerse en la profunda ignorancia de su propia muerte, esta se presenta siempre como algo

1. Sigmund Freud, "De guerra y muerte. Temas de actualidad" (1915), en *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 1976), 290.

2. Ibíd., 297.

3. Ibíd., 291.

imprevisto para el sujeto. Siempre llega muy temprano: tanto el moribundo como su familia jamás están preparados para eso. No es raro oír en un servicio de cuidados paliativos: "lo sabíamos pero no pensábamos que ocurriría tan pronto". Es lo mismo para el moribundo, en esos últimos instantes de vida con frecuencia acompañados de una gran angustia, cuando la inminencia de la muerte va a hacer irrupción.

De hecho, el discurso de la modernidad en el cual estamos sumergidos, ese discurso del capitalista que definió Lacan en 1972, puede tener un impacto sobre la "voluntad" del sujeto de vivir psíquicamente hasta el final. Puesto que cuando el sujeto ya no es competente, se siente avergonzado⁴. En otro plano, el discurso de la ciencia —con todos sus objetos terapéuticos— hace que la clínica desaparezca poco a poco de los hospitales en beneficio de una tecnicidad de cuidados y de "una tecnología general del cuerpo"⁵. Los progresos en medicina hacen que la ausencia de sufrimiento en un sujeto asintomático pueda ser incluida en el marco idealizado del morir bien: oferta de creencia ideológica con algunas onzas de inmortalidad, aún al final de la vida⁶. Esto no hace más que reforzar el carácter accidental de la muerte, eliminándola cada vez más de la necesidad y surgiendo siempre como un real traumático.

Sin embargo, en los servicios de cuidados paliativos, la renuncia al modelo del "bien morir"⁷ parece imponerse por los hechos, es decir, por la prueba de una práctica que *debe orientarse a partir de lo real*. Para el personal sanitario, esta renuncia es, de hecho, una consecuencia directa de la confrontación con lo real de la muerte —que genera sufrimiento, angustia, duda y desestabilización en la práctica— o con la emergencia de un sujeto que no se deja reducir a las actitudes y comportamientos esperados. Lo que conduce tanto a los médicos como al personal sanitario a una práctica más individualizada —sin embargo, no podemos hablar aquí *sensu stricto* de una clínica de la singularidad— que se apoye en la pluridisciplinariedad. Con la construcción de un saber sobre la experiencia de morir —anticipación, racionalización—, la tentación defensiva de una objetivación del paciente está siempre presente. Pero como lo demuestran nuestros trabajos⁸, lo real de la muerte reintroduce la duda, el malestar, en el centro de las prácticas, lo que imposibilita estandarizar el acto clínico y lleva al personal sanitario a la invención cotidiana. La pulsión que agita el cuerpo define, en ciertos casos, la no sumisión a la norma. Hace objeción al mandato social de una muerte anunciada que se querría tranquila. Desvía el curso de una responsabilidad médica demasiado estandarizada que olvidaría al cuerpo. Si el psicoanálisis debe estar en la escuela del síntoma, no olvida que —más allá de lo que se interpreta del síntoma, como de lo que el paciente o el analizando puede escuchar de eso— hay un residuo, el rastro de un goce no simbolizado o no reductible por lo simbólico y al cual, a veces, el sujeto puede agarrarse. De ahí las fisuras inevitables en la relación enfermo-médico, desde que la

4. David Bernard, "La honte de vivre", en Jean-Luc Gaspard (dir.), *La souffrance de L'être : formes modernes et traitements* (Toulouse: Erès, 2014), 65-76.

5. Michel Foucault, *Vigilar y castigar* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1976), 5.

6. Así, el discurso de la ciencia contribuye a hacer creer al sujeto que su muerte no es una necesidad, incluso, que uno puede controlarla. El cuerpo en partes podría ser reparado casi indefinidamente, como todo producto de consumo, pero con obsolescencia no programada. Los especialistas de Google X, de hecho, han declarado que de aquí al 2100 la tecnología permitirá al hombre no morir de enfermedad. 2003.

7. Michel Castra, *Bien mourir, Sociologie des soins palliatifs* (París: PUF, 2003).

8. Caroline Doucet, Danielle Leboul, Jean-Luc Gaspard y Marcel Calvez, Informe final (2011) del contrato de investigación de la convocatoria de proyectos de la Fondation de France «Recherche en soins palliatifs» (Nº 2007004563 et Nº 2008002526) – (2009-2011) – *Etude pluridisciplinaire des effets du modèle contemporain du mourir sur les pratiques soignantes individuelles et collectives en service de soins palliatifs : La place du sujet dans les pratiques soignantes contemporaines* (64 páginas).

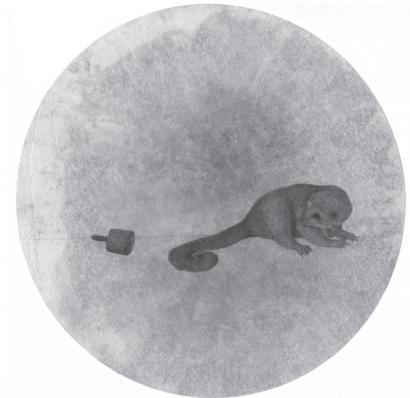
solicitud de alivio de los sufrimientos es entendida por este último como equivalente de una demanda de curación que necesita la erradicación pura y simple del síntoma. Entre el deseo no sabido, vigente en el paciente, y la ferocidad del “empuje-a-sanar” del médico, se sitúa, entonces, una fisura que viene a empañar los esfuerzos terapéuticos.

Muchas conductas o comportamientos de enfermos no pueden ser interpretados colectivamente en el seno de los servicios, si —como lo hace el psicoanálisis— los registros de la demanda, del deseo y de la necesidad no se distinguen rigurosamente. En esta óptica, se podrían citar las conductas ambivalentes del personal sanitario frente a algunos comportamientos de oposición radical —rechazo de cuidados, rechazo de alimentos, etc.—. El abordaje psicoanalítico y la referencia a la estructura subjetiva pueden modificar así el análisis de esas situaciones y evitar toda maniobra de forzamiento. Por ejemplo, considerar que al rechazar, un paciente puede paradójicamente dar fe de la función “fecunda” del deseo. En ese caso, el rechazo podría presentarse como la manifestación del sujeto que trata de salvar su deseo. En otro caso, refiriéndonos a la estructura psicótica, podría tratarse de una oposición a la sobre-presencia del Otro médico. Muchas otras modalidades de manifestación del sujeto pueden ser examinadas de este modo, como los comportamientos de inobservancia terapéutica en pacientes que, sin embargo, demandan alivio pero también ciertas formas inexplicadas de resistencia a los tratamientos. Manifestaciones de afectos, conflicto, agudización del dolor son muchas otras manifestaciones que no terminan de obstaculizar la vida ordinaria de la práctica médica. Donde se evidencia que el uso del cuerpo está ante todo en relación con el Otro y también con la dimensión del goce. De ahí la tentación de ciertos médicos de plegar muy rápidamente la demanda al registro de las necesidades —fisiológicas, orgánicas, somáticas, entre otras— de interpelar el saber psicológico únicamente para saturar mejor la falta, la división subjetiva.

La vida psíquica posee un poder de sustracción que se manifiesta en la creatividad de la vida ordinaria. A pesar de una sujeción —por una parte consentida por el sujeto— al discurso médico, los desórdenes de la pulsión y los avatares del deseo que no pueden ser evacuados continúan manifestándose y perturban el trabajo de cura. Es lo mismo con las conductas menos sorprendentes, como aquellas que atañen al chiste y al humor en las horas más sombrías del tiempo de vida. Lo que podría perjudicar al que se sirve del humor, se vuelve fuente de goce. Este distanciamiento de las exigencias de la realidad por medio de la utilización del humor negro, cuando el paciente lucha contra el acontecer de su desaparición, merece que iniciemos una reflexión y que tratemos de determinar su estructura y sus funciones.

2. EL HUMOR NEGRO FRENTE A LO REAL

A diario, todos nos defendemos contra lo real. Todos somos “moribundos” en espera, olvidadizos de este encuentro inesperado y fallido con lo real, que viene a hacer agujero en lo simbólico. La enfermedad grave y la proximidad de la muerte pueden revelar ese real inasimilable. El humano que nace para morir no puede sobrevivir a la vida. Sin embargo, al no tener representación en el seno del inconsciente, la muerte solo puede sorprender. De un lado, la muerte conscientemente integrada siempre llega muy pronto, cuando es anunciada ya sea para el paciente o para su familia. La muerte llega siempre a golpear al sujeto y a su entorno y el sujeto que se cree inmortal es afectado como *parlêtre*⁹. Es este punto de revelación, de un más allá del vacío, el que en la neurosis puede dar fe de la conmoción del fantasma, incluso en un fulgor: eso que a veces llamamos atravesamiento salvaje del fantasma hacia su núcleo de real, pero que en otro caso define mejor la apertura de un verdadero abismo traumático que viene a sepultar al sujeto en alguna anulación. A partir de entonces se dificulta hacer litoral entre el goce y el sentido, en un hundirse en un abismo que puede revelar un goce incommensurable. A partir de ahora, imposible esconder el rastro, la quemadura, la marca del trauma. Queda esta fijación, esta asignación insopportable en posición de objeto confrontado al enigma absoluto del deseo del Otro. En la preeminencia de un anuncio de la enfermedad o la de un fin próximo programado, de la mirada o de la voz de un paramédico, de un médico o de un allegado, de una mirada y de una voz, se realiza completamente lo que pertenece al registro de la colisión traumática. De hecho, la reacción ante el trauma de todo *parlêtre* parece depender, de una parte, del mal encuentro accidental y concreto que vehicula este último, pero también de una posición subjetiva para con el lenguaje y el goce. Encontramos aquí el tema de las suplencias que en un esfuerzo auto-terapéutico pueden conducir al sujeto a ubicarse bajo un saber, a inscribirse decididamente bajo un significante-amo soporte del ideal o, más aun, a utilizar la práctica de la letra. Por esta vía, el humor negro se constituiría en respuesta y objeción al evento que ha hecho efracción, que habrá desnudado lo que del fantasma o del *deser* era cuidadosamente escondido bajo la ruana. El humor negro da fe de un esfuerzo, de un trabajo de la psique ante ese punto de horror o de fascinación de un goce insospechado que resuena y hace eco en la estructura subjetiva, sin garantía de resolución, pero a salvo si se le agrega resolución con buenos o malos chistes. Donde podemos medir a la vez la diferencia pero también las convergencias entre un intento de suturar este encuentro fallido que Lacan relacionará con el término *tyche*, tomado de Aristóteles, y lo que podemos captar de otra formación del inconsciente, la del sueño de angustia, como el del Hombre de los lobos, pesadilla



9. *Parlêtre*, término acuñado por Lacan que puede traducirse como ser-hablante, o como *hablanteser*. (N. del E).

verdaderamente forjada también para responder al acontecimiento traumático inicial. Lo real viene entonces a hacer agujero. Y el humor negro puede depender de un intento de significación de lo real y llegar a poner en juego los significantes con frecuencia desplazados, incluso a veces desagradables, para hacer presente, pero también para cubrir lo que después del impacto inicial —esta *prägung* del lenguaje— no era más que traumatismo-agujero fundamental. Este macabro fulgor del lenguaje que el sujeto lanza a la cara de los que lo rodean, a veces con una rara violencia, se explica por el impacto que ejerce lo real en el sujeto. El humor negro, en los funestos significantes que escupe y hace resonar, da fe justamente de una posición de descreimiento en un sujeto que en adelante sabe que ya no puede engañarse sobre lo que al final de cuentas es el horizonte de todo *parlêtre*: la salida del escenario. Frente a esta situación, y a falta de poder *hacer síntoma*, se trata para él de intentar circunscribir y domar lo que hay de traumático en la hiancia abierta. Al entrar en la ronda del fin de vida, cada sujeto tiene el deber de hacerse responsable tanto del punto de opacidad que trataba de encubrir la enfermedad en cuanto mascarada de la vida, como del punto enigmático alrededor de la pregunta del ser que, a veces, en la brutalidad, regresa inevitablemente antes del momento de la agonía¹⁰.

Así, el humor negro no es escaso ni dentro de los servicios hospitalarios ni en los de cuidados paliativos. Incluso es frecuente. Al cambiar los cuerpos, al disminuir las capacidades físicas e intelectuales, el sujeto ya no tiene las condiciones para estar a la altura de sus identificaciones. Es el hecho de enfrentar lo real de un cuerpo derrotado lo que viene a hacer trauma cuando el equilibrio entre las dos instancias ideal del Yo / Yo ideal se encuentra perturbado por el avance de la enfermedad. El sujeto no escapa a los combates que suceden en la desunión entre las pulsiones de vida y la pulsión de muerte, combate perpetuo entre excitación revitalizante e inercia. Definido por André Breton como una forma particular de inteligencia adherida a una experiencia de lenguaje creadora, en la que se mezclan, en los propósitos expresados, la crueldad, lo diabólico y lo macabro, el humor negro es considerado por Freud, en 1905, como el “humor más grosero”¹¹. Por este juego de uso defensivo del lenguaje, el sujeto negaría lo que “podría motivar unas mociones de sentimiento muy particulares”¹². Al hacer uso de este tipo de humor, el sujeto parece hallar allí “esa afirmación de su ser habitual y ese extrañamiento de lo que está destinado a aniquilarlo y empujarlo a la desesperación”¹³. Freud nos lo explica así: “lo grandioso [del humor] reside en el triunfo del narcisismo, en la inatacabilidad del yo triunfalmente aseverada”¹⁴. Inspira el respeto y demuestra toda la potencia psíquica y física del emisor. Esta dignidad se obtiene por la amplitud de la tarea de quien se sirve del humor: “rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento”¹⁵. En consecuencia, el humor negro sería una “técnica para

10. Laurent Ottavi, Caroline Doucet y Jean-Luc Gaspard, “Le sujet de l’agonie”, *Psychologie clinique*, 35, 1 (2013): 162-173.

11. Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), en *Obras completas*, vol. VII (Buenos Aires: Amorrortu, 1976), 216.

12. Ibíd.

13. Ibíd.

14. Cfr. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1976), 158.

15. Ibíd.

la defensa contra el sufrimiento [que] se vale de los desplazamientos libidinales que nuestro aparato anímico consiente”¹⁶. Al igual que en la sublimación, la represión no sería la que lo constituye, puesto que no hay represión de afecto, sino más bien una adición de placer que viene a suspender el afecto doloroso. A nivel de lo infantil, esta forma de humor sería posible solo si el niño ha podido recurrir a una vertiente de la identificación con el padre que le permita encontrar qué hacer con su goce y hacer que sus pulsiones sexuales u hostiles pasen por la vía del significante. En la neurosis, el sujeto trata a toda costa, por medio del humor, de compensar una cierta falta. En el psicótico, el lugar del humor es diferente: este se encuentra en una relación estrecha con lo real. El sujeto que hace gala del humor negro parece, también, estar en una relación con un real “a cielo abierto” a través de propósitos desagradables, como intento de llamar al padre o de revelación de uno de sus rasgos. Así, el humor negro apunta a la salvaguarda narcisista de primera línea. El sujeto puede estar en la negación de su propia experiencia por el hecho de que no está conforme con la idea que tiene de sí mismo. Para eso, el sujeto no duda en ser completamente violento: al quedar disminuido su ideal del yo está disminuido; por falta de amor propio, el sujeto puede reír y burlarse de ese desecho al cual queda reducido. Pero, por otra parte, el humor negro es un intento de restitución del ideal del yo: provocar la risa permite una revalorización narcisista real para elevarse a la altura de sus identificaciones.

3. HUMOR NEGRO, GOCE Y TEMOR A LA INMORTALIDAD

Anteriormente describimos el humor negro como una solución puntual para el sujeto. Comprobamos que también es la expresión de un cierto goce. En efecto, como Lacan lo indica, “el camino hacia la muerte no es más que lo que llamamos el goce”¹⁷. Por estar el goce más allá del placer, es completamente posible que el humor negro sea un homenaje y una aprobación paradójica de este. Esto lo encontramos en el acto sexual, en el que la pequeña muerte en el orgasmo es convocada, incluso si el sujeto es siempre conducido a su falta, a su impotencia. Si no hay relación sexual, ¿cómo puede haber una relación con la muerte que permitiese alcanzar finalmente este goce último? ¿Y cómo puede el sujeto no exaltarse al aproximarse esta? A menos de celebrar con comentarios sin filtro esta parte de goce “todo”. En efecto, el humorista sabe de una cierta elación: además de mantener alejado lo que retorna del trauma, nos muestra que para él sus desdichas no son más que una manera de apuntar al más allá del simple gozar fuera del cuerpo. Freud, en su texto sobre el humor, en 1927, escribirá al respecto: “el humor no es resignado, es opositor; no solo significa el triunfo del yo, sino también el del principio de placer, capaz de afirmarse aquí a

¹⁶. Sigmund Freud, “El humor” (1927), “El malestar en la cultura” (1929 [1930]), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1976), 79.

¹⁷. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis* (1969-1970) (Barcelona: Paidós, 1992), 17.

pesar de lo desfavorable de las circunstancias reales”¹⁸. El mal-estar se vuelve entonces una fuente y oportunidad de goce como la muerte, sobre todo porque la muerte, la idea de la muerte, no ha de ponerse demasiado rápido del lado de lo real. O más bien —como Lacan lo plantea en su conferencia de Milán, en 1974— “es un real que no cuenta”¹⁹. Lo que tiene implicaciones, pues si el hombre no puede pensar en que ya no será, debe encontrar soluciones anudando imaginario y simbólico. Y “de hecho, es por eso que en el eterno giro celeste se forma el saber humano, y justamente se concibe como si debiera durar eternamente”²⁰. Es por eso que la angustia que embarga al *parlêtre*. “es una angustia de vida: lo angustiante sería que ustedes tuviesen que vivir mañana”²¹. Así como lo que angustia al sujeto melancólico es su inmortalidad. El hombre está condenado a errar en esta tierra indefinidamente, a tener que asumir las consecuencias de sus actos. Tal vez que lo que viene a hacer *tyche* para el sujeto sea este temor subyacente a la inmortalidad. ¿Cómo puedo morir cuando soy inmortal? El humor negro no sería, entonces, el humor que desafía a la muerte, sino al contrario, el que desafía a la vida. Estar condenado por la muerte a la vida eterna puede ser lo que origina ese desencadenamiento de utilización del humor negro en ciertos sujetos moribundos.

18. Freud, “El humor”, 158-159.

19. Jacques Lacan, “Lacan in Italia” (1953-1978), en *Italie Lacan* (Milan: La Salamandra, 1978), 104-147. Conferencia pronunciada en el Centro cultural francés el 30 de marzo de 1974, publicada en la edición bilingüe *supra*, seguida de una serie de preguntas preparadas previamente para esta discusión y fechadas el 25 de marzo de 1974.

20. Ibíd.

21. Ibíd.

22. Jacques Lacan, “La mort est du domaine de la foi” (1972), *Quarto* 3 (1981): 5-20. Suplemento belga de *La lettre mensuelle de l’École de la cause freudienne*. Conferencia realizada en la Universidad de Lovaina el 13 de octubre de 1972.

23. Además, podemos constatar que en los servicios, algunas veces, se re-humaniza a la persona muerta, si bien era “el cáncer de pulmón de la 12”, ahora se le concede una mortaja, un peinado, un perfume, etc.

De ahí el desplazamiento que proponemos en relación con la definición usual de humor negro. Una de sus condiciones es, justamente, que el sujeto no se resigna a aceptar su suerte. La pone en escena para desprenderse mejor de ella. Puesto que si la muerte pertenece al ámbito de la fe, también es del orden de un despertar. Lacan dirá con ocasión de su conferencia en Lovaina:

Ustedes tienen razón al creer que van a morir, seguro. ¡Eso les ayuda! Si ustedes no creen en eso ¿podrían soportar la vida que llevan? Si no estuviésemos sólidamente apoyados en esta certeza de que terminará... ¿podrían ustedes soportar esta historia? Sin embargo, no es más que un acto de fe. ¡El colmo de los colmos es que ustedes no están seguros! ¿Por qué no habría nadie que viviese hasta los 150 años? Pero en fin, de todos modos, es ahí que la fe retoma su fuerza.²²

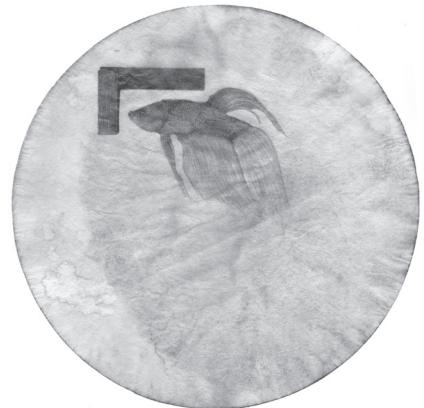
Todos pensamos poder sobrevivir a la vida. Y aun cuando no sobrevivimos, sin embargo, vivimos en otro sitio. Es lo que propone la religión por medio de creencias después de la muerte: el alma, el paraíso, el infierno, los espíritus, etc. Habría entonces una cierta promesa en la inmortalidad divina. Finalmente, nuestro cuerpo no sería más que una prisión para el alma, y la muerte no permitiría más que la elevación del espíritu²³. La crueldad melancólica del humorante podría, entonces, aparecer aquí como buscando el goce en estado puro. Pero la muerte como real no es eso. Hay algo que viene a hacer irrupción para el sujeto y de lo cual trata de apartarse. Esto puede

estar unido al fracaso del sujeto en relación con sus ideales. Pero es posible que sea también el punto de horror que puede constituir lo poco de inmortalidad que cultural y antropológicamente le es prometido: esta asignación a la inercia eterna, ya sea laica, médica, mítica o religiosa.

En efecto, los nuevos modelos del morir, al mismo tiempo que refuerzan el lugar adjudicado al paciente o al usuario, no escapan de la tentación de rechazar lo real del sujeto. La configuración contemporánea del morir, los dispositivos y las prácticas de cuidado que de allí se desprenden son los efectos del discurso científico contemporáneo que apunta a tratar de objetar a la muerte su carácter de real absoluto. En contraste, el acompañamiento del morir aparece como un intento de resocialización y de re-ritualización reservadas al discurso médico como respuesta a una evolución societaria que debilita al hombre occidental en sus relaciones con la muerte²⁴. No se trata aquí de ceder a la caricatura. Pero por un sorprendente movimiento de la balanza, todo parece concurrir para volver a poner de moda una de las virtudes de la medicina de finales del siglo XVIII: la consolación. Es esta neo-religiosidad, ya sea secularizada, mezcla de cuidados físicos y de respaldo moral, la que encontramos en la pasión contemporánea del acompañamiento y del cuidado. La tecnicificación del cuidado no solo individualiza tanto la muerte como la enfermedad, sino la nefasta tendencia a aislar, incluso a separar progresivamente a los pacientes de su “humus” y del lazo social.

4. PERSPECTIVAS

En relación con la práctica clínica de cuidados paliativos, decidimos dirigir nuestra reflexión a la utilización del humor negro en el sujeto moribundo. Mientras que cada sujeto en el plano inconsciente está persuadido de su inmortalidad, el humor podría aparecer como la reivindicación de esta. El estallido de inconformidad que se explica como reacción al choque de lo real parece, sin embargo, cuestionar un poco esta tesis. Frente al cuerpo vencido por la enfermedad, el humor negro parece más bien intervenir como un intento de reconstrucción del yo ideal. Los significantes desagradables o inapropiados se explicarían por este choque de lo real, que menoscabarían los comentarios del sujeto. Allí donde Lacan nos dice que la muerte es el goce último del sujeto, que viene a apaciguar para siempre las pulsiones, el humor negro sería la expresión de un goce semiótico que con firmeza da testimonio de la presencia en acto del sujeto. Las analogías entre el moribundo y el niño podrían tomarse como argumento. Cuando estudiamos el Witz, nos damos cuenta de que este recuerda los juegos infantiles con lo que Lacan llama *lalengua*. De hecho, el que practica el humor negro es tan brutal como el niño que, de cierta manera, no demuestra ni solicita compasión. La crudeza



²⁴. Robert William Higgins, “L’invention du mourant. Violence de la mort pacifiée”, *Esprit, Fins de vie: un temps pour quoi?* 1 (2003): 139-168.

del humorista se explica entonces por esta relación particular que mantiene con lo real, totalmente comparable a la del niño, definido por Lacan como el que estaría más cerca de lo real²⁵ que el adulto. El humorante está, entonces, como el niño, en capacidad de abordar la cuestión de la muerte sin fardo alguno. Así mismo, podríamos comparar al niño en el juego del *Fort-Da* con el moribundo que demuestra humor. Esta propuesta puede parecer paradójica si consideramos que el niño, por su relación con lo real, generalmente no pasa por el humor en sus primeros años. La solución de sus conflictos no se hace por medio de un trabajo psíquico tan sofisticado, sino por las escenificaciones y experiencias del propio cuerpo para revelar su estado de goce y hacer que este progresivamente se vuelva un goce tolerado socialmente. Es por esto que Freud dirá que la infancia es la época en que no tenemos necesidad del humor para ser felices en la vida. A pesar de ello, el juego del *Fort-Da* tiene la característica de ser uno de esos “primitivos juegos de la muerte”²⁶. En ese juego de la repetición, el niño escenifica las idas y venidas del Otro materno y trata de acomodar su posible desaparición. En un primer tiempo, ese juego es defensa contra la experiencia de abandono, de desamparo que experimenta el niño por el hecho de su dependencia del Otro. Y esta lucha contra lo que ha provocado ser mórbido lo remite a su prematuración biológica fuera de lo simbólico inicial. Allí, donde el juego de *Fort-Da* permite al niño reivindicarse como sujeto, el humor negro puede ser también del registro del primitivo “juego de muerte”. Como el *Fort-Da* apunta al control de los afectos y precisamente de la angustia de pérdida del ser amado —similar a la angustia de castración— el moribundo puede sentir la angustia que representa la omnipotencia de ese gran Otro, ahora encarnado por el cuerpo médico, incluso la ferocidad del deseo de este último hacia él. El humor negro, como lo describimos anteriormente, permite un cierto distanciamiento del sujeto frente a una experiencia mortificante para reivindicarse y afirmarse como “sujeto” todavía. Así, el humor negro podría servir al paciente al final de su vida para contrarrestar la objetivación, cada vez más importante, que se perfila en los modelos de atención. Esta desubjetivación no es, por cierto, únicamente debida al cuerpo médico, sino también a la familia que puede ser llamada a tomar decisiones en lugar del paciente, como si este último ya no estuviese en capacidad de dar su opinión. Esta reducción de los pacientes a los ecos de su cuerpo/organismo es, probablemente, el peor desamparo que pueda haber, al dejar cada vez menos lugar a la palabra. Los juegos mentales intentan una representación cuando el sujeto se ve siempre más sometido al deseo del Otro nutritivo y cuidadoso, de un Otro que no está separado de su cuerpo. Este camino hacia la muerte puede entonces ser vivido como retorno a la relación objetal del sujeto con el Otro materno primario potencialmente infanticida, ese alguien real que “como todos los seres insaciables, busca qué devorar”²⁷.

25. En efecto, lo real remite al hecho de que la niñita puede complacerse encarnando el falo para los hombres así como el varón para las mujeres. Cfr. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera del semblante* (1971) (Buenos Aires: Paidós, 2009), 33-34.

26. Jacques Lacan, “Los complejos familiares en la formación del individuo. Ensayos de análisis de una función en psicología” (1938), en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 50.

27. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 4. La relación de objeto* (1956-1957) (Barcelona: Paidós, 1994), 197.

El humor negro está en esta zona fronteriza como desaire y desdén del humorista frente a lo poco que queda de él, aun cuando parece indicar a su entorno que ha puesto sus deseos, su causa misma de vivir, en otra parte, más allá de donde están los nuestros. El humor negro como intento de anudamiento imaginario-simbólico de lo real se inscribe en esta larga lista de manifestaciones que infringen la atención y el cuidado de los servicios hospitalarios, o que son percibidos como las disfunciones y no como las incidencias a nivel del funcionamiento del aparato psíquico de la emergencia del sujeto, o como modos de expresión de la economía pulsional. En gran medida, la consideración hacia los pacientes —que es innegable— y la psicologización de las situaciones páticas llevan a una privatización moderna tanto del dolor como de la muerte, privatización que aísla del hecho al sujeto del común. La sistematización del recurso a la sedación así como el aumento de repuestas quimioterapéuticas —en una idea de comodidad para la persona que sufre— puede llevar a ocultar la importancia de los componentes psíquicos y psicoafectivos en la degradación del estado del enfermo —por ejemplo, el dolor como pantalla, refugio o narcosis del sujeto—. Esta lógica puede terminar así en una inadecuación o en un fracaso de las intervenciones del personal sanitario en situaciones paradójicas, con exacerbación de sentimientos dolorosos o de tipo síndrome de deslizamiento. Entre lo real del sujeto y los contornos actuales de un real introducido por el discurso de la ciencia, la medicina halla entonces su división y contradicción constitutiva: los ideales de control, como una forma de omnipotencia a través del proyecto de cuidado, vienen a rozar al ineducable fracaso de la experiencia clínica ante la finitud de lo humano. A partir de ahora “exiliados de lo íntimo”,²⁸ los pacientes se ven a veces privados —ya sea sin su conocimiento o sometiéndose a las expectativas médicas— de la relación fundamental con el deseo. Paralelamente, el dolor y la muerte pueden aparecer como reales “en demasía” que a las nuevas tecnologías les conviene evacuar o, por lo menos, posponer siempre para después, a los umbrales de nuestra condición de *parlêtres*. La enfermedad crónica, la degradación física o mental, la eflorescencia dolorosa, incluso la agonía, se vuelven, entonces, testimonio de la desdicha, del infortunio, de una injusticia insopportable. Esto hace parte de una ideología de alguna manera “victimaria”. Frente a la extrema cercanía de lo real, que anticipa de manera defensiva la hora de la agonía, la oscuridad de los propósitos expresados por el humorante da testimonio de una reacción a la forclusión del sujeto, a la cual contribuye el discurso de la ciencia por el privilegio concedido a la tecnicificación de los cuidados y del fin de vida.

28. Roland Gori y Marie-Jose Del Volgo, *La santé totalitaire: Essai sur la médicalisation de l'existence* (París: Flammarion, 2009).

BIBLIOGRAFÍA

- BERNARD, DAVID. "La honte de vivre". En *La souffrance de L'être: formes modernes et traitements*. Dir. Gaspard, Jean-Luc. Toulouse: Erès, 2014.
- CASTRA, MICHEL. *Bien mourir, Sociologie des soins palliatifs*. París: PUF, 2003.
- DOUCET, CAROLINE; LEBOUL, DANIELLE; GASPARD, JEAN-LUC Y CALVEZ, MARCEL. Informe final del contrato de investigación de la convocatoria de proyectos de la *Fondation de France* "Recherche en soins palliatifs" (N° 2007004563 et N° 2008002526) – (2009-2011) – *Etude pluridisciplinaire des effets du modèle contemporain du mourir sur les pratiques soignantes individuelles et collectives en service de soins palliatifs: La place du sujet dans les pratiques soignantes contemporaines* (Francia).
- FOUCAULT, MICHEL. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- FREUD, SIGMUND. "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905). En *Obras completas*. Vol. VII. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- FREUD, SIGMUND. "De guerra y muerte. Temas de actualidad" (1915). En *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- FREUD, SIGMUND "EL HUMOR" (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- FREUD, SIGMUND. "El malestar en la cultura" (1929 [1930]). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- GORI, ROLAND Y DEL VOLGO, MARIE-JOSE. *La santé totalitaire: Essai sur la médicalisation de l'existence*. París: Flammarion, 2009.
- HIGGINS, ROBERT WILLIAM. "L'invention du mourant. Violence de la mort pacifiée". *Esprit, Fins de vie: un temps pour quoi?* 1 (2003): 139-168.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 4. La relación de objeto* (1956-1957). Barcelona: Paidós, 1994.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis* (1969-1970). Barcelona: Paidós, 1992.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 18. De un discurso que no fuera del semblante* (1971). Buenos Aires: Paidós, 2009.
- LACAN, JACQUES. "La mort est du domaine de la foi" (1972). *Quarto* 3 (1981): 5-20.
- LACAN, JACQUES. "Lacan in Italia" (1953-1978). En *Italie Lacan*. Milan: La Salamandra, 1978.
- OTTAVI, LAURENT; DOUCET, CAROLINE Y GASPARD, JEAN-LUC. "Le sujet de l'agonie". *Psychologie clinique*, 35, 1 (2013): 162-173.



El chiste y lo cómico son una tontería



S E R G I O S T A U D E *

Escuela Freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

**El chiste y lo cómico son
una tontería**

**Jokes and the Comic are
Just Foolishness**

**Le mot d'esprit et
le comique sont des
bêtises**

Los sueños y el chiste, frutos de la retórica del inconsciente, advierten del saber inconsciente. También lo hacen los síntomas, lapsus, equívocos y tropiezos que constituyen la ocasión de lo cómico, que se despliega en la acción y necesita la presencia de testigos para su eficacia. Ambos, el chiste y lo cómico, ponen de manifiesto un territorio vedado que se devela permitiendo su circulación en el lazo social que logra hacer tolerable los sinsabores que este conlleva.

Palabras clave: chiste, cómplice, final de análisis, inconsciente, lazo social.

Dreams and witticisms, products of the rhetoric of the unconscious, attest to unconscious knowledge. So do the symptoms, slips of the tongue, double meanings, and blunders that give rise to the comic, which is deployed in action and requires the presence of witnesses in order to be effective. Both the joke and the comic reveal a forbidden territory that is unveiled by allowing their circulation in the social fabric, thus making tolerable the disappointments entailed by the latter.

Keywords: joke, accomplice, end of analysis, unconscious, social fabric.

Les rêves et le mot d'esprit, fruits de la rhétorique de l'inconscient, préviennent du savoir inconscient, tout comme les symptômes, les lapsus, les équivoques et les embûches constituent l'occasion du comique, qui se déploie dans l'action et exige la présence des témoins pour son efficacité. Les deux, le mot d'esprit et le comique, mettent en évidence un territoire interdit qui se dévoile en permettant sa circulation dans le lien social qui réussit à rendre supportable les déboires que celui comporte.

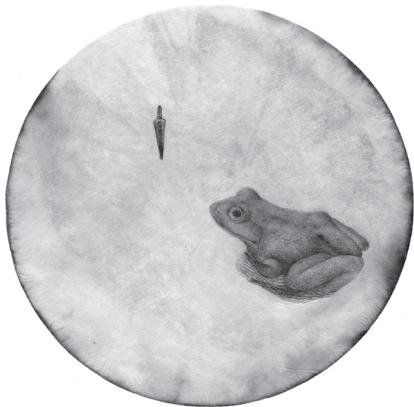
Mots-clés: mot d'esprit, complice, fin d'analyse, inconscient, lien social.



CÓMO CITAR: Staude, Sergio. "El chiste y lo cómico son una tontería". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 161-167, doi: 10.15446/djf.n17.65523.

* e-mail: sergiostaude@gmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla



Así Heráclito reprocha a Homero que habría dicho: “¡Ojalá pudiera desaparecer la discordia entre los Dioses y los hombres!”.
Pues todo perecería.

JEAN ALLOUCH

Al artículo pensé titularlo: “El chiste y lo cómico no son una tontería”, haciendo honor al descubrimiento freudiano del valor que adquiere en la teoría y en la clínica aquello que se suele dejar de lado como poco trascendente: los fallidos, los sueños, el chiste, lo cómico. Pero recordé la expresión de Juanito —ese pequeño filósofo, como dijo Lacan— sobre la tontería, que me abre puertas para indagar la función del chiste y lo cómico. Una tontería que anuda la figura paterna, la función del falo y el deseo incestuoso prohibido.

UNA FICCIÓN QUE PERMITE RECORDAR

Tal vez muchos recordemos esa alegórica y burlona novela de Umberto Eco: *El Nombre de la Rosa*, satírica novela policial que enfrenta a un monje, ejemplo precursor del incipiente pensamiento científico, que con su investigación detectivesca abre brechas en el imperante dogmatismo religioso y moral atribuido al medioevo. Los personajes son alegóricos: Guillermo de Baskerville alude tanto a Guillermo de Okham como a Sherlock Holmes, y se incluye un ingenuo ayudante equivalente al Dr. Watson. Luego pone en escena a un monje ciego, Jorge Burgos, como guardián de la Biblioteca del Monasterio, nombre que remite sin dudas a Jorge Luis Borges —ambos, bibliotecarios ciegos y de apellido español—. Lo que me interesa de la historia, para la ocasión, es la razón por la cual el bibliotecario comete una serie de asesinatos que se asienta en el fervor y la fijeza de una postura fundamentalista desde la que se arroga ser el encargado del resguardo de un saber cerrado, dogmático y, como diríamos en nuestra jerga, superyoico. Un saber destinado a proteger la “pureza” de un monasterio que

pretende asemejarse al de *La Ciudad de Dios* imaginada por San Agustín. Los hechos nos advierten que en esa “ciudad de Dios” también anida la maldad. El afán del bibliotecario, su esfuerzo y su delirio están destinados a ocultar un supuesto libro atribuido a Aristóteles perdido u oculto en ese monasterio del medioevo: el segundo de su poética, dedicado a resaltar el valor de la comedia y también la búsqueda de la verdad¹. Freud habría acordado: “Y de hecho Aristóteles ha discernido en la alegría del reconocimiento la base del goce artístico”².

La cita me lleva a una pregunta: ¿Por qué buscar referencias a la comedia en medio de un clima de muertes, envidias, abusos de poder, dogmatismos anonadantes, es decir, las peores actitudes de lo humano? Correspondencia no ajena al buceo freudiano en su rastreo del humor. No es casual que su artículo sobre el tema empiece con el ejemplo de ese condenado a muerte que es llevado a la horca un lunes, lo que le lleva a decir: “Linda manera de empezar la semana”³. Hay una particular referencia al humor negro como si todo humor tuviera inevitablemente una referencia y una condición de velar las desgracias o los sinsabores de la vida.

Desconozco si Eco tuvo presente en su novela el desafío que implicó el descubrimiento y la práctica freudiana que no desestimó ni el humor ni la ficción como modos privilegiados de acceso a aquellas verdades que ayudan y permiten deshilvanar sufrimientos. No solo verdades generalizables, al modo de una ciencia como la que inauguraron Okham y Descartes, sino la que con paciencia busca alcanzar la que nos singulariza y que anida en el corazón mismo de nuestra subjetividad y de nuestros sufrimientos. Una verdad que cuando es alcanzada pone en evidencia que tiene estructura de una ficción no ajena al humor y a lo cómico.

EL CHISTE Y LO CÓMICO EN LA OBRA FREUDIANA

El humor tiene modos privilegiados de encontrar artilugios de expresión —es un arte— no reducibles al chiste y a lo cómico. El análisis freudiano de la función y sentido que adquiere el chiste sigue la ruta trazada para la interpretación de los sueños. Hay un saber no sabido que el soñante vislumbra que le pertenece, pero del que ignora su mensaje y sentido. Pero sí hay una diferencia: el sueño es egoísta, solo le interesa que el soñante pueda dormir para que se dé por cumplido el deseo. El soñante se las arregla solo en aquellos casos que impactan o angustian, para los cuales se hace necesario un interlocutor: el compañero o la compañera de cama, un amigo, un analista. Es decir, da lugar a un tercero que permite reubicar el sentido y el significado de lo que inquieta o angustia.

1. Ni la Edad Media fue tan oscura como pretende la modernidad, ni Borges fue un erudito dogmático como su *alter ego* de la novela. Lo prueba su comentario: “leo filosofía y teología como si fuesen ciencia ficción”.

2. Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905), en *Obras completas*, vol. VIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 117.

3. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1992).

En el caso del chiste este tercero es indispensable. Aquello velado a medias por la conciencia, aquello de lo cual el Yo prefiere no enterarse o no poner de manifiesto en aras de la convivencia social o de los reproches morales busca, sin embargo, un modo de expresión. Los contenidos habituales del chiste, sexuales u hostiles, siempre prohibidos, son los que deben callarse, pero también los que claman por ser expresados, por ser reconocidos.

La primera persona que narra el chiste —que no se adjudique su autoría—, la segunda persona es objeto sobre el que recae el contenido del chiste —erótico u hostil— y la tercera es el oyente que con su risa sanciona su eficacia. El tercero representa al público a quien va dirigido el chiste.

Es notoria la fuerza imperativa que tiene volver a contar los chistes que nos han gustado, que nos han hecho reír. Hay un goce que transmitimos de un modo anónimo: “No sabés el chiste que me contaron...”. El autor es siempre desconocido, ese “se dice que”. Una vez lograda su eficacia cuando ese otro cómplice necesario se ríe y confirma el sentido del chiste, ambos, relator y oyente, se hermanan en hacer propio el sentido oculto que portaba. Ambos, sin pesar y con humor, advienen allí donde “Eso era”. Cada uno se reconoce en aquello que no se animaba a reconocer.

La función del tercero equivale a la que cumple un público amplio por donde circula el efecto chistoso. Complejidad de estructura equiparable a lo que logra el arte. El artista da a ver, a conocer, algo que no refleja tanto su alma sino la del posible espectador, ese cómplice, que se siente ahí aludido e implicado.

LA FUNCIÓN DEL TERCERO EN EL CHISTE Y EN LO CÓMICO

En su extenso trabajo sobre el chiste, Freud concluye hablando de “las especies de lo cómico”, como una categoría asociada pero diferente a la eficacia del chiste. Menciona varias de estas funciones de las que voy a destacar dos para luego vincularlas con el fin del análisis.

Si el chiste apoya sus logros en la ambigüedad inherente a la palabra y en la retórica, es porque abren las puertas al aporte de las producciones del inconsciente. En lo cómico, en cambio, predomina lo que se ve o lo que se oye, lo que se pone en evidencia sin la necesidad de artificios retóricos. El efecto está dado por aquello que los personajes en juego ofrecen y ponen en evidencia sin ser esa su intención explícita, excepto en un espectáculo que está definido como cómico, ante la presencia de terceros. Casi todos los ejemplos que Freud rescata en su “Psicopatología de la vida cotidiana” pueden llegar a ser motivos de un efecto cómico: equívocos, lapsus, malos

entendidos, etc. Aquel que comete el equívoco se transforma en el agente, involuntario, que despierta comicidad.

A diferencia del chiste, con sus tres participantes, en lo cómico la segunda persona es aquí la primera: la que sin saberlo soporta ser el motivo y razón de la comicidad. Un efecto que se despliega en acciones ante la mirada o la escucha de un espectador o espectadores presentes. El hecho puede ser a la vez relatado a otros que no participaron y ahí se aproxima a la dialéctica del chiste. Cuando esto ocurre y adquiere una intencionalidad maliciosa, o perversa, encontramos el chisme⁴.

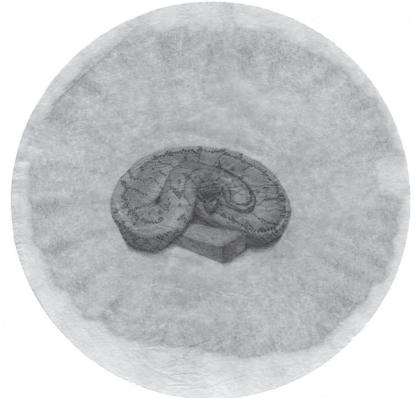
Entre las especies de lo cómico destaco dos: lo ingenuo como causa y el logro de una caricatura de personajes —portadores de una imagen de altanería, de soberbia, de pedantería, o personas respetables investidas de prestigio o autoridad—. Lo cómico ocurre cuando, al decir de Freud, eso “eminente” es degradado a algo vulgar. Algo similar fue destacado con lo que ocurre en los juegos infantiles, si bien con otra intención, cuando desacralizan lo sagrado⁵.

Estas dos alternativas me permiten relacionar lo cómico con lo que ocurre en el fin del análisis y la tontería.

LO CÓMICO Y EL FIN DEL ANÁLISIS

Puede resultar extraño vincular el fin del análisis, sin embargo Lacan así lo advierte: “Nada podría decirse seriamente —respecto de ese final— sino tomando sentido del orden cómico”⁶. Lo serio que ataña y sostiene el compromiso que la práctica pone en perspectiva, conlleva el hecho de que todas las series tienden a un límite. En el análisis, alcanzar ese límite adquiere la dimensión de lo cómico en un doble sentido.

En primer lugar, por la referencia a la impostación de prestigio jugado por la significación del falo como sostén del Sujeto Supuesto al Saber. Ese final nos advierte que el falo es pura marca de diferencia, que nadie lo es ni es su dueño y poseedor, perdiendo así ese estatuto “sacro” necesario para cumplir su cometido: la inscripción de marcas instituyentes. Lacan, como moderno Guillermo de Baskerville, nos dirá que necesitó apelar a la lógica y a la topología en su propósito de hacer caer la pregnancia imaginaria del Sujeto Supuesto al Saber. La verdad alcanzada dice de la no-relación sexual como marca de una diferencia que no implica atributos definitivos ni fijos. La posición femenina y la masculina no son entidades ni naturales ni imperativas prefijadas, sino modos diferentes de decir una falta que el falo encarna. Lacan lo resume así: “que estando interdicto el diálogo de uno y otro sexo porque un discurso, sea cual fuere, se funda en excluir lo que el lenguaje entraña de imposible, a saber, la relación sexual”⁷. Paradoja de ese fin de análisis, ya en parte advertido por Freud: los hombres dejan de



4. Sergio Staude, “El goce en la palabra. El chisme, un preludio a la sublimación”, *Revista Contexto en Psicoanálisis* 7 (2004): 1-11.
5. Giorgio Agamben, “Elogio de las profanaciones”, en *Profanaciones* (Buenos Aires: Anagrama, 2009), 99.
6. Jacques Lacan, “L’Etourdit” (1974), en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2016), 511.
7. Ibíd., 511.

sufrir por temor a perderlo y las mujeres de envidiar por no tenerlo. Ese alivio posibilita el rescate del humor aunque necesite atravesar y compartir una cuota de duelo por “el dolor de ya no ser”, como dice el tango. Lacan lo dice de este modo: “Si hay una dimensión que es propia del psicoanálisis, no es tanto la verdad de la boludez sino la boludez de la verdad”⁸. Es lo que afirmó Juanito el filósofo: ese sufrir se soportaba en una tontería y Lacan lo confirma: “es que mi matema propio, en vista del campo del discurso que he de establecer, pues bien, confina siempre con la tontería”⁹. El propósito clave del humor no es poner de relieve lo irrisorio de tal o cual personaje o situación, sino la tontería de la humanidad, incluso en sus manifestaciones más dramáticas. El humor, señaló Freud, es un modo como los hombres logran sustraerse por momentos a “la compulsión del sufrimiento”.

En segundo lugar, por la caída del objeto del deseo y del amor. No son ajenas las múltiples referencias a lo cómico en el amor como límite de su sacralización. Esa comedia de equivocaciones suele velar que el discurso amoroso implica un vacío, ya que todo discurso amoroso significa siempre lo mismo: el amor que mantiene la ilusión de hacer uno de dos. Leopoldo Marechal lo decía en un poema que unía humor y dolor: “Con el número dos nace la pena”. Por eso también lo cómico es inherente a esa pretensión y al alivio de no tener que soportar esa comedia como una carga pesada, abrumada por normativas o supuestos destinos ineludibles. Otra vez esa “tontería” profunda y esencial que Freud advirtió al ridiculizar lo “sagrado” como mandato en el extenso repertorio de los chistes de los casamenteros.

El objeto de deseo que el analista encarna cae como objeto de desecho. Descubrir ese costado tragicómico al final de un análisis no impide, sin embargo, que las demandas de amor dejen de ordenarse y reiterarse como las pretensiones del deseo.

El doble efecto cómico se evidencia en el fin del análisis¹⁰: el personaje que investido de la autoridad, el Sujeto Supuesto Saber, queda homologado a ser... uno más, un sujeto como cualquier otro. Y el objeto preciado y deseado, que el analista encarna como *semblant*, pasa a ser un desecho¹¹.

Aquellos que dieron testimonio de las vicisitudes de sus análisis y de sus finales en la experiencia del Pase hablan de que lo que les motivó la decisión de alcanzar ese final llega muchas veces sin conciencia del paso a dar, al modo de lo cómico ingenuo. El humor enlaza lo cómico y el chiste como dos derivas posibles que revelan una propiedad característica de un acto de negación que posibilita la decisión; el sujeto no tiene conciencia *a priori* de ese acto al que siempre llega y donde no calculaba llegar. Un caminar sobre el vértigo de la indeterminación. Solo a partir de la construcción de su relato advierte que a partir de esa doble caída tendrá un camino abierto y desconocido a seguir. El costado cómico implica un acto, su relato, su dimensión discursiva como en

8. Jacques Lacan, “El acto analítico”, en *El seminario*. Clase del 22 de julio de 1967. Inédito.

9. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 19. ...o peor* (1971-1972) (Buenos Aires: Paidós, 2012), 27.

10. El humor, en su doble vertiente de lo cómico y el chiste, no acapara todos los sentidos posibles del fin de análisis, solo pone en evidencia lo imposible de una fórmula generalizadora que pretenda agotar esos sentidos. La “tontería” propiciatoria.

11. Pablo Kovalovsky y Cristina Marrone, “Lo cómico en el final del análisis”, *Cuadernos Sigmund Freud* 12 (1988): 99.

el chiste. Aquí reaparece, como virtualidad o como presencia real la figura del tercero, del público que articula el psicoanálisis en intensión con su extensión.

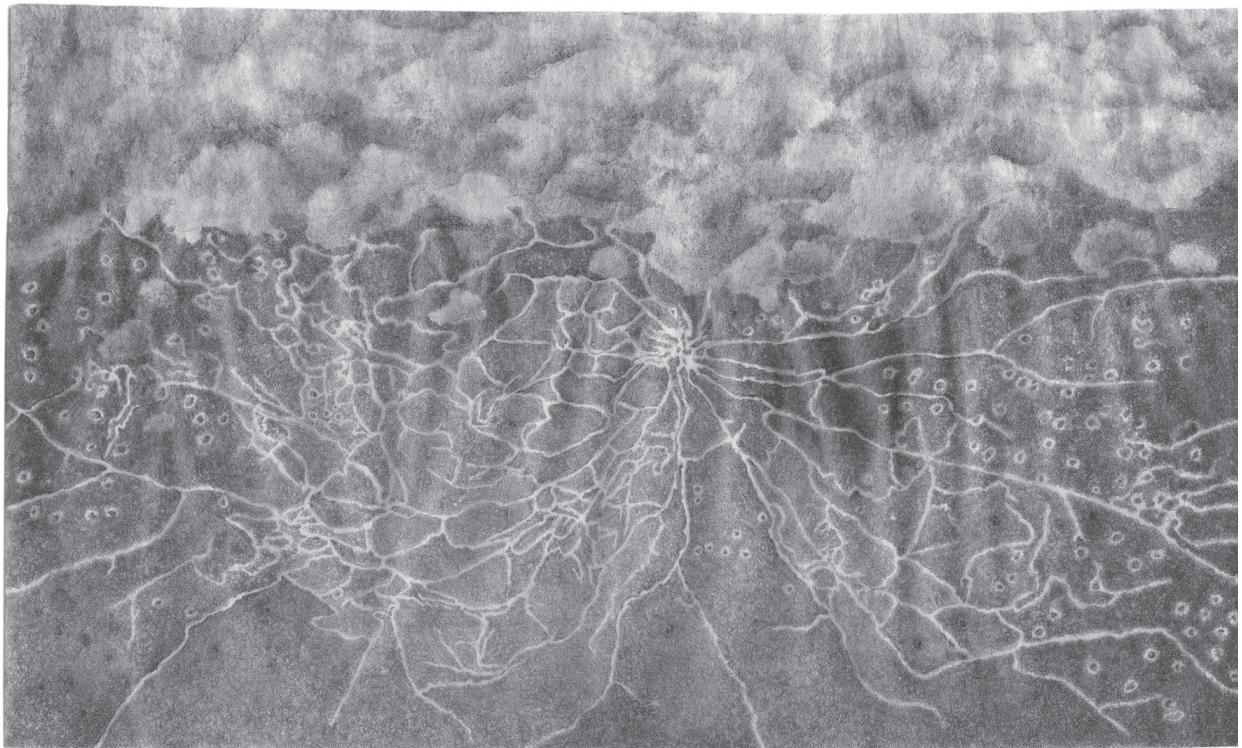
Ese final descubre que su verdad no implica un contenido determinado ni tampoco un saber acumulable, sino la evidencia de una marca, de un gesto, un acto inaugural del sujeto, el que implicó apropiarse del poder de la palabra que provino del Otro fundante. Ese gesto inaugura una futura posición subjetiva sobre el fondo traumático del nacimiento. Esa doble carencia en el inicio de la subjetividad, la del saber inconsciente y la del fantasma, se reactualiza en el final de análisis pero, en este caso, para permitir abrir posibilidades de invención, nuevas alternativas de goce, de amor y de vínculo social, a sabiendas de que si no hay experiencia de vértigo no hay deseo sino inhibición. Caminos posibles más allá de la roca de la castración, punto de detención del análisis freudiano, pasaje de la angustia neurótica a la posibilidad de inventivas. De esta apertura “sabrá hacerse una conducta. Más de una, las hay a montones, conviene a las tres dimensiones de lo imposible: tal como se despliegan en el sexo, en el sentido y en la significación”¹². No debe extrañarnos que los chistes y lo cómico, modalidades del humor, ayuden a su manera a vislumbrar y sostener esas nuevas posibilidades.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Profanaciones*. Buenos Aires: Anagrama, 2009.
- ECO, UMBERTO. *El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 1982.
- FREUD, SIGMUND. “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905). En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FREUD, SIGMUND. “El humor” (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- KOVALOVSKY, PABLO Y MARRONE, CRISTINA. “Lo cómico en el final del análisis”. *Cuadernos Sigmund Freud* 12 (1988): 99-110.
- LACAN, JACQUES. “El acto analítico”. Clase del 22 de julio de 1967. *El seminario*. Inédito.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 19. ...o peor* (1971-1972). Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACAN, JACQUES. “L’Etourdit” (1974), en *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2016.
- STAUDE, SERGIO. “El goce en la palabra. El chisme, un preludio a la sublimación”. Revista Contexto en Psicoanálisis 7 (2004): 1-11.



12. Lacan, “L’Etourdit”, 512.



...también es broma



PABLO AMSTER*

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Instituto de Investigaciones Matemáticas - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IMAS-Conicet),
Buenos Aires, Argentina

...también es broma

... Also a Joke

...c'est aussi une plaisanterie



En el curso del seminario 19, "...Ou pire", el psicoanalista francés Jacques Lacan pronunció una de esas frases que iban a traer más de un dolor de cabeza a sus seguidores: "No hay enseñanza más que matemática, el resto es broma". Pero esta aseveración no excluye la posibilidad certera de que también la matemática se trate, en el fondo, de una gran broma. El objetivo del presente artículo es mostrar que este último comentario, lejos de ser casual, encierra uno de los aspectos más profundos de esta disciplina que, como muchos sospechan, ha comenzado unos cuantos siglos antes de Lacan.

Palabras clave: matemáticas, lógica, Alicia, humor, paradoja.

CÓMO CITAR: Amster, Pablo. "... también es broma". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 169-179, doi: 10.15446/djf.n17.65524.

* e-mail: pamster@dm.uba.ar

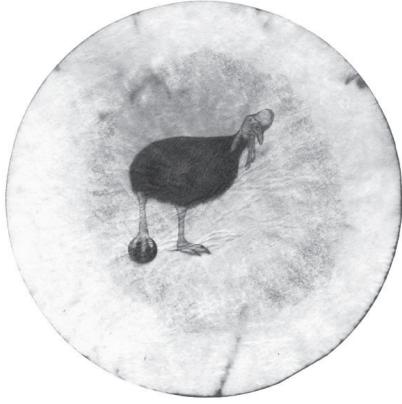
© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

During the course of Seminar 19, "...Ou pire", French psychoanalyst Jacques Lacan uttered one of those sentences that would become a headache for his followers: "the only teaching is mathematical, the rest is a joke". However, this statement does not exclude the real possibility that mathematics might also ultimately be a great joke. The objective of this article is to show how this far from casual comment refers to one of the profoundest aspects of this discipline that, as many may suspect, began a few centuries before Lacan.

Keywords: mathematics, logic, Alice, humor, paradox.

Dans le cours du séminaire 19 "...Ou pire", le psychanalyste français Jacques Lacan a énoncé une de ces phrases qui serait un casse-tête pour ses adeptes: "[...] il n'y a d'enseignement que mathématique, le reste est plaisanterie." Mais cette affirmation n'exclut pas la possibilité précise que la mathématique s'agisse aussi, au fond, d'une grande plaisanterie. L'objectif de cet article est de montrer que ce dernier commentaire, loin d'être fortuit, comprend un des aspects le plus profond de cette discipline qui, comme beaucoup le soupçonnent, a commencé quelques siècles avant Lacan.

Mots-clés: mathématiques, logique, Alice, humour, paradoxe.



En el curso del seminario “...ou pire”, el psicoanalista francés Jacques Lacan pronunció una de esas frases que iban a traer más de un dolor de cabeza a sus seguidores: “No hay enseñanza más que matemática, el resto es broma”¹. Se refería, claro, a sus matemáticas, que definió como “punto pivote de toda enseñanza”², aunque la sentencia ha sido universalmente interpretada de una manera que, para casi todo el mundo, es la peor manera posible: hay que estudiar matemática. Lo que nadie observa es algo que para los matemáticos se cae de maduro: la aseveración de Lacan no excluye la posibilidad certera de que también la matemática se trate, en el fondo, de una gran broma. El objetivo de estas breves notas es mostrar que el último comentario, lejos de ser casual, encierra uno de los aspectos más profundos de esta disciplina que, como muchos sospechan, ha comenzado unos cuantos siglos antes de Lacan.

Cabe mencionar que cuando se le pregunta a la gente común su opinión sobre la matemática uno de los últimos adjetivos que suelen aparecer es “divertida”. A la luz de los hechos, esto resulta bastante justo y explica, entre otras cosas, que se la haya definido como el arte de convertir café en teoremas y no en carcajadas. Sin embargo, quienes nos dedicamos a ella sabemos que la matemática consiste, esencialmente, en pasarlá bien, inventar mundos y, en ocasiones, reírnos de nuestros propios inventos. Esto da origen a una subclase bien definida del humor, conocida como *humor matemático*, que suele provocar entre los no-matemáticos una reacción similar a la de uno de los personajes de *Dios*, una comedia teatral de Woody Allen, tras escuchar una conclusión filosófica del otro: “No me sorprende que te inviten a tan pocas fiestas”³. La respuesta es entendible, pues se trata de un humor que combina aspectos que son incomprensibles para la mayoría de los mortales con una asombrosa candidez. A modo de ejemplo, basta recordar aquella broma ingenua que escuché de la boca de un matemático alemán, quien pocas horas atrás había dictado un seminario espantosamente complicado y ahora era capaz de preguntar, con ojos chispeantes y sonrisa pícara:

—What is a normed space which is complete and yellow?

1. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 19. ...o peor* (1971-1972) (Buenos Aires: Paidós, 2012), 27.

2. Como es sabido, no faltó el argentino gracioso que se animó a leer aquí “pavote” en vez de “pivot”. Ibíd.

3. Woody Allen, *Sin plumas* (Barcelona: Tusquets, 1982).

Una vez superada la ligera sorpresa de encontrarse con un término poco habitual en el ámbito matemático (amarillo), la solución al enigma no parece demasiado hilarante, por más que venga precedida de unas ruidosas y guturales risotadas:

—Ho-ho-ho, a Bananach Space.

A modo de justificación, se puede aclarar que aquí la combinación es doblemente letal: una mezcla de humor matemático y humor alemán; como sea, el ejemplo viene a cuento para ilustrar no solo la mencionada candidez sino el hecho crucial de que cualquier broma, por inocente que sea, requiere para ser exitosa una base común de conocimientos con el oyente. En este caso, es altamente improbable que acompañemos a nuestro amigo alemán en su entusiasmo, pero si además ignoramos que un espacio normado completo —¿qué será eso?— se denomina *espacio de Banach*, entonces la probabilidad se reduce a cero. Probemos con este otro, todo un clásico entre los estudiantes de análisis matemático:

En una fiesta de funciones, la exponencial se encuentra sola en un rincón. Viene el coseno y le dice: "¡Eh, intégrate!", a lo que la exponencial responde: "¿Para qué? Da lo mismo."

Nuevamente, el oyente desprevenido queda completamente en ayunas hasta que, todavía con lágrimas en los ojos, uno de los matemáticos presentes le explica que “integrar” o calcular la primitiva de una función exponencial es exactamente la misma función.

Estas situaciones, bastante frecuentes, recuerdan un concepto vertido por el argentino Macedonio Fernández, tan admirado como plagiado por sucesivas camadas de escritores. Se trata del *no-en-seguida chiste*, del que brinda algunos ejemplos⁴:

Era tan feo, que aún los hombres más feos que él no lo eran tanto.

Al ladrón, bajo la cama: —¡Pero hombre! ¡Se ha puesto usted la cama del revés!

Puestos a analizar la estructura profunda de estas construcciones, podemos decir que justamente de eso se trata, de “ponerse la lógica del revés”, lo que genera una inevitable vacilación antes de largar la risa. A tal aspecto se refiere el propio Macedonio cuando introduce tan notable género humorístico:

Considerando los chistes dudosos (¿Es chiste o no es chiste?) como un género superior, de más calidad que el chiste cierto y por ello más escaso de ejemplos, como lo comprobará el que se decida inaugurar una colecta de ellos, propongo crear la Sección de esta especie, de la risa en duda.⁵

4. Macedonio Fernández, *Papeles de recienvenido y continuación de la nada* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966), 114.

5. Ibíd.

Resulta interesante asociar la duda, o más exactamente el suspenso manifestado en el “no-en-seguida” con los *puntos suspensivos* que enmarcan el seminario en cuya cita nos hemos apoyado para dar comienzo a este trabajo. El título ...ou pire (...o peor) remite a muchas cuestiones diferentes, entre las cuales cobra un lugar preponderante el uso de los puntos suspensivos. En la lógica, se trata del sujeto faltante en las *funciones proposicionales*, entendidas como “predicados sin sujeto”. Los lógicos del siglo XIX entendieron que el lugar de esos puntos era una especie de agujero, actualmente expresado por medio de una variable. En definitiva, una fórmula con una variable libre, como

$$f(x) = x \text{ es mortal}$$

no es otra cosa que una oración que guarda un espacio “para ser completado” algo de la forma:

$$\dots\dots\dots \text{es mortal}^6$$

6. Cabe mencionar que, en portugués, los puntos suspensivos llevan un nombre magnífico, revelador de su verdadero carácter: *reticências*. Si confrontamos esto con el chiste puesto en duda (en suspenso) por Macedonio, podemos entender por fin nuestro reparo o reserva a la hora de comenzar a reírnos. En cambio, chistes como el de los espacios de *Bananach* no provocan la menor duda: no hay que reír.
7. Gilbert Keith Chesterton, *El candor del Padre Brown* (Madrid: Hyspamerica, 1982).
8. Según se cuenta, la frase *grinning like a Cheshire cat* tiene su origen en un error cometido por un poco diestro pintor de dicho condado inglés, que intentó representar un emblema heráldico pero su dibujo terminó pareciéndose lastimosamente a un gato. Al parecer, el asunto cobró tanta relevancia que pronto comenzaron a venderse galletas en forma de gato: se comían de afuera hacia adentro, de modo que el último bocado fuera precisamente la sonrisa, tal como ocurre en la historia de Lewis Carroll.
9. Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas* (Buenos Aires: Brújula, 1968).

Los ejemplos anteriores se pueden extrapolar al plano, más general, de un humor que subvierte la lógica. Llevado al extremo, el mecanismo produce como resultado paradigmático el país de las maravillas de *Alicia*, caracterizado por Chesterton⁷ como “un territorio poblado por matemáticos locos”. En este punto, muchos coinciden en afirmar que se trata de un diagnóstico bastante preciso; más aún, hay quienes ven en la caracterización un decidido tinte de pleonasmico, aduciendo que el término “locos” no tiene nada que agregar al asunto. La apreciación puede tildarse de exagerada, aunque no resulta del todo extraño ver emparentada la matemática con la locura. Esto se debe, por un lado, al hecho de que la propia actividad y el manejo de entidades tan abstractas lleva a transitar senderos a veces resbaladizos, en los que más de un Cantor ha patinado. Y, por otro lado, porque a veces la dualidad locura-cordura forma parte de la propia esencia del razonamiento matemático. Desde esta perspectiva, el diálogo entre el siempre risueño gato de Cheshire⁸ y Alicia es menos alocado de lo que puede parecer⁹:

—¿Y cómo sabe que usted está loco?
 —Para empezar —dijo el Gato—, un perro no está loco. ¿Aceptas eso?
 —Supongo que sí —dijo Alicia.
 —Bueno —siguió el Gato—, sabes que un perro gruñe cuando está enojado y mueve la cola cuando está contento. Ahora bien, yo gruño cuando estoy contento y muevo la cola cuando estoy enojado. Luego, estoy loco.

Lo que se evoca es, por cierto, el antiguo artificio inventado, según se dice, por Tales: la demostración matemática. En este caso, se trata de una prueba por contradicción o *reductio ad absurdum*, que consiste en suponer falso el enunciado que se quiere probar, para llegar a una contradicción. Esto implica, por fin, que entonces el enunciado original tenía que ser verdadero:

$$(\neg p \Rightarrow p) \Rightarrow p$$

La lógica clásica conoce todo tipo de *reductios*, algunas válidas y otras falaces. Entre estas últimas, hace poco se ha dado el triste nombre *reductio ad hitlerum* a aquel argumento según el cual debemos evitar ciertas conductas por el simple hecho de que son habituales en tal o cual personaje nefasto X. Por increíble que parezca, se trata de un “razonamiento” sumamente frecuente:

No debemos escuchar música clásica, pues era la música preferida del malvado X.

Hay variantes un poco más simpáticas, como la que describe el filósofo Alain De Botton en su novela *Del Amor*¹⁰. El narrador y Chloe están profundamente enamorados y la cosa va bien hasta que ella se compra unos zapatos horribles, lo que despierta una reflexión muy profunda, casi un cuestionamiento:

¿Cómo puedo gustarle yo y esos zapatos?

Esto va, por cierto, en la misma línea de una sección del mismo libro titulada *Marxismo*, pero no por el célebre pensador alemán sino por aquel otro Marx, no menos célebre ni menos pensador, que declaró que jamás pertenecería a un club capaz de aceptar como socio a alguien como él. La versión de Alain De Botton se presenta así:

Si él/ella es tan maravilloso/a, ¿cómo es posible que pueda amar a alguien como yo?

No queda claro a qué clubes perteneció Groucho, aunque su ocurrencia deja claro que debería ser aceptado en el club de los matemáticos —que, según el imaginario popular, está rebosante de gente “como él”—. En efecto, si miramos más de cerca, seremos capaces de encontrar en su frase el hilo de aquel argumento sutil que hizo tambalear la lógica de principios del siglo XX: la paradoja de Russell. Un hilo que en realidad comienza a desenrollarse mucho antes y se prolonga hasta los años treinta, cuando Gödel logró insertar otra conocida paradoja en las entrañas mismas de los sistemas formales. Se trata de la paradoja de Epiménides, llamada *del mentiroso* pues también admite una reducción, no a un absurdo, pero sí a un enunciado notablemente breve: *Miento. Si digo la verdad, miento, mientras que si miento, digo la verdad; es tan simple que cuesta creer que, convenientemente adaptada, esta “broma” haya*



¹⁰. Alain De Botton, *Del amor* (Buenos Aires: S. A. Ediciones B, 1995).

sido capaz de derrumbar las ambiciones del formalismo matemático. Gödel tuvo la habilidad de construir, dentro de un sistema dado, una proposición *p* que no afirma su falsedad pero sí su imposibilidad de ser demostrada. Una tal proposición tiene que ser verdadera: una vez más, el razonamiento gatuno dice que, si fuera falsa, entonces sería demostrable y luego verdadera (absurdo). De esta forma, se pone de manifiesto la existencia de verdades (como el enunciado *p*) que no son alcanzables por la demostración. Los sistemas formales revelan así una suerte de limitación intrínseca, hecho que ha sido empleado, fuera del contexto matemático, para decir toda clase de barbaridades. Pero más interesante es otra limitación todavía más esencial, que pone en juego la propia capacidad de los sistemas de convencerse a sí mismos acerca de la solidez de sus métodos. Es otro de los teoremas de incompletitud de Gödel, el segundo, que a grandes rasgos asegura que un sistema lógico no es capaz de probar su propia consistencia. Por supuesto, el enunciado riguroso requiere mucho mayor cuidado, pero la esencia se puede ver ya en este fragmento de Chesterton¹¹:

— (...) *Es horrible. Debo de estar loca.*
— *Si usted estuviera loca realmente —contestó el joven—, creería usted estar cuerda.*

La idea es clara: una persona *X* no puede, mediante un razonamiento, demostrar a sí misma que no está loca, pues hay dos posibilidades:

1. *X* no está loco y el razonamiento es válido.
2. *X* está loco y su razonamiento es un completo disparate... aunque él cree que es correcto, justamente por estar loco.

La situación es exactamente opuesta a la del gato de Cheshire, que pretende dar una prueba de su locura haciendo caso omiso de la completa inutilidad de su esfuerzo: ¿cómo vamos a confiar en los razonamientos de alguien que está loco?

Como el lector de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* recordará, la conversación con el gato es apenas la antesala, una suerte de preparación para el capítulo siguiente, el séptimo, que gira en torno a la locura desde el principio hasta el fin. El escenario es la casa de la liebre de Marzo, que está loca porque marzo es la época del amor de las liebres. Y más loco aún está el Sombrerero¹², hecho que termina de explicar el título del capítulo: *Una merienda de locos*. Es oportuno señalar que la traducción no permite apreciar allí una velada alusión a quien es en realidad el personaje central del capítulo, un invitado que nunca llega y es el más loco de todos: el tiempo. El título original *A Mad Tea Party*, en efecto, juega con la homofonía entre la palabra

11. Gilbert Keith Chesterton, "A Defence of Nonsense", en *The Defendant* (Londres: Dover Publications, 2012).

12. La expresión popular *estar loco como un sombrerero* tiene su origen en el curioso hecho de que, efectivamente, muchos artesanos fabricantes de sombreros del siglo XIX padecían desórdenes neurológicos. Claro que esto no se debe a que su trabajo tuviera relación con las cabezas —en tal caso, ¿qué sería de los psicoanalistas?—, sino a un factor descubierto mucho después:

la intoxicación por el mercurio que empleaban para su trabajo. Los síntomas incluían estomatitis, anorexia, temblores y "alteraciones neurológicas y psíquicas", manifestadas en insomnio, delirios, alucinaciones, episodios depresivos...

tea (té) y la pronunciación en inglés de la letra *t*, que es la variable preferida por los físicos para denotar el tiempo. En esa época se estaban discutiendo ideas “locas” que recién en el siglo XX comenzarían a tomarse con toda naturalidad en el campo de la ciencia —aunque los cabalistas ya las habían planteado unos cuantos siglos antes— y dieron lugar a esa entidad denominada espacio-tiempo. Hasta ese entonces, todos preferían seguir a Kant en su idea de que la geometría es la ciencia del espacio y el álgebra corresponde al tiempo; sin embargo, un trabajo dado a conocer por Hamilton en 1843 cambió por completo el enfoque del asunto. Por supuesto, el célebre matemático irlandés había iniciado su búsqueda mucho antes y, en 1837, publicó su *Teoría de las funciones conjugadas, o parejas algebraicas: con un ensayo preliminar sobre el álgebra como ciencia del tiempo puro*. Allí intentó introducir ternas de números que representan el espacio tridimensional, a las que fácilmente encontró la forma de sumar o restar. Pero se topó con una dificultad a la hora de multiplicarlas y, según se cuenta, durante mucho tiempo sus hijos le preguntaban cada día, en el desayuno:

—Papá, ¿ya puedes multiplicar las tripletas?

Años más tarde, en una carta a uno de sus hijos, Hamilton evoca el momento preciso en que logró resolver la cuestión, introduciendo una nueva coordenada a sus “tripletas” para definir los célebres *cuaterniones*, con los que esperaba poder describir de manera conjunta el espacio físico y el tiempo:

Mañana será el decimoquinto cumpleaños de los cuaterniones. Surgieron a la vida, o a la luz, ya crecidos, el 16 de octubre de 1843, cuando me encontraba caminando con la Sra. Hamilton hacia Dublín, y llegamos al Puente de Broughman.¹³

Volviendo a Alicia, se ha interpretado que todo el capítulo mencionado es una recreación de este debate. Los tres personajes —el Sombrerero, la Liebre y el Lirón— corresponden a las coordenadas espaciales y el invitado que, según dijimos, no llega pero está presente en toda la escena es el tiempo, que completa el cuaternion. Es el propio Sombrerero quien se ocupa de aclarar que se trata de un personaje más, tan importante como los otros tres:

—Creo que ustedes podrían encontrar mejor manera de matar el tiempo —dijo— que ir proponiendo adivinanzas sin solución.

—Si conocieras al Tiempo tan bien como lo conozco yo —dijo el Sombrerero—, no hablarías de matarlo. ¡El Tiempo es todo un personaje!

13. Por supuesto, no se trata de la misma Lady Hamilton que arrancó los suspiros —y unas cuantas cosas más: por ejemplo, una hija— del almirante Nelson. Aunque los cuaterniones fueron capaces de arrancar suspiros mucho más profundos, no solo entre los matemáticos, sino muy especialmente entre los físicos que darían nacimiento, unas cuantas décadas más tarde, a la mecánica cuántica. Las anécdotas sobre Hamilton que aquí se relatan fueron tomadas de: José Manuel Sánchez Muñoz, “Hamilton y el descubrimiento de los cuaterniones”, *Pensamiento matemático 1* (2011): 1-27.

Uno de los aspectos fundamentales de los cuaterniones es el hecho de que, en contra de las expectativas algebraicas de aquellas épocas, el producto no cumple la ley de commutatividad, vale decir, AB no es necesariamente igual a BA . No se trata de algo fácil de aceptar para quien está habituado a multiplicar solamente números comunes. Al menos eso parece ocurrirle a Alicia, quien ingenuamente asume que decir lo que se piensa es lo mismo que pensar lo que se dice. Con esto se ganó una severa reprimenda:

—*¿Lo mismo? ¡De ninguna manera!* —dijo el Sombrerero—. *En tal caso, sería lo mismo decir “veo lo que como” que “como lo que veo”!*

—*Y sería lo mismo decir* —añadió la Liebre de Marzo— *“me gusta lo que tengo” que “tengo lo que me gusta”!*

—*Y sería lo mismo decir* —añadió el Lirón, que parecía hablar en medio de sus sueños— *“respiro cuando duermo” que “duermo cuando respiro”!*

Claro que esta última intervención ya no sirve como ejemplo de no-commutatividad ya que, como señala el sombrerero, en el caso del Lirón es *lo mismo*. El diálogo parece remitir también a los desarrollos de una lógica que, si bien se discutía desde los tiempos de los estoicos, recién en la época de Carroll comenzaba a formalizarse: la lógica llamada *intensional*, en contraposición a la *extensional*, en la cual no valen muchas de las reglas habituales. Entre ellas, la referida commutatividad, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo que involucra también el tiempo:

Juan enloqueció y consultó a su psicoanalista.

Juan consultó a su psicoanalista y enloqueció.

Pero no solo de la locura vive el matemático —ni el psicoanalista—, así que veremos ahora un par de ejemplos más en los que el humor no proviene, como antes, de subvertir la lógica, sino más bien de servirse de ella de manera lisa y llana.

El primer ejemplo es una verdadera obra maestra de humor gráfico y es del argentino Caloi¹⁴. En una serie de viñetas se describe una manifestación; cada una de las columnas lleva, como corresponde, una pancarta. Se ve pasar primero un grupo de obreros y empleados, con rostros adustos, luego la columna de estudiantes, con caras y atuendos de intelectuales, luego desfilan empresarios, deportistas, artistas, profesionales... hasta que, en la última viñeta se ve llegar una columna, muy nutrida también, con una gran pancarta que dice “Etc.”. Un detalle muy logrado del chiste es el hecho de que los que allí marchan tienen auténtica pinta de “etc.”: personas cuya única cualidad particular es la de no tener ninguna cualidad particular. Alguno de ellos

14. Caloi, *Con todo el humor del alma* (Buenos Aires: Puntosur, 1987).

lleva jeans, se distingue una mujer que es algo más baja... en resumen, gente común y corriente.



15. "Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible, ergo, Dios existe". Jorge Luis Borges, "*Argumentum ornithologicum*", en *El hacedor. Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974).
16. El resultado es algo difícil de explicar en términos sencillos, pero se refiere a una cuestión que se planteó Cantor a fines del siglo XIX: ¿existe algún infinito mayor que el de los números naturales pero menor que el de los números reales? Cantor no pudo dar una respuesta a esta pregunta, pero supuso que era negativa. En la década del treinta, Gödel probó que el enunciado conjeturado por Cantor (no hay infinitos intermedios) era irrefutable en el marco de la teoría de conjuntos, vale decir, no se puede demostrar su falsedad. Los trabajos de Cohen completaron el panorama: tampoco se puede demostrar su verdad; en otras palabras, el enunciado es *indecidible*.

El problema, ya fuera de broma, es cuando intentamos responder a la pregunta: ¿qué significa "común y corriente"? Esto es algo que la lógica y la filosofía han discutido, con dispares resultados; entre ellos, se destaca una suerte de paradoja, a veces llamada *del elemento genérico*, que pone en evidencia las dificultades de intentar definir un objeto cuya propiedad sea la de no tener propiedades. Pensemos en lo que ocurriría si se tratase de un número, algo así como el "número indefinido" que propone Borges en su *Argumentum ornithologicum*¹⁵. Asumamos, pues, que hay números naturales que no tienen ninguna cualidad especial y formemos un conjunto con todos ellos. Dicho conjunto tiene un primer elemento x , que ciertamente posee una cualidad muy especial: es el menor de los números que carecen de "cualidades especiales", lo que es absurdo. Con ligeros matices, este asunto del objeto genérico cobró un rol preponderante en uno de los más resonantes logros de la lógica del siglo XX: la prueba de la independencia de la hipótesis del continuo, llevada a cabo por Paul Cohen en 1963¹⁶.

El segundo ejemplo es un chiste que escuché hace muchos años, cuando todavía no era capaz de hacerme una idea plena de sus verdaderos alcances:

- ¿Qué tal? ¿Cómo te va en la carrera?
 —Y... más o menos.
 —¿Por qué? ¿Es muy difícil?
 —Y... más o menos.
 —¿Y te falta mucho para terminar?
 —Y... más o menos.
 —Pero ¿en qué facultad estudias?
 —En Ciencias Exactas.

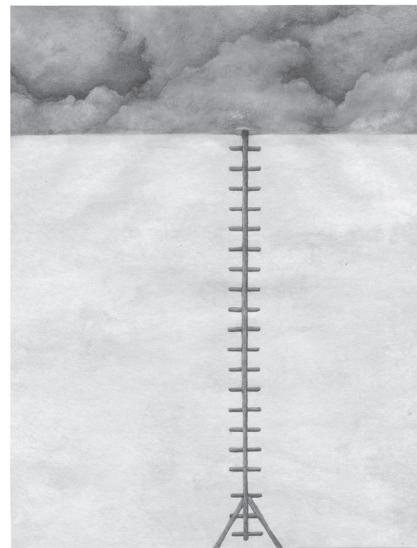
La cuestión puede pasar como un mero juego de palabras; sin embargo, los avances de las últimas décadas hacen posible una resignificación a partir de una nueva clase de lógica. Nos referimos a la *lógica borrosa*, invención de un matemático llamado Zadeh, que extiende los alcances de la lógica clásica al incorporar un continuo de valores de verdad. A diferencia de los habituales 0 y 1 (falso y verdadero) con que opera la lógica binaria, existen enunciados que no son verdaderos sin llegar a ser del todo falsos: se entra así en un terreno "difuso" que se puede modelizar mediante el intervalo de números reales entre 0 y 1. Así, un enunciado tiene un valor de verdad cercano a 1 si es "bastante verdadero" y cercano a 0 si es "bastante falso". De esta manera, la conversación anterior encuentra un razonable grado de precisión, al amparo de las sombras... o, mejor dicho, de los conjuntos borrosos.

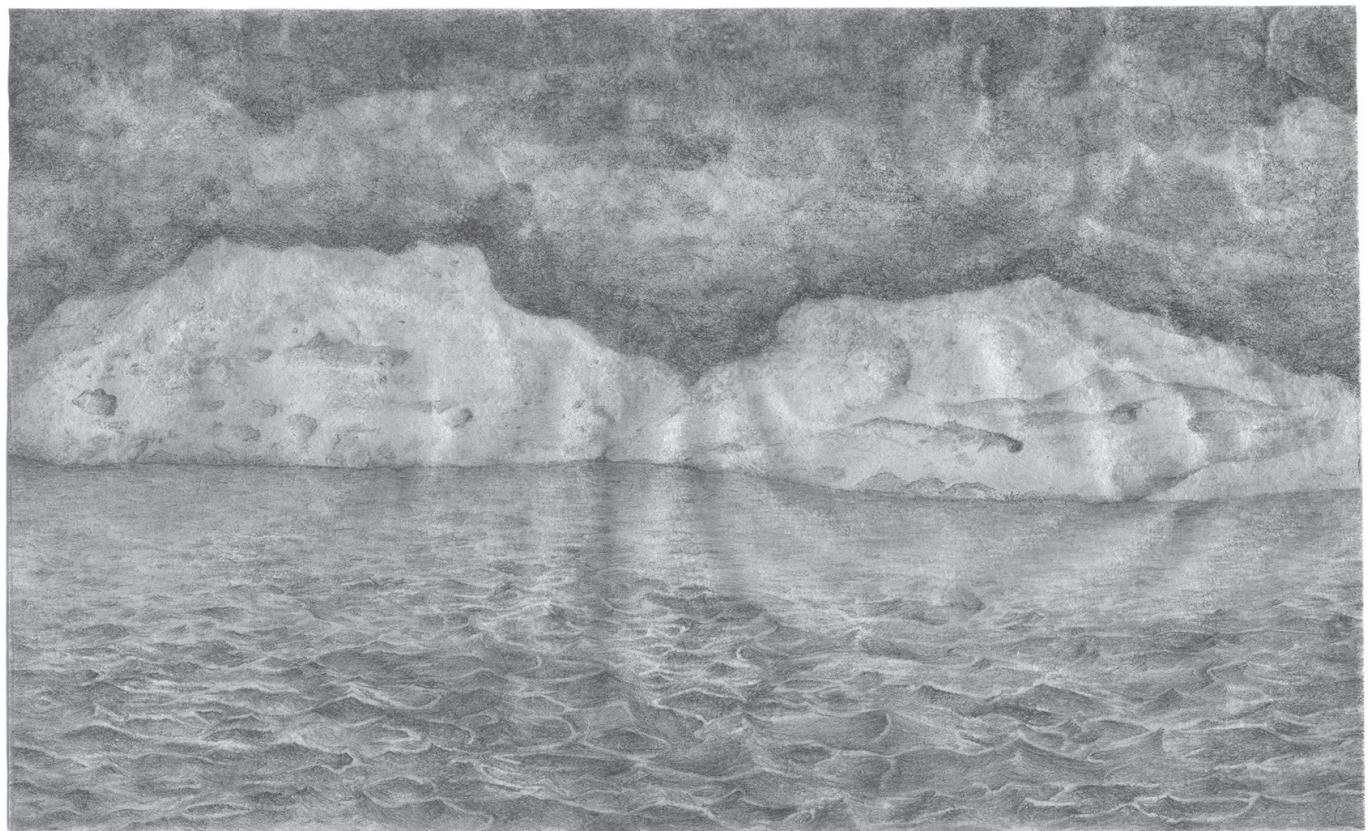
La lógica borrosa ha encontrado aplicaciones en los más diversos campos, que van desde la economía a los lavados de ropa, la medicina o las escalas musicales y la afinación. Pero quizás sea pertinente considerar también la posibilidad de emplearla para discernir entre un chiste muy malo (los espacios de *Bananach*), uno bastante bueno, uno más o menos... Nos acercamos así a la visión de la matemática presentada al comienzo, a partir de la aseveración lacaniana sobre la enseñanza y las bromas. Es algo que percibí a poco de iniciada mi carrera, en el justo momento en que empezaron a invitarme cada vez a menos fiestas: el humor constituye, en buena medida, la esencia de la matemática. Para decir esto, nada mejor que alterar ligeramente las palabras de un célebre tango:

Yo anduve siempre en humores, iqué me van a hablar de humor!

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, WOODY. *Sin plumas*. Barcelona: Tusquets, 1982.
- BORGES, JORGE LUIS. "Argumentum ornithologicum". En *El hacedor. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CALOI. *Con todo el humor del alma*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- CARROLL, LEWIS. *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Brújula, 1968.
- CHESTERTON, GILBERT KEITH. "A Defence of Non-sense". En *The Defendant*. Londres: Dover Publications, 2012.
- CHESTERTON, GILBERT KEITH. *El candor del Padre Brown*. Madrid: Hyspamerica, 1982.
- DE BOTTON, ALAIN. *Del amor*. Buenos Aires: S. A. Ediciones B, 1995.
- FERNÁNDEZ, MACEDONIO. *Papeles de recienvenido y continuación de la nada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 19. ...o peor (1971-1972)*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, JOSÉ MANUEL. "Hamilton y el descubrimiento de los cuaterniones" *Pensamiento matemático 1* (2011): 1-27.





IV. ... EN SUB VERSIÓN





© Angélica María Zorrilla. *Cusumbo*. DisPares | grafito, lápices de colores, sobre de papel de filtro para cafetera| 20 cms diámetro | 2010-2014.

Para una política de la farsa. La lección libanesa*



DINA GERMANOS BESSON **

MARIE-JEAN SAURET ***

Universidad de Toulouse II-Jean Jaurès, Toulouse, Francia

Para una política de la farsa. La lección libanesa



CÓMO CITAR: Besson, Dina y Sauret, Marie-Jean. "Para una política de la farsa. La lección libanesa". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 183-200, doi: 10.15446/djf.n17.65525.

* Traducción del francés a cargo de Sylvia De Castro Korgi, profesora de la Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Universidad Nacional de Colombia.

e-mail: msdecastrok@unal.edu.co

** e-mail: dina_besson@hotmail.com

*** e-mail: sauret@univ-tlse2.fr

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

El periodo de los treinta años gloriosos de la República del Líbano culmina con la guerra en 1975. Hacen su aparición milicias de fuerzas emergentes y su correlato de reparto geográfico y social. En respuesta al colapso de las instituciones simbólicas, se asiste al surgimiento de una lengua provocadora, de la cual se encuentra una anticipación en las invenciones literarias de grandes autores (Ionesco, Céline). Sostenemos que el vivir-juntos libanés pudo resistir al desastre de la guerra gracias a un cambio del pensamiento que se constata en el registro de la farsa. Concebida en esta investigación como una forma contemporánea de la risa, la farsa parece ser una respuesta al quiebre de las ontologías en la época de la posmodernidad.

Palabras clave: vínculo social, chiste, cómico, humor, farsa.

Toward a Politics of Farce. The Lebanese Lesson

The period of the thirty glorious years of the Republic of Lebanon culminate in the war of 1975. Milicias made up of emerging forces appear, with the corresponding geographic and social distribution. In response to the collapse of symbolic institutions, a provoking language arises, which had been foreshadowed in the literary creations of great authors like Ionesco and Céline. The article argues that the Lebanese form of coexistence was able to withstand the disaster of war thanks to a change in the way of thinking evidenced in the register of the farce. Construed in this research project as a contemporary form of laughter, farce seems to be a response to the breakdown of ontologies in the postmodern period.

Keywords: social fabric, joke, comic, humor, farce.

Pour une politique de la farce. La leçon libanaise

Les trente années glorieuses de la République du Liban s'achèvent par la guerre en 1975. Survient après cette période les milices des forces émergentes et son corrélat du partage géographique et social. Pour répondre au collage des institutions symboliques, on assiste à la naissance d'une langue provocatrice dont on rencontre une anticipation dans les inventions littéraires des grands auteurs (Ionesco, Céline). Nous avançons que le vivre-ensemble libanais a pu résister à la catastrophe de la guerre grâce à un changement de pensée qu'on peut constater dans le registre de la farce. Conçue dans cette recherche comme une forme contemporaine du rire, la farce semble être une réponse à la cassure des ontologies dans la postmodernité.

Mots-clés: lien social, mot d'esprit, comique, humour, farce.



1. Lo que no funciona en el paradigma trágico es la dimensión heroica. El acto de Antígona es finalmente transgresivo, suicida. Es el *huribis* trágico. Simon Critchley habla en términos de “modelo heroico de autenticidad”. Ahora bien, él dice que se trata, más bien, de inautenticidad (inadecuación) en el corazón de la experiencia subjetiva. Existen otras vías distintas a la tragedia para sublimar la experiencia. Son las modalidades del reír, expresiones de deseos más humildes, pues pueden sustituir a esa elevada relación entre el sujeto y la Cosa. Paradójicamente, esas modalidades —el humor y la farsa, para el caso— son más trágicas que la tragedia, pues impiden la posibilidad de la autenticidad, la posibilidad de la incompletud. Cf. Simon Critchley, *Une exigence infinie* (París: François Bourin, 2013), 121-128.

En el contexto del Líbano contemporáneo nos preguntaremos qué modalidad de relación subjetiva —qué modo de relación con el goce, con la ley, con el Otro— ha podido permitirles a los habitantes de ese lazo social frágil, sostenerse juntos durante el último medio siglo. ¿Sería una modalidad que, contrariamente al *Witz*, dejaría al Otro fuera de juego? Concebida en esta investigación como una de las modalidades contemporáneas de la risa, la farsa sería la única que tendría la capacidad de expresar el horror o el absurdo, es decir, el divorcio radical entre el hombre y el mundo, entre el sujeto y el lenguaje, ocupándose de la existencia supuesta de las cosas en un contexto generalmente incierto en el que nada parece establecido. Para definirla hemos abastecido nuestra inspiración en el universo romanesco y de la dramaturgia occidental, particularmente en escritores que han transgredido la lengua en el paso de la lengua hablada a lo escrito. En efecto, de manera espontánea y sorprendente, la farsa parece poder aprehenderse en el hablar. En esos autores hay, entonces, esta tentativa de reinventar o, más bien, de deconstruir la lengua clásica por el sesgo de un desajuste: cómico para unos, fastidioso para otros, sorprendente para todos, abordando la cuestión del fracaso de una cierta literatura que no deja de engendrar una genial explotación del lenguaje, concebida desde entonces como el vehículo de una perpetua equivocación. Se trata, especialmente, de autores del periodo de posguerra que tienen en la memoria a los precursores originales: Rabelais —para Céline—, Jarry —para el Nuevo Teatro— quienes, entre la experiencia poética —injurias y aullidos— extraídos de lo indecible, y la invención de efigies grotescas de una humanidad cobarde y desesperada, inauguran “la era de la sospecha”, para retomar la expresión de Sarraute. En cuanto a los procedimientos que caracterizan esta posibilidad, y que someteremos a la prueba del psicoanálisis, participan de un pánico verbal.

Esta investigación analizará las modalidades del reír que parecen suplantar a lo trágico, en adelante caduco, en ese tiempo de crisis¹. Son las ocurrencias y los decires que se disimulan sin que uno pueda sospecharlo. Se construye un mundo de payasos a la altura de nuestras angustias: ver el despota como un bufón, él mismo claudicante, cayendo cuando es muy pesado. El humor es, según Boris Vian, “la cortesía del desespero” que obra, para nosotros, (des)esperados, siempre sugiriendo el límite:

la zancadilla graciosa de la muerte gracias a la cual el hombre puede reencontrar sus derechos. Lejos de reducirse a simples modalidades, el chiste, lo cómico y el humor se levantan como insurrección del lenguaje, necesidad imperiosa para la supervivencia del sujeto —en un contexto que se juzga tan grave como para hablar de eso seriamente— desacralizando, volteando, aligerando los temores y el horror, aunque fuese de manera fortuita y pasajera. Pero si la guerra en el Líbano puede ser percibida como una continuidad de desfiles que miman el desfile de muerte que da lustre al “bastón de mierda” a la manera de Ubu, entonces es la tonalidad de la farsa la que tendrá la voz. Dotada de una justa entonación, dicha tonalidad confiere a esa atmósfera una coloración a la vez trágica y bufonesca, ciertamente desconcertante, pero de un carácter muy humano. Podemos ver entonces, en la actitud y la palabra de los sujetos, confrontados a múltiples realidades a veces inquietantes, cómo lo nuevo puede surgir de lo antiguo, cómo en el seno de una sociedad que ha dado un fuerte giro hacia lo confesional, provista de un sistema rígido, se desprenden representaciones nuevas, surgen concepciones originales y, sobre todo, palabras inéditas que socavan el orden tradicional. Desde la montaña hasta los valles oscuros de la capital, las ciudades, los pueblos, sabemos oír esas voces que dan cuenta de una mutación en obra. Parece imponerse otra manera de vivir, de ver, de decir, que entraña tomas de conciencia y transforman las actitudes ante la vida, el mundo, el sujeto. Así, se pueden descubrir en el discurso testimonios de cómo son sacudidos por los acontecimientos y cómo algunos son animados por una justa clarividencia. A través de ellos ponemos en evidencia las fallas de la palabra corriente, las rupturas de sentido, la desarmonía.

Estamos al otro lado de las perturbaciones que sacudieron al país y a la ciudad, y en vísperas de un tiempo de prueba que no podemos concebir aún. El Líbano se presenta como un laboratorio en un medio caótico, precursor de acontecimientos por venir en otros países. A la altura de la posmodernidad, estamos quizás al alba de lo que se anuncia en otras latitudes o amenaza con advenir:

“Es el gran tiempo, ha dicho la Morsa,
De discutir diversos asuntos,
Barcos, zapatos, el árbol o la corteza,
Reyes, océanos, o bien nabos [...]”².

LAS MODALIDADES DEL REÍR

¿Cuáles son las soluciones inventadas por el sujeto que le permiten seguir viviendo, improvisar el (no)sentido, reconocer su división? Privado de un Otro que le podría asegurar un marco tranquilizador, no le queda otra guía que reír, frivolidad necesaria.

2. Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (Madrid: Catedra, 1992), 13.

Antes de analizar la farsa, concebida como una modalidad del reír, veremos brevemente en qué se distinguen las otras modalidades —el chiste, lo cómico, el humor— analizadas por Freud y por Lacan.

El *Witz* reside en la “condensación con formación sustitutiva”, dice Freud. Contrariamente a lo cómico y al humor, que no tienen necesidad de ser dirigidos, el chiste necesita de “buenos entendedores”. Se requiere la complicidad de un tercero. Es la risa la que permite constatar la presencia del tercero. Pero, ¿qué constata él sino esta imposibilidad? Él reconoce ese no sentido, o más bien, ese *paso de sentido*³, es decir: la hiancia constitutiva de un nuevo sentido. Lacan evoca el “*pas de sens*” donde la palabra *pas* juega con el equívoco en francés entre el *pas* en su sentido de no de la negación, y el *pas* en su sentido de pasaje, es decir, de travesía. El chiste está entonces dotado de esta función destituyente, pues nos reímos a la vez de nosotros mismos —de ahí el reconocimiento entre quienes ríen— y del Otro⁴. Asumiéndose en falta —“el *Witz* [...] con su *flash*, lo que ilumina es la división del sujeto consigno mismo”⁵— el sujeto golpea al Otro con la misma barra. De otro lado, una vez creado, el *Witz* producirá a su turno un sentido, un concepto. Este último engendrará “ruinas metonímicas”, significantes que proliferan alrededor de la palabra construida. El chiste es entonces fructífero puesto que anima a otros, desde que uno abandone el cuidado de lo estricto. En definitiva, se ven aparecer dos funciones del chiste: primero, la tendencia del chiste al rebajamiento, en su oposición a lo grande, a lo genial, a lo sublime que es elogiado, impidiendo así la disolución de lo político. En segundo lugar, parece poseer virtudes artísticas. A instancias del surrealismo, que eleva la realidad hasta la *surrealidad*, el *Witz* se despliega, él también a la dimensión de continentes novedosos: inconsciente, sueño, azar. Renueva las ideas preconcebidas para sustituirlas por cosas en vías de surgir: eclosión, encuentro, hallazgo. Para el *Witz* el sujeto no vuelve la espalda a la realidad sino que la expande, la “bombardea con una lluvia de carbones ardientes” (René Crevel). Nos revela las contradicciones, pone los dogmas bocarriba cavando así un espacio de libertad próximo a la vía trascendental abierta por Kant. Breton comparaba la *surrealidad* con una flor de diente de león depositada en la primera página de un diccionario, que se esparce al menor soplo. El *Witz* da a entender esta misma idea fecundante de la realidad.

3. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente* (1957-1958) (Buenos Aires: Paidós, 2008), 103. “Más que hablar de no-sentido o de poco-de-sentido, Lacan dice: ‘pas-de-sentido’ jugando con la ambigüedad del significante ‘pas’, en francés que es a la vez el ‘no’ de la negación y el paso de pasaje, como se dice el “paso de la vida” o el “paso de Calais”. Bernard Baas, *Le rire inextinguible des Dieux* (Louvain: Peeter, 2001), 66.
4. “Por qué no imaginar que uno pueda reírse también del Otro”, dirá Bernard Baas. Ibíd., 59.
5. Jacques Lacan, “Posición del inconsciente” (1966), en *Escritos 2* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 819.
6. En *Las formaciones del inconsciente*, Lacan distingue lo cómico de la comedia, y la Antigua Comedia de la Comedia Nueva. Al introducir el Fallo, lo simbólico será lo que dé cuenta de la comedia. Esta pone en escena la imposible relación correspondencia entre la palabra y la cosa. Lacan, *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, 138-139.

Según él, “Tan pronto como interviene la preocupación del cuerpo, es de temer una infiltración cómica. [...] Napoléon, que era psicólogo a ratos, había observado que por el solo hecho de sentarse se pasa de la tragedia a la comedia”⁷. Según su perspectiva, lo cómico le otorga una importancia capital al cuerpo que es, por esencia, grotesco. Ya en Lacan, lo cómico nace de una inadecuación entre el sujeto y su imagen. Para ilustrarlo recurre al ejemplo del pato con la cabeza cortada que continúa dando aún algunos pasos en el corral⁸. Ese cuadro hace reír porque muestra la autonomía de la imagen independientemente del cuerpo que, sin embargo, se supone que la soporta. “Algo liberado de la constrictión de la imagen”. Esta va “de paseo ella sola”⁹.

Lacan rechaza la idea según la cual lo cómico se caracterizaría por “el sentimiento de ser superiores al otro”¹⁰: esta modalidad del reír, que reposa sobre un chivo expiatorio, cómico, es aproximada por Simon Critchley a la idea de Hobbes quien concibe la risa como “un sentimiento de gloria espontáneo que sobreviene cuando encuentro ridículo a alguien y de eso yo río”. Pero aquí uno no ríe del poder, “es al contrario, es el poderoso quien ríe del débil”¹¹. Ahora bien, el reír verdadero no se hace a expensas de un tercero víctima (“érase una vez un francés, un inglés y un irlandés”), “contiene siempre una parte de burla de uno mismo”¹². Por lo contrario, lo que nos hace reír, dice el autor, poniendo él también el acento sobre la caída, “es cuando la sublimidad trágica pretendida de lo humano se desploma en ridículo cómico”¹³.

Esta modalidad del reír nacida de la distancia entre los objetivos a los que apunta la acción de un sujeto y el —lamentable— resultado obtenido o, más simplemente, entre el sujeto y su imagen, ¿no produce en su movimiento mismo, cuando el objeto de la burla es una figura transferencial, una experiencia próxima a aquella que atraviesa el analizante al término de su cura, a saber, un tiempo de destitución —del sujeto supuesto saber—, en el momento en que se revela la inconsistencia del Otro?

La modalidad de lo cómico puede así invertir —y desactivar— la potente fascinación que ejerce el sacrificio en ciertas culturas; contrariamente al objeto sacrificial cuya función, a la manera del fetiche perverso, es la de esconder la incompletud —la impotencia, la castración del Otro—, lo cómico suscita la división, revela la impostura del Otro, su dimensión quimérica, ilusoria. Algunos casos nos muestran, por otra parte, cómo esta ilusión —religiosa, ideológica— es sostenida por el sujeto mismo: sabemos, en efecto, desde “El porvenir de una ilusión”¹⁴ que aquel sostiene su permanencia, su aspecto “indestructible”, en ese trozo Real irreductible que viene a alojarse en lo más íntimo del sujeto, en el corazón de su fantasma fundamental, en ese espacio topológicamente vacío que Lacan nombró “objeto *a*”. Es en esto que puede verse eso que a la vez liga —y paradójicamente distingue— *lo cómico del fin de la cura*. En uno como en otro la actualización de la incompletud del Otro, por cuanto permite la



7. Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (Madrid: Alianza, 2004), 17.

8. Lacan, *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, 136.

9. Ibíd.

10. Ibíd., 132.

11. Simon Critchely, *De l'humour* (París: Kimé, 2004), 19-20.

12. Ibíd.

13. Él completa su frase con una relativa: “lo cual es sin duda aún más trágico”. Ibíd., 49.

14. Sigmund Freud, “El porvenir de una ilusión” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 1-56.

destitución del sujeto supuesto saber, permite la —relativa— exposición al desnudo del objeto-causa del deseo. Pero es conveniente notar que el vértigo de la confrontación con el objeto fantasmático —sin la distancia que pone el Otro— que sella el fin de la cura, deja lugar en lo cómico a la risa, suscitada por el recubrimiento de ese objeto con un hábito —imaginario— grotesco. El momento de concluir un análisis no es, entonces, equivalente a ese tiempo de efracción que es lo cómico, que depende, en cambio, en el mejor de los casos, del primero de los tres tiempos lógicos descritos por Lacan, a saber: el instante de ver —el enigmático y escurridizo objeto agalmático— que puede suscitar el deseo de comprometerse en una cura.

El humor pone en escena la división porque surge en la distancia entre dos registros opuestos. En consecuencia, atenúa la tensión transformando la situación en la cual nos encontramos. Crea, por así decir, una situación insólita, o una “surrealización de lo real”¹⁵, que es la razón por la cual André Breton, el autor surrealista, inventor de la expresión “humor negro”, consagró una obra al humor. Esto no significa, por supuesto, que el humor negro no existiera antes de esa fecha. El humor negro es “por excelencia el enemigo mortal del sentimentalismo con apariencia de perpetuo desespero —un sentimentalismo que se expresa siempre sobre fondo azul, y de una cierta fantasía a corto plazo—”¹⁶. El humor negro de los autores convocados por Breton participa de un tono macabro. En su reseña, Alain Hubert d’Etienne, retomando la definición de Vaché¹⁷, concibe la estructura del “umor” como “indeciso y cojo”, sugiere un sujeto que escribe “poco comprometido en la enunciación”, donde el Yo queda como un observador distante¹⁸. Enseguida, analiza el pasaje del “umor” al “humor moderno”, cuya variante es aportada por el humor trágico, como lo señalan las observaciones de Desnos a propósito del *Perro Andaluz* de Buñuel: “Después de todo el humor no puede ser sino una represión de ese frenetismo causado por un desespero esencial”¹⁹. En adelante el humor se perfila como la “parte más íntima del desespero”. De otra parte, según Freud “el humor sería la contribución aportada a lo cómico por intermedio del superyó”. ¿Cuál es el estatuto del superyó en ese artículo sobre el humor? Sería ese que miraría al yo desde lo alto, el que lo reduce a un estatuto inferior: “El superyó es, genéticamente, heredero de la instancia parental; a menudo mantiene al yo en severo vasallaje”²⁰. La actitud humorística consiste en “retirar a su yo el acento psíquico y reportarlo a su superyó. Ante el superyó así exaltado, el yo puede parecer minúsculo”. Solo que las consecuencias pueden no ser negativas. La definición aportada por Freud se aproxima más a una forma de auto-burla: la capacidad de reír de sí mismo. Gracias al humor el superyó se apacigua, adquiere un estatuto adulto y una cierta madurez. En adelante, él sabe reírse de sí mismo,

15. Expresión de Simon Critchley. Ver: Critchley, *De l’humour*, 18.

16. André Breton, “Préface” (1939), en *Anthologie de l’humour noir* (París: Gallimard, 1992), 873.

17. “Creo que es una sensación —casi diría un sentido también— de la inutilidad teatral (y sin alegría) de todo”. Ibíd.

18. Ibíd., 1754. Es difícil de definir, subraya José Piere, lo que Jacques Vaché entiende por ‘umour’ (sin h) y saber exactamente dónde estamos, entre la facultad de emocionarnos y algunos elementos de altivez. Ver: José Piere, *André Breton et la peinture* (París: Broché, 1987), 78.

19. Cfr. Breton, *Anthologie de l’humour noir*, 443.

20. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 160.

como lo resume bien esta frase de Freud: “Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él!”²¹.

Si el reír es “transgresión de lo simbólico” en el chiste y “transgresión de la identificación imaginaria” en lo cómico, sería entonces, según Bernard Bass, “transgresión de lo real en el humor”²². De este modo, a lo que el sujeto apunta en el humor es al “agujero en lo real”, es decir, a lo que excede la experiencia y no puede ser dicho, como lo muestra el ejemplo del condenado que vuelve burla esa experiencia insostenible que es su propia muerte. En general, las chanzas de potencia dan cuenta del humor, como lo subraya igualmente la historia del hombre condenado a la horca narrada por Groucho Marx: a la pregunta que le hace el sacerdote, “¿Quiere usted decir una última palabra antes de que abramos la escotilla?”, el condenado responde, “Sí, yo no creo que esa maldita cosa sea muy segura”. El humor representa ahora la forma más elevada de defensa contra el infortunio. Si el sujeto apunta con el humor al agujero de lo real, se puede decir que esta modalidad, a instancias de la cura psicoanalítica, no produce sentido sino que, en cambio, destaca los únicos significantes que son trozos de real. Subsiste, dicho de otra manera, “una parte de ignorancia irreductible”²³. En los dos casos se trata de retener, no el “efecto de sentido” sino el “efecto de agujero”, de “agujero en el sentido”²⁴. Descifrar en análisis no significa encontrar el origen del malestar sino la manera como se articulan los significantes que nos determinan. El por qué no puede ser desemboscado, pues el sujeto encuentra su respuesta en *lalengua* (el inconsciente real). Esta idea es sabiamente ilustrada por la respuesta humorística: el *Trinc* rabelesiano nos recuerda la fragilidad de los conocimientos y la consistencia del Otro. Cuando uno intenta ver “el final de las cosas”, la respuesta es siempre un libro en blanco²⁵. La obra encontrará una culminación singular: llegados al final de una larga encuesta iniciática en la búsqueda de la Verdad, los héroes encuentran la Divina Botella, la cual, después de su “encantamiento”, profiere al fin su palabra, una suerte de grito primordial, *Trinc*, puro significante sonoro que, a instancias del *ptyx* mallarmiano, evoca el agujero del Otro²⁶. El mensaje es simple: no existe Verdad —“en el fondo de la taza”—. La única certidumbre es que nadie nos entregará el sentido, y no hay esperanza de entrever alguna fórmula que nos resuelva la ambigüedad. No habrá, al respecto, más que una espera desencantada de un sentido posible. En fin, puede ser que, gracias al humor, el superyó se distancie de su función de convocatoria del goce para ponerse al servicio del deseo, creando así una de las respuestas posibles al malestar, al menos una de las condiciones posibles de esa respuesta, para aquel o aquellos que podrían beneficiarse del respiro así alcanzado.

21. Ibíd., 162.

22. Baas, *Le rire inextinguible des Dieux*, 86-87.

23. Colette Soler, *Los afectos lacanianos* (Buenos Aires: Letra Viva, 2011), 56.

24. Ibíd., 58.

25. Cfr. el epílogo de *Micromegas*.

Voltaire, *Cándido; Zadig; El ingenuo; Micromegas, Memnon y otros cuentos* (México: Porrúa, 1983), 176.

26. Sin duda, Lacan hace alusión a esto cuando sostiene: “Joyce, él, quería no tener nada, salvo lo escabollo del decir magistral, y eso para que no sea un santo hombre del todo simple, sino el síntoma *ptypo [sympôtôme ptypé]*”. Jacques Lacan, “Joyce el Síntoma” (1976), en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 593.

Si lo que el psicoanálisis llama el yo es “el conjunto de imágenes, imagen del cuerpo incluso, y de los significantes que identifican al individuo social o socializado”²⁷, gracias a las modalidades del reír: el humor y lo cómico en este caso —concebidos comúnmente como defensa—, ¿no busca el sujeto sustraerse de su identidad social... de la identificación, justamente, con esas imágenes y esos significantes, sacudiendo la noción de identidad cada vez que esta intenta construirse? ¿No conservan las modalidades del reír esta función de hallazgo para impedir darse aires de hombre, de jefe... etc.? El humor y lo cómico no levantarían el mecanismo de defensa (del yo), precisamente porque no están al servicio del desconocimiento propio del yo: no refuerzan los semblantes que sostienen a los elementos imaginarios de la identidad (yoica) sino, al contrario, los hacen vacilar para hacer surgir de ellos el exacto reverso: la alteridad en el corazón de la identidad, la inadecuación con la imagen.

LA FARSA

27. Colette Soler, *Vers l'identité* (París: Editions du Champ lacanien, 2015), 11.
28. El diccionario de la RAE define la figura retórica, hipálage, como: “atribución de un complemento a una palabra distinta de aquella a la que debería referirse lógicamente”. Real Academia Española, “Hipálage”, *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=KQNfjh> (consultado el 12/12/2016). Nota de la traductora.
29. Las *fabliaux* se refieren a una “forma poética medieval [...] un texto narrativo, breve, de rimas cruzadas, generalmente escrito en octosílabos, [que] contaba una historia chistosa muy trivial y ponía en escena personajes que se hallaban en el lado opuesto de la literatura cortés, en particular de la canción de ese género. “Fabliaux”, Lexique des termes littéraires. Disponible en: <http://www.lettres.org/lexique/> (consultado el 12/12/2016). Nota de la traductora.
30. Gustave Lanson, “Molière et la farce”, *Revue de Paris* 5 (1901): 142.

A estas modalidades del reír podemos agregar la farsa. Contrariamente a las otras, la farsa no ha sido elevada a la calidad de concepto en la teoría psicoanalítica. Intentaremos, entonces, proponer una teoría de la farsa analizando sobre todo la figura de estilo que le es constitutiva: la hipálage²⁸.

En la Edad Media la farsa era muy apreciada. Su atmósfera refleja aquella de las *fabliaux*²⁹ y bosqueja un cuadro satírico de las costumbres de la época. Las farsas se integraban a un espectáculo serio, una moraleja o un misterio. Esos divertimentos populares destinados a hacer reír, *farsiaban* de elementos cómicos el misterio. Ese género cómico vivirá bajo formas derivadas hasta el siglo XVIII. La farsa tiene una predilección por las palizas y las escenas de matrimonio y pone en escena el personaje del cornudo ridículo. El género se caracteriza, esencialmente, por lo cómico de los gestos: cuando la palabra no cumple con su fuerza de mediación, la farsa aparece en escena. Después de la época medieval la farsa será menospreciada. Considerada como un género cómico bajo y vulgar, perderá su autonomía genérica. Será necesario esperar al siglo XX para verla rehabilitarse. Gustave Lanson dirá a propósito de la farsa que es un género por derecho propio que tiene su estética y su método de invención³⁰. Las fronteras genéricas serán audazmente violadas. Esta postura estará en el corazón de la poética de Ionesco quien, a la manera de un oxímoron, conferirá a su teatro la apelación de “farsa trágica”. En efecto, contrariamente a lo trágico que postula una cierta dignidad —“dignidad majestuosa”, decía Racine a propósito de Fedra— e implica una cierta trascendencia —con lo cual disipa la conciencia de lo trágico—, en la farsa todo se banaliza. Esta, según los críticos

expresa la intuición [del absurdo] en términos que son ellos mismos absurdos y que no sugieren nada, ni criterio ni ley objetiva elevada contra el absurdo y que pudiera tranquilizar [...]. Ser consciente y por tanto impotente, participar de una situación sin ser capaz de olvidar su propia identidad o perder su propia realidad en un personaje de teatro es finalmente más trágico que crearse, como el mártir, la ilusión de una significación.³¹

Con Ionesco, lo cómico y lo trágico se unieron “en una síntesis teatral nueva”³². Estos no se disuelven el uno en el otro sino que cohabitán, basculan el uno al otro permanentemente. Lo trágico y la farsa, lo banal y lo insólito, he aquí los principios antinómicos que constituyen los fundamentos de “una construcción teatral posible”³³, que sacan a la luz la palabra del sujeto, es decir, una palabra que se desarticula o estalla en su imposibilidad de contener las significaciones. Según Bernadette Rey-Flaud, la farsa se aproxima mucho más a la tragedia que a la comedia, pues une la “lucidez de lo cómico” al mecanismo exterior de la tragedia “sin el engoroso aparato de la trascendencia y de la sublimación”³⁴. Ionesco es heredero de Alfred Jarry, de quien *Ubu Roi* constituye el texto fundador, una parodia de teatro en donde la acción trágica es constantemente contaminada por los propósitos groseros de Ubu. Ya se veían nacer ahí figuras de trasposición/inversión apenas perceptibles: “te voy a arrancar los ojos”³⁵. Esos “juegos de inversión”³⁶ —como lo muestra sobre todo la pareja Ubu, eminentemente farsesca, “jarryca”, parodia de pareja real— son una característica fundamental de la farsa que transgrede lo trágico, suprimiendo la identificación, la sublimación o, incluso, la catarsis. Es un universo de buen grado amoral, donde el héroe trágico no tiene su lugar. Farsa... itrágico entonces! Pues la puesta en escena del mal banalizado recuerda incontestablemente la figura del dictador que inquieta por su “enanormidad”, según la ortografía flaubertiana. Se ha hablado así de “farsas del totalitarismo”, en donde la hipertrofia propia de la farsa resuena con la de la realidad. Uno piensa entonces en Charles Chaplin quien se burlará del dictador. “Él me robó los bigotes” dice, vía la prensa, acusando a Hitler de plagio: “¡Fui yo quien primero tuvo la idea de eso!”³⁷. El justifica entonces la escogencia del registro:

El Dictador podría ser el título de un drama, de una comedia o de una tragedia. He querido hacer un coctel de todo eso para dar vida a la silueta, a la vez grotesca y siniestra, del hombre que se cree un superhombre y piensa que solo su opinión y su palabra tienen valor. Yo tendré en mi película el rol principal, el del dictador. Es de mi edad. Él tiene cincuenta años, yo también [...] Deseo que *El dictador* muestre, en el plano cinematográfico y satírico la inverosímil locura de los hombres.³⁸



31. Richard Coe, “La farce tragique”, *Ionesco dans le monde. Cahiers Renaud-Barault* 42 (1963): 30.

32. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (París: Gallimard, 1966), 61.

33. Ibíd., 62.

34. Citado por Sarah Brun, quien analiza la obra de Bernadette Rey-Flaud (*La Farce ou la machine à rire*). Sarah Brun, “La farce à l'épreuve du tragique au XXe siècle”, *Actes de colloques et journées d'étude* 7 (2012): 1-11.

35. Alfred Jarry, “Ubu Roi”, en *Oeuvres complètes*, t. I (París: Gallimard, 1972), 355.

36. Brun, “La farce à l'épreuve du tragique au XXe siècle”, 2.

37. Charlie Chaplin, *Voilà* n°, 422 (1939).

38. Charlie Chaplin, *Look* (1940).

39. Jean-Pierre Sarrazac, "Douleur du comique", en *La farce: un genre médiéval pour aujourd'hui?* (Louvain-la-Neuve: Etudes théâtrales, 1998), 114.

40. He aquí algunos ejemplos: "Uno no salía de las ganas de echarse un sueño enorme", donde se esperaba más bien "la gana enorme de echarse un sueño"; "Los oficiales de la colonia bien embutidos de aperitivos en aperitivos", "siestas paludianas" —las siestas son alteradas por la fiebre causada por el paludismo—, etc. La última característica no se aplica al término esperado sino a otro que le es contiguo. Presente en otros autores, como Huysmans, Proust, Colette, etc., la hipálage en Céline está dotada de una función singular, la de "sacar las palabras de sus bisagras" (Catherine Fromilhague y Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique* (París: Armand Collin, 2004), 218). De otra parte, ese tropo no se reduce solamente a la trasferencia de caracterización. A veces convoca una caracterización no pertinente. También puede transformar el adjetivo en grupo nominal: "las chaquetas protegen la ingenuidad de sus cuerpos". Como sea, retendremos la idea de una percepción fundada sobre un desvío con respecto a la lengua común, esa que no puede decirse sino por "trick", "machinerie", para retomar las expresiones de Lacan a propósito de la farsa.

41. Las diferentes citas de Lacan reenvían a dos acepciones esenciales. De una parte, parece inscribir la farsa en la perversión, de otra, llama la atención sobre su emergencia: ella surge en un segundo tiempo, después de la tragedia. Así, recurre a la palabra "farsa" para analizar *El balcón de Genet* (Seminario 5), la mueca de Harpo (Seminario 7), el salto freudiano, calificado como el "salto más cómico de la santa farsa de la historia" (Seminario 20).

Frente a los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial ni lo cómico ni lo trágico puro proporcionaron armas eficaces para afrontar la locura de la historia. Es la farsa, entonces, la que "viene a dar cuenta [...] de las convulsiones del mundo contemporáneo"³⁹ tomando acta de esta insensatez y del no-sentido.

Esta tonalidad farsesca caracteriza igualmente la atmósfera celiniana, autor para quien el deseo era, como para su precursor Rabelais, introducir en la prosa escrita el estilo hablado. Este ambiente inédito se hace posible, sobre todo, por el procedimiento de la hipálage, una figura que procede por "transferencia de caracterización". Este procedimiento que se encuentra "en el corazón de la poética celiniana"⁴⁰ está presente, de manera sorprendente, en el habla libanesa. Concebida en esta investigación como una modalidad del reír, la farsa —y la hipálage como procedimiento— pertenece al tiempo del fracaso de las ontologías. Sobreviene en un segundo tiempo, después de la tragedia⁴¹, lo que recuerda la cita de Marx: "La historia se repite, la primera vez como tragedia, la segunda vez como farsa"⁴².

En el Líbano, una cierta amoralidad colinda con el cinismo. El mismo género de inversión afecta la representación de la realidad en su conjunto. A manera de ejemplo, tomaremos testimonios que puedan poner de relieve la figura de la hipálage y mostrar cómo la época repercute en las subjetividades⁴³. Las palabras que se citan

Pero la citación que ilustra mejor nuestra tesis es tomada del seminario La transferencia (Seminario 8), donde se queda con la idea según la cual la farsa es incluso apta para aprehender el horror de los acontecimientos contemporáneos. También la estructura de la obra celiniana, de *Viaje a Rigodon*, ilustra esta historia que se repite. Su última novela se presenta como "una reescritura al revés de la Primera Guerra Mundial, de alguna manera como un reverso nihilista de la escritura de *Viaje*" (Maryse-Roussel Meyer, *La fragmentation dans le roman* (París: Broché, 2011), 351). ¿Cómo vivir por segunda vez bajo la amenaza de una guerra alocada? Respuesta de Céline: deambulando con Lucette, Bébert el gato y una banda de "pequeños Quasimodos babosos", en un tren rigodoniano, es decir, un arte poético danzante. Contra toda expectativa, Céline ha permitido que la tragedia sobreviva, reconfigurándola, concediéndole una nueva coloración. Él regresa a lo insostenible, a lo

intolerable "empujando hasta el paroxismo, como dice Ionesco, ahí donde están las fuentes de lo trágico". En efecto, teniendo en la mira ese punto de efracción, de violación de la lengua, ¿no la vuelve él a anudar con lo imposible que la funda, confiriéndole a la palabra el poder de recuperar su propio malestar, aquel de no lograr jamás decir?

42. "Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa". Karl Marx, *El brumario de Luis Bonaparte* (Madrid: Fundación Federico Engels, 2003), 10.

43. El análisis de diversos testimonios se ha profundizado en el artículo: Dinna Germanos Besson, "Parler libanais et verve célinienne: l'hypallage à l'épreuve de la psychanalyse", en *Subjectivité et lien social. Figures des mutations contemporaines*, dir. Abdelhadi Elfakir (Rennes: PUR, 2016), 109-118.

a continuación son de una mujer que elogia la audacia de los cristianos maronitas en periodo de conflicto:

El maronita libanés no es temeroso como los maronitas de Alepo. El libanés⁴⁴ es tenaz, es el único cristiano que pelea en el Oriente Medio, todos los otros son dóciles como perros. Los islamistas, por ejemplo, piensan que pueden hacernos dar miedo. ¿Usted sabe lo que el maronita hace con el islamista que intentó atacarlo? Lo “entarimó”. Se le puso encima, puso su cabeza bajo la mesa. Le cortó la cabeza, lo mutiló e hizo de él una tarima para acomodarse a la mesa. *Istakfara el lah, istakhfara el alah*, gritaban los islamistas. Vea usted cómo son: respeto del muerto, ritual y ese género de imbecilidades... el maronita manda todo eso a la mierda. Nosotros hemos vivido la guerra. Tenemos la costumbre. Para provocarnos miedo ellos dicen, por ejemplo, te vamos a cortar el órgano y [...] Ah! a ellos les falta imaginación, cortar el órgano es cosa corriente [...] ¡Pero bueno! ¿Usted les va a contar todo eso a los occidentales? Cuidado, no lo haga, nos van a tomar por bárbaros, cuando en realidad nosotros nos divertimos, eso es seguro.⁴⁵

Ante todo, “poner la cabeza bajo la mesa” recuerda el ejemplo canónico que trae el diccionario *Litre* para definir la hipálage: “Puse la cabeza sobre mi sombrero”. Además, la palabra *escabeau* [tarima] se dice *séлом* [ne’al] en árabe. *Aslamon*, como dice ella, es un neologismo que decidimos traducir por *escabeauter* [entarimar] (palabra que Lacan utiliza a propósito de Joyce). Ahora bien, *Aslam* significa igualmente islamizar convertir al Islam. Osamos la siguiente interpretación: si el islamista tiene como propósito islamizar el país, el maronita le devolverá el favor islamizándolo, es decir, entarimándolo, cortándole la cabeza para servirse de ella como soporte.

Aquí la hipálage se convierte en una figura de transgresión que mantiene la ambigüedad de la religión y de la violencia que se muestra bajo una máscara burlesca. Si se reemplazan las palabras allí donde la costumbre las espera con el fin de salvaguardar la ilusión tranquilizante de un sentido común, literal, paradójicamente se bascula hacia la violencia en todo su horror. Pero el locutor, operando un trueque entre cabeza y tarima o, más bien, convirtiendo el sustantivo en verbo (tarima-entarimar), creando un equívoco entre “islamizar” y “entarimar” ha empujado una pérdida de identidad. Entonces, el caos de la hipálage es lo que pone fin a la残酷. Esta no es en adelante tomada en serio, pues la hipálage arremete contra el principio mismo de la doxa. Por otra parte, la última frase, “nos van a tomar por bárbaros, cuando en realidad nosotros nos divertimos”, muestra que el semblante, el sistema lenguajero, el significante, es lo que prohíbe el asesinato, impidiendo la catástrofe que sería que este se produjera. Ese semblante —acentuado aquí por “diversión”— queda reforzado por la hipálage,

44. La palabra es un adjetivo, la palabra “maronita” es elíptica.

45. Este testimonio tuvo lugar al principio de la guerra siria (julio de 2012) antes de la proclamación del Estado Islámico, recordémoslo. Nuestra pregunta pedía la opinión del interlocutor sobre la situación.

la cual se puede entender como un abanico cerrado que, abierto, descubriría una escena *ubuesca*, soporte de las atrocidades más divertidas, pero que uno no se permite desplegar por miedo a que se rompa. Sistema frágil, entonces, que por eso mismo se expone a una merecida desconfianza, pues basta poco para verlo derrumbarse.

Esta función de atenuación de la hipálage queda demostrada por otro testimonio sobre el ataque del Estado Islámico a territorio libanés en agosto de 2014⁴⁶. El enemigo es tanto más temible cuanto que avanzaba enmascarado. No es solamente un extranjero, sino un desconocido: “Hemos tenido mucho miedo (expresión repetida) pues no sabíamos hacia quién apuntaba la carabina”. El daño es reforzado por la invisibilidad que constituye el anonimato. Quien lo dice parece ignorar la identidad real del enemigo que amenaza. Este es indetectable, evanescente, imperceptible, y por lo tanto potencialmente omnipresente, el enemigo, en otro tiempo vecino o empleador, puede estar en el lugar. Solamente la declinación del verbo “Daech” en “da’ouachna” ha logrado atemperar el miedo haciendo burla del Estado Islámico y, en consecuencia, también la angustia difusa del testigo: “Si Hezbolá no nos hubiera enviado hombres, Daech nos habría aplastado”, dice. Da’ouachna, con una ‘s’, es la traducción literal de aplastar. Pero el locutor reemplaza la ‘s’ por ‘ch’ transformando el nombre Daech en verbo.

La función de la hipálage puede ser tratada en la clínica de la transferencia. Así, del relato de un sueño que una paciente le contó a uno de nosotros —Dina Besson—, “todas las tardes, o más bien, entre la noche y el amanecer del día siguiente, yo tengo una pesadilla aterradora y real: veo una rata que salta como un canguro y que ruge como un tigre”. D. Besson replicó invirtiendo los sujetos y los verbos: “iuna rata que salta como un tigre y ruge como un canguro!”. La paciente estalla en carcajadas… Esta intervención participa de una cierta tonalidad farsesca: recurre a la hipálage puesto que la clínica invirtió las determinaciones y, de golpe, cambio los clichés. Al hacerlo, desacreditó a esa rata aterradora —de donde deriva ya una razón para reír—, se volvió una rata fantoche, carnavalesca, una rata del país de las maravillas, inaugurando para ella, quizás, el juego de los significantes. Ella podría entonces divertirse y continuar con los desplazamientos, a la manera de personajes carrollianos: un canguro que salta como un tigre y ruge como una rata o, a la inversa, un tigre que salta como una rata y ruge como un canguro, o a la inversa… Para decirlo en palabras de François Rastier, aquí la hipálage ha puesto en cuestión las apuestas ontológicas del lenguaje, y ha subvertido “los adjetivos de la naturaleza”⁴⁷: esa rata, en adelante híbrida, no tendría ya Ser, por lo tanto, no tiene lugar de ser. Haciendo jugar así al significante, ¿acaso la practicante no le ha mostrado al sujeto que él no era prisionero —del enunciado— de su pesadilla? Literalmente, “él no está ahí”, y es eso lo que la risa delata. Una suerte de prueba es

46. Este testimonio fue dado algunos días después de la batalla por un libanés que vive en los Estados Unidos. Él cuenta cómo, estando de turismo en el Líbano, se encontró de repente enrolado en una guerrilla contra el Daech (agosto de 2014).

47. François Rastier, “Indécidable hypallage”, *Langue française* 129 (2001): 111-127.

aportada por la joven mujer en las sesiones siguientes. Ella, que hasta ese momento permanecía al margen —“al margen”— fuera del lazo social, como si no “mordiera” la transferencia —fuera de discurso— cambia del todo. Todo ocurre como si el estallido de risa acompañara su salida del temor y el comienzo de la discusión con aquello que había sido el agente de ese cambio. Es entonces como Otro de la pesadilla que ella ha acogido la hipálage. ¿Diremos que la hipálage la ha hecho Otro?

¿TIENE LA HIPÁLAGE ALGUNA RELACIÓN CON EL INCONSCIENTE?

Sin duda, el inconsciente juega su partida en la hipálage, y la farsa es el modo de discurso que hace preponderante ese procedimiento. La hipálage es a la farsa lo que la metáfora y la metonimia son al chiste. La hipálage es una “anti-metáfora”, pues une lo que la metáfora mantiene separado⁴⁸ y “divide lo que la metáfora vincula”. Mientras que la metáfora conduce a su lector de un plano de la realidad a otro superior, la hipálage arruina, en un primer tiempo, el sistema del mundo —en virtud de lo cual libera al sujeto!—. Entonces, un escepticismo radical parece caracterizar la posición subjetiva —allí donde la metáfora “transfigura”, la hipálage “desfigura”, nos dice igualmente F. Rastier⁴⁹—. Pero los diferentes testimonios recogidos muestran que la farsa no está del lado de la increencia, es decir, de la absoluta negación del Otro. Existe una absoluta diferencia entre el derrumbe del Otro simbólico y su inconsistencia. En este último caso el Otro es operante en la medida en que conserva su rol simbólico produciendo sus efectos. Freud hablará, a propósito de la paranoia, del rechazo de la creencia o, más significativamente, de la increencia, “que no es la supresión de la creencia [sino] un modo propio de la relación del hombre con este mundo y, a decir verdad, aquel en el cual subsiste”⁵⁰, que traduce el rechazo de la pérdida. Aún si no se engaña en relación con las fallas del Otro —la parte de estafa e impostura sobre las cuales este se sostiene—, la farsa, sin embargo, sigue siendo una manera de rehabilitarlo, sin tonalidad trágica, no obstante, y sobre todo sin resaltar ni la sumisión ni la lealtad a ningún orden. Dicho de otro modo, la farsa rehabilita al Otro pero no a un Otro completo: el Otro de la farsa es, al contrario, frágil, revestido de una dignidad siempre al límite de desfondarse en el ridículo. Referida a la modernidad, no se distingue desde entonces de la ironía: si esta le permite al esquizofrénico arreglar sus cuentas con el Otro, del cual desenmascara la impostura, ¿no indica la farsa una suerte de pacificación con el Otro, una suerte de ironía sin ferocidad? En ese sentido la farsa se propone como el modo de pacificación de la relación con el Otro barrido quien, al mismo tiempo que se perfila sobre un fondo de significación fálica⁵⁰, no moviliza la significación fálica y no pasa por el fantasma. La farsa revelaría a cielo abierto lo que habitualmente permanece



48. Ibíd.

49. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)* (Buenos Aires: Paidós, 1990), 161.

50. Si la significación fálica significa que el fallo es la significación —por lo cual el lenguaje significa— que hace obstáculo al goce infinito y al delirio, se distingue no obstante de la función fálica que exige el reconocimiento de la castración, y hace obstáculo a la relación sexual —que es, para el caso, la función de la nueva comedia— y la localización del goce.

51. La función fálica es la condición para el mantenimiento de la estructura del fantasma. Este vela la castración supliendo el desfallecimiento del Otro.

El fantasma remedia el sufrimiento del sujeto permitiéndole inventar una respuesta para sostener su deseo.

52. Lacan recurre a la palabra farsa para calificar la mueca ambigua de Harpo Marx, una “sonrisa, que no se sabe si es la de la más extrema perversidad o la de la necesidad más completa” [sous-rire literalmente traduciría “subrisa”]. Lacan, *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 71.

53. Deleuze escoge traducir “desterritorialización” al inglés como “outlandishness”, “étrangèreté”.

Gilles Deleuze, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, director Pierre-André Boutang (París: Vidéo Editions Montparnasse, 1996), DVD, 8 horas.

54. Lección del 19 de abril de 1977.

Jacques Lacan, *Seminario 24. El fracaso del Un-desliz es el amor. A la manera del seminario oral de Jacques Lacan (1976-1977)* (México: Ortega y Ortiz editores, 2008), 169-170.

55. “[...] no es ni ser ni no-ser, es no-realizado”. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) (Buenos Aires: Paidós, 2003), 38.

56. Ibíd.

enmascarado en el fantasma⁵¹. De ahí el “carácter nihilista”. La farsa implicaría entonces la función fálica: la falta en el Otro es tomada en cuenta sin buscar, vía el fantasma, hacer pantalla a lo que falta.

Incluso, percibida en un primer tiempo como transgresión de lo simbólico, la sous-rire⁵² parece alcanzar la función del humor —duelo entonces, incluso solitario— que consiste en transgredir lo real, apuntando a lo insostenible y al aburrimiento. En efecto, la acción subversiva de la farsa hace pagar el precio de la “desterritorialización”⁵³, como lo muestra el aforismo libanés “el haké ma élo gémrak”, “no hay impuesto de aduana sobre la palabra sostenida”, que significa “las palabras no tienen valor”. En este caso no hay referencia alguna a una ontología. Pero, ¿no es esta, al menos aparentemente, una fórmula anti-psicoanalítica? Seguro que no, a juzgar por el siguiente enunciado de Lacan:

No tenemos nada bello que decir. Es de otra resonancia que se trata de fundar en el chiste. Un chiste no es bello, no se sostiene sino de un equívoco o como dice Freud de una economía. Nada más ambiguo que esta noción de economía, pero de todos modos la economía funda el valor. Una práctica sin valor, eso es lo que se trataría para nosotros de instituir.⁵⁴

Entretanto, la farsa destruye todas las referencias. Esta es la razón por la cual sería más apropiada para describir el horror pues, contrariamente a la tragedia y a la comedia, se burla de la vanidad, *memento mori*, burla que rechaza de entrada toda forma de inmortalidad.

El resorte de las formaciones del inconsciente es el mecanismo del significante, dice Lacan. ¿Cómo se lo encuentra operando en la hipálage? Aquí, se recusa todo significante que, sostenido con firmeza, daría cuerpo a una ontología —la ontología designa un discurso del “ser en tanto que ser”, y del cual pretende dar razón. Se sabe de su descualificación en el tiempo de la posmodernidad y la oportunidad que esta descualificación da para la afirmación del sujeto en y por su propia enunciación—. El inconsciente juega ahí su partida pues, concebido como corte, no puede aceptar un discurso sobre el ser⁵⁵: “Podríamos decir de la hiancia del inconsciente que es pre-ontológica. Insistí sobre el carácter demasiado olvidado —olvidado una manera que no deja de ser significativa— de la primera emergencia del inconsciente, carácter que consiste en no prestarse a la ontología”⁵⁶. Dicho de otra manera, con la hipálage se destruye (desacraliza) la concepción sustancialista del lenguaje, y se comparte con el estructuralismo la idea según la cual no hay esencia ni misterio del sujeto.

PARA CONCLUIR; ¿CÓMO SE ALOJA EL SUJETO EN EL DISCURSO DOMINANTE?

Si el capitalismo no hace lazo social, tampoco impide todo lazo social. En efecto, los sujetos no son del todo desposeídos de la palabra por los valores del capitalismo⁵⁷. ¿Cómo aprovecha el sujeto la farsa para alojar allí su síntoma? Reacciona a los desafíos del capitalismo mediante una injuria al sentido común. Ese sujeto objeta, resiste, critica el sentido común, los prejuicios y las opiniones preconcebidas. Es como un “desabonado del sentido común”⁵⁸. Esta es, de otra parte, la función de las modalidades del reír: el humor, lo cómico y el chiste. No es este el caso de la ironía, que opera una destrucción radical del Otro lo que, *a priori*, no permite al sujeto alojarse en el lazo social.

Ahora bien, ¿en qué se distingue la farsa de las otras modalidades? Más radical, ella resulta ser la expresión de la superficialidad: “Como dice Gide en *Los monederos falsos*, *no hay nada más profundo que lo superficial*, porque no hay nada profundo en absoluto”⁵⁹. La novela de André Gide *Los monederos falsos*, construida sobre una “*mise en abyme*”, podría leerse como una metáfora de la superficie, idea subrayada por la imagen del matorral y del arbusto para significar una obra en curso. Esta obra-matorral está llamada a esparcirse, a extenderse, a proliferar⁶⁰. Esta reflexión sobre la obra es una respuesta al conservatismo de Barrès, Maurras et Bourget, quienes denuncian la decadencia de Francia⁶¹. Gide concilia entonces las concepciones antagonistas presentadas por sus adversarios que anuncian el fin del clasicismo y, en consecuencia, del cuerpo social bajo el efecto del apogeo de la vida individual, “ese mal moderno”. Para él, al contrario, la obertura se revela en la clausura, lo extraño en lo familiar, la decadencia en el clasicismo. No se trata, en adelante, de escoger entre una de las dos concepciones, en apariencia antagonistas. ¿No es la función de la “*mise en abyme*”—formidable maquinaria que compromete varios niveles de lectura— donde —haciendo cohabitar dos tendencias contradictorias, el orden y el desorden— las certezas parecen desmanteladas de un solo golpe?—pensamos en *La carta robada*—. Resulta vano intentar zanjar entre el adentro y el afuera. Uno es entonces captado por el enigma de la “*mise en abyme*”—aquella que reflexiona sin cesar en un texto encriptado, aquella que “crea el leer prohibiéndolo”⁶²—, dejándose contener por sus paradojas. La aparente estructura encajada que propone ese procedimiento agencia así una profusión incontrolable que llega a distorsionar las equivalencias, estremecer las simetrías, movilizar nuevas alianzas. La novela es un “desorden consentido” y no, como lo afirma Bourget, “un conjunto organizado del cual importa preservar el orden”. Para esto Gide escogerá un héroe bastardo —doble bastardía, la del héroe y la del género romanesco—, escena fundadora concebida como un segundo nacimiento. Para él, el adolescente bastardo se convierte en el símbolo de “los seres que se hacen”—a

57. Soler, *Vers l'identité*, 110.

58. Colette Soler, *Lacan lecteur de Joyce* (París: PUF, 2015), 136.

59. Lacan cita el libro de André Gide *Les Faux-monnayeurs*. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-1955) (Buenos Aires: Paidós, 2008), 233.

60. “La novela no debe rizarse sino esparcirse, deshacerse”, dirá Gide en: André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs* (París: Gallimard, 1925), 556.

61. Jean-Michel Wittman, “*Les Faux-monnayeurs* roman touffe, ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme”, *Revue d'histoire littéraire de la France* 110 (2010): 129-138.

62. Maxime Decout, “Perec: l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal”, *Poétique* 168 (2011): 399-414.

la imagen de la novela que se hace—cuya identidad es inacabada, abierta. Pero si la novela comienza por el elogio de la bastardía —la aventura se vive con audacia, sin atadura, renegando del origen—, termina por rehabilitar la necesidad del orden, de la filiación y de las convenciones. Bernard se reconcilia con su padre adoptivo después de haberlo renegado, pero, según parece: en el cuadro de la modernidad, subvirtiendo la noción de género. Su nueva forma genérica —el estallido de la linealidad y de la unidad enunciativa, “bastardía genérica”—, aquella que “no se limita a la ruptura pero pasa por la ruptura⁶³, anuncia la Nueva Novela. De esa novela gideana Lacan extraerá la noción de lo superficial (del latín *superficies*, superficie), recusando las profundidades⁶⁴... lo que no ocurre sin evocar la noción de la hipálage que, a imagen del inconsciente, supone un desciframiento que permanece en la superficie⁶⁵.

63. Michel Lacroix, “L'aventure de la bâtardeuse critique: rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs*”, *Littérature* 162 (2011): 36-47.

64. ¿No invita él a hablar, pero de otra manera, es decir, no inspeccionando las profundidades, sino hasta el no-sentido? “Hablar jugando con las palabras, porque no hay nada más serio: desplazarlas es liberarlas de su sentido común, darles el chance de resonar en una historia singular”. Charles Pépin, *La planète des sages: Nouvelle encyclopédie mondiale des philosophes et des philosophies*, t. 2 (París: Broché, 2015), 83.

65. En el universo celiniano, la hipálage no es vector de ninguna náusea, al contrario, ella la disimula protegiendo al sujeto de lo Real. El horror puede entonces ser aplastado, a condición de denegar toda profundidad y de mantenerse en las superficies. Esta idea se aproxima a la del psicoanálisis que, a partir de Lacan, recusa la psicología subterránea. El inconsciente es en adelante superficial: una cadena significante que precisa de la superficie para extenderse.

66. “*La mode est ce qui se démode*” [La moda es lo que pasa de moda], Jean Cocteau; “*C'est l'inverse du style*” [Es lo opuesto del estilo], Coco Chanel.

Si el discurso capitalista pesa, haciendo así a su vez el mundo más pesado, más agobiante y difícil de soportar —el malestar del sujeto contemporáneo que sufre de inestabilidad y por la precariedad en los lazos, nostálgico en ocasiones del tiempo pasado, cae en múltiples trampas: segregación, militarismo, ascenso de fenómenos religiosos, expresión de identidades exacerbadas y, en consecuencia, devastación de las subjetividades. Él dice sí, es así, sí, a significantes que de aquí en adelante no le resultan injuriosos, a una lengua toda, totalitaria, que bloquea la palabra asociativa—, la farsa aligera. En efecto, a la pregunta del sujeto “¿Quién soy yo?”, la farsa intenta hacer existir la respuesta: “Yo soy lo indeterminado” (no hay ser del sujeto), apuntando así a la “salida del rebaño” y del culto identitario.

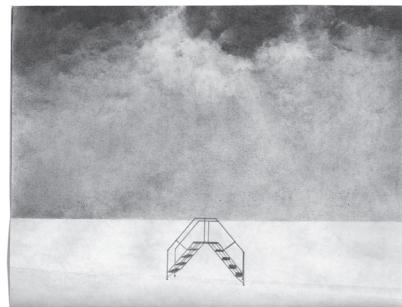
Esta modalidad contribuye a la renovación del lenguaje, que se torna en adelante movimiento, cambio en perpetuo devenir. Para existir, ese lenguaje debe distinguirse de la sintaxis de la lengua mayoritaria, codificada —resistente a la moda—⁶⁶ ajustándose no obstante, contentándose con alguna variación, algún desplazamiento, desviación, ruptura. Este lenguaje debe ser hablado, desacralizado, vernáculo. Es entonces hablado al margen, atropellando el sentido común. ¿No es la definición de una lengua viva, es decir, compartida, que para sobrevivir no debe ser gobernada por los oficios religiosos —el caso del latín, del hebreo arcaico y del árabe siempre sagrado aunque ya lengua muerta, fijada— o reducida a código? Se convierte en una modalidad del “decir” que escapa a toda formalización, que cambia incesantemente para no dejarse volver a atrapar —fuga hacia adelante como el adolescente gidián que no detiene jamás el paso—, y que no está vivo sino en la medida en que permanece insondable, extraño, lúdico y desconcertante, en últimas “intraducible”.

Para decirlo con Stitou y Gori, es rehabilitando la palabra, es decir, lo que hay de más accidental, fortuito y singular en el lenguaje, que se teje el lazo social que es un lazo lenguajero en el sentido indicado por la fórmula de Benveniste: “el lenguaje

es lo que mantiene juntos a los hombres". Este nudo, en el que uno se compromete de manera singular, solo existe a condición de restituir y reconocer la parte de enigma que le es inherente al lenguaje: "¿No es en la manera de sostener su relación con lo intraducible que los hombres pueden dar testimonio de su aptitud para ligarse entre ellos, para construir, para crear?"⁶⁷. En efecto, al rechazar lo indecible —relato, mito, poesía— el lazo social se disuelve. Y no es este el interés menor de nuestra investigación en el Líbano posterior a la guerra civil: el de descubrir con la farsa y la hipálage una manera inédita, en ese contexto, de poner trabas⁶⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- BAAS, BERNARD. *Le rire inextinguible des Dieux*. Louvain: Peeter, 2001.
- BERGSON, HENRI. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza, 2004.
- BRETON, ANDRÉ. "Préface". En *Anthologie de l'humour noir*. París: Gallimard, 1992.
- BRUN, SARAH. "La farce à l'épreuve du tragique au XXe siècle". *Actes de colloques et journées d'étude 7* (2012): 1-11.
- CARROLL, LEWIS. *Alicia a través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Madrid: Catedra, 1992.
- CHAPLIN, CHARLIE. *Look* (1940).
- CHAPLIN, CHARLIE. *Voilà* nº, 422 (1939).
- COE, RICHARD. "La farce tragique". *Ionesco dans le monde. Cahiers Renaud-Barrault* 42 (1963): 30.
- CRITCHELY, SIMON. *De l'humour*. París: Kimé, 2004.
- CRITCHELY, SIMON. *Une exigence infinie*. París: François Bourin, 2013.
- DÄLLENBACH, LUCIEN. *El relato especular*. Madrid: Antonio Machado, 1991.
- DECOUT, MAXIME. "Perec: l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal". *Poétique* 168 (2011): 399-414.
- DELEUZE, GILLES. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Director Pierre-André Boutang. París: Vídeo Editions Montparnasse, 1996. DVD. 8 horas.
- FREUD, SIGMUND. "El humor" (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- FREUD, SIGMUND. "El porvenir de una ilusión" (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- FROMILHAGUE, CATHERINE Y SANCIER-CHÂTEAU, ANNE. *Introduction à l'analyse stylistique*. París: Armand Collin, 2004.
- GERMANOS BESSON, DINA. "La farce ou la condition humaine post-tragique: une clinique psychanalytique du lien social du Liban". Tesis doctoral, Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès, 2016.
- GERMANOS BESSON, DINA. "Parler libanais et verve célinienne: l'hypallage à l'épreuve de la psychanalyse". En *Subjectivité et lien social. Figures des mutations contemporaines*. Dir. Abdelhadi Elfakir. Rennes: PUR, 2016.
- GIDE, ANDRÉ. *Journal des Faux-monnayeurs*. París: Gallimard, 1925.
- IONESCO, EUGÈNE. *Notes et contre-notes*. París: Gallimard, 1966.
- JARRY, ALFRED. "Ubu Roi". En *Œuvres complètes*. t. I. París: Gallimard, 1972.



⁶⁷. Rajaa Stitou y Roland Gori, "Argument. L'intraduisible, la langue et le lien social", *Cliniques méditerranéennes* 90 (2014): 5-8.

⁶⁸. Dina Germanos Besson, "La farce ou la condition humaine post-tragique: une clinique psychanalytique du lien social du Liban" (Tesis doctoral, Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès, 2016), 362.



- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-1955). Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente* (1957-1958). Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Buenos Aires: Paidós, 1990.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós, 2003.
- LACAN, JACQUES. "Posición del inconsciente" (1966). En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- LACAN, JACQUES. *Seminario 24. El fracaso del Un-desliz es el amor. A la manera del seminario oral de Jacques Lacan* (1976-1977). México: Ortega y Ortiz editores, 2008.
- LACAN, JACQUES. "Joyce el Síntoma" (1976). En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACROIX, MICHEL. "L'aventure de la bâtardeuse critique: rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs*". *Littérature* 162 (2011): 36-47.
- LANSON, GUSTAVE. "Molière et la farce". *Revue de Paris* 5 (1901): 142.
- LEXIQUE DES TERMES LITTÉRAIRES. Disponible en: <http://www.lettres.org/lexique/> (Consultado el 12/12/2016).
- MARX, KARL. *El brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels, 2003.
- MEYER, MARYSE-ROUSSEL. *La fragmentation dans le roman*. París: Broché, 2011.
- PÉPIN, CHARLES. *La planète des sages: Nouvelle encyclopédie mondiale des philosophes et des philosophies*. T. 2. París: Broché, 2015.
- PIERE, JOSÉ. *André Breton et la peinture*. París: Broché, 1987.
- RASTIER, FRANÇOIS. "Indécidable hypallage". *Langue française* 129 (2001): 111-127.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=KQNfj1h> (consultado el 12/12/2016).
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE. "Douleur du comique". En *La farce: un genre médiéval pour aujourd'hui?* Louvain-la- Neuve: Etudes théâtrales, 1998.
- SOLER, COLETTE. *Lacan lecteur de Joyce*. París: PUF, 2015.
- SOLER, COLETTE. *Los afectos lacanianos*. Buenos Aires: Letra Viva, 2011.
- SOLER, COLETTE. *Vers l'identité*. París: Editions du Champ lacanien, 2015.
- STITOU, RAJAA Y GORI, ROLAND. "Argument. L'intraduisible, la langue et le lien social". *Cliniques méditerranéennes* 90 (2014): 5-8.
- VOLTAIRE. Cándido; Zadig; *El ingenuo; Micromegas, Memnon y otros cuentos*. México: Porrúa, 1983.
- WITTMAN, JEAN-MICHEL. "Les Faux-monnayeurs roman touffe, ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme". *Revue d'histoire littéraire de la France* 110 (2010): 129-138.

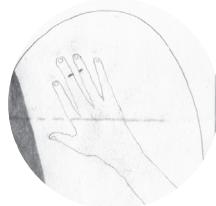
El humor, resistencia del sujeto*



VÉRONIQUE SIDOIT **

Asociación de Psicoanálisis Jacques Lacan (APJL), París, Francia

El humor, resistencia del sujeto



CÓMO CITAR: Sidoit, Véronique. "El humor, resistencia del sujeto". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 201-212, doi: 10.15446/djf.n17.65526.

* Traducción del francés a cargo de Laura Andrea Acuña. Estudiante de Filología e idiomas, Universidad Nacional de Colombia. e-mail: laacunan@unal.edu.co

** e-mail: vsidoit@gmail.com

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

Humor as Resistance of the Subject

En el régimen de los Jemeres Rojos la lengua y el lenguaje fueron profundamente afectados, lo que puso en peligro tanto las referencias simbólicas del sujeto como su capacidad de subjetivación. Pero los sujetos resisten, en cualquier época y en cualquier lugar, y el humor como confrontación con el agujero en el significante fue su herramienta. Al lenguaje convertido en una serie de eslóganes el pueblo respondió mediante contra-eslóganes, única arma de estos sujetos desposeídos de todo para luchar y para tratar el goce, para hacerlo pasar al significante tratando al Otro, la maldad del Otro.

Palabras clave: Jemeres Rojos, lenguaje, desubjetivación, resistencia, humor, chiste, goce.

The Khmer Rouge regime greatly affected language and language registers, a fact that jeopardized both the subjects' symbolic references and their capacity for subjectivation. However, subjects resist, everywhere and at all times, and humor, as a confrontation with the void of the signifier, was their tool. In the face of a language that had been transformed into a series of slogans, the people responded with counter-slogans, the only weapon available to these disenfranchised subjects in order to struggle and deal with *jouissance*, to turn it into a signifier by dealing with the Other, the evilness of the Other.

Keywords: Khmer Rouge, language, desubjectivation, resistance, humor, joke, *jouissance*.

L'humour, résistance du sujet

Dans le régime des Khmers Rouges, la langue et le langage ont été profondément touchés, ce qui a mis en danger tant les repères symboliques du sujet comme sa capacité de subjectivation. Mais les sujets résistent, de tout temps et en tout lieu, et l'humour en tant que confrontation au trou dans le signifiant a été leur outil. Au langage transformé en une série de slogans, le peuple a répondu au moyen des contre-slogans, seul arme de ces sujets dépossédés de tout pour lutter et de traiter la jouissance, pour la faire passer au signifiant en traitant l'Autre, la méchanceté de l'Autre.

Mots-clés: Khmers Rouges, language, désubjectivation, résistance, humour, mot d'esprit, jouissance.

1. Texto reelaborado a partir de una tesis sustentada en marzo de 2016. Véronique Sidoit, "Du réel en question, entre effacement et mémoire après un crime de masse: le Cambodge" (Tesis doctoral, Universidad de Toulouse Jean Jaurès, 2016), bajo la dirección de Marie-Jean Sauret.
2. Remito aquí al libro esencial de Victor Klemperer, *LTI. La lengua del Tercer Reich* (Barcelona: Minúscula, 2001), y a los artículos de Charlotte Herfray, "La langue qui nous habite nous fait penser", *Clinique de la déshumanisation* (2011): 280, doi: 10.3917/eres.freym.2011.01.0027, y de Claude Escande, "Actualité et prémisses de discours totalitaires", *Clinique de la déshumanisation* (2011): 280, doi: 10.3917/eres.freym.2011.01.0043.
3. Para los Jemeres Rojos, los campesinos constituían el pueblo de base.
4. El pueblo nuevo, llamado también los "17 de abril", estaba compuesto por ciudadanos, con todas las clases sociales mezcladas.
5. Jacques Lacan, "La equivocación del sujeto supuesto saber" (1967), en *Otros Escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 360. Ver nota 4: "[...] al llamado [appel] de un significante que sería necesario 'me represente para otro significante', no respondo 'presente' debido a que por el efecto de ese llamado ya no me represento nada. [...] El inconsciente [...] Representa mi representación allí donde ella falta, donde no soy más que una falta de sujeto. De allí el término en Freud: representante de la representación".

Los sistemas totalitarios siempre han atentado contra la lengua¹, de una manera u otra, y el régimen de los Jemeres Rojos no fue la excepción². Estos ataques contra la lengua, dentro de un propósito de servidumbre y desubjetivación, demuestran cierto conocimiento sobre la dimensión del sujeto que habla y desea, determinado por el lenguaje, y sobre el poder de los significantes.

Los Jemeres Rojos transformaron el lenguaje y la lengua para adaptarlos a su ideal revolucionario. Modificaron la lengua tanto a nivel formal —la estructura de la lengua remite a la estructura social— como a nivel semántico. Un cierto vocablo de inspiración maoísta y expresiones típicas del entusiasmo revolucionario invadieron los discursos y se convirtieron en jerga y cantinelas ineludibles para el conjunto de la población, pueblo de base³, pueblo nuevo⁴ y soldados. Tendremos una idea aproximada de esto con los eslóganes que jugaron un papel importante en este país de tradición oral; en primer lugar subrayemos que quisieron moldear las mentes, inducir nuevos vínculos y homogeneizar la sociedad transformando las palabras. Mientras que ciertas palabras son prohibidas, por tener connotación sexual, burguesa o capitalista, otras son forjadas, con frecuencia a partir de palabras existentes, confundiendo sonoridades y significaciones por los desplazamientos semánticos o por la entremezcla con el lenguaje ideológico revolucionario.

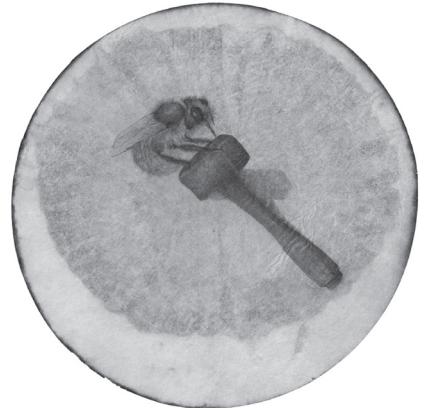
El psicoanálisis permite precisar que la lengua funda al sujeto inscribiéndolo en una cadena significante a través de su representación mediante un significante (S1) ante otro significante (S2) y que su uso va más allá de la comunicación y la conversación: la palabra, el significante no solo significa, también instituye al sujeto. Al decir, el sujeto ex-siste, surge en una enunciación que trasciende el enunciado. Al estar envuelto en una cadena de significantes que lo representan, siguiendo el hilo de su enunciación, el sujeto es inasible debido a su estructura de lenguaje, es falta de representación⁵; debido a la pérdida de goce operada por el lenguaje, es falta-en-ser. En efecto, el sujeto no es solo significante, hay un real del sujeto no simbolizable, heterogéneo al significante. Este goce que concierne a lo real de la pulsión afecta el cuerpo, lo que lleva a Lacan en 1974 a sustituir el sujeto del inconsciente constituido por el significante por el *parlêtre*. Este *parlêtre* puede definirse como un sujeto cuya palabra incluye el

goce del cuerpo; es “el ser carnal devastado por el verbo”⁶, la intromisión del goce en el lenguaje. Este avance es congruente con la concepción de un sujeto agujereado, vaciado por un goce éxtimo y se articula con el paso suplementario que Lacan había realizado antes al precisar que el lenguaje no solo es significante sino que también contiene en su cuerpo la *lalengua*, que está constituida por fonemas sobre los cuales se operan recortes significantes por fuera de la significación. Es el material que sostiene la operación significante, es lo que Lacan definió como “el saber que al sujeto le es imposible alcanzar”⁷, es decir, lo real. Lacan insiste en este real de la *lalengua*⁸ del cual depende directamente lo inconsciente: construyéndola, estructurándola en lenguaje. A partir del momento en que se efectúa sobre la *lalengua* una operación significante, cualquiera que sea, *ek-siste* lo inconsciente con un saber y un goce inconscientes. Lo simbólico mata la Cosa, *das Ding*, haciendo pasar una parte del goce de *lalengua* por la criba de los significantes, la “civiliza” pero da acceso también al goce de *lalengua* que resiste, escapa al lenguaje, es depósito. Hacer pasar el goce de la *lalengua* a lo inconsciente⁹, es el poder y el papel de los significantes; esto nos permite señalar la importancia del bien-dicir, a saber, no gozar del blablablá que se traga la palabra sino hacer emerger lo real para ceñirlo, y volver a los atentados causados al lenguaje por los Jemeres Rojos.

Las palabras, portadoras de ideología, dan nacimiento a un lenguaje fabricado que suscita un sentimiento de exterioridad, tanto para el que habla como para el que escucha. La lengua se vuelve deshabitada, a fuerza de palabras vacías que son repetidas como un *leitmotiv*, se vuelve una lengua hueca. Es el “orgullo” de los revolucionarios que son “alegres”, y “sienten una alegría indecible y un orgullo extremo”. La exageración de adverbios da al lenguaje una dimensión de exceso, de pasión que contrasta con su des-afectivación significante. Y tal vez haya una relación.

Para los camboyanos residentes en el extranjero que volvieron a Camboya para apoyar la revolución, y para el “pueblo nuevo”, estas transformaciones del lenguaje provocan un sentimiento de extrañeza, una pérdida de referencias y son, por lo general, fuentes de peligro. La pérdida de referencias es aún más fuerte porque lo que es alterado a nivel de la lengua ataña a la lengua íntima; son las palabras intercambiadas entre padres e hijos, estas maneras de decir, de llamarse, que se tejieron entre ellas, este lenguaje cotidiano que se apoya sobre la *lalengua* propia de cada sujeto.

El lenguaje bajo los Jemeres Rojos es un lenguaje de antónimos, que se presta a confusión para los niños que entran en el lenguaje y para los adolescentes: lo que perciben —miseria y hambruna, corrupción, violencia...— simplemente es negado, no existe o es un error de percepción; lo que dicen y escuchan no está anclado en ninguna realidad.



- 6. Jacques Lacan, “Conférences de presse du docteur Jacques Lacan au Centre culturel français” (1974), en *les Lettres de l’École freudienne* 16 (1975): 6-26.
- 7. Jacques Lacan, “La troisième” (1974), *Lettres de l’École freudienne* 16 (1975): 117-203.
- 8. Cfr. las charlas de Jacques Lacan en Ste. Anne, 1971-1972, conocidas popularmente con el nombre de “El saber del psicoanalista”, especialmente la sesión del 4 de noviembre de 1971, publicada con el título “Saber, ignorancia, verdad y goce”, en Jacques Lacan, “Saber, ignorancia, verdad y goce” (1971), en *Hablo a las paredes* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 11-46.
- 9. Jacques Lacan, “Radiofonía” (1970), en *Otros Escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 425-471. Esta fórmula de Lacan concierne al cifrado operado en el sueño, pero vale igualmente, me parece, para la estructuración del sujeto del inconsciente.

1. PROPAGANDA Y ESLÓGANES

10. Suzanne Ginestet-Delbreil, *La terreur de penser* (La Riche: Diabase, 1997), 185.

11. Cualquier institución que permitía a los camboyanos establecer un vínculo entre el pasado y el presente, que construía una memoria histórica: los monasterios budistas, las escuelas, los periódicos, los libros, las películas...

12. David Chandler (prefacio), en Henri Locard, *Le "petit livre rouge" de Pol Pot ou les paroles de l'Angkar (Khmers Rouges du 17-4-1975 au 7-1-1979)* (París: L'Harmattan, 1996), XIII.

13. La neolengua es la lengua oficial del país ficticio de Oceanía y, según George Orwell, “[...] la finalidad de la neolengua es limitar el alcance del pensamiento

[...]. Al final, acabaremos haciendo imposible todo crimen del pensamiento. En efecto, ¿cómo puede haber *crimen* tal si cada concepto se expresa claramente con una sola palabra, una palabra cuyo significado esté decidido rigurosamente y con todos sus significados secundados eliminados y olvidados para siempre?

[...] su perfeccionamiento continuará mucho después de que tú y yo hayamos muerto. Cada año habrá menos palabras y el radio de acción de la conciencia será cada vez más pequeño. [...] Hacia el 2050, quizá antes, habrá desaparecido todo conocimiento efectivo del viejo idioma. Toda la literatura del pasado habrá sido destruida. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron... sólo existirán en versiones neolingüísticas, no sólo transformados en algo muy diferente, sino convertidos en lo contrario de lo que eran. Incluso la literatura del Partido cambiará; hasta los *slogans* serán otros. ¿Cómo vas a tener un *slogan* como el de «la libertad es la

La lengua totalitaria, perversión del lenguaje, se apoya esencialmente en significantes vaciados de su sentido a fuerza de repetición en toda circunstancia, de consignas y de eslóganes. Suzanne Ginestet-Delbreil¹⁰ insiste en el objetivo de los discursos de propaganda que, desmetaforizando los discursos, apuntan a desubjetivizar el *parlêtre*. La lengua, convertida en totalitaria, anula cualquier pregunta, afirma, exige, dicta: los eslóganes reemplazan al pensamiento, e incluso a las palabras. Camboya es un país de tradición oral y, nos dice David Chandler:

[...] uno de los métodos preferidos de los Jemeres Rojos para debilitar las instituciones¹¹ fue, paradójicamente, uno de los que sumergían profundamente sus raíces en la cultura camboyana: la transmisión oral de refranes edificantes, pequeños poemas y proverbios. Antes de la revolución, estos textos cortos y llenos de buen sentido habían ofrecido a generaciones de hombres, mujeres y niños jemeres, además de una distracción, una formación moral. [...] Estaban situados en el corazón de la cultura camboyana. Sin enfrentamientos, guiaban a la gente a través de los imprevistos, placeres y retos de la vida cotidiana. Era una herencia cultural que cada uno podía compartir.¹²

Los eslóganes de los Jemeres Rojos mantuvieron el estilo metafórico propio de la cultura jemer, mientras que la fraseología es de inspiración revolucionaria, más bien maoísta, y su finalidad era liquidar los “2000 años de explotación” pasados, asentar el régimen Jemer rojo, identificar y aniquilar a sus enemigos. Ideológicos como todos los eslóganes, y especialmente los de las lenguas totalitarias, no tienen ninguna relación con la realidad cotidiana. Las palabras son estereotipadas y desprovistas de sus valores, de sus sentidos; retomadas de manera casi automática en diferentes eslóganes, provocan un efecto de vacío a nivel del pensamiento. Como pasa con frecuencia, los eslóganes son acusativos y representan, de manera difusa, una amenaza. Al desproveer al sujeto de su capacidad de pensar, lo incitan a la censura y al silencio. Este no es un lenguaje, es un lenguaje-máquina o una *neolengua*¹³ que desacredita la realidad vivida en beneficio de una realidad fantaseada por los dirigentes, irreal para los camboyanos.

esclavitud» cuando el concepto de libertad no existe?”. George Orwell, 1984 (Buenos Aires: Ediciones Destino, 2012), 61-62. Hay que impedir cualquier idea subversiva y cualquier crítica al régimen. Para lograrlo, el lenguaje es reducido a su función de código; las palabras deben ser transparentes y se

vuelven unívocas, la gramática es simplificada y los matices de la lengua son reducidos a una simple dicotomía: a favor o en contra. El término de *neolengua* ha pasado al lenguaje corriente, designa un lenguaje que deforma la realidad, un lenguaje abstruso, vacío de sentido o bien lo que se llama también lengua hueca.

Henri Locard, quien hizo el inventario de la mayoría de eslóganes bajo el régimen de los Jemeres Rojos y estudió su estructura; precisa que

[...] son ejemplos perfectos del “doble pensamiento” (*double think*) orwelliano: dicen cosas admirables y significan, en los hechos, realidades aterradoras. [...]. Otras consignas, por el contrario, dejan caer la máscara y constituyen el discurso mismo de la violencia. Son la traducción en palabras de la brutalidad de los golpes, de las armas y de las torturas, en la boca de los que tenían a todo un pueblo bajo el imperio del terror. [...]. Si el mensaje de estos eslóganes es ajeno a la cultura jemer, su forma y su retórica se inscriben en la larga tradición de literatura didáctica oral rítmica de Camboya. Los Jemeres Rojos por lo tanto, supieron utilizar para su beneficio este pasado del cual pretendían haber hecho borrón y cuenta nueva.¹⁴

Se encuentran, a nivel del eslogan, las características del principio de movilización y reclutamiento de multitudes: la afirmación, repetición, simplificación, uniformización y apelación a los sentimientos: amor por el régimen y odio hacia el enemigo. Este lenguaje a base de eslóganes anula la singularidad del sujeto y afecta la relación con el otro; el otro no es un otro al que se puede escuchar y de quien poder hacerse escuchar, de quien poder esperar un reconocimiento, ya que la palabra es vaciada de su poder de enunciación. El otro, en este lenguaje totalitario, es un otro del cual hay que cuidarse, un otro que vigila y denuncia; la dimensión simbólica del Otro que atraviesa al otro que habla es anulada. O por lo menos, es el propósito de este lenguaje. Pues si los niños pequeños y adolescentes fueron afectados por este pseudo-lenguaje y los más aptos para adherirse a este en razón de lo que es el lenguaje en la determinación del sujeto y su estructuración en una relación con el Otro, los adultos, en su gran mayoría —aparte de los Jemeres Rojos— no fueron víctimas de estos eslóganes, incluso si dieran la apariencia de ello. Desde la opinión de la mayoría de investigadores, estos eslóganes —y los discursos políticos— eran de tal pobreza que no “podían convencer sino a seres totalmente ignorantes y sin formación salidos directo del bosque [...] [o aún] a niños o adolescentes ignorantes, que venían de la periferia y eran completamente manipulados por el *Angkar*”¹⁵.

2. RECURSO AL HUMOR

En ocasiones se les reprochó a los camboyanos haber resistido tan poco ante los Jemeres Rojos, lo que demuestra cierto desconocimiento tanto de la organización del régimen¹⁶ como de la amplitud de la represión de la cual fue víctima un cuarto de la población y, especialmente, de la existencia, a pesar de todo, de pequeños núcleos

14. Locard, *Le “petit livre rouge”*, 3.

15. Ibíd., 5.

16. Después de haber destruido todas las instituciones sociales, culturales y económicas, incluyendo el uso del dinero, el *Angkar* controlaba toda la economía del país —todo era colectivizado— y toda la vida privada, íntima de cada cual; cualquier falta de apoyo a la línea promulgada por el *Angkar* —críticas, falta de entusiasmo, malos resultados, enfermedad, etc.— era un error político que se castigaba con sanciones físicas y golpes, o con una estancia en un centro de reeducación, incluso con la muerte.

locales de resistencia. Una forma de resistencia, discreta, por parte del pueblo, fue el recurso al humor con los contra-eslóganes. Según Henri Locard, aparte de algunos que circularon bastante, estos contra-eslóganes son invenciones singulares, difundidas en pequeños círculos con mucha prudencia y no todos pudieron ser inventariados. Los supone innombrables. Locard trabajó esencialmente con los eslóganes, máximas y expresiones estereotipadas tal como fueron transmitidos a la población en las granjas colectivas y otros lugares de trabajo, y no con los que fueron destinados a los dirigentes del Partido o a la opinión internacional; la población estaba en la ignorancia total de las intrigas políticas de la *nomenklatura* y no escuchaba nunca la radio, excepto en las grandes reuniones previstas para hacer propaganda. La separación entre la población y los dirigentes, los superiores y también los de menor nivel, era total; las consignas constituyan las únicas “fuentes de información” a partir de las cuales los camboyanos se enteraban de los *diktats* de las autoridades, pero también trataban de deducir o conocer los eventos no dichos. Las grandes consignas conocidas por todos los camboyanos son apenas treinta, y si los dirigentes locales se encargaron de pulirlas con sus toques personales, y las desplegaron en múltiples variaciones, la idea de base se vuelve a encontrar de manera uniforme: glorificar y amar el *Angkar*; glorificar el *Angkar* y el “Gran Salto adelante” en todas las producciones del régimen, entre otras triplicar el rendimiento de arroz; desconfiar de y cazar a los enemigos de la revolución. Evoquemos los más educativos en cuanto a su función de eslóganes/contra-eslóganes¹⁷.

El eslogan a la gloria del régimen que el pueblo debía declamar: “La radiante revolución brilla con todo su esplendor”, era sustituido por otro que el pueblo murmuraba: «“La revolución brilla con todo su esplendor en una sociedad radiante”, y usamos sandalias elaboradas con llantas de automóvil»; al eslogan repetido con más frecuencia, que puntuaba el trabajo cotidiano en los arrozales y obras colectivas y que glorificaba los progresos extraordinarios efectuados por la Kampuchea Democrática: “Con el *Angkar*, es un gran salto adelante, un salto adelante prodigioso”, el pueblo, incluido el “pueblo de base”, respondía: “Cuando comemos *prahok*, somos incapaces de saltar” o incluso: «“El gran salto adelante, el salto adelante prodigioso”, es caldo de arroz acuoso, son las lágrimas que caen de nuestros ojos». El fracaso del “Gran salto adelante” de la China maoísta ya era conocido, pero para Pol Pot, se trataba, a pesar de todo, de alinearse con el maoísmo puro y duro, pues consideraba que la razón del fracaso chino no se debía a razones político-económicas sino a una ausencia de firmeza en relación con los responsables hipotéticos del fracaso, los enemigos del régimen.

Combinando maoísmo y precepto budista, los eslóganes siguientes expresan una idea fundamental desarrollada bajo formas diferentes, la de la autonomía, la independencia que sirve de máscara a una verdadera autarquía, una política de

17. Todos los eslóganes y contra-eslóganes que siguen, así como las informaciones al respecto pertenecen al libro ya citado de Henri Locard, gran fuente de información.

hambruna. “Cada cual debe contar sólo consigo”, esto significa la más grande de las miserias, lo que aparece bastante crudamente en el contra-eslogan: «“Cada cual debe contar con sus propias fuerzas” es pedir a un anciano que coma su propio excremento.» “La independencia, es ser responsable de sus actos”; con un humor agrio, muchos camboyanos que debieron cavar su propia tumba antes de ser ejecutados, murmuraban: «“La independencia es ser responsable de sus actos”: los muertos deben enterrarse a sí mismos».

Cierto número de discursos, y en consecuencia de eslóganes, celebran las innumerables cualidades del *Angkar*, su benevolencia, y alaban la obediencia —sumisión que cada cual debe tener hacia este—: “iSi el *Angkar* da directrices, usted debe ejecutarlas!”. Su poder es afirmado y teñido de amenazas: “El *Angkar* tiene ojos de piña”. Este slogan, uno de los más conocidos de la Kampuchea democrática, es el paradigma de un *Angkar* omnisciente, omnipotente, que ve todo y controla todo. Es, por lo tanto, el que más sirvió como objeto de burla y que suscitó el mayor número de contra-eslóganes, como «“El *Angkar* tiene ojos de piña”, pero no tiene iris», «“El *Angkar* tiene ojos de piña”, pero es incapaz de ver al pueblo». En la lucha contra los enemigos del *Angkar*, todo el mundo es incitado a la delación, todo el mundo vigila a todo el mundo, todo el mundo se convierte en el ojo del *Angkar*. Todo debe ser denunciado a los jefes del sector, quienes hacen justicia ellos mismos, o hacen escalar la acusación a sus superiores; al pueblo se le recuerda constantemente su deber pero debía también saber callar en lo que concierne a las exacciones y abusos cometidos por los responsables —robos, contrabando, violaciones, etc.—. Un refrán tradicional jemer también se convirtió en un contra-eslogan al jugar con la homofonía del significante “Ko”¹⁸; “iUsted debe saber plantar una ceiba!” se convirtió en un consejo de silencio, “saber permanecer mudo”, precaución esencial para evitar ser matado debido a su pasado —origen, profesión, grado de cultura, etc.—.

Como en todo funcionamiento paranoico, las cuestiones del secreto y de las confesiones son particularmente agudas; el *Angkar* debe saber todo de cada cual, la transparencia total es exigida. Y como el Otro siempre puede ser mentiroso, y nada puede garantizar su fiabilidad, es necesario verificar constantemente lo que ocurre. La caza al enemigo, idea fija del régimen, es la causa de numerosos eslóganes para uso de los Jemeres Rojos: “Una mano para la producción, una mano para golpear al enemigo”, y para uso del pueblo. Sin embargo, Pol Pot lo decía en 1977: “El enemigo está en todos lados”; los eslóganes abarcan todos esos “enemigos”¹⁹, rechazando los insultos y ataques a los que los sometieron, solo cambian las denominaciones hasta la última categoría que puede concernir absolutamente a todo el mundo: “iHay que destruir al enemigo visible, y también al que es invisible, al enemigo en su vida mental!”.



¹⁸. La “ceiba” es un árbol, y se pronuncia como la palabra “mudo”.

¹⁹. Los capitalistas, los imperialistas, los feudales que eran añadidos al régimen de Lon Nol, los defensores de los valores anteriores, religiosos, administrativos, etc., monjes, vietnamitas, enfermos, pero también el “nuevo pueblo” y cualquier persona que infringía, así fuera por poco, los principios del *Angkar*.

En lo que respecta a estas categorías de eslóganes abiertamente peligrosos, que son amenazas de muerte, incluso sentencias, no hubo contra-eslóganes. El terror estaba demasiado presente como para que el recurso a la función liberadora del humor fuera posible. El eslogan “¡El que protesta es un enemigo; el que se opone, un cadáver!”, entre los más conocidos, enuncia de manera muy clara la realidad del régimen. De hecho, todos los eslóganes muestran, de manera más o menos oculta, la política de violencia, represión y terror que el régimen impone y que condujo a dos millones de camboyanos a la muerte.

3. DIGNIDAD DEL HUMOR

He evocado el efecto liberador del humor, lo que nos exige examinarlo más de cerca. Freud se interesó muy pronto por los chistes, descubrió allí la estructura de lenguaje de lo inconsciente y la dimensión de lo cómico, operó distinciones de naturaleza y de función en cuanto a esos juegos de lenguaje que suscitan el placer, incluso la risa. Abordó la cuestión del humor bastante rápido en su libro *prínceps sobre el chiste*²⁰ y en realidad no le consagró un estudio sino hasta 1928 en un pequeño texto intitulado “El humor”²¹. Freud inscribe el humor como un mecanismo de defensa, e indica sus condiciones de emergencia que corresponden exactamente a la situación de los camboyanos, a saber:

[...]el humor es un recurso para ganar el placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban; se introduce en lugar de ese desarrollo de afecto, lo remplaza. Su condición está dada frente a una situación en que [...] estamos tentados a desprender un afecto penoso, y he ahí que influyen sobre nosotros ciertos motivos para sofocar ese afecto *in statu nascendi*. [...]. El placer del humor nace, pues —no podríamos decirlo de otro modo—, a expensas de este desprendimiento de afecto interceptado; surge de un gasto de afecto ahorrado.²²

20. Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconciente” (1905), en *Obras completas*, vol. VIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991). La última parte de la “Parte teórica” concierne al humor.

21. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 153-162.

22. Freud, “El chiste y su relación con lo inconciente”, 216.

23. Ibíd.

Si Freud indica que las variaciones de los afectos así economizados son múltiples, lástima, pesar, dolor, ternura, etc., precisa sin embargo que, por lo general, se trata de un sentimiento de descontento, incluso de rabia²³. La defensa consiste en ahorrar al yo el displacer transformando la energía de este displacer en placer; precisará más tarde que esta defensa compromete los esfuerzos del superyó, un superyó sobreinvestido que modifica entonces las reacciones yoicas. Lo que lleva a Freud entonces a magnificar el humor al que adorna, además de su efecto liberador, con un carácter grandioso y una dimensión de exaltación. Triunfo del narcisismo, dice:

El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento, se empecina en que los traumas del mundo exterior no pueden tocarlo, y aun muestra que sólo son para él ocasiones de ganancia de placer. [...] 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.²⁴

Freud otorga también al humor una dignidad que le falta, dice, al chiste, el cual solo aporta ganancia de placer o pone este último al servicio de la agresividad. ¿Pero esta dignidad puede ser entendida únicamente del lado del apoyo de la integridad narcisista? ¿No podemos adentrarnos más en la metapsicología del humor, su naturaleza y su función?

4. FUNCIÓN DEL HUMOR

Hemos visto cómo las palabras de Freud respecto al humor, sus condiciones y su función, ilustraban la creación y el uso de los contra-eslóganes por los camboyanos bajo el poder de la Kampuchea Democrática. La cuestión de saber si algunos de esos contra-eslóganes no pertenecen al chiste puede plantearse, especialmente los que juegan con la homofonía de los significantes. Freud inscribe el juego en el doble sentido de las palabras, en el equívoco y en las asociaciones verbales por consonancia a expensas del sentido en las “técnicas” del chiste. El juego de palabra “ceiba/mudo” no modifica en nada el verdadero refrán tradicional, no transforma el código, lo que a primera vista contradice su vocación de chiste; no hay surgimiento de un saber nuevo, inconsciente, la doble significantización del fonema “ko” es perfectamente conocida por todos. Sin embargo, el chiste podría residir en el hecho de que esta sustitución significante circula de manera tácita entre los sujetos, avanza escondida e instituye, por consiguiente, la función de un tercero: los Jemeres Rojos, un Otro con el que se juega repitiendo de manera inocente este eslogan, así como el Otro en tanto que tesoro de significantes. Pero en esta situación, la “*dritte person*”²⁵ no es, como lo sostiene Freud, un tercero que, como obtendría placer de ello, validaría el chiste como tal. Es un Otro del cual se desconfía y que permite, si es el caso, reír del *joke* producido por la sustitución significante “ceiba/mudo” porque esta se le escapa. En cualquier caso, chiste o humor, es mediante el recurso a lo cómico via estos eslóganes que el sujeto busca tratar al Otro al cual se enfrenta; detenernos sobre esto nos permitirá volver a la metapsicología del humor y a la dignidad que este confiere. Este punto me parece particularmente importante, ya que los autores son sujetos a los que se quiere reducir a nada, seres desubjetivizados y deshumanizados.

24. Freud, “El humor”, 158-159.

25. Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, 138.

Freud nos indica las dos dimensiones del Otro que el sujeto quiere tratar cuando sostiene que el chiste es la contribución de lo inconsciente a lo cómico mientras que la contribución del humor a lo cómico proviene del superyó²⁶. Ahora bien, si lo inconsciente no es todo lenguaje, no está menos estructurado como un lenguaje y el chiste juega con este registro del significante y la letra; el superyó, por el contrario, es goce y el humor es una manera de tratar el goce del Otro. Tenemos la doble cara del Otro, simbólica y real, que el sujeto afronta y solicita burlándose de ella —no olvidemos la observación de Freud de que el chiste, o es únicamente una ganancia de placer, o es utilizado en beneficio de la agresividad en relación con un Otro/otro—. Marie-Jean Sauret nos permite precisar lo que, en el Otro, está en cuestión, a saber, el agujero de la represión originaria: pérdida inaugural y estructural de goce producida por el significante, y agujero en el Otro del lenguaje debido a la falta de significante para significar el ser del sujeto. El chiste y el humor se sitúan en esta confrontación del sujeto en el límite del significante, en el agujero. Sostiene que el chiste y el humor “tienen en común tratar el vacío del Otro: haciéndolo resonar del sinsentido en el caso del chiste; desviando la eventual amenaza de su encuentro, en el caso del humor [...]”²⁷. Podemos decir que el chiste es asunto de código, mientras que el humor apunta al mensaje; juntos son un tratamiento del Otro pero en una temporalidad diferente. Mientras que el chiste es surgimiento y su efecto cómico momentáneo, el humor puede instalarse y repetirse en el tiempo; estos contra-eslóganes repetidos durante más de tres años lo demuestran.

El humor permite así el tratamiento del goce que escapa al significante, hacerlo pasar al lenguaje para desvalorizarlo, la risa que demuestra una ganancia de placer sobre el displacer, es decir, la toma del principio de placer sobre el goce; podemos entonces sostener que la dignidad que Freud infiere del humor se debe, más allá de la integridad narcisista que este sostiene, a esa capacidad de tratar el goce, esa parte de real que escapa a los significantes. Los camboyanos eran confrontados continuamente con un Otro al que se le podría decir feroz en maldad, un Otro cuyo goce exuda en todos sus actos y palabras y que sumerge al sujeto en un estado de desamparo que con Freud y Lacan llamamos *Hilflosigkeit*. Atentar contra este Otro todopoderoso haciendo aparecer su goce escondido hasta entonces en el contenido manifiesto de los eslóganes, reinstituye este sujeto que el Otro quiere anular, le devuelve un espacio y una libertad de pensamiento. No dejarse invadir completamente por el terror, negarse a someterse al goce del Otro es afirmar su irreductibilidad en tanto sujeto deseante, sujeto de la palabra.

Sin embargo, hemos podido constatar que había un límite al poder del humor, ciertos eslóganes no permitieron la creación de contra-eslóganes. En efecto, mientras

26. Freud, “El humor”.

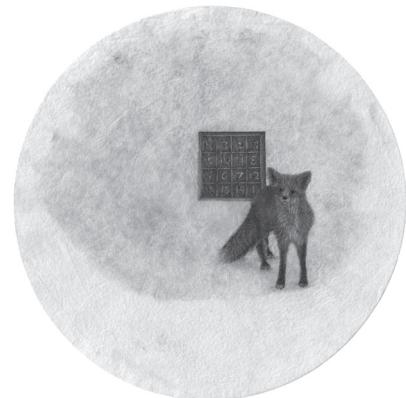
27. Marie-Jean Sauret, “Le sérieux de l’humour”, *Savoir(s) en rire*, vol. 2 (Bruselas: De Boeck, 1997), 51-52.

que los eslóganes ponen en juego un mensaje simbólico, un valor, afirman un saber, una verdad, el humor es posible, el sujeto puede darle la vuelta al texto de estos mensajes, apoyarse en la trama simbólica de esos dichos para revelar el goce de estos. Por el contrario, cuando el eslogan no conlleva ningún mensaje simbólico, solo es amenaza de muerte, el Otro ya no es sino puro goce, ningún elemento simbólico abre a la posibilidad de tratarlo humorísticamente mediante el lenguaje. Parecería que frente a esta irrupción de lo real tan grande, o frente a una amenaza demasiado real del goce del Otro, el sujeto ya no puede contar con los límites del lenguaje que bordean el agujero en el Otro, es aspirado allí como objeto de goce. Marie-Jean Sauret señala que:

Sigmund Freud atribuye al humor la función de responder por la exigencia del goce a ser significantizado y por el fracaso de este goce a ser tratado todo mediante el complejo de Edipo. Vuelve al humor para ocuparse del resto (el objeto, en psicoanálisis): el humor constituye una respuesta a la voz del superyó —*igoza!*— del cual desvía la exigencia no sin una ganancia de placer tomada de su espalda.²⁸

El sujeto, petrificado por el exceso de goce del Otro, es reducido a encarnar este resto, este objeto de goce; obtura el vacío en el Otro y ya no puede sino esforzarse por mantener los límites de esto rechazando todo juego de lenguaje —equivoco, condensación, desplazamiento—.

La cuestión de los límites del Otro nos lleva a preguntarnos sobre el papel del humor en la relación con el otro. Sabemos que para Freud, el chiste hace resonar el sentido en el sinsentido²⁹ y que, al hacer esto, convoca una tercera persona, el tercero que debe validar el chiste. Con ello, rehabilita al Otro y hace lazo social. Freud precisa además que una cierta proximidad cultural es necesaria para que la función del tercero se ejerza. ¿Se puede decir lo mismo del humor? Aunque la función del tercero no sea necesaria, aunque el humor pueda ser únicamente percibido por el autor del apunte, incluso sin ser compartido, ni validado por el oyente, me parece, en vista de la situación de los camboyanos al momento de la creación de estos contra-eslóganes, que el humor tuvo a pesar de todo una función de lazo social: lazo de confabulación complicidad, identificación entre los sujetos objeto de un mismo Otro aterrador. El hecho de murmurarse estos eslóganes creaba lazo entre ellos, era la señal de su pertenencia a un mismo conjunto, un mismo grupo. Los contra-eslóganes que retoman tal cual los refranes tradicionales contando solo con la homofonía del significante para modificar el sentido del eslogan, según el contexto, exacerbaban de manera muy fina esta dimensión de la relación con el otro, ya que no es sino porque el otro acusará recepción del mensaje que este, de tácito se convertirá en manifiesto y compartido. Estamos ahí muy cerca del chiste, con la única diferencia de que el juego sobre el significante, entre sentido y sinsentido, permanece implícito. Sostendré que el humor permitió la existencia



28. Ibíd., 51. Las cursivas son mías.

29. Freud, "El chiste y su relación con lo inconsciente".

de un lazo social para los camboyanos, un lazo mediante identificación yoica de los unos con los otros tanto más indispensable cuanto que cada cual estaba separado de sus familiares, cuanto que cada cual era objeto de desconfianza y espionaje del otro. Aunque no responde a la estructura del lazo social tal como Lacan la definió, a saber, una estructura de discurso, este lazo mediante identificación imaginaria no deja de recurrir al Otro simbólico y, como tal, mantuvo para los camboyanos la existencia y la proximidad del otro, de un Otro del lado de la vida. Esto fue indispensable para encarar al Otro mortífero y gozador con el cual se enfrentaban; el humor le permitió así al sujeto sostener su unidad y su integridad narcisista frente a un peligro mortal y tuvo una función de lazo con los pequeños otros, una función vital.



BIBLIOGRAFÍA

- ESCANDE, CLAUDE. "Actualité et prémisses de discours totalitaires". *Clinique de la déshumanisation* (2011): 280. Doi: 10.3917/eres.freym.2011.01.0043.
- FREUD, SIGMUND. "El chiste y su relación con lo inconsciente" (1905). En *Obras completas*. Vol. VIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- FREUD, SIGMUND. "El humor" (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- GINESTET-DELBREIL, SUZANNE. *La terreur de penser. La Riche*: Diabase, 1997.
- HERFRAY, CHARLOTTE. "La langue qui nous habite nous fait penser". *Clinique de la déshumanisation* (2011): 280. Doi: 10.3917/eres.freym.2011.01.0027.
- KLEMPERER, VICTOR. *LTI. La lengua del Tercer Reich*. Barcelona: Minúscula, 2001.
- LACAN, JACQUES. "La equivocación del sujeto supuesto saber" (1967). En *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACAN, JACQUES. "Radiofonía" (1970). En *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACAN, JACQUES. "Saber, ignorancia, verdad y goce" (1971). En *Hablo a las paredes*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACAN, JACQUES. "Conférences de presse du docteur Jacques Lacan au Centre culturel français" (1974). *Les Lettres de l'École freudienne* 16 (1975): 6-26.
- LACAN, JACQUES. "La troisième" (1974). *Lettres de l'École freudienne* 16 (1975): 117-203.
- LOCARD, HENRI. Le "petit livre rouge" de Pol Pot ou les paroles de l'Angkar (*Khmers Rouges* du 17-4-1975 au 7-1-1979). París: L'Harmattan, 1996.
- ORWELL, GEORGE. 1984. Buenos Aires: Ediciones Destino, 2012.
- SAURET, MARIE-JEAN. "Le sérieux de l'humour". En *Savoir(s) en rire*. Vol. 2. Bruselas: De Boeck, 1997.
- SIDOIT, VÉRONIQUE. "Du réel en question, entre effacement et mémoire après un crime de masse: le Cambodge". Tesis doctoral, Universidad de Toulouse Jean Jaurès, 2016.

Economía psíquica de la caricatura política: retórica del sujeto y lazo social



GABRIELA PATIÑO-LAKATOS*

Universidad París 7 Diderot, París, Francia

**Economía psíquica de la caricatura política:
retórica del sujeto y lazo social**

**The Psychic Economy
of Political Caricature:
Rhetoric of the Subject
and the Social Fabric**

**Économie psychique de
la caricature politique:
rhétorique du sujet et
lien social**



CÓMO CITAR: Patiño-Lakatos, Gabriela. "Economía psíquica de la caricatura política: retórica del sujeto y lazo social". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 213-234, doi: 10.15446/djf.n17.65527.

* e-mail: lakatosgabriela@orange.fr

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

Partimos del análisis de la representación oficial del poder encarnado en la figura humana para compararlo con el procedimiento de la caricatura como representación subversiva que cuestiona la figuración del Otro. Mostraremos que la caricatura opera con figuras de estilo que implican a un sujeto que resiste a la figura del amo. El humor iconoclasta de la caricatura política revela una economía psíquica que se juega en la tensión irresoluta entre alienación y emancipación del sujeto con respecto al Otro, garante del lazo social. Sin embargo, al deshacer la figura del amo, el sujeto se juega su propio pellejo.

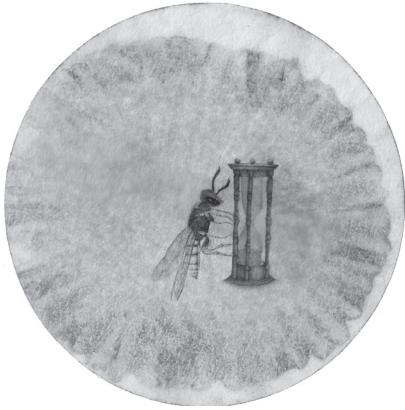
Palabras clave: caricatura, representación, poder, simbólico, diabólico.

The article starts out with an analysis of the official representation of power embodied in the human figure in order to compare it to caricature as a subversive representation that questions the representation of the Other. It shows that caricature operates with figures of style that entail a subject who resists the figure of the master. The iconoclastic humor of political caricature reveals a psychic economy that is played out in the unresolved tension between the alienation and the emancipation of the subject with respect to the Other, as guarantor of the social fabric. However, by dismantling the figure of the master, the subject risks his or her own neck.

Keywords: caricature, representation, power, symbolic, diabolic.

Notre point de départ est la représentation officielle du pouvoir incarné dans la figure humaine pour le comparer avec le processus de la caricature comme représentation subversive qui questionne la figuration de l'Autre. Nous montrerons que la caricature opère avec des figures de style qui impliquent un sujet résistant à la figure du maître. L'humour iconoclaste de la caricature politique révèle une économie psychique qui est en jeu dans la tension irrésolue entre alienation et émancipation du sujet par rapport à l'Autre, garant du lien social. Pourtant, au moment de défaire la figure du maître, le sujet risque sa propre peau.

Mots-clés: caricature, représentation, pouvoir, symbolique, diabolique.



1. Utilizamos aquí el término simbólico como orden del signo convencional opuesto al registro diabólico que divide y desune radicalmente la unidad compuesta del símbolo. No sin tener en cuenta una tradición que identifica el símbolo con el emblema, con la alegoría y con lo impropio, insistimos aquí, sin embargo, en que lo simbólico constituye aquel orden que presenta el signo como unificado, pese a la fractura original que lo atraviesa; en este sentido, lo simbólico instaura lo sagrado, implica sacralización, unidad, convergencia y propiedad, contrariamente a la desacralización, la división, la divergencia y la impropiedad del orden diabólico. Nuestra lectura de la oposición reposa en la distinción lingüística entre el prefijo "sim" (con, junto, lo cual da con-junto, uno, unión) versus el prefijo "día" (dos, división).

La caricatura es una forma de expresión que denuncia el dispositivo tradicional de la representación simbólica¹ y, a partir de cierto momento en la historia, de la representación que, fundada en el principio de su semejanza con el objeto representado, se declara realista. En esta denuncia, dicho procedimiento gráfico hace surgir, por medio de la deformación de la figura, el artificio imaginario, por no decir la engañifa que, alojada en su centro, sostiene la función simbólica. Al ser este su procedimiento estético, la caricatura se inscribe en la historia occidental como representación impropia, grotesca, en contraposición con las formas de representación declaradas como propias, las cuales pretenden ser tan adecuadas como fieles al carácter supuestamente elevado del objeto. De modo que no es posible entender el gesto figural de la caricatura sin su tensión constitutiva con la representación pretendidamente literal, a la vez realista e ideal, de la figura humana y del mundo que se ordena en torno a esta. Así, por ejemplo, al suscitar la distancia cómica en la mirada, la caricatura subvierte los cánones históricos del retrato, juega con la pantalla oficial de la perspectiva planimétrica que aspira a capturar en su superficie, de manera objetiva y con regularidad matemática, la realidad de las cosas, imponiéndoles un lugar fijo, un orden y las justas proporciones. En este sentido, para pensar la subversión que dicha forma de expresión introduce en la representación del mundo humano, es necesario considerar sus relaciones con otras manifestaciones, tales como los estudios de la fisonomía humana y el simbolismo satírico.

REPRESENTACIÓN OFICIAL: LA PERSPECTIVA COMO MIRADA TOTALIZADORA DEL OTRO

Es preciso recordar que la invención y el perfeccionamiento progresivo de la perspectiva planimétrica durante el *Quattrocento* marcaron un hito en la historia de la representación del mundo en general y de la figura humana que ocupa la escena del mundo, una vez entrada en ella como objeto de representación. En esta historia de la representación oficial, la caricatura propiamente hablando —es decir, la caricatura en cuanto retrato individualizado, tal como aparece en el siglo XVI— adquirió una función subversiva

específica que conocemos aún hoy en nuestro mundo occidentalizado. La caricatura revierte la mirada ordenada por el Otro en la representación oficial simbólica, unificada.

La perspectiva planimétrica, monofocal y centralizada, que remplazó en Europa a las convenciones de la representación grecorromana y gótica, no es en absoluto una técnica necesaria para la imagen. No obstante, su aparición introdujo una serie de cambios fundamentales, en la medida en que esta “supone un espectador inmóvil, fijado a cierta distancia de lo observado y que observa con un solo ojo”². Nos contentaremos con señalar un cambio decisivo introducido por este dispositivo en cuanto a la posición del sujeto. Al suponer un ojo único, absolutamente inmóvil, este dispositivo produjo un efecto de sujeto entre Dios y el hombre. Tras haber atribuido a Dios esta mirada absoluta y eterna, hecha palpable, por decir así, a través de la geometría proyectiva, el hombre trató por este medio de tomar el lugar de Dios, de ponerse en su lugar. La mirada del hombre pretendió entonces más que nunca, bajo esta forma, desprenderse de su *situs* particular hasta alcanzar la posición universal. Al formar parte del mundo, y ocupar en él un lugar determinado, aspiró al mismo tiempo a sustraerse a este para contemplarlo desde ninguna parte, sin una real posición en el espacio. Por consiguiente, la escena de la representación conforme a las reglas de la perspectiva supone una imagen humana que aspira a ser imagen divina. De este modo, el hombre se constituye y se borra al mismo tiempo como sujeto, puesto que su mirada puede ser asimilada a la de Dios.

Por medio de este lugar inexistente, el hombre quiso apropiarse del espectáculo del mundo, representándolo como escena conforme a relaciones numéricas invariables en función de un punto de vista único, independientemente del punto de vista cambiante de la perspectiva vivida del individuo. Podemos decir entonces que, a través de la técnica de la perspectiva planimétrica, el gran Sujeto —expresión utilizada por el filósofo Dany-Robert Dufour en *On achève bien les hommes* para designar al Otro en cuanto supuesto como sujeto³— dominó el mundo simbólicamente, dominación que el hombre, en su calidad de pequeño sujeto alojado dentro de los contornos de esta figura vacía, podía realizar en el reino bajo del mundo. Este dispositivo estético contribuyó así a dar forma a una imagen totalizadora del mundo, en donde los objetos individuales se someten a un orden único, al mismo tiempo teológico y político. Se comprende entonces que la apropiación de dicho dispositivo oficial haya podido constituir un arma del poder en busca de dominar el mundo. Y quizás de este modo se pueda entender mejor el gesto subversivo y el auge de la caricatura moderna que, como retrato individual, surge en el siglo XVI en contraste con los principios realistas rigurosos de la representación ampliamente dominantes desde el Renacimiento.

2. Daniel Arasse, *Histoires de peintures* (París: Denoël, 2004), 37. La traducción es mía.

3. Dany-Robert Dufour, *On achève bien les hommes. De quelques conséquences actuelles et futures de la morte de Dieu* (París: Denoël, 2005), 140. En su definición del gran Sujeto, D.-R. Dufour retoma claramente la conceptualización que avanza Lacan del Otro como necesidad estructural para el sujeto. Ahora bien, con base en la visión sincrónica del Otro que Lacan transmitió en su enseñanza, D.-R. Dufour pone énfasis en la diacronía que caracteriza las variaciones históricas de la figura del Otro.

FUNCIÓN POLÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN DEL OTRO

Como lo muestra el filósofo y semiólogo Louis Marin en *Le portrait du roi*, la representación es un acto político. Y esto al menos por dos razones. Por un lado, la representación puede ser actividad personal y solitaria del sujeto solo en la medida en que ya está estructurada por gramáticas histórica, social y políticamente determinadas. Por el otro, la representación es un acto político porque es un acto fundador del lazo social: se representa al poder⁴ bajo una forma determinada, así como a la realidad sobre la cual este debe gobernar.

Un problema particular se plantea, entonces, cuando el poder mismo se vuelve objeto de la representación y no solo aquella potencia que dicta las condiciones de la representación del mundo. El poder es en gran medida un lugar vacío, simbólico, que debe sin embargo ser moldeado, fijado en el imaginario de cada sociedad, y esto en cada época, con el fin de ser apropiado y encarnado temporalmente, de manera eficaz, ante los ojos de un grupo sobre el cual debe ejercer su influencia. Dicho de otro modo, el poder político debe ser representado ante los ojos de quienes están sometidos a él. El gesto auto-fundador de las sociedades humanas consiste en que estas han tenido que fabricar incesantemente las figuras del Otro, que se postulan en seguida como condición previa a la constitución de su cuerpo social. Estas figuras representativas de la legitimidad del poder político permiten a cada sociedad organizada alrededor de ellas construirse una imagen, fabricarse una identidad más o menos estable, con el fin de adquirir cierta consistencia y cohesión, de garantizar una manera colectiva de pensar y de actuar.

Hemos de analizar ahora, brevemente, algunas implicaciones de la representación del poder, del gran Sujeto en particular, en cuanto apuntalado por el poder de la imagen como representación. Así entenderemos mejor lo que vacila en esa forma particular de expresión que es la caricatura política. A saber, la metáfora cumple una función esencial en la estructuración de las representaciones tanto oficiales y simbólicas del poder, como las no oficiales y, digamos, diabólicas que subvierten el orden humano de dichas imágenes oficiales cuidadosamente lustradas.

4. Adoptamos aquí la definición del poder dada por Louis Marin: potencia o capacidad de acción, reserva de fuerza inagotable. Louis Marin, *Le portrait du roi* (París: Les éditions de Minuit, 1981).
5. Marin, *Le portrait du roi*, 10. Es difícil traducir el término francés de "sujet" empleado por L. Marin en este contexto, pues este designa algo más que el simple "objeto" de una producción: es el objeto, tema, razón de ser de una obra en cuanto sometido a la facultad humana que lo produce.

Según Louis Marin, el poder se apropiá la representación y la representación ejerce a su vez su propio poder. En el sentido político, la representación produce, en primer lugar, un efecto de presencia que se instituye con el fin de asignar la ausencia del lugar vacuo del poder. En segundo lugar, la representación produce un efecto de sujeto en la medida en que confiere a lo representado "la legitimidad de la cual se reclama"⁵ ante los ojos de quien la observa. La representación posee un poder de institución

y de autorización: en primer lugar, aporta, por decir así, una dignidad ontológica al objeto, al hacerlo advenir y ligarlo a su propia imagen —dicho de otro modo, el objeto se transforma en su propia imagen—. En segundo lugar, expone a la mirada de sus súbditos (sujetos) esta reserva de fuerza del objeto en su calidad de imagen para transformarla en poder, en coacción obligatoria, e instituirla por lo tanto como ley. Así podemos afirmar que la imagen sostiene en su centro la función simbólica del poder.



FIGURA 1. Luis XIV de H. Rigaud.



FIGURA 2. Las Meninas de Diego Velásquez.

Estas elaboraciones teóricas de L. Marin, relativas al sentido político de la representación, se apoyan en el análisis del célebre retrato de *Louis XIV en costume de sacre*, realizado por Hyacinthe Rigaud en 1701; este retrato constituye efectivamente un prototipo notable de la representación oficial del poder. Es comparable en este sentido a *Las Meninas*, obra pintada en 1656 por Diego Velásquez y de cuya estructura visual Michel Foucault hizo un análisis famoso en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* —el cuadro de Velásquez revela un dispositivo espejular que permanece implícito, aunque fundamentalmente presente, en la obra de H. Rigaud—.

La pintura se volvió a partir del siglo XV el medio privilegiado de la representación personalizada del poder en la cultura europea. El retrato del rey Luis XIV condensa, en este sentido, el gesto fundador de la monarquía absoluta de derecho divino en Francia. Este gesto consiste en la auto-fundación política de ese “gran Sujeto” que es el monarca —retomamos aquí los términos del análisis que elabora D.-R. Dufour en su libro *On achève bien les hommes*⁶—. Gesto de auto-fundación producido de manera esencial por el acto de su representación que transforma a Louis-Dieudonné en el rey Luis XIV. Ahora, una condensación metafórica, proyectada sobre la figura misma del rey, estructura el centro mismo de esta representación oficial, aun si es invisible en este cuadro: el rey es el Sol —referencia histórica a la figura de Apolo y tras ella a las divinidades más arcaicas tales como Helios o Syrius—.



6. Dufour, *On achève bien les hommes*, 173.

FIGURA 3. Emblema de Luis XIV, llamado también Rey-Sol.



FIGURA 4. Traje para Luis XIV en el Ballet Royal de la Nuit (1653).

En dichas imágenes de Luis XIV, hay representación en el doble sentido indicado por L. Marin: el individuo concreto que encarna la figura del rey se eclipsa para dejar surgir el objeto de la representación, es decir, la figura de poder del rey de Francia. Ese pequeño otro es literal y metafóricamente vestido, investido y travestido con las insignias del Otro. En el capítulo cuatro de su más reciente libro, *La situation désespérée du présent me remplit d'espoir*⁷, D.-R. Dufour retoma el dispositivo de fabricación política de la imagen de Luis XIV, para cuya ilustración utiliza justamente un dibujo humorístico que el escritor satírico William M. Thackeray realizó en 1840:

7. Dany-Robert Dufour, *La situation désespérée du présent me remplit d'espoir. Face à trois délires mortifères, l'hypothèse convivialiste* (Lormont: Le Bord de l'eau, 2016), 129.

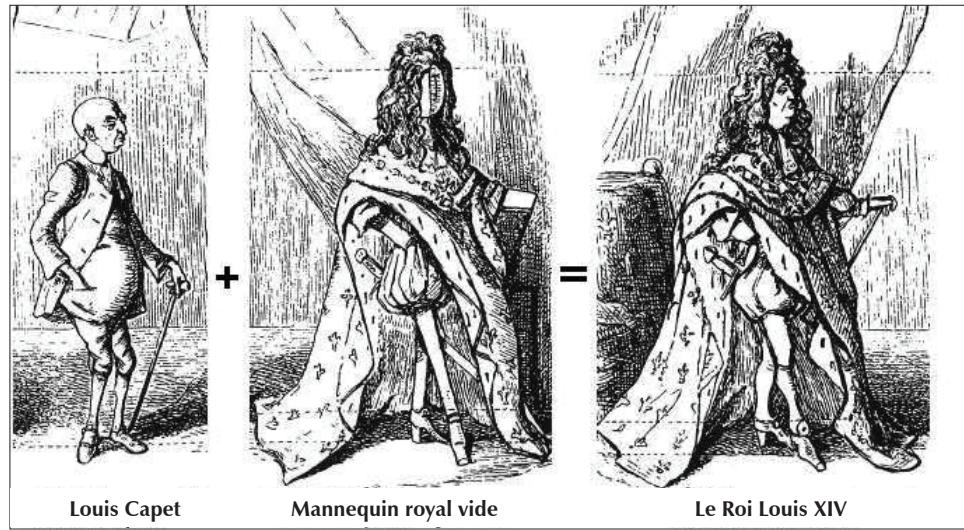


FIGURA 5. Montaje realizado por D.-R. Dufour a partir del dibujo de Thackeray.

Esto genera el doble efecto de presencia y de sujeto: la imagen asigna a un individuo el lugar vacío del poder monárquico e indica, por medio del primero, la presencia del segundo; la imagen fabrica al mismo tiempo la figura del monarca, primero ante su propia mirada y luego ante la mirada de sus súbditos:

El retrato del rey que el rey contempla le ofrece el ícono del monarca absoluto que desea ser, al punto de reconocerse e identificarse por él y en él en el momento mismo en que el referente del retrato se ausenta. El rey no es verdaderamente rey, es decir monarca, que en sus imágenes. Éstas son su *presencia real*.⁸

La *mirada* desempeña, pues, un papel fundamental en el efecto de sujeto producido por la representación. Ella supone una “dinámica escópica” sobre la cual reposa el acto de representación del rey. D.-R. Dufour reinterpretó este aporte de L. Marin al afirmar que el efecto de este retrato *real* se funda en un “estadio del espejo entre el rey y su retrato”⁹: el espectador del cuadro debe suponer una escena anterior en la cual el rey contempla su imagen en el “espejo” del cuadro y se identifica a esta. Solo en seguida el rey posa su mirada sobre el espectador —quien está observándolo— para hacer de él su sujeto; la *suposición* de la primera escena es la condición para la instalación de la segunda, la contemplación de su majestad por sus sujetos, conforme a un orden jerárquico unidireccional. Agregaremos, no obstante, que pese a este orden

8. Marin, *Le portrait du roi*, 12.
La traducción es mía.

9. Dufour, *On achève bien les hommes*, 171.

jerárquico unidireccional, según el cual el monarca hace del espectador su sujeto, el monarca adviene plenamente como tal en la mirada del pequeño sujeto que asiste a su erección en gran Sujeto.

De manera análoga, Foucault había analizado, unos quince años antes que Marin, el juego de miradas que estructura el cuadro *Las Meninas*, en la medida en que este constituye un ejemplo genial de la representación clásica: en un nivel aparente, observamos en el cuadro un pintor que parece a su vez observarnos; además, otros personajes parecen ya sea observarnos también, ya sea ofrecerse en representación a nuestra mirada. Al mirar más detenidamente, nos apercibimos de que, en nuestra calidad de espectadores, nos hemos deslizado hacia el lugar ocupado por el modelo, motivo y causa del cuadro. Este modelo no es en absoluto banal: se trata, nada más y nada menos, de los reyes de España. Son el lugar soberano de una mirada invisible, una mirada exenta de toda mirada y a la cual los personajes —de los cuales la infanta es el personaje central—, el espejo y la existencia misma del cuadro están sometidos. Foucault identificó así, con gran perspicacia, el cruce de tres tipos de miradas que el pintor hizo tangibles en este cuadro célebre: “la mirada del modelo en el momento en que se le pinta, la del espectador que contempla la escena y la del pintor en el momento en que compone su cuadro”¹⁰. El genio de Velásquez consiste en haber presentado estas tres funciones observadoras en un lugar común y como si fueran simultáneas, como si se produjeran al mismo tiempo en el proceso de la representación. Dicho artificio genial es, sin embargo, equívoco —en ello reside la fuerza del arte— y ha dado lugar a interpretaciones filosóficas diferentes. Es así como, en *On achève bien les hommes*, D.-R. Dufour responde a la interpretación de Foucault: el tiempo de la mirada del modelo y el tiempo de la mirada del espectador están en realidad marcados por un desfase importante. Debido a este desfase las tres miradas no son simétricas, ni realmente recíprocas.

Los análisis previos del sentido político de la representación ponen de manifiesto dos efectos fundamentales de esta: la constitución del objeto, en este caso la figura del poder como imagen, y la constitución como sujeto (sujeto al poder) de aquél que contempla la escena de la representación. De modo que, a causa de su mirada, este sujeto se encuentra fascinado, sometido a la erección de un supuesto gran Sujeto que el objeto representado, como delegado, hace figurar; ese gran Sujeto, el poder del soberano como lugar vacuo, toma forma, se insinúa y se instituye gracias al poder de la representación. El gran Sujeto representado y el sujeto observador están así ligados el uno al otro por medio del dispositivo de la imagen oficial.

El tipo de imagen particular en que consiste la caricatura opera de manera análoga, pero inversa. Veremos que la caricatura pone en juego, ante todo, una mirada

¹⁰ Ibid., 30.



FIGURA 6. Ilustración de Tenniel para *Alicia en el país de las maravillas*, 1865.

en negativo respecto a la representación oficial —la mirada del sujeto que sorprende al gran Sujeto en una posición inadecuada, ya sea de insuficiencia o de desmesura, respecto a la función que le ha sido atribuida—. De modo que la función observadora a través de la cual la caricatura constituye a su objeto, en lugar de erigir o sostener en su elevación el artificio del Otro, lo derrumba al suscitar la carcajada. Mientras que en la representación oficial el Otro es elevado a un nivel trascendente y superior, en la representación caricaturesca este es rebajado a su condición humana por medio de la deformación grotesca de su figura. Por medio de la técnica de la deformación, la caricatura pone en movimiento la mirada, introduce una dinámica contraria al ojo único e inmóvil de la representación oficial. La deformación del perfil del soberano denuncia la dimensión imaginaria que, alojada y oculta en su seno, sostiene la función simbólica del poder político. Deformar la figura del soberano implica, entonces, no solo cuestionar su legitimidad, sino amenazar su existencia misma.

LA REPRESENTACIÓN DIABÓLICA DE LA FIGURA HUMANA

Ahora bien, la caricatura, tal como se le conoce en Occidente y en el mundo occidentalizado hoy en día, ataca el proyecto de exaltación de la posición humana asimilada a la posición divina —subyacente, por ejemplo, en el dispositivo de la perspectiva planimétrica—, y a la erección del individuo humano en gran Sujeto —como ocurre en la representación oficial del soberano—. En el núcleo de la caricatura se manifiesta el juego de menoscabar la figura de majestad que eleva al humano por encima de su condición de insuficiencia con el fin de asegurarle una estatura imponente y una identidad sólida.

La caricatura llama a primera vista la atención por la clara distorsión de la figura humana considerada como “significante” del sujeto. Giorgio Agamben hace algunas consideraciones al respecto en su libro *Estancias*¹¹. Según este filósofo, la caricatura porta en sí el principio metafórico, por el cual hace manifiesta la dislocación entre significante y significado. Esta fractura entre forma y contenido, significante y significado, en el registro de la imagen, es fundamental para entender la condición inmanente al lenguaje que la metáfora pone en evidencia. La caricatura, en cuanto metáfora gráfica, subvierte el significante de tal manera que lo hace extraño al significado al que reenvía. El procedimiento de subversión de la figura puesta en el lugar del significante consiste en su deformación. La caricatura des-figura al transformar, por ejemplo, al hombre en bestia, al animal en fisonomía humana; el hombre deja de ser así idéntico a sí mismo, por lo que se abre ante sí el abismo del sentido de su existencia. Dicha deformación, operada por mecanismos de condensación y desplazamiento de figuras, produce,

11. Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Valencia: Pre-Textos, 2001).

entonces, una dislocación entre significante y significado que genera un efecto semántico en el cual reside su dimensión cómica. De manera semejante a la técnica del chiste que estudia Sigmund Freud, el resultado de este procedimiento en la caricatura es una figura compuesta que en su concisión y economía engendra primero, en el instante de la mirada, una suspensión del sentido inicial —supuesto por la representación oficial— al hacer surgir en este una contradicción semántica aparente, un sin-sentido, para luego, en el momento de la risotada, precipitar una interpretación por la cual el sin-sentido en su ambigüedad, o el sentido inicial, parece adquirir súbitamente otro sentido que aparece sin embargo como inane. De este modo, la caricatura revitaliza la perplejidad que se oculta al naturalizar el vínculo que liga a cada objeto con su apariencia.

Dada su actual popularidad, es un hecho sorprendente que los retratos caricaturescos no fueran conocidos antes del siglo XVI. Ernst Kris y Ernst H. Gombrich¹² precisan que ello no significa que el mundo no conociese antes muchas formas de arte cómico como el payaso, el personaje cómico, la ilustración satírica y lo grotesco. Jules Champfleury consagró varios estudios a la caricatura, entre ellos uno relativo a la caricatura antigua¹³ que muestra bien que el ser humano conocía desde la antigüedad diferentes formas de lo cómico. No obstante, la práctica del retrato caricaturesco como tal no se practicó en Occidente hasta la época de los hermanos Carracci, quienes trabajaron en Bolonia y en Roma entre los siglos XVI y XVII. G. Agamben explica que la caricatura de la figura humana apareció relativamente tarde en la cultura europea debido a que revestía una intención blasfema en el mundo cristiano —la acusación de blasfemia no era infundada pues, desde sus orígenes, la frontera entre la broma inocente procurada por lo cómico, la injuria y el ataque personal no es clara en la caricatura. En efecto, hasta ese momento, había estado prohibido transformar la figura humana, hecha a “imagen y semejanza” de su divino creador: “la dislocación de la figura humana de este ‘significado’ teológico debía por eso aparecer necesariamente como el acto demónico por excelencia, lo cual explica el aspecto monstruoso y ‘caricaturesco’ que el demonio reviste en la iconografía cristiana”¹⁴.

A pesar de esta censura de origen religioso, entre la primera mitad del siglo XVI y la segunda mitad del siglo XVII, el interés por lo incongruo, por la dislocación entre la apariencia y la esencia del objeto, alcanza una importancia considerable —por tal razón, Agamben señala que esa época puede definirse, en palabras de J. G. von Herder, como “época emblemática”—. En esa época se alegaba que la distorsión revela mejor que la congruencia la verdad de la forma y que, según el “principio de incongruencia”, respecto de lo divino, las negaciones son más verdaderas que las afirmaciones. Por tal razón, cesa la pretensión de llegar a la verdad del objeto por términos propios y se eleva a máxima la aproximación al objeto por términos improprios. La atención se dirige por

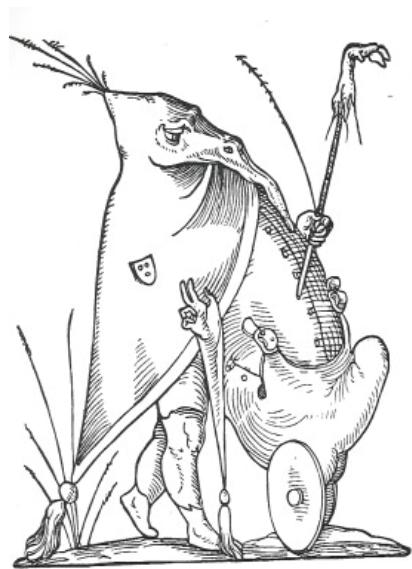


FIGURA 7. Jacques Callot, grabado para *Songes drôlatiques de Pantagruel* de Rabelais, siglo XVII.

12. Ernst Kris y Ernst H. Gombrich, “Los principios de la caricatura”, en Ernst Kris, *Psicoanálisis y arte* (Buenos Aires: Paidós, 1955).

13. Jules Champfleury, *Histoire de la caricature antique* (París: Hachette Livre BNF, 2013).

14. Agamben, *Estancias*, 241.

doquier al emblema, al blasón y a las *imprese* “amorosas y heroicas”, en las que, dice G. Agamben, “el vínculo que liga a cada objeto con la propia apariencia, a cada criatura con el propio cuerpo, a cada palabra con su significado, se pone radicalmente en tela de juicio: cada cosa es verdadera solo en la medida en que significa otra, cada cosa es ella misma solo si está por otra”¹⁵. Es así como Freud recuerda que sus predecesores indicaron que lo cómico busca lo semejante en la desemejanza; a la manera del chiste, la caricatura articula la diferencia, busca el contraste con el fin de descubrir algo oculto en la representación oficial de la figura del gran Sujeto.

LA CARICATURA COMO PROCEDIMIENTO RETÓRICO: METÁFORA Y METONIMIA

La caricatura conlleva en sí, entonces, una disociación: como la forma emblemática, hace extraño el significante a su significado y, de este modo, evidencia su fractura. Según G. Agamben, la caricatura como retrato individual es el lugar en el que la dislocación emblemática alcanza la figura humana. E. Kris y E. H. Gombrich señalan que, conforme a la concepción emblemática del siglo XVII, esa distorsión de la figura humana tenía, más allá de un propósito de diversión, el valor de penetrar en la esencia de la realidad. Se afirmaba que una caricatura puede parecerse más a una persona que una simple copia realista de las facciones. La caricatura buscaba “revelar al verdadero hombre que existía detrás de la máscara de simulación y ‘mostrar’ su pequeñez y fealdad esenciales”; en otras palabras, “muestra cómo el alma del hombre se expresaría en su cuerpo, si la materia fuese lo bastante dócil a las intenciones de la Naturaleza”¹⁶. La caricatura no fue, pues, en aquella época, un mero entretenimiento ocioso, sino la búsqueda de una solución para revelar algo que no puede expresarse a través del retrato convencional. Y para revelar aquello del objeto que no puede decirse por sí mismo, que no puede ser dicho por la forma desgastada y convencional, tiene que recurrir a la distorsión de la forma. Que lo falso diga la verdad: la caricatura es una expresión que deforma la apariencia pero solo con vistas a revelar una verdad más honda.

De manera general, en la caricatura humana, la figura —al poseer un valor de significante— es deformada o transfigurada con el fin de decir algo sobre el hombre en cuanto significado supuesto a buscar incesantemente. Al carecer de significado propio, dado de antemano, el hombre es, para sí mismo, el elemento inabsorbible de su propia experiencia. Por consiguiente, en su autorepresentación se juega algo fundamental con respecto a este elemento inabsorbible. La imagen es el soporte unificador del sujeto —es lo que parece revelar la experiencia bien conocida que Jacques Lacan llamó el “estadio del espejo”, que permite la formación de la función

¹⁵. Ibíd., 240.

¹⁶. Ibíd., 207.

del *yo* en su molde imaginario—. A partir de las observaciones de Henri Wallon, Lacan puso de manifiesto todas las implicaciones y consecuencias subjetivas de esta experiencia espectral en su célebre ensayo *El estadio del espejo como formador de la función del yo*. La captación espectral de la imagen corporal como totalidad articulada es una condición que permite, en el ser humano, la construcción del espacio visual familiar. Sin embargo, la unidad y estabilidad de esta imagen nunca está muy asegurada; está siempre presto a desbaratarse, amenaza con deshacerse según las circunstancias. Así pues, la angustia de perder su forma y su unidad espectral en el campo del espacio visual es el revés del placer que el hombre experimenta al jugar con la deformación de su figura —sobre todo la del otro, y a través de esta, con la propia—. El hombre ama jugar con su forma, romper su identidad para luego aprehenderla mejor a partir de una imagen manifestamente falsa.

La representación caricaturesca consiste a menudo en una transposición literal de un juego de palabras, de una expresión verbal, con el fin de revelar su extrañeza. Para poner de manifiesto por medio de la dislocación de la figura un sentido latente, la caricatura se inspira en expresiones lingüísticas semánticamente equívocas. El trabajo de deformación de la imagen es, pues, el equivalente de la dislocación del significante en el enunciado metafórico y metonímico. Este procedimiento de dislocación figural generador de sentido se asemeja también a la técnica de los “versos quebrados” (“vers brisés”, en francés) que juega con el doble sentido que se pone de manifiesto al romper literalmente la unidad de un texto y considerar solo la mitad de este, ya sea de los hemistiquios izquierdos o derechos marcados por las cesuras de los versos de una estrofa, ya sea de los versos impares de una estrofa que exigen una lectura intercalada. Este procedimiento que vuelca la relación entre figura y fondo —al dislocar no solo sintáctica sino visualmente el texto como totalidad, aparece una figura que de otro modo pasaría inadvertida— ha sido utilizado, por ejemplo, en la burla política. El siguiente texto anónimo es un ejemplo de invectiva política:

Vive à jamais l'empereur des Français
La famille royale est indigne de vivre
Oublions désormais la race des Capets
La race impériale doit seule lui survivre
Soyons donc le soutien de ce Napoléon
Du comte de Chambord chassons l'âme
hypocrite
C'est à lui qu'appartient cette punition
La raison du plus fort a son juste mérite.

Viva el emperador de los franceses
La familia real no merece vivir
Olvidemos ahora la raza de los Capetos
La raza imperial debe sola sobrevivir
Seamos así el apoyo de este Napoleón
Del conde de Chambord desalojemos el alma
Hipócrita
A él pertenece esta punición
La razón del más fuerte lo amerita.

En este sentido, E. Kris y E. H. Gombrich postulan que la caricatura de este tipo es un retruécano visual: condensa una doble significación, funde dos figuras en una. Faltaría solo hacer una precisión a esta observación, de nuevo, con base en los desarrollos de G. Agamben sobre la metáfora: si la caricatura se rige por el principio metafórico, entonces el encuentro de los dos términos, que mencionan Kris y Gombrich, constituye un tercero, un nuevo término. A menudo se concibe la metáfora como una relación entre dos términos en la que el segundo, llamado a estructurar el primero, aporta algo nuevo al significado de este, como si dicho término quedara enriquecido al sumársele algo nuevo que, no obstante, no modifica su naturaleza. En oposición a esta concepción, es fundamental insistir en que en el encuentro de dos términos emerge uno nuevo, de naturaleza diversa a la de estos y constituido por su recíproca diferencia. D.-R. Dufour expresa de manera notable esta naturaleza ternaria del lenguaje: "Para ser uno (un sujeto), es necesario ser dos, pero cuando somos dos, ya somos tres. Uno igual a dos, pero dos igual a tres. En breve, esto da: Uno igual a Tres"¹⁷. El carácter ternario de la representación caricaturesca concierne tanto al nivel de su "enunciado" como al de su "enunciación". Desde el punto de vista de la representación como "enunciado", el objeto de la caricatura humana se declina en tres figuras del Otro: se ha de suponer, incluso de manera implícita, la antecedencia de la representación oficial, "propia", del personaje representado; a esta se opone otra figura heterogénea, a veces latente, a veces manifiesta, de otro ser con el cual se compara dicho personaje; una síntesis de las dos figuras anteriores se condensa en el resultado de la representación caricaturesca. Desde el punto de vista de la "enunciación", tres son las posiciones discursivas que hacen efectiva la caricatura: el Otro representado sobre el cual porta el sarcasmo; el sujeto que realiza la caricatura y la presenta a la mirada, primero del semejante y, en última instancia, del Otro quien descubrirá su imagen deformada; el otro, semejante que recibe y reconoce el gesto caricatural por medio del goce de la carcajada. Al final de este circuito enunciativo, si la caricatura resulta eficaz, un efecto recae sobre el sujeto enunciador, quien retira un goce suplementario de la reacción del otro y del Otro a su gesto inicial.

Por último, si bien hemos puesto énfasis en que la caricatura porta un principio metafórico, ello de ninguna manera excluye el principio metonímico de su campo. Como lo señaló el lingüista Roman Jakobson, en 1956, los polos metafórico y metonímico son procesos que operan continuamente y de manera conjunta. Tan solo hay variaciones en la preferencia del uno sobre el otro de acuerdo con determinaciones culturales, personales y estilísticas. De este modo, aunque ambos procesos operan continuamente, puede prevalecer cualquiera de los dos polos. Si esto es así, tanto en las versiones anteriores del simbolismo satírico como en la caricatura están

17. Dany-Robert Dufour, *Les mystères de la trinité* (París: Gallimard, 1990), 96.

presentes los principios metonímicos y metafóricos de representación. Debemos distinguir teóricamente, entonces, por lo menos dos tipos de caricaturas básicos: un tipo en el que prevalece el principio metafórico y otro que opera principalmente por principio metonímico.

Cierto aspecto de la caricatura basado en el principio de contigüidad procede por una deformación metonímica de la figura. En la caricatura, generalmente, se privilegia y exalta una parte de la figura que está en relación de contigüidad con las demás partes que componen dicha figura. Así, se exagera una parte que metonímicamente llega a representar la totalidad del objeto: un hombre de nariz ganchuda es representado con una nariz enorme que subvierte evidentemente la proporción de las partes que constituyen la figura; o se dibuja una cabeza enorme puesta sobre un cuerpo empequeñecido —es el caso de la caricatura de Luis-Napoléon hecha por Honoré Daumier en 1848—. Estas partes exageradas y deformadas se erigen en rasgos característicos que se toman por la figura misma; por ejemplo, en términos de Kris y Gombrich, un copete particularmente exagerado “nos da a todo el hombre”¹⁸. El lingüista George Lakoff señala acertadamente que estas operaciones metonímicas tienen una función de referencia marcada: a través de la exageración de gestos y aspectos del rostro o del cuerpo, la caricatura dice algo importante sobre las características físicas y morales de la persona caricaturizada.

Por otra parte, cuando la caricatura se funda en el principio metafórico busca fundir dos símbolos dispares, equivalentes bajo cierto aspecto y diferentes bajo otro. Sin embargo, los dos símbolos relacionados metafóricamente en el retrato caricaturesco no mantienen ninguna relación de contigüidad natural ni conceptual; pertenecen a dos esferas distintas. En tanto que en la caricatura preponderantemente metonímica no hay transporte de una esfera a otra, sino una diferencia de énfasis en una misma esfera —una parte del cuerpo humano por otra o por el cuerpo entero—, en la caricatura metafórica se toma una esfera para representar otra distinta: se impone sobre la figura humana la forma de un animal, un vegetal o un objeto, como en las caricaturas de los hermanos Carracci, quienes transformaban personas en objetos, ollas, cazuelas y morrales. Este tipo de caricatura es la que produce más extrañeza, pues se hace patente una dislocación entre la forma y el significado.

El principio metafórico opera al transformar, por ejemplo, una cabeza humana en la de un animal como una vaca, o en una fruta como una pera. En los dibujos de la fisionomía humana, Philippon presentó una serie de dibujos caricaturescos que muestra la metamorfosis de Luis Felipe en... iuna pera! Esta metamorfosis sugiere un sentido poco glorioso para el último rey de los franceses, considerado aquí un bobo vanidoso. De ahí que esta representación gráfica figura un juego de palabras según



FIGURA 8. Caricatura de Luis-Napoleón por Honoré Daumier, 1848.

18. Kris y Gombrich, “Los principios de la caricatura”, 209.

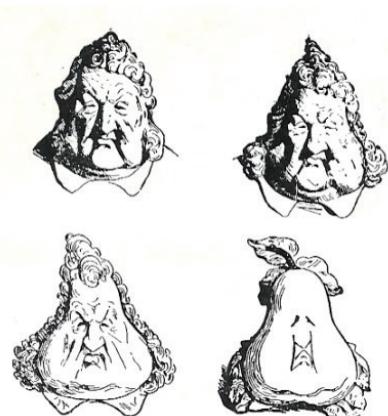


FIGURA 9. Caricatura del rey Luis Felipe.

el cual el rey es una pera (en francés, “être une poire” significa ser un papanatas). La operación metafórica puede pretender resaltar en mayor o menor medida rasgos de carácter y rasgos fisonómicos. Es decir, a veces la selección metafórica que pretende revelar una característica moral del personaje atiende a cierta semejanza morfológica advertida entre la forma física del objeto y la fisonomía del personaje. En otros casos, solo pretende plasmar el espíritu del personaje eligiendo un símbolo semánticamente semejante, sin atender a la semejanza en la forma física de ambos símbolos—entre otras cosas, porque esta semejanza de la forma física no es necesaria ni siempre posible—.

El modo operatorio de la caricatura procede así por figuras de estilo en una retórica del sujeto que resiste al discurso del amo erigido en gran Sujeto.

UN LOBO CON PIEL DE OVEJA: EL ARTE DEL RETRATO Y LA CARICATURA MODERNA

La tesis según la cual cierto tipo de arte del retrato se funda en la metáfora gráfica no se limita al retrato caricaturesco, que tiene un momento de aparición preciso y unas características propias en Occidente. Se reconoce, claro está, que el simbolismo satírico y las figuras grotescas anteriores al siglo XVII no son, estrictamente hablando, caricaturas. Es importante saber que las figuras grotescas antes de esa época eran conocidas, pero solo para ridiculizar ciertos tipos generales, no a personas concretas, y que el simbolismo satírico empleaba para sus representaciones fórmulas, símbolos ya fabricados de fácil identificación. Los retratos caricaturescos, en cambio, tienen la particularidad de remoldear creativamente a un individuo particular con el fin de darle una categoría de tipo. De ahí que cuando no se conoce a la “victima” ya no se puede valorar el éxito de la caricatura; el reconocimiento del individuo representado es esencial para el éxito de la caricatura. Esta busca la reinterpretación del hombre por el talento del artista.

Por otra parte, las representaciones anteriores eran a menudo dibujos puramente agresivos, carentes de la intención de conseguir un efecto estético. Eran, en cierto sentido, garabatos insultantes, no caricaturas de dibujo hábil. En contraste, la caricatura busca el efecto estético, la transformación juguetona a través de la semejanza oculta en lo incongruo. No obstante, a pesar de estas diferencias, todas estas formas de representación gráfica tienen en común un principio general: cada vez que se evidencia la dislocación entre significante y significado, se puede reconocer en ellas el principio metafórico. Y el procedimiento metafórico consiste en una suspensión del principio de identidad.

Uno de los procedimientos comunes de la caricatura de la figura humana es su representación con rasgos animales. Kris y Gombrich comentan que en la época del surgimiento de la caricatura se volvió popular la creencia, codificada en un texto atribuido a Aristóteles, de que para leer el carácter de un hombre no había más que trazar en su fisonomía los rasgos del animal al que más se parecía: “el hombre de mirada de pescado sería entonces frío y taciturno, el rostro de bulldog revelaría terquedad”¹⁹. Jurgis Baltrušaitis confirma en “*Physiognomonie animale*” —primer ensayo de un interesante libro que se titula *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*²⁰— que en la historia del arte europeo ha habido un considerable número de artistas interesados en el estudio de la semejanza de la figura humana con la animal: entre ellos tenemos los famosos estudios gráficos de Giambattista della Porta, Leonardo Da Vinci, P.-P. Rubens, Charles Le Brun y F. Lehnert. En 1601 se publicó un libro de G. Della Porta que exponía esa antigua teoría y contenía grabados para ilustrar la similitud existente entre los tipos humanos y los animales.



FIGURA 10. G. B. Della Porta, Hombre-Oveja, 1602.

En su libro intitulado *More than Cool Reason*, G. Lakoff y Mark Turner afirman que los seres humanos disponen de esquemas elaborados para caracterizar a los animales, en los que les atribuyen características habitualmente humanas. Algunos ejemplos presentados por los autores son los siguientes: el cerdo es sucio, descuidado y burdo; el león es valiente y noble; el zorro es astuto; el perro es leal, dependiente y se puede confiar en él; el gato es inconstante e independiente; el lobo es cruel y asesino;

¹⁹. Ibíd., 213.

²⁰. Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes* (París: Olivier Perrin, 1957).

el gorila, agresivo y violento... Los autores denominan “proposiciones metafóricas” a estas caracterizaciones que hacen parte de dichos esquemas. Estas proposiciones son usadas profusamente, por ejemplo, en proverbios, expresiones y cuentos populares. De este modo, el lobo suele representar a un personaje maligno y asesino (por ejemplo, en los cuentos de *Caperucita roja* y *Los tres cerditos*), el zorro a un personaje astuto (por ejemplo, típicamente en los cuentos populares húngaros, como *El cuervo y el zorro*, *El zorro que pedía posada*, o *Amigo zorro*) y la hormiga a una prudente e incansable trabajadora (por ejemplo, en la muy conocida fábula *La hormiga y la cigarrilla*). Las célebres fábulas de J. de La Fontaine juegan, efectivamente, con estas metáforas animales en las que no nos cuesta mucho trabajo reconocernos.

Las proposiciones con las que personificamos animales suelen ir acompañadas de ilustraciones de estos, imágenes que podemos calificar de metafóricas. Por ejemplo, el conejo puede ser caracterizado, debido a su desplazamiento veloz y a la dificultad de atraparlo, como una criatura nerviosa, ansiosa y esquiva, que mide el tiempo y siempre tiene prisa; así se observa en la famosa ilustración que hizo Tenniel del conejo caracterizado por Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*: el conejo tiene algunos símbolos característicos de un gentleman inglés, entre ellos un reloj de bolsillo en referencia al tiempo, por el que este personaje siempre está muy preocupado y anda de prisa.



FIGURA 11. Francisco de Goya. “Los desastres de la guerra”, desastre 74.

Estas metáforas proposicionales y de imagen son bidireccionales. En efecto, creer que el cerdo es sucio y descuidado no solo permite personificar al animal a través de la superposición de una figura humana sobre la del cerdo, sino que, ante todo, permite caracterizar a personas que consideramos sucias y descuidadas, y por lo tanto cercanas a la especie porcina, a través de la figura del cerdo: “ies un cerdo!”, “vive en una porqueriza”. Algo semejante ocurre cuando empleamos las expresiones “es un viejo zorro” o “es un lobo con piel de oveja” para referirnos a alguien. La imagen personificada del cerdo apunta no simplemente al cerdo mismo sino, de una manera más fundamental, al ser humano en cuyo lugar está. El hombre es el centro del mundo creado por él: es más importante lo que esta caracterización metafórica dice del ser humano que del cerdo mismo. Teniendo esto en cuenta, resulta interesante pensar que estas proposiciones metafóricas que usamos para caracterizar a los animales son visibles en formas particulares de metáfora gráfica, como los mencionados estudios gráficos de la fisonomía humana, el retrato caricaturesco y el simbolismo satírico.



FIGURA 12. Caricatura de Luis XVI. *La familia de cerdos conducida al establo.*

LA CARICATURA POLÍTICA: LO GROTESCO DE LA FIGURA QUE ENCARNA AL OTRO

Al bestializar a un personaje ilustre nos situamos lejos de las convenciones más respetables de la representación oficial del gran Sujeto. Así aparece representada, vil y bestial, la familia de Luis XVI durante la Revolución francesa: una familia de cerdos conducida por fin a la porqueriza, antes de pasar por la guillotina.

Si en principio una caricatura puede tomar como objeto cualquier individuo, esta adquiere plena fuerza solo cuando, a través de esta imagen deformada, el observador reconoce al Otro, a un personaje célebre representado. Dicho de otro modo, la caricatura política lleva hasta su punto extremo la razón de ser de cualquier caricatura: es necesario que su objeto sea reconocido socialmente como un sujeto que ocupa una posición social asimétrica, es más, de poder, frente a los demás; burlarse de aquél que se presenta, ya de entrada desfavorecido, produce un goce no desdeñable ligado ciertamente a la fascinación ejercida por la dimensión abyecta del objeto a, aun si es menor en la medida en que es mínimo el trayecto de la caída del objeto desde su estatura inicial hasta la final²¹.

Lo que está en juego es la mirada que disloca la figura haciéndole perder su grandeza vertical familiar: la mirada se posa sobre el Otro en cuanto construcción imaginaria que sostiene la función simbólica del poder en la representación oficial. La caricatura denuncia por medio de la deformación la traición de la imagen, la superchería de la representación oficial. Mientras que esta última se aplica a entronizar una

21. Lacan indicó en su seminario sobre la angustia, entre 1962 y 1963, esta dimensión abyecta del objeto a como deseo; la relación doble del sujeto con el objeto de su deseo se caracteriza por su desdoblamiento entre la *agalma griega*, objeto de amor —conceptualizado en el seminario VIII sobre la transferencia—, y la *palea*, objeto causa de angustia —conceptualizado en el seminario X sobre la angustia—.

representación del humano que se pretende simbólica —no dislocada—, la caricatura subvierte de manera diabólica —dividida— la representación de lo humano para marcar la distancia grotesca que separa el ideal de la realidad. La mirada dislocada, un tanto paranoico-crítica, revela otra cara de aquél otro que pretende asumir el lugar del Otro, zapatos que no pueden quedarle sino demasiado grandes: ya sea porque el pequeño otro se revela insuficiente para llenar esa posición, ya sea porque esa posición misma es presentada, en última instancia, en sí misma, como nada más que una ilusión, una estafa.

La caricatura política busca, entonces, revertir a sus “justas” proporciones lo infundado del artificio político en su pretensión de dominar el mundo. El Otro sorprendido como imagen, como imagen deformada y rota se presenta. En este sentido, la caricatura realiza en el plano de la imagen lo que el sarcasmo o la sátira realizan en el registro del discurso: la fractura del Otro, su división misma, como en los versos rotos. La erección imaginaria en gran Sujeto del individuo en carne y hueso se resquebraja. El humano emperifollado en rey pierde su rostro unificado, potencia digna y estatura, y deja ver, de paso, el carácter ridículo y grotesco del individuo que emprende la encarnación del Otro ante sí mismo y ante los demás. Ahora bien, si el gesto que está en juego en la caricatura política es la mengua y sustracción de la talla del Otro en cuanto imagen, se le mengua nada menos que en el lugar de la potencia vertical del poder. Por lo tanto, su acto consiste en nada menos que cercenar en la función fálica del Otro que se ha acaparado el goce. Lo que se le corta al otro/Otro, degradado en su potencia, se transforma, en la economía de la caricatura, en la carcajada del sujeto, quien debería estar sometido a aquél. Se sustraer así una parte del goce del Otro para hacer gozar a sus expensas.

El humor iconoclasta de la caricatura política revela una economía psíquica que se juega en la tensión irresoluta entre la alienación imaginaria y la emancipación del sujeto con respecto al Otro. Entre la mirada de la representación oficial y la mirada de la caricatura emerge una distancia crítica. Crítica en el doble sentido de juicio y de crisis. La representación diabólica compromete al sujeto a deshacer para rehacer constantemente las figuraciones del Otro, garante del lazo social. Este trabajo de incesante desconstrucción y reconstrucción conlleva la posibilidad de generar una inestabilidad que amenaza con romper el orden social, ensangrentar la calle e incendiar la plaza pública. De ahí que la distancia de la mirada que permite ver de otro modo al gran Sujeto sea peligrosa para el poder instituido. El poder, especialmente en su aspecto totalitario, prohíbe y censura la caricatura que desnuda al soberano —y castiga a su autor como criminal—.

Hacer, pues, mella en la figura humana del gran Sujeto no es un gesto carente de consecuencia; este se paga caro, social y subjetivamente. Socialmente, la consecuencia última de la dislocación de la figura del Otro es el “desmembramiento” del “cuerpo social” imaginariamente constituido. Se ha de recordar que dicho cuerpo social dista de ser homogéneo y es, al contrario, un cuerpo atravesado por fracturas profundas cuya relativa unificación es siempre precaria. De modo tal que la burla caricaturesca del gran Sujeto raras veces suscita una reacción unívoca —risa y deseo de destitución— en todas las facciones de una población. El riesgo de que los antagonismos —generalmente instigados por el poder reinante— degeneren en guerra civil está siempre presente.

En este punto, el precio social del gesto de la caricatura coincide con su precio subjetivo. El sujeto que ejecuta la caricatura es quizás el primero, pero no el único, en acusar recepción de ella. De modo que, en el trayecto de su circulación social, la contradicción que caracteriza el efecto de sujeto provocado por la mirada de la caricatura es proporcional a la ambivalencia que caracteriza la relación del sujeto con la figura del amo: si la burla a cuestas del Otro suscita la risa, genera por otro lado angustia y cólera. Ilustra recientemente esta situación el caso de las protestas, amenazas, ataques y controversia política generados alrededor de la publicación de las caricaturas de Mahoma, desde 2005, en el periódico danés de derecha *Jyllands-Posten*, reproducidas luego por otros como el periódico noruego *Magazinet* —asociado a cierto fundamentalismo cristiano— y el periódico satírico de izquierda francés *Charlie Hebdo*. Y si algunos reivindicaban estas caricaturas como manifestación del derecho a la libertad de expresión en una sociedad democrática y pretendidamente laica —aunque fundamentalmente judeo-cristiana—, para otros estas —en esa misma sociedad y por fuera— demolían el último asidero identitario, agregando así una humillación a la lista de humillaciones históricas de los musulmanes, tanto reales como imaginarias. Dichas reacciones parecen sorprendentes, desproporcionadas e inaceptables en una sociedad occidental mayoritaria en la cual la representación de la función política ha perdido su brillo y lugar de excepción, como lo muestra D.-R. Dufour en *La situation désespérée du présent me remplit d'espoir*. Incomprensión, entonces, en una sociedad en la que la risa a costa del Otro parece haberse banalizado junto con la trivialización del poder político.

No es posible, entonces, olvidar que al atacar el gran Sujeto se ataca el zócalo de cierto sujeto que, en tal caso, se siente amenazado en su existencia misma; derribar la figura del Otro es amenazar la integridad del sujeto sostenido por la figura que imaginariamente él sostiene. Por consiguiente, en el desvelo del artificio el sujeto comprometido en la caricatura se juega el pellejo, puesto que él mismo se degrada al deshacer la figura del amo: de creer ser todo, lo que hace posible que él mismo



no sea nada. Un puro artificio, una ilusión carente de consistencia. Un huérfano en duelo del Otro.

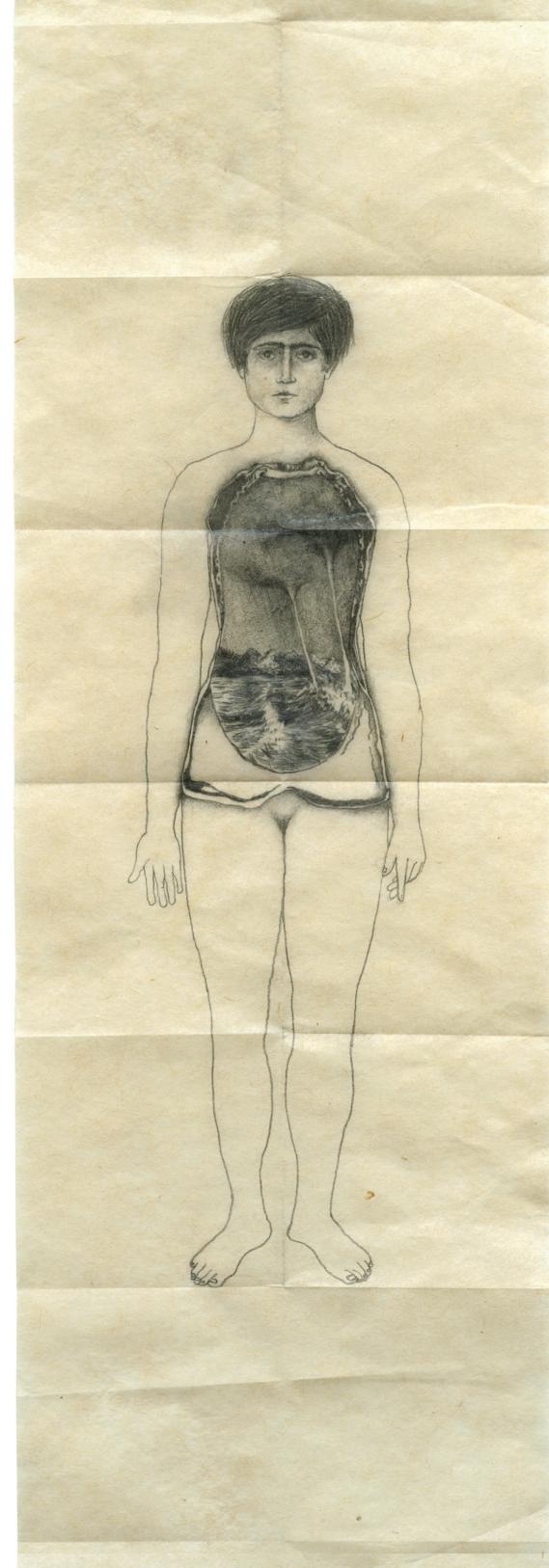
BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ARASSE, DANIEL. *Histoires de peintures*. París: Denoël, 2004.
- BALTRUSAITIS, JURGIS. *Aberrations, Quatre essais sur la légende des formes*. París: Olivier Perrin, 1957.
- CHAMPFLEURY, JULES. *Histoire de la caricature antique*. París: Hachette Livre BNF, 2013.
- DUFOUR, DANY-ROBERT. *Les mystères de la trinité*. París: Gallimard, 1990.
- DUFOUR, DANY-ROBERT. *On achève bien les hommes. De quelques conséquences ac-
tuelles et futures de la morte de Dieu*. París: Denoël, 2005.
- DUFOUR, DANY-ROBERT. *La situation désespérée du présent me remplit d'espoir. Face à trois délires mortifères, l'hypothèse convivialiste*. Lormont: Le Bord de l'eau, 2016.
- KRIS, ERNST, Y GOMBRICH, ERNST H. "Los principios de la caricatura". En *Psicoanálisis y arte*, editado por Ernst Kris. Buenos Aires: Paidós, 1955.
- MARIN, LOUIS. *Le portrait du roi*. París: Les éditions de Minuit, 1981.

V. LA OBRA



© Angélica María Zorrilla. Retrato | graffiti, lápices de colores, té y deseos de no ser yo sobre de papel | 30x28 cms | 2013.



© Angélica María Zorrilla. Visión (*autoretrato*) | grafito sobre papel | 10 x 30 cm | 2012.

bilis brillante gris grafito

acerca de los dibujos de Angélica María Zorrilla



PAULA RONDEROS*

La dureza de la punta del lápiz depende de la proporción de mezcla de arcilla y grafito, y esta determina la fricción del trazo. Dedos en pinza, punta afilada, papel vivo, manchado. Mutua incidencia entre la naturaleza del soporte y el trazo. Deriva. Vértigo. Conjunción de fuerzas, resistencias y tonalidades sobre la superficie del papel, sutil la urdiembre a contraluz. Se mueve su cuerpo quedándose ella ahí sentada. Pendula sobre el profundo surco que aparece en medio del campo visual: abismal, incommensurable. Contempla su sombra justo en el vértice de unión del cuerpo con el espacio, la perpendicular del brazo suspendido, las tensiones de la mano, la articulación de los dedos. Es cuestión de calibrar fuerzas y pesos. Levedad. Pequeña muerte. Sobre el papel posado, oreando, tinturado, aparecen líneas de luz. Es brillante el grafito. Delicados trazos cortos sostenidos, gestos precisos: como agua sobre piedra, fría, grave. Navega el papel a merced de humores y neumas con la aguja del grafito como brújula al filo del abismo

No sé respirar con calma, definitivamente no sé respirar; así y por eso, me aferro al silencio que mantiene la noche y me duermo muchas veces sin entender. No entiendo lo que pasa, no entiendo por qué pasa. Es un eterno presente, un presente que no se presenta pero que permanece.

Respirar: abrir/cerrar/sístole/diástole/inhalar/exhalar/adentro/afuera.

Un dibujo de Zorrilla revela el mundo de la maravilla. Al detenerse se encuentran las texturas de la geometría sagrada. Un vórtice abierto por la conjunción de la habilidad técnica y la idea preciada, preciosa. Cada elemento y su significado, juntos el sentido. Demorarse en el cruce del papel vivo y la naturaleza que en él crece. Sumergirse en el pliegue rugoso producto de la lucha constante por la creación. Los dibujos en conjunto describen un recorrido. Palabra adecuada para describirlo: *Melancolía*.

CÓMO CITAR: Ronderos, Paula. "bilis brillante gris grafito". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 237-238, doi: 10.15446/djf.n17.65528.

* e-mail: mpronderos@javeriana.edu.co

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla



Desde la teoría humoral, la melancolía —humo negro que turba la vista—, puede tener diferentes concentraciones, tonos y densidades de acuerdo con la propensión de cada individuo, puede mezclarse con sangre, cólera o flema en variadas proporciones. Tinturarse, matizarse. La composición de la sustancia permite explicar sus manifestaciones orgánicas. Gradaciones de gris. Combinaciones: como la arcilla y el grafito. Melancolía se destila fuera mediante el roce sobre el papel, rastro de polvillo compacto, negro agrisado de lustre metálico se desliza por los resquicios. El lápiz captura fuerza y movimiento, fija la imagen del siendo en líneas que no se disuelven en el vacío sino que hieren, huella de sombra, el papel. Dibujar es el acto de transmutar los elementos, desplegar en simultánea la figura y el ser,

me gusta mirar las líneas de los cuerpos y sus progresivas transformaciones, por eso me gusta dibujar, extenderme en el espacio y el tiempo, borrar, deshacer y volver a hacer sobre lo que ya se hizo. Un diálogo de uno mismo y todos los otros unos mismos que hemos sido.

Pulsión en lucha contra la inercia. Ritmo de respiración al compás del espíritu que trasiega, desea, parpadea. Aguanta respirar. El palpable desasosiego fluctúa entre el detalle y la totalidad, abriéndose y cerrándose, como un bizarro instrumento óptico. Los músculos del ojo se tensan y se relajan para enfocarse: miniaturas minúsculas bajo el sino trágico de la hipermetropía.

hago imágenes como las que me gusta ver. Son imágenes mías, son imágenes que me hacen ser; al irlas dibujando me concentro en seguir minuciosamente todas sus determinaciones y, cuando las veo y las contemplo con el tiempo y las manos limpias, ellas me muestran cómo he sido, cómo han sido todas esas angélica maría. Son ellas quienes tejen el recorrido que he hecho en mí, quienes me cuentan mi historia sin dejar a un lado la de ellas.

Sobrevivirse mediante el hacer como única manera de sobrellevar la vida, de existir en la desazón. Bilis agrisada con lustre metálico, afilada, cuya huella absoluta e indeleble se extiende, necesaria e ineludible; vivir con ella, trabajarla, darse forma al dar forma a minúsculos coágulos grafitados sobre el papel.

VI. RESEÑAS



© Angélica María Zorrilla. *Cangrejo violinista*. DisPares | grafito, lápices de colores, sobre de papel de filtro para cafetera | 20 cms diámetro | 2010-2014.



© Angélica María Zorrilla. *Panda rojo*. DisPares | grafito, lápices de colores, sobre de papel de filtro para cafetera| 20 cms diámetro | 2010-2014.

La subversión del humor

ARMANDO COTE*

Centro Primo Levi, París, Francia

Lauterwein, Andréa y Strauss-Hiva, Colette. *Rire, Mémoire, Shoah*. París-Tel Aviv: Éditions de l'éclat, 2009. 400 páginas.

¿Si Dios ha muerto quien reirá al final?¹

IMRE KERTÉSZ

En las cortas líneas que siguen quisiera invitar a los lectores a leer el libro *Rire, Mémoire, Shoah*² (Risa, memoria, Shoah), publicado en 2009. Es un libro colectivo dirigido por Andréa Lauterwein, profesora del departamento de Estudios germánicos de la Universidad Sorbona-Nouvelle de París; quien además es especialista en Paul Celan y Anselm Kiefer. Este libro muestra, entre otras cosas, las virtudes de la risa, que son infinitas y van más allá del tiempo y de la transmisión. ¿Cómo ayudarse de la risa para sobrevivir? Este libro permite ver la guerra y otros conflictos desde un ángulo diferente. Veinticinco autores de diversas especialidades proponen, cada uno a su manera, una lectura del fenómeno del humor en

1. Imre Kertész, *Galeerentagebuch* (Berlin: Rowohlt Verlag, 1993). Traducción de Ilma Rakusa.
2. Andréa Lauterwein (Coord.^a) y Colette Strauss-Hiva (Col.^a), *Rire, Mémoire, Shoah* (Paris-Tel Aviv: Éditions de l'éclat, 2009).

* e-mail: armando.cote@orange.fr

CÓMO CITAR: Cote, Armando. "La subversión del humor". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 241-244, doi: 10.15446/djf.n17.65529.

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

tiempo de crisis. Además, muestran el humor como un medio de transmisión de la memoria, como una manera de tratar el pasado para las generaciones futuras.

Rire, Mémoire, Shoah, es un libro de 400 páginas, no solo contiene textos sino también entrevistas, es el libro más importante que existe en francés, hasta el momento, sobre este tema del humor y la Shoah. Sin embargo, no pretende constituirse en un tratado, sino, más bien, en material para el pensamiento.

La primera parte se intitula "Le rire à la limite" (La risa al límite), en este capítulo los autores tratan las manifestaciones de ciertas formas de humor como la auto-derisión y la sátira. Esta parte del libro se sitúa, sobre todo, entre los años 1933 y 1945, lo que explica el título de "límite". No podré hablar de cada autor, ni de cada texto, pero quisiera, por ejemplo, tomar el texto de Gerald Stieg³ —especialista en literatura alemana y cuentos para niños—. Este autor demuestra que el libro *La troisième nuit de Walpurgis*⁴ ("La tercera noche de Walpurgis"), publicado en 1933, es uno de los grandes textos que hacen un diagnóstico del "Malestar en la cultura", antes que el régimen nazi tomara el poder. Otros textos de este capítulo muestran cómo los cómicos que ridiculizaban el nazismo e intentaban

3. Ibíd., 17-26.

4. Este libro fue escrito por Karl Krauss, escritor austriaco que insistió en su obra sobre la responsabilidad de la prensa escrita en el triunfo del nazismo.

con ello controlar el temor que tenían en ese momento ante la posibilidad de que aquel llegara al poder. La risa, lo cómico se mezcla también con la barbarie, una “risa bárbara” fue inventada durante la creación del nazismo, poco a poco la caricatura, lo que se creía que era una caricatura, se convierte en realidad.

Los autores llegan a la conclusión de que la risa constituyó una forma de preparación, propia al ser humano, al encuentro con el horror, con lo real, como dice Lacan. La risa, lo cómico —los sobrevivientes lo dicen de manera continua— es una ayuda indispensable para sobrevivir. Andréa Lauterwein⁵ construye una lista de las formas de humor que se produjeron durante el Holocausto. Su estudio nos sorprende porque la demuestra, a través de ejemplos, el lugar tan importante que ocupó el humor y lo cómico en los ghettos y en los campos de concentración. La autora insiste en decir que lo importante era mantener el sentimiento, un semblante de humanidad, y que ese semblante pasaba necesariamente por la risa, que es propia de lo humano.

Para la “especie humana”, como decía Robert Antelme, cuando se es tratado como un animal, cualquier manifestación de la cultura se convierte en una salvación. Lauterwein nos recuerda que en tiempo de paz el humor es caro y raro, pero en tiempo de guerra, de crisis, es indispensable y necesario para crear lazos de solidaridad. Lo cómico, el humor, fue empleado, y es empleado, como arma de resistencia y, sobre todo, como un mecanismo de defensa contra la humillación y el sufrimiento. Recodemos que los nazis en 1941 prohibieron todos los “cabarets d’humour”, que eran muy numerosos e importantes; esa prohibición muestra la importancia que ellos tenían para la creación de una solidaridad. Los contenidos de los chistes eran muy fáciles de recordar y permitieron a muchos

5. El capítulo que ella escribe se llama: “Du rire anti-nazi au rire catastrophé, cabaret, blagues et jargon dans les ghettos et le camps”. Ibíd., 79-106.

deportados utilizarlos en los vagones que los transportaban a los campos de concentración.

Uno de los casos más sorprendentes, es el de la opereta escrita por Germaine Tillion⁶ en el campo de Ravensbrück, este es uno de los casos de creación artística más sorprendentes bajo condiciones inhumanas nunca imaginadas. La fuerza de ese texto, resalta Lauterwein, es que las rimas y la estructura del lenguaje evocan la memoria de quienes la leían, a tal punto que se constituyó en un instrumento de transmisión único, es decir, que muchos de los sobrevivientes han guardado en su memoria —pese a los años que han pasado—, las rimas de dicha opereta se constituyen así en testimonio de lo que tuvo lugar. Pero lo que era aún más importante en ese momento, es que la auto-derrisión les permitía tomar distancia del presente; reírse de ellos mismos era una forma de autodefensa y de resistencia. El humor se convirtió así en un arma.

La segunda parte del libro se llama “Le rire étanglé” (La risa estrangulada). Esta parte cuenta lo que pasó después de 1945, la pos-Shoah, vivir en el “après” (en el “después”) con la famosa sentencia de Adorno: “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie”. Efectivamente, ¿cómo consagrarse a la creación artística después de la muerte de millones de personas? Es esa risa la que Lauterwein califica como estrangulada, una risa que incomoda y que produce vergüenza. Uno de los textos más interesantes de esta segunda parte del libro es el de la profesora de literatura Judith Kauffmann, titulado “Horrible humour noir, rire blanc”⁷ (Horrible humor negro, reír blanco), donde se presenta la diferencia entre la *risa negra*, que denuncia, y la *risa blanca*, que reconstruye. Para ilustrar su

6. Germaine Tillion nunca pudo terminar su opereta, pero ella logró mantener su principio ético que consistía en el: “refus délibéré de l'esprit de sérieux” [“rechazo deliberado del espíritu de seriedad”] el cual, como muchos pudieron constatarlo en el campo de concentración, aumentaba las posibilidades de sobrevivir.

7. Ibíd., 129-140.

ejemplo cita el libro de Romain Gary, *La danse de Gengis Cohn* (La danza de Gengis Cohn) 1967, en donde un antiguo cómico de cabaret sobrevive en la memoria del oficial SS que lo ejecutó en Auschwitz; se trata de un libro que está lleno de humor negro, de declaraciones trágico-cómicas que intentan, según Kauffman, apropiarse del discurso del persecutor, evitando así una captura total de su ser, permitiéndole una puesta en escena desdramatizada. El *reír blanco*, por el contrario, es otra cosa: en la novela de Gary corresponde al personaje del judío que mantiene la mirada hacia el porvenir, una risa que construye lo humano. Kauffman muestra cómo esa risa blanca es más rara, pero al mismo tiempo es muy importante cuando se trata de encontrar de nuevo lo humano.

En el libro también se encuentra la teoría de una *risa gris*, propuesta por Aurélia Kalisky, especialista en literatura de testimonio, sobre todo el de los niños. Una *risa gris* nos hace pensar inmediatamente en Primo Levi y la zona gris, zona incierta que describe en su libro *Los Naufragados y los rescatados* (1989). Kalisky⁸ demuestra una virtud de lo cómico con respecto a esta zona gris, donde se confunden la víctima y su agresor, y sobre todo la virtud ética de desenmascarar los momentos de irresponsabilidad que algunos asesinos hipócritas intentan confundir con sus actos —buenos y malos en muchos casos—. La sátira permite desenmascarar la verdad a partir de la ficción contra la hipocresía; como en la escena trágica de Hamlet de la escena sobre la escena, que Lacan comentó en su seminario 6.

La última parte del libro, “Questions et controverses” (Preguntas y controversias), se centra en la segunda y la tercera generación de sobrevivientes del genocidio de la *Shoah*, quienes viven la identidad de manera vergonzosa, como una carga, como una herencia muy pesada; en especial los autores de lengua alemana —la lengua del enemigo— o los autores

8. El título de su artículo es: *Mystère de la satire, Rire gris et humour barbare dans les deux romains-après Auschwitz*. Ibíd., 157-176.

americanos que vivían lejos del lugar de la catástrofe. Hagamos énfasis, entre los once últimos artículos y entrevistas, en el artículo de Judith Stora-Sandor que nos recuerda —como Freud lo hizo en su texto sobre el humor— que el humor judío extrae su contenido de los textos sagrados y que es un trazo cultural que siempre ha caracterizado a ese pueblo y sus diferentes diásporas: para Stora-Sandor el humor judío expresa el alma de un pueblo; es imposible pensar el pueblo judío sin su humor. De alguna manera, este artículo permite poner un título tan provocador como “Rire, mémoire, Shoah”. Es esto lo que permite a autores que no conocieron la *Shoah* mostrar sus orígenes judíos a través del humor y la sátira. Autores como Philip Roth o Maxim Biller han hecho de la sátira y de la ironía un estilo corriente para escapar al trauma que han heredado.

Una contradicción permanente existe en la literatura que se ha escrito después de la *Shoah*; el estatuto de víctima se le pega siempre a la piel a quien es nombrado como tal, es como una sombra que lo sigue. El gran reto después de todo trauma humano es cómo torcer la lengua hasta poder reír, incluso del *Proceso*⁹ que Kafka nos dejó como herencia.

Para concluir, recordemos que Freud se interesó desde muy temprano en los chistes y su relación con lo inconsciente, como lo demuestran algunas cartas que le escribió a Fliess, en donde le habla de la relación entre el sueño y el chiste. Hagamos un particular énfasis en la carta del 12 de junio de 1897¹⁰, en la cual le dice a Fliess lo siguiente —después de haberle relatado un chiste—: “Te confesaré que en los últimos tiempos he estado reuniendo una serie de anécdotas judías de profunda significación”. En muchas otras cartas, y en la “Interpretación de los sueños”, Freud narra historias judías,

9. Max Brod, amigo y biógrafo de Kafka, resalta en su libro cómo Kafka se reía leyendo su obra *El proceso*. Ver: Max Brod, *Franz Kafka, Souvenirs et documents* (París: Gallimard, 1945), 153.

10. Sigmund Freud, *Lettres à Wilhelm Fliess (1887-1904)* (París: PUF, 2006), 321.

pero es en 1905 que publicará el fruto de su trabajo sobre el chiste en su libro “El chiste y su relación con lo inconsciente”, año en que también publica “Los tres ensayos sobre la teoría sexual” y el caso “Dora”; todos esos textos los trabajó de manera simultánea, lo que muestra una relación intrínseca entre ellos.

Freud no le dio mucha importancia a su libro sobre el chiste, incluso, años después de su publicación, lo consideró una “digresión” con relación a los mecanismos del sueño; no fue este el caso de Lacan, quien le dio un lugar muy importante y lo retomó varias veces en sus seminarios y escritos.

Señalaré tres restricciones que el chiste sobrepasa: la primera es una objeción al gran Otro del lenguaje; efectivamente el juego de palabras, el chiste, hace olvidar por un instante las reglas del juego del Otro del lenguaje, es por eso que el chiste alivia y hace olvidar. En ese sentido, hay un irrespeto que se produce con el juego de palabras, lo que explica que los amos y los tiranos no soporten los chistes, la caricaturas, porque ellos pierden el control del lenguaje. La segunda, es el alivio que produce el enunciado, lo que explica

por qué jugar con las palabras puede ser una profesión, un estilo de vida; contar un chiste, entonces, alivia el sujeto que cuenta el chiste en el momento que lo cuenta. El último trazo que podemos señalar del humor es la relación lúdica que se introduce con la lengua allí donde los códigos y la manera de hablar son muy rígidos y codificados, como fue el caso del régimen nazi; la introducción del chiste, del juego de palabras, recuerda la relación lúdica que podemos tener con las palabras.

Pero el chiste no puede constituirse en una forma de lazo social, hacer reír al otro puede constituirse en un vicio, como si se estuviera en la escena de un teatro y al final no se supiera quién está al frente de nosotros. Hacer un chiste es una manera de utilizar el “yo pienso”, y es sobre este punto que el chiste está en relación directa con el lapsus y la asociación libre, es un tipo de “yo pienso” donde no hay un drama, es ligero; el humor es ligero, no guarda el peso del goce. Allí donde hay una relación con lo real no hay risa posible, no se ríe más, es el punto de trauma. El chiste logra, entonces, interrumpir —por un corto instante— la conexión entre el sujeto y lo real.



Entre la angustia y la risa

ÁLVARO DANIEL REYES GÓMEZ*

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Lieberman, Radosh Marina. *Entre la angustia y la risa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. 163 páginas.

Conclusión, síntesis, desenlace y otras letras más pueden ser engarzadas en nuestra lengua como equivalentes a la palabra epílogo. Empero, escritas entre signos de interrogación, como se hace al final del libro que nos interesa, son un índice de apertura y están en relación, además, con la idea de Borges de texto final como mero efecto del “cansancio” o de la religión. De todo ello está advertido el libro que comentamos, por eso no es de extrañar la consideración, según la cual, mientras tengamos algo por decir la palabra no alcanza, por estructura, a dejar de ser equívoca e ir a la deriva. En consecuencia, son los ideales con sus figuras y mandatos los que acaban siempre cuestionados.

Así las cosas, lo imposible de todo ideal y la demanda inseparable del decir se constituyen en condiciones de posibilidad del humor y, al mismo tiempo, en una de sus materias o fuentes predilectas. Esta es una de las ideas claves de las que se ocupa el texto de la analista mexicana que nos interesa comentar, cuyo párrafo postrero disurre así: “El humor está entre la angustia y la risa. La salida ideal es un disparate, por

* e-mail: adreyesg@unal.edu.co

CÓMO CITAR: Reyes Gómez, Álvaro Daniel. “Entre la angustia y la risa”. *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 245-248, doi: 10.15446/djf.n17.65530.

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla

eso, cuando no hay salida, el humor es una salida vital, eso, que ni qué”.

Alcanzamos a percibir en ese párrafo tanto el tono del texto como la tesis que anima el recorrido de sus capítulos. Los primeros están dedicados a mostrar la constitución del sujeto en el lenguaje junto con el hecho de que letras y palabras son componentes del maleable tejido en que se urden el chiste y lo cómico. En ese recorrido examina los textos cardinales freudianos, el de “El chiste y su relación con lo inconsciente” (1905) y el de “Humor” (1927). Ambos son leídos desde categorías lacanianas, particularmente desde la cuestión del Otro, del sujeto y del objeto en juego por el hecho de ser parlantes. Todo ello resulta necesario para ir desbrozando camino con miras a proponer la ubicación del humor entre la risa y la angustia, asunto del cual se ocupa en los dos últimos capítulos.

Antes de ir con más detalle a lo desplegado en esos apartados, creemos oportuno indicar nuestra apreciación sobre la forma misma del texto o, lo que es lo mismo, del rasgo poético que comparten las producciones de las que se ocupa este número de *Desde el Jardín de Freud*. Así, en la poesía, los chistes o el humor lo crucial está en el decir y no en el sentido; más aún, lo decisivo es del orden de algo que podría nombrarse como un existir poético-humorístico, entendido como una especie de abandono de las pretensiones del yo sin dejar de considerar la vocación gozosa del superyó

ni su celo en relación con la voz, la mirada y los otros objetos pulsionales. De acuerdo con esto, el llamado “sentido del humor” sería cercano a una posición en la cual se buscaría constituir una “ex-sistencia” en función de trozos de Real. Tal “ex-sistir” sería una manera de estar, opuesta al discurrir de la científicidad, por ejemplo. Es, si se quiere, una posibilidad de lo humorístico en tanto acto e índice de la ruptura del lazo social propugnado por la imperante discursividad capitalista. Los maridajes entre la ciencia y el gran capital, sabemos, usufructúan cierto régimen de solución. Así, a propósito de soluciones, el texto que exponemos usa, con innegable propiedad poética-humorística, elaboraciones de saber articuladas con lo inconsciente, como esta:

¿QUÉ ES LA DISOLUCIÓN?
METER A UN HOMBRE EN ÁCIDO SULFÚRICO
¿Y LA SOLUCIÓN?
METERLOS A TODOS.

Justamente, en letras mayúsculas se escriben en este libro producciones como esta y se las emplea en la exploración de algunas de las propiedades de la letra, como su carácter corrosivo, podríamos decir, para el caso anterior. Nos adentramos entonces, por vía de chistes seleccionados y de otras producciones, en la indagación de los bordes de lo angustioso y lo risueño, allí en esa tensión o agujero transitaría, como en una cuerda floja, lo humorístico. De esta manera, en una especie de “mezcla” —acaso como en un análisis— “un tris” de verdad podrá tener lugar. O no. Pues ha de contarse siempre con la potestad de quien escucha, lee, comprende... o cumple la función de tercera.

El libro del cual estamos hablando usa entonces algunos chistes y otras producciones humorísticas propias de los lugares y épocas donde nos desenvolvemos, y lo hace de modo pertinente. Ahora bien, al escribirlos en mayúsculas estaría mostrando un carácter estructural de los mismos pero que, en medio de la torsión discursiva preponderante ahora, se hace

más evidente. ¿De qué se trata? De sustraerse de la subasta de nombre y autoría, tan cara en el régimen de nuestros días, de un modo de tomar distancia o separarse del instrumento mismo que es el discurso, como, por ejemplo, de los aparatajes de citación ahogando las producciones académicas; para el caso sería perseguir autorías tratando de responder ¿a qué yo endosarle estos chistes y el humor? Lo cardinal es otra cosa, tal vez equivalente a la transferencia psicoanalítica, donde no se trata de quién lo dijo sino del decir y sus efectos de verdad, algo como la certeza respecto a que la solución humana pasa por su disolución.

El chiste y otras formas humorísticas “perteneцен”, paradójicamente, a quien acusa recibo con su carcajada, sonrisa, vergüenza, rechazo... Haciéndose depositario del lugar efímero como gozoso del Otro y dando cuenta del carácter de abismal agujero sobre el cual nos deslizamos. El libro en mención no toca directamente cuestiones topológicas, sin embargo trae entre sus líneas innegables trazos, pues entrelaza desarrollos básicos del “Chiste y su relación...” con la propuesta lacaniana de acercar el funcionamiento inconsciente al de los bordes, las superficies y los desbordes pulsionales anudados al agujeramiento. Ahora bien, en el clásico libro de 1905 un hoy célebre judío da cuenta de aspectos jocosos articulados a un inédito saber no sabido y consigna lo parroquial como condición social o subjetiva atada al devenir chistoso, tal carácter colinda con lugares geográficos, topológicos, si nos lo permiten. Así las cosas, uno de los aciertos del libro que reseñamos es apelar, sobre todo, a producciones más cercanas a estos ámbitos donde perviven trazas europeas con raigambres andinos, como este boliviano espécimen:

Un humorista boliviano cuenta que consultó una vez con una psicóloga judía [...] acerca del origen de su humor. Y dice: “Me dijo que mi humor residía en mi psíquis y como el diagnóstico se realizó en Cochabamba, me puse a reír, porque en el idioma quechua que hablan los naturales de esa ciudad *siqui* significa culo, de donde podría inferirse que mi humor

salía de mi trasero, extremo que jamás podría aceptar porque esa parte de mi cuerpo es muy seria, como la de todos.¹

En la propuesta de Marina Lieberman Radosh se resalta la cercanía temporal y temática del texto de Freud de 1927 con el de "Lo ominoso" (1919). La autora señala cómo precisamente lo familiar parroquial es un borde del brote de angustia o del ataque burlón de la propia condición, característico del humor. En esta senda, nos indica ella, hay vecindades de la angustia con su objeto, el a, como causa de la risa o del terror. Donde se distingue entre la carcajada —más bien articulada a lo cómico— y el gesto de quien enfrentado a lo imposible topa un modo digno de afrontar la derrota, cuyo paradigma sería el "canónico" comentario del prisionero llevado a la horca preguntando:

—¿QUÉ DÍA ES HOY?

—LUNES

—¡BONITA MANERA DE EMPEZAR LA SEMANA!

El humor sería ese bonito pero escaso modo de dejarse caer sin darse del todo por vencido frente a la más radical derrota del estar sujeto a Otro, que de verdad nada sabe. Es entonces una "lucida" y lúcida manera de vérselas con el orden real sin precipitarse al hueco de la angustia ni quedar preso del goce letal. Ocuparse de responder cómo alguien logra hacerse reír frente a su inminente destrozo; indagar sobre los resortes que sostienen eso que "nos da risa cuando ya no queda nada que dar"² y examinar la crueldad que se vuelve bondadosa, son asuntos que los lectores encontrarán en el texto. Matizados con referencias popularmente anónimas unidas a las grañas de literatos renombrados en estos temas, como Baudelaire, Breton, Cortázar y otros más que acusan recibo de la transmisión más clara del humor: su negrura. Sentido que va más allá del sentido sin dejar su cuota placentera, pero del

1. Radosh Marina Liberman, *Entre la risa y la angustia* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005), 41.

2. Ibíd., 124.

cual estarían privados ciertos dioses, como el de esta historia, recopilada por el texto:

EL DÍA QUE FREUD SE MURIÓ LLEGÓ AL CIELO [...] TOCA LA PUERTA Y NO LE ABREN, SE INDIGNA, ¿CÓMO? ¿NO LO ESTABAN ESPERANDO CON FANFARRIAS? VUELVE A TOCAR Y DESPUÉS DE UN RATO SALE SAN PEDRO CON CARA DE PREOCUPACIÓN. "¿DIGA?". FREUD, OFENDIDÍSIMO, LE DICE:

—¿CÓMO DIGA?, SOY SIGMUND FREUD, YA LLEGUÉ, ¿QUÉ NO HA OÍDO HABLAR DE MÍ?

—¡AY! DISCÚPHEME, DOCTOR, PÁSELE, ES QUE FÍJESE QUE TENEMOS UN PROBLEMÓN.

—¿AH SÍ...? DÍGAME, LO ESCUCHO...

—ES QUE EL SEÑOR ESTÁ MUY MAL... —A FREUD SE LE ILUMINAN LOS OJITOS—

—¿Y QUÉ LE PASA AL SEÑOR?

—PUES NO SABEMOS, PERO NO COME, NO DUERME, SE LA PASA ENCERRADO, NO QUIERE HACER NADA...

—OIGA, SAN PEDRO, YO... PUEDO AYUDAR AL SEÑOR...

—¿DE VERDAD?

—POR SUPUESTO, LLÉVEME DONDE ESTÁ Y DEME 45 MINUTOS A SOLAS CON ÉL.

ENTRA FREUD DONDE ESTÁ EL SEÑOR, PASAN LOS 45 MINUTOS Y NO SALE, PASAN DOS HORAS Y NADA, PASAN LOS DÍAS Y NADA...HASTA QUE DESPUÉS DE MUCHOS DÍAS, SALE FREUD AGOTADO.

—¿QUÉ PASÓ? —PREGUNTA SAN PEDRO—.

—PUES, MIRE USTED —DICE FREUD— DE LA DEPRESIÓN ESTÁ CURADO, DE SU CRISIS DE ANGUSTIA TAMBIÉN... ¡PERO, OY, VEY... ESE DELIRIO DE OMNIPOTENCIA!

Si Lacan señalaba a la religión católica como la verdadera, cabe la inquietud por el humor en ella, así como contrastarlo con la idea del análisis más vecino de lo

humorístico que de lo chistoso. O sea, el humor como “una medicina para lo incurable, a la vez inútil y eficaz”³, un remedio más allá del placer, gozoso, pero que no deja de ser placentero al “ahorrarse” la cuota de la angustia. El mismo Lacan ubicaba la angustia como paradigma de los afectos: es puro afecto, sin palabras. “Lo afectado es el cuerpo. El humor sería el arma para agarrar a la angustia (como se dice agarrar al toro por los cuernos), atraparla en una frase o en una letra y hacerla risa”⁴.

Los desarrollos del texto traen también formulaciones respecto a la inconsistencia del Otro, denominada como “instancia parental sin atributos”⁵. Ante dicha imposibilidad estaríamos abocados al llamado, a la demanda, en forma de grito, por ejemplo. El humor compartiría estas características pero con una diferencia importante: hace su pedido sin esperanza de respuesta, índice de su relación con el Otro. Esta manera de actuar muestra que lo humorístico está más cerca del campo de la desesperación, “de la úlcera, la demencia y el suicidio”⁶, que de la alegría corriente: “El lugar en donde lo sublime limita con lo necio es el sitio por el que surge el humor. O como dice en algún lugar Woody Allen: lo malo de la vida es que además de ser horrible, es poca”⁷.

Los capítulos con los que se va intentando concluir desarrollan dos tesis, una es la del humor como triunfo en la derrota y la otra la del humorista cual equilibrista. Este se sostiene en la cuerda floja, pero cuerda al fin y al cabo, del lenguaje, por ese borde transitamos acompañados del abismo y con la gracia de no dejarnos caer sin el arte de la letra, atisbando de frente lo mortal, en una infinitud del instante y con “un tris” de goce de infinitud. La cuerda del equilibrista hace puente entre la palabra y el cuerpo y allí se hace sujeto. Para

poder sostener estas tesis se requiere desarrollar la cuestión del objeto a. Y esta nota da idea de cómo se hace tal cercamiento:

El objeto *a* es “esa falta que hemos recibido del Otro”, que quiere decir, dice Morales, “la verdad del Otro es que su causa es un agujero”. “Un objeto que agujerea al Otro, pero que a mí me es entregado y yo lo recibo. Ese es el regalo. Lo malo es que es un regalo por el que voy a pagar. Por eso es que esto es muy insensato, hasta parece broma: yo recibo un regalo, que es un pedazo de pérdida, por el que tengo que pagar con el dolor de lo que no tengo. Es como cuando decimos las mujeres: ‘me costó un huevo, que no tengo’.”⁸

Claro está que trabajar el objeto *a* no es posible sin referencia al Otro. Este es trabajado con detalle en función no solo de nuestra sujeción sino de la necesaria separación, y en consecuencia, del ir en contra del Otro. Así, tal como nos muestran los decires de la mujer que seguimos, en los chistes topamos con las diversas figuraciones de la otredad, aquí una exemplificación por vía materna:

¿CUÁL ES LA DIFERENCIA ENTRE UNA MADRE ESPAÑOLA, UNA MADRE ITALIANA Y UNA MADRE JUDÍA?
LA ESPAÑOLA DICE: SI NO COMES, TE MATO.
LA ITALIANA DICE: SI NO COMES, ME MATO.
LA JUDÍA DICE: SI NO COMES, ME MATAS.

¿De qué nos salva y quién se salva con el recurso al humor? Esta inquietud ronda los desarrollos del texto en sus apartados finales. No sobraría, pues, dejar estas letras con una composición propia para los días que vivimos:

VAN EN UN AVIÓN VLADIMIR PUTIN, DONALD TRUMP Y ÁLVARO URIBE. EL AVIÓN SE QUEDA SIN COMBUSTIBLE POR LA AVARICIA DE LA AEROLÍNEA. Y CAE EN PICADA... ¿QUIÉN SE SALVA?
—EL MUNDO.

3. Ibíd., 125.

4. Ibíd., 126.

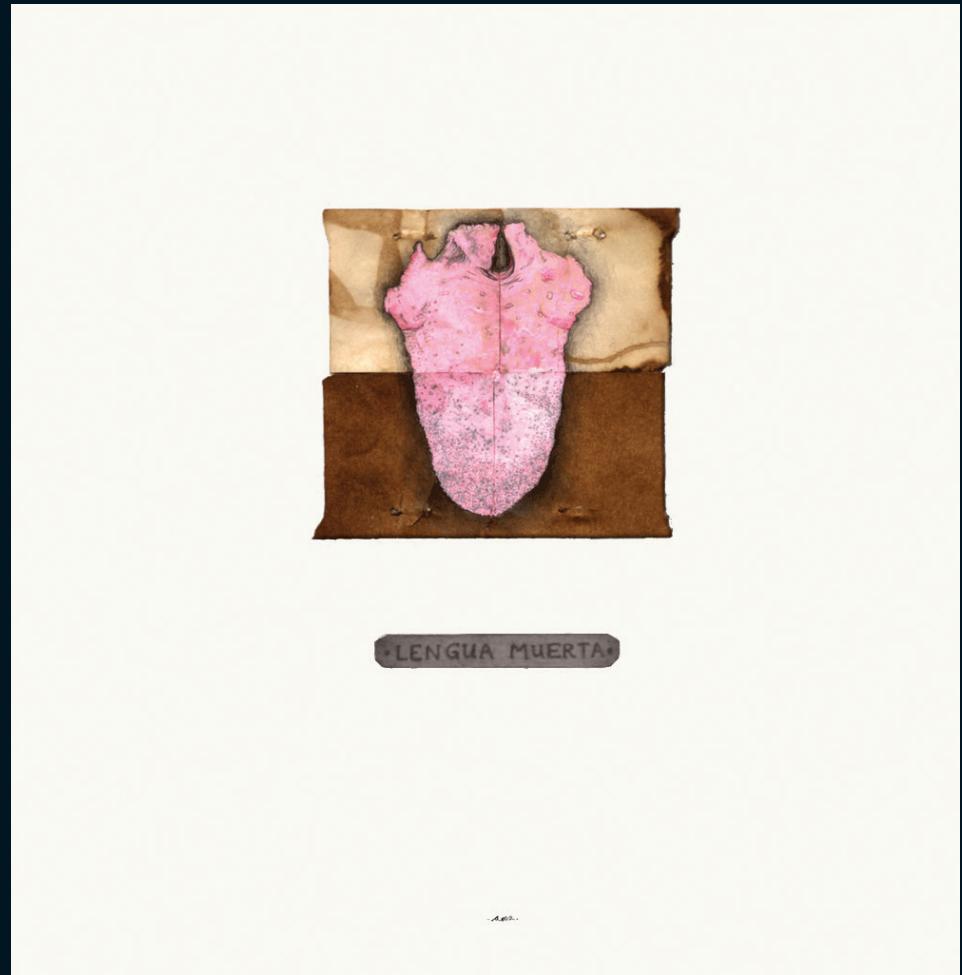
5. Ibíd., 137.

6. Ibíd., 137.

7. Ibíd., 140.

8. Ibíd., 259.

VII. ANTOLOGÍA MÍNIMA



© Angélica María Zorrilla. *Lengua muerta* | grafito, tinta y silencio sobre de papel | 5,7 x 5,2 cms | 2009.



© Angélica María Zorrilla. Petirrojo europeo. DisPares | grafito, lápices de colores, sobre de papel de filtro para cafetera| 20 cms diámetro | 2010-2014.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

CAPÍTULO XXV

Sacó el libro de memoria don Quijote y, apartándose a una parte, con mucho sosiego comenzó a escribir la carta, y en acabándola llamó a Sancho y le dijo que se la quería leer porque la tomase de memoria, si acaso se le perdiése por el camino, porque de su desdicha todo se podía temer. A lo cual respondió Sancho:

—Escríbala vuestra merced dos o tres veces ahí en el libro, y démele, que yo le llevaré bien guardado; porque pensar que yo la he de tomar en la memoria es disparate, que la tengo tan mala, que muchas veces se me olvida cómo me llamo. Pero, con todo eso, dígamelas vuestra merced, que me holgaré mucho de oílla, que debe de ir como de molde.

—Escucha, que así dice —dijo don Quijote.

CARTA DE DON QUIJOTE A DULCINEA DEL TOBOSO

Soberana y alta señora:

El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ioh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrermee, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte,

El Caballero de la Triste Figura

* Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Alfaguara, 2015), 451.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

—Por vida de mi padre —dijo Sancho en oyendo la carta—, que es la más alta cosa que jamás he oído. ¡Pesa a mí, y cómo que le dice vuestra merced ahí todo cuanto quiere, y qué bien que encaja en la firma *El Caballero de la Triste Figura!* Digo de verdad que es vuestra merced el mismo diablo y que no hay cosa que no sepa.

—Todo es menester —respondió don Quijote— para el oficio que trayo.

—Ea, pues —dijo Sancho—, ponga vuestra merced en esotra vuelta la cédula de los tres pollinos, y fírmela con mucha claridad, porque la conozcan en viéndola.

—Que me place —dijo don Quijote.

Y, habiéndola escrito, se la leyó, que decía así:

Mandará-vuestra merced, por esta primera de pollinos, señora sobrina, dar a Sancho Panza, mi escudero, tres de los cinco que dejé en casa y están a cargo de vuestra merced. Los cuales tres pollinos se los mando librar y pagar por otros tantos aquí recibidos de contado, que con esta y con su carta de pago serán bien dados. Fecha en las entrañas de Sierra Morena, a veinte y dos de agosto deste presente año.

—Buena está —dijo Sancho—, fírmela vuestra merced.

—No es menester firmarla —dijo don Quijote—, sino solamente poner mi rúbrica, que es lo mismo que firma, y para tres asnos, y aun para trescientos, fuera bastante.

—Yo me confío de vuestra merced —respondió Sancho—. Déjeme, iré a ensillar a Rocinante, y aparéjese vuestra merced a echarme su bendición, que luego pienso partirmee, sin ver las sandeces que vuestra merced ha de hacer, que yo diré que le vi hacer tantas, que no quiera más.

—Por lo menos, quiero, Sancho, y porque es menester así, quiero, digo, que me veas en cueros y hacer una o dos docenas de locuras, que las haré en menos de media hora, porque, habiéndolas tú visto por tus ojos, puedes jurar a tu salvo en las demás que quisieras añadir; y asegúrote que no dirás tú tantas cuantas yo pienso hacer.

—Por amor de Dios, señor mío, que no vea yo en cueros a vuestra merced, que me dará mucha lástima y no podré dejar de llorar, y tengo tal la cabeza, del llanto que anoche hice por el rucio, que no estoy para meterme en nuevos lloros; y si es que vuestra merced gusta de que yo vea algunas locuras, hágalas vestido, breves y las que le vinieren más a cuenta. Cuanto más, que para mí no era menester nada deso, y, como ya tengo dicho, fuera ahorrar el camino de mi vuelta, que ha de ser con las nuevas que vuestra merced desea y merece. Y, si no, aparéjese la señora Dulcinea, que, si no responde como es razón, voto hago solene a quien puedo que le tengo de sacar la buena respuesta del estómago a coces y a bofetones. Porque ¿dónde se ha de sufrir que un caballero andante tan famoso como vuestra merced se vuelva loco, sin qué ni para qué, por una...? No me lo haga decir la señora, porque por Dios que despotrique y lo eche todo a doce, aunque nunca se venda. ¡Bónico soy yo para eso! ¡Mal me conoce! ¡Pues a fe que si me conociese, que me ayunase!

—A fe, Sancho —dijo don Quijote—, que, a lo que parece, que no estás tú más cuerdo que yo.

—No estoy tan loco —respondió Sancho—, mas estoy más colérico. Pero, dejando esto aparte, ¿qué es lo que ha de comer vuestra merced en tanto que yo vuelvo? ¿Ha de salir al camino, como Cardenio, a quitárselo a los pastores?

—No te dé pena ese cuidado —respondió don Quijote—, porque, aunque tuviera, no comiera otra cosa que las yerbas y frutos que este prado y estos árboles me dieren, que la fineza de mi negocio está en no comer y en hacer otras asperezas equivalentes.

—Adiós, pues. Pero ¿sabe vuestra merced qué temo? Que no tengo de acertar a volver a este lugar donde agora le dejo, según está de escondido.

—Toma bien las señas, que yo procuraré no apartarme destos contornos —dijo don Quijote— y aun tendré cuidado de subirme por estos más altos riscos, por ver si te descubro cuando vuelvas. Cuanto más, que lo más acertado será, para que no me yerres y te pierdas, que cortes algunas retamas de las muchas que por aquí hay y las vayas poniendo de trecho a trecho, hasta salir a lo raso, las cuales te servirán de mojones y señales para que me halles cuando vuelvas, a imitación del hilo del laberinto de Perseo.

—Así lo haré —respondió Sancho Panza.

Y, cortando algunos, pidió la bendición a su señor y, no sin muchas lágrimas de entrambos, se despidió dél. Y subiendo sobre Rocinante, a quien don Quijote encomendó mucho y que mirase por él como por su propia persona, se puso en camino del llano, esparciendo de trecho a trecho los ramos de la retama, como su amo se lo había aconsejado. Y así se fue, aunque todavía le importunaba don Quijote que le viese siquiera hacer dos locuras. Mas no hubo andado cien pasos, cuando volvió y dijo:

—Digo, señor, que vuestra merced ha dicho muy bien: que para que pueda jurar sin cargo de conciencia que le he visto hacer locuras, será bien que vea siquiera una, aunque bien grande la he visto en la quedada de vuestra merced.

—¿No te lo decía yo? —dijo don Quijote—. Espérate, Sancho, que en un credo las haré.

Y desnudándose con toda prisa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco. Y así le dejaremos ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve.

FILOGELOS*: EL LIBRO DE CHISTES MÁS ANTIGUO DEL MUNDO**

HIEROCLES Y FILAGRIO

*

Un estudiante idiota va donde el doctor y le dice: "Doctor, cuando me despierto me siento mareado, pero después de media hora se me pasa". El doctor le aconseja: "Bueno, entonces despiértese media hora más tarde".

*

Un estudiante idiota ve a su doctor en la calle y se esconde. Un compañero le pregunta por qué lo hace, y este le responde: "Hace tanto que no me enfermo que me da pena saludarlo".

*

Un estudiante idiota le quiere enseñar a su asno a no comer tanto, así que deja de alimentarlo por un tiempo. Cuando el asno muere de hambre, el estudiante se lamenta: "Que mala suerte, murió justo cuando había aprendido a comer".

* Hierocles y Filagrio, "Filogelos: el libro de chistes más antiguo del mundo", traducción y nota introductoria por Nicolás Pernett, *El malpensante* 155, agosto 2014, 65-69.

** [...] A continuación, presentamos una selección y traducción (tomada de la versión publicada por el profesor Berg) de los chistes del Filogelos. Con el fin de acercarlos al lector de hoy, se ha tratado de dejar al final la frase clave del chiste, pues en la traducción de Berg con frecuencia el desenlace cómico viene mucho antes de su conclusión. Igualmente, aunque se respetan los nombres propios de los lugares y personajes, se han modernizado los sistemas de medidas y cambiado algunos nombres de comidas por su equivalente actual. En suma, se trata de que la traducción suene natural a oídos contemporáneos, evitando alusiones que puedan resultar desconocidas, pues, como todos sabemos, no hay nada peor que tener que explicar un chiste".

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

*

Un estudiante quería saber si dormido se veía bien. Para comprobarlo se paró enfrente de un espejo con los ojos cerrados.

*

Un estudiante idiota viaja a la ciudad y un amigo le pide: "Cómprame un par de esclavos de quince años". "No hay problema", dice el estudiante, "si no encuentro dos de quince, te traeré uno de treinta".

*

Un amigo le escribe a un estudiante idiota en Grecia y le pide que le compre unos libros. Como el estudiante olvida el encargo, cuando vuelve a encontrarse con su amigo le dice: "¿Sabes? Esa carta en la que me pedías unos libros nunca me llegó.

*

Un hombre le reclama a un idiota cuando muere el esclavo que este le había vendido. "Por todos los dioses", responde el idiota, "mientras estuve contigo nunca le pasó eso".

*

Después de un banquete, dos idiotas amigos insisten en acompañarse mutuamente hasta sus casas. Al final, ninguno de los dos pudo llegar a su hogar.

*

Un estudiante idiota se encuentra a un amigo y le dice: "Me dijeron que habías muerto", a lo que su amigo responde: "Puedes ver que estoy vivo". El idiota contesta: "Pero el que me dijo que habías muerto es una persona mucho más fiable que tú".

*

Un estudiante idiota es amigo de un par de gemelos. Cuando uno de ellos muere, el idiota se encuentra con el sobreviviente y le dice: "Escuché que tu hermano murió, ¿o fuiste tú?".

*

Un estudiante idiota es invitado a una cena, pero no prueba bocado. Cuando otro de los invitados le pregunta por qué no come, aquel le responde: "Porque no quiero que piensen que solo vine por la comida".

*

Como su padre estaba muy enfermo, un estudiante idiota pide a sus amigos que alisten coronas fúnebres. Sin embargo, al día siguiente el padre se ha recuperado. Los amigos se molestan por haber sido apresurados, así que el idiota les dice: "Estoy apenado de que

hayan gastado su tiempo y dinero de esta manera. Así que, no importa cómo amanezca, mañana entierro al viejo".

*

Un estudiante de leyes le escribe a su padre en Atenas, orgulloso de lo que ha aprendido: "Cuando vuelvas a casa espero encontrarte acusado de un grave delito, para que puedas apreciar el abogado en el que me he convertido".

*

Un estudiante idiota tiene un hijo con su esclava. Su padre le aconseja que mate al niño. El idiota le responde: "Cuando tú mates a tu propio hijo me podrás aconsejar que hacer con el mío".

*

El hijo de un idiota es enviado a la guerra por su padre. El joven promete volver con la cabeza de uno de sus enemigos. El idiota le responde: "Estaré feliz de verte regresar, aunque sea sin cabeza".

*

Un estudiante va a visitar a un amigo que está enfermo. Cuando llega, la esposa de su amigo le dice: "Siento decirte que ya no está con nosotros". El idiota responde: "Está bien. Cuando vuelva, ¿le puedes decir que pasé a saludarlo?".

*

Un estudiante idiota quiere vender su casa, así que carga uno de sus ladrillos por todos lados para mostrarle a la gente cómo es.

*

Un estudiante idiota compra en Corinto algunas pinturas de artistas antiguos. Cuando las está cargando en el barco le dice al capitán: "Sea cuidadoso. Si las llega a perder, me las tendrá que reponer nuevas".

*

En una batalla, un idiota es enviado a escalar la muralla del enemigo, pero es recibido con un baldado de excrementos. El idiota protesta: "¿Acaso no pueden pelear limpio?".

*

Un idiota se muda a una casa nueva. Después de limpiar el área frente a su puerta pone un anuncio que dice: "No deje sus desperdicios aquí, pues no le serán devueltos".

*

Un estudiante idiota vuelve a casa después de un largo viaje y se asombra de lo empinado que es el camino que debe escalar para llegar a ella: "¡Cómo han cambiado las cosas por aquí! Cuando me fui, este camino era en bajada".

*

Un estudiante idiota invita a sus compañeros a cenar. Al final de la velada estos lo felicitan por la deliciosa cabeza de puerco que les ofreció y le piden que los vuelva a invitar a comer el día siguiente. El idiota va a donde el carnicero y le pide que le dé otra cabeza del mismo cerdo que le vendió el día anterior: "A mis amigos les gustó mucho".

*

Un amigo se encuentra con un idiota y lo felicita por el nacimiento de su hijo. Para devolver la amabilidad, el idiota le responde: "No hubiera sido posible sin la ayuda de amigos como tú".

*

Un idiota que tenía un caso en la corte escucha que los únicos juicios justos se hacen en el Hades, así que decide suicidarse.

*

Un abderitano (nativo de Abdera) decide quitarse la vida, pero la cuerda con la que intenta ahorcarse se rompe y el hombre termina dándose un fuerte golpe en la cabeza. Entonces va a donde el doctor, consigue un ungüento y trata la herida. Cuando ya se siente mejor, se cuelga de nuevo.

*

Un abderitano encuentra crucificado a uno que era corredor y exclama: "Por los dioses. Este no solo corre, ahora vuela".

*

El gorrión de un abderitano muere. Después de un tiempo, el abderitano ve un aveSTRUZ y suspira: "Si mi gorrión no hubiera muerto, ahora sería así de grande".

*

Un profesor sidonio (nativo de Sidón) entra a un baño público, lo encuentra vacío y les dice a sus esclavos: "Parece que no está funcionando".

*

Mientras manejaba su barco, le preguntaron a un capitán: ¿Qué tipo de vientos tiene hoy?" El capitán respondió: "Los que viene de las habichuelas y las cebollas que comí".

*

Un avaro hizo su testamento y se nombró su único heredero.

*

Un sabiondo ve a un cantante que es desafinado y estridente. Al saludarlo le dice: "¡Cómo está el señor gallo?". "¿Por qué me llamas así?", pregunta el otro. "Porque cuando cantas, todo el mundo se levanta".

*

Un sabiondo está viendo una carrera. Al ver un corredor muy lento le dice a su amigo: "Ya sé lo que ese hombre necesita para ganar: un caballo".

*

Cuando el barbero le pregunta al sabiondo cómo le cortó el cabello, este responde: "En silencio".

*

Un astuto entra a un baño público. Dos hombres le piden que les preste su estrígil (pieza usada para limpiar el aceite del cuerpo). El astuto no conoce a uno de los hombres, pero se da cuenta de que el otro es un ladrón. Así que a uno de ellos le responde: "No es posible pues no lo conozco". Y al otro: "No es posible pues lo conozco".

*

Un boxeador cobarde se escribe en la frente: "Contiene órganos vitales". Al ser apaleado por uno de sus oponentes, le dice al árbitro: "Es obvio que este tipo no sabe leer".

*

Cuando su padre muere, un hombre de Cime lleva el cuerpo a los embalsamadores egipcios de Alejandría. Tiempo después, cuando pasa a recogerlo, el encargado le pregunta que caracterizaba a su padre, para poder distinguirlo de los otros cuerpos que había embalsamado. "Una tisla muy fuerte", es la respuesta.

*

Alguien le pregunta a un címeo dónde vive el abogado Dracóntides, y responde: "Le mostraría dónde es pero estoy solo en mi taller. Si quiere, puede quedarse aquí cuidando mientras yo salgo y lo llevo hasta allá".

*

Un cimeo fue a comprar ventanas, buscando una que mirara al sur.

*

Un hombre de Cime está vendiendo miel. Alguien prueba su producto y le dice: "Es una buena miel". "Sí", responde el cimeo, "y si ese ratón no hubiera caído en ella, no tendría ahora que venderla".

*

Un cimeo salió a nadar. Como empezó a llover, decidió sumergirse lo más hondo que pudiera para evitar empaparse.

*

Un cimeo pasa en su asno junto a un jardín. Al ver una rama de higo cargada de frutos se detiene y trata de alcanzarla. En ese momento su asno sale corriendo y él queda colgado de la rama. El jardinero llega y le pregunta qué está haciendo colgado de su árbol. "Nada", responde el cimeo, "es que me caí de mi asno".

*

Había un funeral en Cime, (ciudad griega en Asia Menor). Un desconocido se acercó a los que estaban dirigiendo las exequias y les preguntó: "¿Quién es el difunto?". Uno de los cimeos respondió: "El que está en el féretro".

*

Mientras su padre está de viaje, un cimeo comete un grave delito y es condenado a muerte. Cuando sale de la corte pide a sus amigos que no le digan nada a su padre: "Si el viejo se entera seguro me mata".

*

Un paciente le pregunta al doctor: "no soy capaz de estar de pie ni acostado. Ni siquiera resisto sentarme, ¿Qué puedo hacer?". El doctor responde: "Su única opción es colgarse".

*

Un doctor tuerto le pregunta a su paciente: "¿Cómo está?", y el paciente responde: "Como puede ver". El doctor responde: "Si esta como puedo ver, entonces debo decir que está medio muerto".

*

Un hombre que está de viaje se encuentra con un profeta estúpido y le pregunta cómo se encuentra su familia en casa. "Todos está bien, incluido tu padre". "Pero mi padre lleva muerto diez años", objeta el otro. El profeta responde: "Es obvio entonces que no tiene idea de quién es tu verdadero padre".

*

Dos perezosos están profundamente dormidos. Un ladrón llega y les roba su cobija. Uno de los flojos se da cuenta y le dice al otro: "Levántate, vamos tras el tipo que nos robó la cobija". El otro responde: "Olvídalo. Mejor esperemos a que regrese a robarnos el colchón y lo agarramos".

*

Un tonto se sienta al lado de un sordo y suelta una sonora flatulencia. El sordo, al sentir el olor le reclama su comportamiento. El tonto responde: "Ey, pero mira que escuchas bien. Has estado mintiendo sobre tu sordera".

*

Un borrachín abre una cantina y pone un oso guardián en la entrada.

*

Le preguntan a un estudiante idiota cuántas pintas hay en un ánfora de nueve litros. "¿Estamos hablando de vino o de agua?", responde este.

*

Un hombre con mal aliento le pregunta a su esposa: "Amor mío, ¿por qué me odias?". "Porque me has besado", responde ella.

*

Un hombre con mal aliento decide quitarse la vida, así que se envuelve la cabeza y muere intoxicado.

*

Un hombre con halitosis va donde el doctor y le pide: "Doctor, mire si mi úvula ha bajado". Cuando abre la boca para ser examinado, el doctor vuelve su rostro asqueado y exclama: "El problema no es que su úvula le haya bajado, sino que le ha subido el ano".

*

Un hombre con mal aliento mira constantemente al cielo y dice oraciones a los Dioses. Un día, Zeus responde: "Ten un poco de piedad. Recuerda que también hay dioses en el inframundo".

*

Mientras estaba de viaje, a un sabiondo se le desarrolla una hernia. A su llegada, un amigo le pregunta qué trajo de regalo. "Para ti, nada", responde. "Pero me traje una buena almohada para mis muslos".

*

Con peor suerte que la de un eunoco con hernia.

*

Un joven le pregunta a su libidinosa esposa: "Querida, ¿Quéquieres hacer?, ¿comer o hacer el amor?". "Como quieras", responde la mujer, "pero, por cierto, no hay nada en la cocina".

*

Un hombre que odia a su esposa está gravemente enfermo. Su esposa le dice: "Si te llega a pasar algo, me mato". Abriendo sus ojos, el hombre dice: "¿Por qué no eres una buena chica y lo haces mientras todavía vivo?".

*

Alguien quiere molestar a un sabiondo y le dice: "Ayer me acosté con tu esposa". Pero este le responde: "Yo estoy obligado a soportar ese mal. Pero tú, ¿por qué lo hiciste?".

*

Un hombre que odia a su esposa se para en el mercado y anuncia: "Vendo a mi esposa sin pagar impuestos". Cuando alguien pregunta por qué lo hace, responde: "porque así las autoridades pueden confiscarla".

GARGANTÚA Y PANTAGRUEL*

FRANÇOIS RABELAIS

PRÓLOGO DEL AUTOR

Muy ilustres bebedores, y vosotros, galicosos muypreciados —pues a vosotros y no a otros están dedicados mis escritos—: Alcibíades, en el diálogo de Platón titulado *El banquete*, alabando a su preceptor Sócrates, indiscutible príncipe de los filósofos, dijo, entre otras cosas, que era semejante a las silenas.

Las silenas eran en tiempos pasados unas cajitas como las que ahora vemos en las boticas de los farmacéuticos, pintadas por fuera con figuras jocosas y frívolas, tales como arpías, sátiro, ánsares embriados, liebres con cuernos, ocas enalbardadas, machos cabríos voladores, ciervos adornados de flores, y otras pinturas por el estilo, expresamente desfiguradas para mover a risa a la gente, a semejanza de Sileno, maestro del buen Baco. Dentro de ellas se guardaban las drogas finas, como el bálsamo, el ámbar gris, el amono, el almizcle, la algalía, las piedras preciosas y otras cosas de valor.

Así decía Alcibíades que era Sócrates, pues viéndole por fuera y juzgándole por su aspecto, no habrás dado por él una piel de cebolla, a causa de la fealdad de su cuerpo y de su ridícula presencia, su nariz puntiaguda, su mirada bovina, su rostro de orate, sus costumbres sencillas, vestiduras rústicas, pobreza en bienes materiales, desgracias amorosas, su ineptitud para todos los oficios de la República, siempre riéndose, bebiendo sin tasa ni medida, haciendo burla de todo, y disimulando siempre su divino saber.

Mas, al abrir esa caja, habrás encontrado dentro una droga celestial e inestimable: entendimiento sobrehumano, virtud maravillosa, coraje invencible, sobriedad sin par, alegría verdadera, confianza absoluta, increíble despegó hacia todo aquello por lo que los seres humanos tanto se desvelan, corren, trabajan, navegan y luchan.

* François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel* (Barcelona: RBA Editores, 1995), 9-13.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

¿A qué propósito obedece, en vuestra opinión, este preludio y ensayo? Porque vosotros, mis amados discípulos, y algunos otros locos ociosos, al leer los festivos títulos de ciertos libros de nuestra invención, como *Gargantúa*, *Pantagruel*, *Fessepinte*¹, *La dignidad de las braguetas*, *Las habichuelas con tocino “cum commento”*, etc., juzgáis demasiado a la ligera pensando que en ellos solo hay mofas, embustes chistosos y tonterías en vista de que la muestra exterior —es decir, el título— se toma comúnmente a burla e irrisión sin intentar averiguar más. Mas no conviene juzgar con tal ligereza las obras de los humanos. Porque vosotros mismo decís que el hábito no hace al monje, y hay quién, vistiendo el hábito monacal, lo es todo menos fraile, y quien, envuelto en la capa española, no demuestra en modo alguno el valor propio de los hijos de España.

Por eso hay que abrir el libro y pesar cuidadosamente lo que del mismo se deduce. Entonces sabréis que la droga que guarda en su interior tiene un valor muy distinto del que prometía la caja; es decir, que las materias de que aquí se trata no son tan jocosas como sugería el título.

Y en el supuesto de que, en su sentido literal, hallarais materias festivas a tono con el título, no debéis, sin embargo, deteneros en ello, como quién está oyendo el canto de las sirenas, sino hay que interpretar en el más alto sentido lo que está dicho de modo aparentemente casual y regocijante.

¿Descorchasteis alguna vez una botella? ¡Demontre! Pensad en vuestra capacidad de abstinencia. ¿Reparasteis alguna vez en un perro que encuentra un hueso con tuétano? Como dice Platón (*Libro II de la República*), el perro es el animal más filósofo del mundo. Si lo habéis visto, habréis podido observar con qué devoción lo mira, con qué cuidado lo considera, con qué fervor lo coge, con qué prudencia empieza succionarlo, con qué afecto lo parte, con qué diligencia lo lame. ¿Quién le ha inducido a hacer eso? ¿Qué espera conseguir? ¿Qué bien pretende? Nada más que un poco de tuétano. Verdad es que ese poco es más delicioso que cualquier otro alimento, ya que es una sustancia nutritiva que Natura elabora con perfección, como dice Galeno en los capítulos III de su *De facultatibus naturalibus* y XX de su *De usu partium*.

Según este ejemplo, os conviene ser mesurados para gustar, sentir y estimar estos bellos libros, graciosos por fuera, ligeros en la persecución y osados en el encuentro²; luego, leyendo con curiosidad y meditando frecuentemente, quebrad el hueso y chupad la sustancia médula —es decir, lo que yo entiendo por esos símbolos pitagóricos—, con la esperanza cierta de llegar a ser esforzados y prudentes bajo el influjo de la lectura, porque

1. Bebedor insaciable, cuba, tonel.

2. Términos de Montería.

en ésta hallaréis otro sabor y una doctrina más honda, que os revelará sublimes sacramentos y misterios horrendos, tanto en lo que atañe en nuestra religión cómo en lo referente al estado político y a la vida económica.

¿Creéis de verdad que Homero, al escribir la *Ilíada* y la *Odisea*, pensaba en las alegrías que han calafateado de él Plutarco, Heráclides del Ponto, Eustato, Fornuto, de las cuales despojó Policiano?³ Si lo creéis, no compartís en modo alguno mi opinión, que es la de que pudieron ser soñadas por Homero, del mismo modo que lo fueron los sacramentos del Evangelio por Ovidio en sus *Metamorfosis*, como se ha empeñado en demostrar un tal hermano Lubin, verdadero zampatortas, si por azar encuentra gentes tan locas como él y, como dice el proverbio, tapadera digna de tal olla. Si no lo creéis, ¿por qué razón no he de componer yo estas alegres y nuevas crónicas, aunque al dictarlas no pensara más que en vosotros, que por ventura, bebéis tanto como yo? Pues en la composición de este señorrial libro no perdí ni empleé más o menos tiempo que el establecido para tomar mi refacción corporal, es decir, para comer y beber. Además es ésta la mejor hora para escribir sobre tan elevada materias y profundas ciencias, como hicieron Homero, parangón de todos los filólogos, y Ennio, padre de los poetas latinos, según atestigua Horacio, aunque algún malandrín haya dicho que sus poemas huelen más a vino que a aceite. Otro tanto dice mis libros un chocarrero, ¡peor para él!

¡Cuánto más apetitoso, ioh, cuánto!, risueño, incitante, celestial y delicioso es el olor del vino que el del aceite! Me sentiré muy ufano de que se diga que he gastado en aquél más que en este, como le ocurría Demóstenes cuando se le reprochaba lo contrario. Para mí es honor y gloria el tener fama de buen bebedor, y excelente camarada, ya que con tal título soy bien recibido en todas las reuniones de pantagruelistas. Un melancólico reprochó a Demóstenes que sus *Oraciones* olieran como el mandil de un sucio fabricante de aceite.

Por lo tanto, interpretad con benevolencia todos mis dichos y hechos, reverenciad el cerebro caseiforme⁴ que os alimenta en estas hermosas fruslerías y, siempre que sea posible, consideradme como un hombre alegre.

Así es que regocijaos, amigos todos, y leed alegremente lo que ahora sigue, dando recreo al cuerpo en provecho de los riñones. Mas escuchad, grandísimos asnos⁵ —iásí tengáis moquillo!—, no olvidéis beber a mí salud por igual, yo os imitaré sin tardanza⁶.

3. Se opina generalmente que el sentido de esta metáfora no está claro.

4. En forma de queso.

5. Rabelais dirige estas palabras de estímulo a los amargados y abrumados por las pesadumbres, tipos humanos a los que detestaba cordialmente.

6. En el original *tout arez metz*. Obsérvese la similitud con el catalán (*tot are*), es decir, inmediatamente.

ANTOLOGÍA POÉTICA*

FRANCISCO DE QUEVEDO

129
BÚRLASE DE TODO ESTILO AFECTADO

Décimas

Con tres estilos alanos
quiero asirte de la oreja,
porque te tenga mi queja,
ya que no pueden mis manos.

La habla de los cristianos
es lenguaje de ramplón:
por eso va la razón
de un circunloquio discreto
en retruécano y concepto,
como en calzas y en jubón.

Estilo primero

Amar y no merecer,
temer y desconfiar,
dichas son para obligar,
penas son para ofender.

Acobardar el querer,
cuando más valor aplique,
es hacer que multiplique
el miedo su calidad.

* Francisco de Quevedo, *Antología poética* (Barcelona: RBA Editores, 1994), 165-167.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

Para más seguridad,
tómate este tique-mique.

Lágrimas desconsoladas
son descanso sin sosiego,
y diligencias del fuego,
más vivas cuando anegadas.

Las memorias olvidadas
en la voluntad sencilla
son golfo que miente orilla,
son tormenta lisonjera,
en donde expira el que espera.
¡Qué linda recancanilla!

El tener desconfianza
es tener y presumir;
y apetecer el morir
mucho de grosero alcanza.
Quien osa tener mudanza,
se culpa en el bien que asiste;
y quien se precia de triste
goza con satisfacción
la pena por galardón.
Pues pápate aquese chiste.

Vuelve a proseguir

Pero, siendo tú en la villa
dama de demanda y trote,
bien puede ser que del mote
no hayas visto la cartilla.
Va del estilo, que brilla
en la culterana prosa,
grecizante y latinosa:
mucho será si me entiendes.
Yo vacío piras, y asciendes:
culto va, señora hermosa.

Estilo segundo

Si bien el palor ligustre
desfallece los candores,
cuando muchos esplendores
conduce a poco palustre,
construye el aroma ilustre
victima de tanto culto,
presintiendo de tu vulto
que rayos fulmina horrendo.
Ni me entiendes, ni me entiendo.
Pues cátate que soy culto.

Prosigue

No me va bien con lenguaje
tan de grados y corona:
hablemos prosa fregona
que en las orejas se encaje.
Yo no escribo con plumaje,
sino con pluma, pues ya
tanto bien barbado da
en escribir al revés.
Oyeme tu dos por tres
lo que digo de pe a pa.

Estilo tercero

Digo, pues, que yo te quiero,
y que quiero que me quieras,
sin dineros ni dineras,
ni resabios de tendero.
De muy mala gana espero;
date prisa, que si no,
luego me cansaré yo
y perderás este lance.
¡Bien haya tan buen romance,
y el padre que le engendró!

RISA*

THOMAS HOBBS

13.

Hay una pasión que no tiene nombre pero cuyo signo es esa distorsión en el semblante que lamamos risa y que siempre es alegría. No obstante, hasta el momento nadie ha declarado qué es la alegría, ni qué pensamos ni qué celebramos cuando reímos. La experiencia no prueba que consista en el ingenio ni en eso que llaman broma, puesto que los hombres también ríen por desgracias e indecencias que no suponen ingenio o broma alguna. Y puesto que la misma cosa no resulta más ridícula porque se repita o se haga usual, aquello que mueve a risa ha de ser necesariamente nuevo e inesperado. Los hombres ríen a menudo, especialmente cuando están ávidos de recibir aplauso por aquello que hace bien, de sus propias acciones cuando las realizan algo mejor de lo que esperaban. También ríen de sus propias bromas y este caso es manifiesto que la pasión de la risa surge de una repentina concepción de cierta habilidad que descubre en sí mismo quien ríe. También ríen los hombres de las inseguridades de los demás que, comparadas con las propias habilidades, hacen que estas resalten y brillen. Los hombres también ríen por las bromas cuya gracia consiste siempre en descubrir elegantemente y traer a colación algún absurdo de otro. En este caso, la pasión de la risa también procede de imaginar súbitamente la propia superioridad o eminencia respecto del otro, porque ¿qué puede reforzar la propia buena opinión acerca de nosotros mismos, sino la comparación con el absurdo y la inseguridad de otro hombre? Porque cuando surge una broma acerca de nosotros mismos o acerca de amigos de cuya deshonor participamos jamás nos reímos. Por consiguiente, puedo concluir a partir de lo dicho que la pasión de la risa no es más que una repentina gloria que surge de una súbita concepción de cierta eminencia en nosotros mismos, en comparación con las inseguridades de otros o con alguna inseguridad nuestra pasada, cuando de pronto las recordamos, excepto cuando llevan algún deshonor presente. No es de extrañar, por lo tanto, que los hombres eviten en todo momento ser

* Thomas Hobbes, *Antología* (Barcelona: Ediciones Península, 1987), 159-160.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

objeto de risa o de desdén, es decir, ser humillados. La risa sin ofensa ha de darse con respecto a los absurdos e inseguridades abstraídas de las personas y cuando todos los acompañantes, incluyendo a quien es objeto de risa, ríen conjuntamente, ya que reírse de uno mismo hace que los demás se sientan molestos y se examinen a sí mismos. Por otra parte, pensar que la inseguridad ajena puede ser motivo para celebrarlo es vanagloria y un argumento de poco valor.



TARTUFO*

MOLIÈRE

PREFACIO

He aquí una comedia de la que se ha hablado mucho y ha sido perseguida durante varios años. Los hombres a los que se saca a escena han dado hartas pruebas de tener en Francia mucho más poder que cuantos hasta hoy llevé al teatro. Marqueses y *preciosas*, médicos y cornudos sufrieron con paciencia que se les representara en las tablas y fingieron reírse, como todo el mundo, de los retratos que de ellos se hacía. Pero los hipócritas no admitieron burlas; alborotaronse al principio, pareciéndoles extraño que tuviera la osadía de mostrar públicamente sus falsedades y pretendiera desenmascarar una profesión en la que están mezclados tantos hombres de bien. Era un crimen que no podían perdonarme y alzaronse todos contra mi comedia con un furor espantoso. Aunque se cuidaron muy bien de atacarla por donde les hería: son demasiado astutos para ello y demasiado diplomáticos para dejar al desnudo el fondo de su alma. Siguiendo su loable costumbre, envolvieron sus intereses con la defensa del Cielo. Haciéndoles caso a ellos, es el *Tartufo* una comedia que ofende a la religión. Está llena de cosas abominables, desde el principio hasta el fin, no encontrándose nada en ella que no sea merecedor del fuego. Son impías todas sus sílabas y hasta son criminales sus ademanes: la menor mirada, el menor movimiento de cabeza o el menor paso a derecha o izquierda ocultan misterios que saben explicar ellos muy bien en perjuicio mío.

Fue por demás someterla al recto entendimiento de mis amigos y al dictamen de la gente en general: las enmiendas que hice, la opinión de nuestros reyes, que la vieron, la aprobación de los más altos príncipes y de los ministros, que la honraron públicamente con su asistencia, el testimonio de los hombres de bien que la juzgaron provechosa, de nada sirvió todo ello. Mis detractores no quisieron dar su brazo a torcer y, aún en la actualidad,

* Molière, *Don Juan / Tartufo* (Barcelona: RBA editores, 1994), 73-78.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

siguen lanzando diariamente contra mí a alguno de esos devotos impertinentes que me que me gritan piadosas injurias y me condenan, movidos por su piedad.

Poco me importaría lo que puedan decir, si no fuera por su habilidad de crearme enemigos, a los que yo respeto, y en atraer a su bando a verdaderas gentes de bien, predisponiéndolas en contra mía, las cuales, en su afán por defender los intereses del Cielo, se dejan influir con facilidad. Esto es lo que me fuerza a defenderme. Quiero justificar ante los verdaderos devotos todo lo que hace referencia a mi comedia y les suplico de todo corazón que no condenen las cosas antes de verlas, que abandonen toda prevención y que dejen de favorecer las pasiones de aquellos que les deshonran con su falsía.

Si se quiere examinar de buena fe mi comedia, se verá, sin la menor duda, que mis intenciones son inocentes en todo momento y que no pretendo en modo alguno hacer burla de las cosas que más hay que respetar; se verá asimismo que la he tratado con todas las precauciones exigidas por lo delicado del asunto; que he empleado todo el arte y todos los recursos que he podido para diferenciar claramente el personaje del hipócrita del verdadero devoto. Con este fin, he dedicado dos actos a preparar la salida a escena del criminal. Ni por un instante mantiene éste dudoso al espectador. Se le reconoce en seguida por los rasgos que le he dado y, hasta el final de la obra, no dice palabra, ni lleva a cabo acción, que no descubra al público las características de un malvado, haciendo resaltar así las del verdadero hombre de bien, a quien pongo frente a él.

Para responderme, ya sé que tratan de insinuar aquellos caballeros que no compete al teatro hablar de tales materias. Con su permiso, les preguntaré en qué fundamentan tan buena máxima. Es una verdad que dan por supuesta, sin aducir prueba alguna de ella. Y, sin duda, sería fácil demostrarles que, entre los antiguos, la comedia salió de la religión, de cuyos misterios formaba parte; que nuestros vecinos, los españoles, celebran muy pocas fiestas a las que no vaya asociada la comedia; y que, en nuestra propia patria, fue fundada gracias a una cofradía, a la que todavía pertenece el Hôtel de Bourgogne, que fue un edificio cedido para la representación de los misterios más importantes de nuestra fe, de los que aún se pueden ver, impresas en letras góticas, algunas comedias firmadas por un doctor de la Sorbona; y, sin tener que remontarnos tan lejos, se han representado en nuestra época obras sagradas del señor de Corneille, que despertaron la admiración de toda Francia.

Si el fin de la comedia consiste en corregir los vicios de los hombres, no veo por qué motivo ha de haber vicios privilegiados. El que nos ocupa tiene, dentro del Estado, consecuencias mucho más peligrosas que los otros, y ya hemos visto cómo posee el teatro una gran virtud para corregirlo. Las máximas más nobles de una moral severa suelen tener menos fuerza que las de la sátira, y nada corrige mejor a la mayor parte de los hombres que la pintura de sus defectos. Una buena manera de atacar los vicios es exponiéndolos

a la risa pública. Súfrense fácilmente las amonestaciones, pero no las burlas. A pocos importa pasar por malos, pero nadie quiere ser tenido por ridículo.

Se me reprocha el haber puesto vocablos religiosos en boca de mi impostor. ¡Como si pudiera excusarlo, queriendo representar con exactitud el carácter de un hipócrita! A mi entender, bastaba con dar a conocer los motivos criminales que le hacían decir aquellas cosas, suprimiendo los términos consagrados, cuyo uso pecaminoso hubiera ofendido al público. "Pero en el acto cuarto expone una moral perniciosa". ¿Hay, por ventura, alguien que no haya oído mil veces esta misma moral? ¿Dice en mi comedia algo nuevo o teme alguien que unos conceptos tan odiados por la mayoría puedan causar alguna impresión en las almas? ¿Cabe el riesgo de que los haga yo peligrosos llevándolos al teatro, o que cobren alguna autoridad en la boca de un criminal? Nada de esto es cierto, y, por lo tanto, habrá que admitir la comedia del *Tartufo* o condenar todas las comedias de manera general.

Es lo que se está intentando con verdadero furor de un tiempo a esta parte: nunca se atacó al teatro con tanta violencia. No puedo negar que hubo Padres de la Iglesia que condenaron la comedia; pero tampoco se me negará que otros la trataron con mayor indulgencia. Así, con esta división de pareceres, queda sin vigor la autoridad en que quieren apoyar su censura los detractores del teatro, y la única conclusión que se puede sacar de aquella divergencia de opiniones en unos espíritus inspirados en una misma verdad es que consideraron la comedia de modo distinto, y mientras unos la contemplaron en su pureza, otros la vieron en su corrupción, mezclada con todos aquellos viles espectáculos a los que con razón se calificó de viciosos.

Y puesto que de lo que se trata es de discurrir sobre las cosas, y no sobre las palabras, procediendo la mayor parte de conflictos de falta de entendimiento y de querer encerrar cosas contrarias dentro de una misma palabra, bastará con quitar el velo del equívoco y observar lo que es la comedia en sí, para averiguar si merece ser condenada. Indudablemente habrá que reconocer que, no siendo sino un poema ingenioso que, por medio de lecciones deleitables, censura los defectos de los hombres, sería injusto condenarla. Y si queremos oír el testimonio de la antigüedad, sabremos que recibió las alabanzas de sus filósofos más famosos, los cuales profesaban una moral muy austera y no cesaban de clamar contra los vicios de su siglo. Sabremos que Aristóteles dedicó horas de estudio al teatro y se encargó de reducir a preceptos el arte de escribir comedias. Sabremos que los hombres más ilustres de la antigüedad, y los más dignos, tuvieron a gran honor el componerlas, y hubo algunos que no desdeñaron recitar públicamente las que habían escrito. Grecia demostró su estimación por aquel arte con los premios gloriosos y los soberbios teatros con que quiso honrarle. Por último, recibió honores igualmente extraordinarios en Roma; y no me refiero a la Roma corrompida y gobernada por la licencia

de los emperadores, sino a la Roma disciplinada y regida por la cordura de los cónsules en los tiempos vigorosos de la virtud romana.

Reconozco que hubo épocas en que la comedia estuvo corrompida. Pero, ¿hay algo en el mundo que no se corrompe cada día? No existe cosa tan inocente en que no puedan introducir los hombre el crimen, ni arte tan saludable cuyas intenciones no sean capaces de trastocar, ni cosa tan excelente que no puedan usar con fines malvados. La medicina es un arte útil, y todos los hombres la respetan como una de las mejores cosas que tienen; y, sin embargo, hubo épocas en que llegó a ser odiosa: muchas veces la convirtieron en arte de envenenar a los hombres. La filosofía es un don del Cielo; nos fue entregada para elevar nuestras mentes al conocimiento de Dios mediante la contemplación de los prodigios de la naturaleza, y nadie ignora, no obstante, que muchas veces se la ha apartado de su objeto, para dedicarla públicamente a sostener la impiedad. Ni aun las cosas más santas se hallan a cubierto de la corrupción humana, y así vemos cómo abusan de la piedad unos criminales, utilizándola con toda la maldad para cometer los mayores delitos. Pero no por ello dejan de hacerse las distinciones que es inevitable establecer. No se incluyen juntas en una falsa deducción la bondad de aquello que se corrompe y la maldad de sus corruptores. No hay que confundir nunca el mal uso del arte con la finalidad del mismo. Y así como a nadie se le ocurre prohibir la medicina, por haber sido expulsada de Roma, ni la filosofía, por haber sido condenada públicamente en Atenas, tampoco hay que querer prohibir la comedia, por haber sido censurada en ciertas épocas. Aquella censura tuvo sus motivos, que han dejado de existir. Se mantuvo dentro de los límites de lo que veía, y no es lícito sacarla de los que se fijó a sí misma, llevándola más allá de lo lícito y haciéndole abarcar el inocente con el culpable. La comedia que se propuso atacar aquella censura dista mucho de la que nosotros queremos defender. No hay que caer en el error de confundirlas. Son dos personas de costumbres enteramente opuestas. Fuera de la semejanza del nombre, no guardan relación una con otra. Sería terriblemente injusto querer condenar a Olimpia, que es mujer de bien, porque hubo una Olimpia de vida licenciosa. Semejantes condenas no dejarían de causar graves desórdenes en el mundo. No habría cosa que no se pudiera condenar, y, no aplicándose este rigor a las muchas de que se abusa a diario, es justo que se trate con la misma benevolencia a la comedia, dándose por aceptables aquellas obras en las que se ven reinar el deseo de instruir y la honestidad.

Ya sé que existen almas cuya extremada delicadeza no puede sufrir comedia alguna; dicen que las más honestas son las más peligrosas: las pasiones que en ellas se representan commueven más por estar más llenas de virtud, y las almas se enternecen con este género de representaciones. No alcancó a entender que sea un crimen tan grande el enternecerse ante el espectáculo de una pasión honesta, y constituye un grado de virtud extremadamente alto esa indiferencia a la que quieren que se eleven nuestras almas.

Parécmeme dudoso que pueda alcanzarse tal perfección con sólo la fuerza de la naturaleza humana, y no sé si no es mejor esforzarse por enderezar y moderar las pasiones que querer arrancarlas de cuajo. Confieso que se puede acudir a lugares mejores que el teatro y que, si se quieren censurar todas aquellas cosas que no guardan relación directa con Dios y la salvación del alma, es indudable que habrá que censurar la comedia, y no me parece mal condenarla con todo lo demás. Pero, suponiendo, como es la verdad, que las prácticas religiosas admiten interrupciones, y suponiendo también que los hombres tienen necesidad de distracciones, sostengo que sería difícil hallar otra que fuera más inocente que la comedia. Me he extendido en exceso. Voy a concluir ya con unas palabras de un gran príncipe sobre la comedia del *Tartufo*.

A los ocho días de su prohibición, representóse ante la corte una obra titulada *Scaramouche ermitaño*. Al salir díjole el rey al gran príncipe de marras: "Me gustaría saber por qué se escandaliza tanto la gente con la comedia de Molière y no dice nada de la de *Scaramouche*". A lo cual respondió el príncipe: "La causa consiste en que la comedia de *Scaramouche* se burla del Cielo y la religión, cosa que a esos caballeros les importa muy poco, mientras que la de Molière se burla de ellos y esto es lo que no pueden sufrir".



LECCIONES SOBRE LA ESTÉTICA*

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL

3. LA IRONÍA

En la vecindad del nuevo despertar de la idea filosófica (para ocuparnos brevemente del curso del desarrollo posterior), August Wilhelm y Friedrich von Schlegel, ávidos de lo nuevo en la búsqueda de distinción y de lo sorprendente, se apropiaron de la idea filosófica en la medida en que sus naturalezas, en absoluto filosóficas sino esencialmente críticas, eran capaces de asimilarla. Pues ninguno de los dos puede aspirar al prestigio del pensamiento especulativo. Pero fueron ellos quienes, con su talento crítico, se aproximaron a la perspectiva de la idea y, con gran facundia e intrepidez innovadora, aunque con modestos ingredientes filosóficos, se lanzaron a una brillante polémica contra los modos de ver hasta entonces admitidos, y así introdujeron sin duda en diferentes ramas del arte un nuevo criterio de enjuiciamiento y puntos de vista superiores a los combatidos. Pero, puesto que su crítica no se acompañaba de un fundado conocimiento de su criterio, este criterio conservaba algo de indeterminado y fluctuante, de modo que tan pronto pecaban por exceso como por defecto. Si bien hay que concederles por ello como mérito el hecho de haber exhumado y enaltecido con amor lo en aquellos tiempos anticuado y menospreciado, como las antiguas pinturas italianas y neerlandesas, los Nibelungos, etc., y de que se empeñaran entusiasticamente en el conocimiento y la difusión de lo menos conocido, como la poesía y la mitología hindúes, sin embargo atribuyeron a tales épocas un valor demasiado elevado; pronto degeneraron ellos mismos en la admiración de lo mediocre, como, p. ej., las comedias de Holberg¹, y en la concesión de una dignidad universal a lo sólo relativamente valioso, o bien en mostrarse absoluta y audazmente entusiasmados por una orientación equivocada o una perspectiva de segundo orden como si se tratara de lo supremo.

* Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética* (Madrid: Akal, 1989), 49-53.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

1. Ludwig, barón de Holberg, 1684-1754. Dramaturgo e historiador danés.

Con esta orientación, y particularmente de los modos de pensar y de las doctrinas de Friedrich von Schlegel, se desarrolló luego en múltiples figuras la llamada ironía. Encontró ésta su fundamento más profundo, por uno de sus lados, en la filosofía de *Fichte*, en la medida en que los principios de esta filosofía fueron aplicados al arte. Tanto Friedrich von Schlegel como Schelling partieron del punto de vista de Fichte, Schelling para transgredirlo absolutamente, Friedrich von Schlegel para desarrollarlo a su modo y luego sustraérselo. Ahora bien, en lo que atañe a la más estrecha conexión de las propuestas de Fichte con una de las tendencias de la ironía, basta con destacar a este respecto el siguiente punto: como principio absoluto de todo saber, de toda razón y conocimiento, Fichte establece el yo, y ciertamente el yo que permanece completamente abstracto y formal.

Este yo es entonces por ello, en segundo lugar, de todo punto simple en sí, y, por una parte, en él se niega toda particularidad, determinidad, todo contenido —pues todo se hunde en esta libertad y unidad abstractas—, y, por otra, todo contenido que deba ser válido para el yo solo es como puesto y reconocido por el yo. Lo que es, es sólo por el yo, y lo que es por mí, igualmente puedo también aniquilarlo. Ahora bien, si nos quedamos en estas formas enteramente vacías que tienen su origen en la absolutidad del yo abstracto, nada es considerado *en y para sí* ni en sí mismo valioso, sino sólo en cuanto producido por la subjetividad del yo. Pero entonces también el yo puede permanecer dueño y señor de todo, y ni en la esfera de la eticidad, ni de la legalidad, ni de lo humano ni de lo divino, ni de lo profano ni de lo sagrado, hay nada que no haya de poner primero el yo y que, por tanto, no pueda ser igualmente destruido por el yo. Por eso todo lo-que-es-en-y-para-sí es sólo una *apariencia*, no verdadero y efectivamente real por sí mismo y a través de sí mismo, sino un mero *aparecer* a través del yo, a la libre disposición de cuyo poder y arbitrio permanece. Aceptar o superar dependen puramente del antojo del yo, en sí en cuanto yo ya absoluto.

Ahora bien, en tercer lugar, el yo es individuo vivo, activo, y su vida consiste en hacer su individualidad para sí tanto como para otros, exteriorizarse y llevarse a manifestación. Pues cada hombre, en cuanto que vive, trata de realizarse y se realiza. Respecto a lo bello y el arte esto tiene el sentido de vivir como artista y configurar *artísticamente* la vida de uno. Pero, según este principio, yo vivo como artista cuando mi acción y mi exteriorización en general, en tanto que afectan a un contenido cualquiera, resultan para mí sólo una *apariencia* y adoptan una figura que está enteramente en mi poder. En tal caso no me tomo verdaderamente en *serio* ni este contenido ni su exteriorización y realización efectiva. Pues sólo hay verdadera seriedad en un interés sustancial, en una cosa en sí misma plena de contenido, en la verdad, en la eticidad, etc., en un contenido que como tal valga para mí como esencial, de tal modo que yo sólo devenga esencial para mí mismo en la medida en que me sumerja en tal contenido y haya devenido conforme a él en todo mi saber y mi

actuar. En la perspectiva según la cual el artista es el yo que todo lo pone y disuelve por sí, al cual la conciencia no le manifiesta ningún contenido como absoluto y en y para sí, sino como apariencia hecha a sí misma y destructible, no puede caber tal seriedad, pues sólo se le concede validez al formalismo del yo. Ciertamente para otros mi apariencia, en la cual me doy a ellos, puede ser algo serio, pues me toman como de hecho interesado en el asunto; pero en tal caso se equivocan, pobres sujetos estúpidos y sin órganos ni capacidad para comprender ni alcanzar la altura de mis miras. Esto me muestra que no todos son libres (es decir, formalmente libres) como para ver en todo lo que para el hombre tiene todavía valor, dignidad y santidad, sólo un producto de su propio poder de antojo, por el cual él puede dar validez a semejantes cosas, determinarse y colmarse por ellas, y a la inversa. Y este virtuosismo de una vida irónico-artística se aprehende ahora a sí mismo como una genialidad divina para la que toda y cada una de las cosas no es más que una criatura inesencial a la que el libre creador, que se sabe no comprometido con nada, no se ata, pues puede tanto aniquilarla como crearla. Quien adopta tal perspectiva de genialidad divina mira ufanamente y con desprecio a todos los demás hombres, quienes son declarados limitados y lerdos en la medida en que para ellos el derecho, la eticidad, etc., valen todavía como fijos, obligatorios y esenciales. Así pues, el individuo que vive de tal modo como artista mantiene, sí, relaciones con los demás, de amistad, amorosas, etc., pero, en cuanto genio, esta relación con su realidad efectiva determinada, con sus acciones particulares, así como con lo en y para sí universal, es para él al mismo tiempo algo nulo, y se comporta irónicamente frente a ello.

Este es el significado general de la genial ironía divina, en cuanto esta concentración en sí del yo, para el cual se han roto todos los lazos y que sólo puede vivir en la beatitud del goce de sí mismo. El señor Friedrich von Schlegel inventó esta ironía, que tanto ha dado que hablar.

Ahora bien, la siguiente forma de esta negatividad de la ironía es, por una parte, la *vanidad* de todo lo fáctico, ético y en sí pleno de contenido, la nulidad de todo lo objetivo y en y para sí válido. Si el yo se queda en esta perspectiva, entonces todo se le aparece como nulo y vano, salvo la propia subjetividad, la cual deviene por ello hueca y vacía y ella misma vana. Pero, por otra parte, el yo tampoco puede, a la inversa, hallarse satisfecho en este goce de sí mismo, sino que debe devenir él mismo menesteroso, de tal modo que ahora sienta la sed de algo firme y sustancial, de intereses determinados y esenciales. De ello resulta entonces la desdicha y la contradicción de que el sujeto, por un lado, quiere, sí, penetrar en la verdad y ansía objetividad, pero, por otro, no puede quitarse de encima esta soledad y este retramiento en sí, sustraerse a esta insatisfacción intimidad abstracta, y ahora es aquejado por la languidez que asimismo hemos visto como resultado de la filosofía de Fichte. La insatisfacción por esta quietud e impotencia —que

impiden actuar y abordar nada para no renunciar a la armonía interna, y que, pese al ansia de realidad y de absoluto, permanece no obstante efectivamente irreal y vacía, aunque en sí pura—engendra el alma bella y la languidez enfermizas. Pues un alma verdaderamente bella actúa y es efectivamente real. Pero esa ansiedad es sólo el sentimiento de la nulidad del vano sujeto vacío que carece de fuerza para poder escapar a esta vanidad y llenarse de contenido sustancial.

Pero en la medida en que la ironía fue convertida en forma artística, no se detuvo en configurar artísticamente sólo la propia vida y la individualidad particular del sujeto irónico, sino que el artista debía crear como producto de la fantasía, aparte de la obra de arte de las propias acciones, etc., también obras de arte externas. El principio de estas producciones, que primordialmente sólo pueden surgir de la poesía, es de nuevo la representación** de lo divino como lo irónico. Pero, en cuanto la individualidad genial, lo irónico radica en la autodestrucción de lo magnífico, grande, eximio, y así también las figuras artísticas objetivas sólo tendrán que representar** el principio de la subjetividad absoluta, pues muestran en su autodestrucción la nulidad de lo que para el hombre tiene valor y dignidad. Esto implica, pues, no sólo que no se toma en serio lo legal, ético y verdadero, sino que no hay nada en lo exelso y óptimo, pues esto, en su manifestación en individuos, caracteres, acciones, se desmiente y anula a sí mismo, y es así la ironía sobre sí mismo. Tomada abstractamente, esta forma raya con el principio de lo cómico, si bien en esta afinidad lo cómico debe distinguirse esencialmente de lo irónico. Pues lo cómico debe limitarse a que todo lo que se anule sea algo en sí mismo nulo, una apariencia falsa y contradictoria, una quimera, p. ej., una manía, un capricho particular frente a una poderosa pasión, o bien un principio supuestamente sostenible y una máxima firme. Pero algo enteramente diferente ocurre si lo de hecho ético y verdadero, un contenido en sí sustancial y general, se patentiza como nulo en o a través de un individuo. Entonces tal individuo es nulo o despreciable en su carácter, y también se lleva a representación** la debilidad y la falta de carácter. En esta distinción entre lo irónico y lo cómico importa esencialmente el *contenido* de lo destruido. Pero son sujetos malvados, ineptos, quienes no saben atenerse a su firme e importante fin, sino que renuncian a él y dejan que se destruya en ellos. A tal ironía de la falta de carácter le encanta la ironía. Pues del verdadero carácter forma por un lado parte un contenido esencial de fines, por otro la estabilidad de tal fin, de modo que la individualidad perdería todo su ser-ahí si debiera desistir y renunciar a él. La nota fundamental del carácter la constituye esta firmeza y sustancialidad. Catón no puede vivir sino como romano y republicano. Pero si se toma la ironía como la nota fundamental de la representación**, con ello se toma como principio de la obra de arte el menos artístico de todos. Pues hacen su aparición figuras por un lado sin relieve, por otro sin contenido ni designio, ya que en ellas lo sustancial se evidencia como lo nulo, y

aun por otro se añaden finalmente aquellas languideces y contradicciones no resueltas del ánimo. Tales representaciones** no pueden despertar un verdadero interés. De ahí, pues, los constantes lamentos desde el bando de la ironía por falta de sentido profundo, enfoque artístico y genio en el público, el cual no entiende esta excelsitud de la ironía; es decir, por el hecho de que al público no le guste esta vulgaridad y lo bien necio, bien falto de carácter. Y es bueno que no gusten estas naturalezas sin contenido, lánguidas; es un consuelo que esta falta de probidad y esta hipocresía no complazcan, y que, por el contrario, los hombres demanden tanto intereses plenos y verdaderos como caracteres que permanezcan fieles a su importante contenido.

Como observación histórica cabría añadir que han sido primordialmente Solger² y Ludwig Tieck³ quienes han asumido la ironía como principio supremo del arte.

No es este el lugar para hablar detenidamente de Solger como él merece, y debo conformarme con unas cuantas indicaciones. Solger no se contentó, como los demás, con una formación filosófica superficial, sino que su más íntima necesidad auténticamente especulativa le impulsó a sumergirse en las profundidades de la idea filosófica. Aquí llegó al momento dialéctico de la idea, al punto que yo llamo “infinita negatividad absoluta”, a la actividad de la idea de negarse como lo infinito y lo universal en la finitud y particularidad, y luego superar asimismo esta negación y con ello restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular. Solger insistió en esta negatividad, y ésta es en efecto un *momento* de la idea especulativa, pero, concebida como estos meros desasosiegos y disolución dialécticos de lo infinito así como de lo finito, sólo *un momento*, pero no, como quiere Solger, *toda la idea*. La vida de Solger fue desgraciadamente demasiado breve como para que pudiera llegar a la consumación concreta de la idea filosófica. Así, se quedó en este aspecto de la negatividad que tiene afinidad con la disolución irónica de lo determinado así como de lo en sí sustancial, y en el que vio también el principio de la actividad artística. Pero, dada la firmeza, la seriedad y la virtualidad de su carácter, en la realidad efectiva de su vida ni él fue un artista irónico en el modo descrito, ni su profundo sentido de las verdaderas obras de arte, nutrido por el constante estudio del arte, de naturaleza irónica a este respecto. Tanto más en pro de la justificación de Solger, quien, por su vida, filosofía y arte, no merece ser confundido con los apóstoles de la ironía citados.

Por lo que respecta a Ludwig Tieck, su formación data también de aquel período cuyo centro fue durante un tiempo Jena. Tieck y otras de estas ilustres personas están muy ciertamente familiarizados con tales expresiones, sin decir no obstante lo que significan. Así,

2. Karl Wilhelm Ferdinand Solger, 1780-1819. Profesor en Berlín, autor de *Erwin. Cuatro diálogos sobre lo bello y el arte* (1815), y *Lecciones sobre la estética* (1829).

3. 1773-1853. *Hojas dramatúrgicas* (1825-26).

Tieck ciertamente exige por supuesto ironía; pero cuando se trata de enjuiciar él mismo grandes obras de arte, son notables su reconocimiento y descripción de la grandeza de éstas; pero si se cree que aquí se presenta la mejor de las ocasiones para mostrar cuál sea la ironía de una obra tal como, p. ej., *Romeo y Julieta*, se sufre una decepción: nada más se dice de la ironía.



LA RISA*

HENRI BERGSON

II

Un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y cae; los transeúntes ríen. No se reirían de él, a mi juicio, si pudiesen suponer que le ha dado la humorada de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado contra su voluntad. No es, pues, su brusco cambio de actitud lo que hace reír, sino lo que hay de involuntario en ese cambio, su torpeza. Acaso había una piedra en su camino. Hubiera sido preciso cambiar el paso o esquivar el tropiezo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, *por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida*, han seguido los músculos ejecutando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían otro distinto. He ahí por qué ha caído el hombre y por qué se ríen los transeúntes.

Fijémonos ahora en una persona que ejecuta sus quehaceres con regularidad matemática. Un chusco ha mixtificado los objetos que la rodean. Moja la pluma en el tintero y la saca llena de barro; cree sentarse en una silla sólida y cae rodando al suelo; procede, en suma, al revés, funciona en el vacío, siempre por un efecto de velocidad adquirida. La costumbre le había comunicado un impulso y hubiera sido preciso detener el movimiento o desviarlo en otra dirección. Pero no se ha hecho así, y aquél ha continuado en línea recta. La víctima de una broma de taller se halla, pues, en una situación análoga a la del que va corriendo y cae. Y es cómica por la misma razón que lo es también la otra. Lo que hay en ambos casos de ridículo, es cierta *rigidez mecánica* que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano. Sólo hay una diferencia entre ambos casos, y es que el primero se ha producido por sí mismo, mientras que el segundo ha sido objeto de una preparación artificial. En el primer caso,

* Henri Bergson, *La risa* (Madrid: RBA, 1984), 30-40.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

el transeúnte no pasaba de ser un mero observador, mientras que el chusco del segundo realizaba un verdadero experimento.

Pero tanto en un caso como en otro, ha sido una circunstancia exterior la que ha determinado el efecto. Lo cómico es, pues, accidental, y queda, por decirlo así, en la superficie del individuo. ¿Qué hará falta para que pase al interior? Será menester que la rigidez mecánica no necesite ya, para manifestarse, de un obstáculo colocado ante ella por el azar de las circunstancias o por la malicia de los hombres. Menester será que saque de su propio fondo, mediante una operación natural, la ocasión constantemente renovada de manifestarse al exterior. Imaginémonos, pues, un espíritu que ande siempre pensando en lo que hizo con anterioridad y nunca en lo que está haciendo, semejante a una melodía que se retardase en su acompañamiento. Figurémonos una cierta elasticidad de los sentidos y de la inteligencia, por virtud de la cual se continúe viviendo lo que ya pasó, oyendo lo que ya no suena, diciendo lo que ya perdió toda su oportunidad; que el individuo se adapte, en fin, a una situación pasada e imaginaria, cuando debería conformar su actitud a la realidad presente. Lo cómico tendrá entonces su asiento en la persona misma, y ésta es la que se lo facilitará todo, materia y forma, causa y ocasión.

¿Qué de extraño tiene que el *distraído* (tal es el personaje que acabamos de describir) haya tentado generalmente el humor de los autores cómicos? Cuando La Bruyère encontró en su camino este carácter, comprendió al analizarlo que había hallado una fórmula para fabricar al por mayor efectos divertidos y regocijantes. Fórmula de la cual abusa haciendo de Menalco la más larga y minuciosa descripción que darse puede, volviendo sobre el tema e insistiendo hasta caer en una pesadez excesiva. La facilidad del asunto seducía al gran escritor. Y es que la distracción, en efecto, si no nos lleva a la fuente misma de lo cómico, nos pone en una cierta corriente de hechos y de ideas que vienen en línea recta de esa fuente; nos coloca sobre una de las grandes pendientes naturales de la risa.

Pero el efecto de la distracción es susceptible de recibir aún mayor fuerza. Hay una ley general, de la que acabamos de hacer una primera aplicación y que puede formularse diciendo: cuando de cierta causa se deriva cierto efecto cómico, éste nos parece tanto más cómico cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina. La mera distracción, como un simple hecho, ya nos mueve a la risa. Pero más ridícula nos parecerá esa distracción si la hemos visto nacer y desarrollarse ante nosotros, si conocemos su origen y podemos reconstituir su historia. Supongamos, para poner un ejemplo concreto, que un individuo sea dado a la lectura de novelas de amor o de caballería y que atraído y fascinado por sus héroes, venga lentamente, de día en día, concentrando en ellos su pensamiento y su voluntad. Vedle cómo acaba por circular entre nosotros como un sonámbulo. Sus acciones son distracciones, sólo que estas distracciones son imputables a una causa conocida y real. No son ya pura y simplemente ausencias, sino que se explican por la presencia del individuo

en un ambiente perfectamente definido, aunque imaginario. No hay duda que una caída es siempre una caída; pero una cosa es caerse en un pozo por torpe distracción, y otra cosa es caerse por ir mirando una estrella. Y una estrella es lo que contemplaba Don Quijote. ¡Qué profundidad de fuerza cómica la de lo novelesco, unido a un espíritu soñador! Y, sin embargo, al restablecer la idea de distracción que debe servir de intermediaria, vemos cómo este carácter cómico profundísimo se enlaza con lo cómico más superficial. Sí; estos espíritus soñadores, estos exaltados, estos locos tan extrañamente razonables, nos hacen reír hiriendo en nosotros las mismas cuerdas, poniendo en juego el mismo mecanismo interior que la víctima de una novatada o el transeúnte que resbala en la calle. También ellos son andarines que caen, ingenuos a los que se les burla, correderos que van tras un ideal y tropiezan contra las realidades, cándidos soñadores a quienes acecha maligna la vida. Pero son ante todo unos grandes distraídos que llevan sobre los otros la superioridad de su distracción sistemática, organizada en torno de una idea central, y de que sus malandanzas se hallan enlazadas por la misma inexorable lógica que la realidad aplica a corregir los sueños, engendrando así a su alrededor, por efectos capaces de sumarse unos a otros, una risa que va agrandándose indefinidamente.

Avancemos ahora un paso más. Lo que la rigidez de la idea fija es al espíritu, ¿no lo serán ciertos vicios al carácter? Replegue nefando de la Naturaleza y contracción de la voluntad, el vicio suele asemejarse a una corcova del alma. Hay sir duda vicios en los que el alma se hunde profundamente, con toda su fuerza de potencialidad fecunda, llevándolos más intensos, vivificados, a un círculo de eternas transfiguraciones. Esos son los vicios trágicos. Pero el vicio que nos convierte en personajes cómicos es aquel que nos viene de fuera como un marco ya hecho al que hemos de ajustamos, aquel que nos impone su rigidez en lugar de amoldarse a nuestra flexibilidad. No somos nosotros quienes le complicamos, sino él, por el contrario, el que nos reduce. En esto precisamente me parece que consiste —como trataré de demostrarlo en la segunda parte de este estudio— la diferencia esencial entre la comedia y el drama. Un drama, aun cuando nos pinte pasiones o vicios que tienen su nombre propio, los incorpora con tal arte a las personas, que aquellos nombres se olvidan, se borran sus caracteres generales y ya no pensamos para nada en ellos, sino en la persona que los asume. He aquí por qué el título de un drama sólo puede serlo un nombre propio. Son muchas, por el contrario, las comedias que llevan por título su nombre genérico: *El avaro*, *El jugador*, etcétera. Si hubieseis de imaginaros una obra que pudiese llamarse, por ejemplo, *El celoso*, seguramente os acordaríais de *Sganarelle* o de *Jorge Dandin*, pero ni por un instante pensaríais en Ótelo: *El celoso* no puede servir de título más que a una comedia. Es que el vicio cómico, por íntimamente que se una a las personas, siempre conserva su existencia independiente y simple y siempre es el personaje central, presente a la par que invisible, del que dependen todos los demás personajes

de carne y hueso que se agitan en la escena. A veces se divierte en arrastrarles y en hacerles rodar con él a lo largo de una pendiente. Lo más general es, sin embargo, que les haga vibrar como un instrumento o les maneje como fantoches. Bien mirado, el arte del poeta cómico consiste en darnos a conocer completamente ese vicio, procurándonos hasta tal punto su intimidad que acabamos por apoderarnos de algunos de los hilos de los fantoches cuyo manejo tanto le divierte, y entonces nosotros los podremos manejar también a nuestro antojo, y de ahí una parte del placer que experimentamos. Así, pues, también es aquí una especie de automatismo muy cercano a la simple distracción. Para convencerse de ello, bastará observar que generalmente un personaje cómico lo es en la medida exacta en que se descompone a sí propio. Lo cómico es *inconsciente*. Como si usase al revés el anillo de Giges, se hace invisible para todo el mundo. Un personaje de tragedia no cambiará en nada su conducta porque llegue a tener noticia del juicio que nos merece. Podrá ocurrir que persevere en ella, aun con plena conciencia de lo que es, aun con el sentimiento clarísimo de horror que nos inspira. Pero un hombre ridículo, desde el instante en que advierte su ridiculez, trata de modificarse, al menos en lo externo. Si Harpagon viese que nos reímos de su avaricia, no digo que se corrigiera, pero sí que procuraría encubrirla o al menos darle otro cariz. Digámoslo desde ahora: sólo en este sentido se puede afirmar que la risa castiga las costumbres, naciendo que nos esforzemos por parecer lo que debiéramos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día.

Por el momento, no quiero llevar más lejos este análisis. Del que va corriendo y se cae hasta el ingenuo burlado, de la mixtificación a la distracción, de la distracción a la exaltación, de la exaltación a las diversas deformaciones de la voluntad y del carácter, hemos ido siguiendo el avance mediante el cual lo cómico se adentra cada vez más profundamente en la persona, pero sin dejar de recordarnos en sus más sutiles manifestaciones algo de lo que ya advertíamos en sus formas iniciales: un efecto de automatismo y de rigidez. Esto nos permite formarnos una primera idea, aunque tomada muy de lejos, vaga y confusa todavía, del aspecto ridículo de la persona humana y de la función ordinaria de la risa.

La vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros una atención constantemente despierta, que sepa distinguir los límites de la situación actual, y también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos capacite para adaptarnos a esta situación. *Tensión y elasticidad*, he ahí dos fuerzas complementarias que hacen actuar la vida. ¿Llegan a faltarle en gran medida al cuerpo? Entonces surgen los accidentes de toda índole, los achaques, la enfermedad. ¿Es el espíritu el que carece de ellas? Entonces sobrevendrán todos los grados de la pobreza psicológica, todas las variedades de la locura. ¿Es el carácter el que está falso de ellas? Pues entonces se seguirán las profundas inadaptaciones a la vida social, fuentes de miseria, y a veces ocasiones de actos criminosos. Una vez descartadas estas inferioridades que afectan intensamente a la existencia (y tiende a eliminarse en lo

que se llama la lucha por la vida), el individuo puede vivir y hacer vida en común con sus semejantes. Pero la sociedad exige más. No le basta vivir; aspira a vivir bien. Lo temible para ella es que cada uno de nosotros se limite a atender a lo que constituye lo esencial de la vida, y se abandone para todo lo demás al fácil automatismo de las costumbres adquiridas. Y debe temer asimismo que los miembros sociales, en vez de tender a un equilibrio de voluntades enlazadas en un engranaje cada vez más exacto, se contentan con respetar las condiciones fundamentales de este equilibrio. No le basta el acuerdo singular de las personas, sino que desearía un esfuerzo constante de adaptación recíproca. Toda *rigidez* del carácter, toda *rigidez* del espíritu y aun del cuerpo será, pues, sospechosa para la sociedad, porque puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común, en torno del cual gravita la sociedad entera. Y, sin embargo, la sociedad no puede reprimirla con una represión material, ya que no es objeto de una material agresión. Encuéntrese frente a algo que la inquieta, pero sólo a título de síntoma, apenas una amenaza, todo lo más un gesto. Y a este gesto responde con otro. La risa debe ser algo así como una especie de gesto social. El temor que inspira reprime las excentricidades, tiene en constante alerta y en contacto recíproco ciertas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y adormirse, da flexibilidad a cuanto pudiera quedar de rigidez mecánica en la superficie del cuerpo social. La risa no nace, por lo tanto, de la estética pura, toda vez que persigue (de modo inconsciente y aun moral en muchos casos particulares) un fin útil de perfeccionamiento general. Sin embargo, lo cómico tiene algo de estético, pues aparece en el preciso instante en que la sociedad y la persona, libres ya del cuidado de su conversación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte. En una palabra, si trazamos un círculo en derredor de las acciones y acuerdos que atañen a la vida individual o social y que en sí mismas llevan el castigo encarnándolo en sus consecuencias naturales, veremos como fuera de este terreno de lucha y de emoción, en una zona neutral en que el hombre se da simplemente en espectáculo a sus semejantes, queda una cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuviesen la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo.

Guardémonos, no obstante, de tomar esta fórmula por una definición de lo cómico. Dicha fórmula sólo conviene a casos elementales, teóricos, perfectos, en los cuales se presenta lo cómico puro, libre de toda mezcla. Tampoco la damos como explicación. Sólo haremos de ella el *leit motiv* que ha de acompañar todas nuestras explicaciones. Será menester no perderla de vista, pero sin insistir demasiado en ella, a la manera como el buen esgrimidor debe pensar en los movimientos discontinuos de la lección, mientras su cuerpo se abandona a la continuidad del asalto. Esta continuidad de las formas cómicas es la que vamos a tratar de restablecer, anudando el hilo que va desde las astracanadas del

clown a los juegos más refinados de la comedia, siguiéndole en sus giros, con frecuencia inesperados, deteniéndonos de cuando en cuando para mirar a nuestro alrededor, volviendo a remontarnos, si es posible, al punto de donde parte ese hilo y desde el cual acaso vislumbremos —ya que lo cómico oscila entre la vida y el arte— la relación general entre el arte y la vida.



ANTOLOGÍA DEL HUMOR NEGRO*

ANDRÉ BRETON

PARARRAYOS. EL PRÓLOGO PODRÍA TITULARSE: PARARRAYOS (LICHTENBERG)

"La comicidad, o dicho de otro modo, la emanación, la explosión, el desprendimiento de comicidad, dice Baudelaire, exige...".

Emanación, explosión: sorprende encontrar asociadas estas dos mismas palabras en Rimbau, precisamente en uno de los poemas más pródigos en humor negro (se trata, en efecto, de su último poema llegado a nosotros, donde "la expresión, bufonesca y extraviada a más no poder" resurge, extremadamente condensada, suprema, de los esfuerzos que han posibilitado su afirmación primero, luego su negación):

«Rêve»

*On a faim dans la chambrée,
C'est vrai
Émanations, explosions,
Un génie: Je suis le gruère!*

.....

¿Encuentro fortuito, reminiscencia involuntaria, cita? Para dilucidarlo sería preciso haber llevado suficientemente lejos la exégesis de este poema, el más difícil de la lengua francesa, pero esta exégesis no ha sido ni tan siquiera intentada. Semejante coincidencia verbal no resulta por ellos menos significativa. Revela en los dos poetas una idéntica preocupación por las condiciones, llámémoslas así, atmosféricas, en las que puede producirse entre los hombres el misterioso intercambio del placer humorístico. Intercambio que desde hace un siglo y medio se encuentra vinculado a un precio ascendente que tiende a

* André Breton, *Antología del humor negro* (Barcelona: Anagrama, 1966), 7-13.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

convertirlo hoy en norma del único comercio intelectual de gran lujo. Cada vez es menos cierto, teniendo en cuenta las exigencias específicas de la sensibilidad moderna, que las obras poéticas, artísticas, científicas, los sistemas filosóficos y sociales, desprovistos de esa especie de humor, no dejen bastante que desear, no estén condenados, con mayor o menor rapidez, a perecer. Se trata de un valor que se revela, no sólo como ascendente entre los demás, sino incluso capaz de someter a los restantes hasta conseguir que buen número de ellos cesen universalmente de ser apreciados. Nos estamos adentrando en un terreno candente, avanzamos por tierra de volcanes, tenemos alternativamente todo el viento de la pasión a favor y en contra desde el momento en que decidimos hacernos a la vela hacia este humor, del que, sin embargo, conseguimos aislar en la literatura, en el arte, en la vida, con incomparable satisfacción, sus productos manifiestos. Poseemos, en efecto, más o menos obscuramente, el sentido de una jerarquía en la que la posesión integral del humor aseguraría al hombre su más alto puesto; precisamente es en esta medida donde se nos escapa, y está, sin duda, destinada a escapársenos durante mucho tiempo, cualquier definición global del humor, en virtud de aquel principio según el cual “el hombre tiende por naturaleza a deificar lo que rebasa el límite de su comprensión”. De la misma manera que “la última y más elevada iniciación, aquella que alcanzaron tan sólo algunas inteligencias privilegiadas como último postulado de la Ciencia Suprema, apenas consigue hacer comprender como la Divinidad puede razonarse”¹ (la Kabbala Suprema, reducción a nivel terrestre de la Ciencia Suprema, es mantenida celosamente secreta por los grandes iniciados), no puede intentarse explicitar el humor para fines didácticos. Equivaldría a querer desprender del suicidio una moral de vida. “No hay nada, se le ha dicho, que un humor inteligente no pueda resolver en carcajada, ni siquiera la nada... la risa, como una de las más fastuosas prodigalidades del hombre, y hasta los límites del desenfreno, está al borde de la nada, nos la ofrece como garantía”². Resulta fácil imaginar el partido que podría sacar el humor de su definición, y, especialmente, de esta definición.

Así las cosas, no hay por qué asombrarse si las diversas encuestas realizadas al respecto han aportado hasta el momento los resultados más pobres. A una de ellas, por otra parte muy mal dirigida por la revista *Aventure*, en noviembre de 1921, respondía Paul Valéry: “La palabra *humor* es intraducible. Si no lo fuera, los franceses no la emplearían. Pero si la utilizan es precisamente por la imprecisión que le adjudican y que la convierte en una palabra muy adecuada para una discusión sobre gustos y colores. Cada oración que la contiene modifica su sentido, hasta el punto de no hallarse su significado propio más

1. Armand Petitjean, *L'imagination et Réalisation* (Denoel et Steele, 1936).

2. Pierre Piobb, *Les mystères des Dieux*. Vénus (Daragon, ed., 1909).

que en el conjunto estadístico de todas las frases que la contiene y que van a contenerla en el futuro". Esta toma de posición de absoluta reticencia no deja de ser preferible, a fin de cuentas, a la prolíjidad de la que ha dado muestra Aragon, que en el *Traité du Style* parece haberse propuesto agotar el tema (dando largas al asunto), pero el humor no se lo ha perdonado, y a nadie, en lo sucesivo, ha dado un mayor y más radical esquinazo: "¿Quiere usted que le exponga las restantes partes anatómicas del humor? Pues bien, tome el dedo alzado mientras dice, ¿perdón?, para pedir la palabra, ya tenemos el pelo. Los ojos, dos olvidos para los espejos. Las orejas, pabellones de caza. El brazo derecho, llamado simetría, representa el palacio de justicia, el izquierdo es el brazo de un manco que no tiene brazo derecho. El humor es lo que falta a los caldos, a las gallinas, a las orquestas sinfónicas. Y a la inversa, es lo que no falta a los empedradores, a los ascensores, a los bicornios. Se le ha visto entre la batería de la cocina, ha hecho su aparición en el mal gusto, tiene su residencia de invierno en la moda... ¿A dónde va? A la ilusión óptica. ¿Su casa? El Petit Saint-Thomas. ¿Sus autores preferidos? Un tal Vinet-Balmer. ¿Su debilidad? Los crepúsculos, siempre que parezcan un huevo al plato. No le desagrada la nota seria. Es muy parecido, en una palabra, a la mira del fusil", etc., etc. Excelente ejercicio del empollón que ha elegido este tema como otro cualquiera y que no posee del humor más que una perspectiva externa. Todo este malabarismo no es más que una escapatoria. Resulta extraño que la más exacta aproximación al problema se la debamos a Léon Pierre-Quint que en su obra *Le Comte de Lautréamont et Dieu*, presenta al humor como un modo de afirmar, más allá de "la absoluta rebelión de la adolescencia y la rebelión interior de la edad adulta", una *rebelión superior del espíritu*.

Mientras el humor exija... el problema continuará planteado. Sin embargo, creemos que Hegel ha hecho dar al humor un paso decisivo en el dominio del conocimiento al invocar el concepto del *humor objetivo*. "El arte romántico, dice, tenía por principio fundamental la concentración del alma en ella misma, y ésta, notando que el mundo real no respondía perfectamente a su naturaleza íntima, permaneció indiferente frente a él. Esta posición se desarrolló durante el período del arte romántico, centrándose el interés alternativamente en los accidentes del mundo exterior o en los caprichos de la personalidad. Pero ahora, si este interés va incluso a conseguir que el espíritu sea absorbido en su contemplación exterior, y que el humor, conservando su carácter subjetivo y reflexivo, se deje cautivar por el objeto y la forma real, obtendremos, gracias a esta íntima penetración, un *humor de alguna manera objetivo*". Por otra parte, como dijimos en otra ocasión³, la esfinge negra del *humor objetivo* no podía dejar de encontrarse, en el camino polvoriento

3. *Position politique du Surréalisme* (1935): Posición surrealista del objeto.

del porvenir, con la esfinge blanca del azar *objetivo*, y cualquier creación humana posterior será necesariamente fruto de este encuentro.

Observemos de paso que la situación asignada por Hegel a las diversas artes (la poesía las dirige en tanto que único arte *universal* y orienta sus pasos tras los suyos por ser la única capaz de representar las sucesivas *situaciones* de la vida), explica suficientemente que la forma de humor que nos interesa haya hecho mucho antes su aparición en poesía que en pintura, por ejemplo. La intención satírica, moralista, actúa en pintura sobre casi todas las obras del pasado, de donde podría desprenderse cierta influencia degradante para el humor, y que, en cualquier caso, las expone a decantarse hacia la caricatura. Exceptuaríamos, todo lo más, parte de las obras de Hogarth y de Goya, y nos mantendríamos en reserva en otras ocasiones, cuando el humor sólo se deja presentir y no se da más que como hipotético, caso de la mayor parte de la obra de Seurat.

El triunfo del humor en el terreno plástico, en su estado puro y manifiesto, parece tener que situarse en una época mucho más cercana a la nuestra y reconocer como su primer y genial artesano al mejicano José Guadalupe Posada que, en unos admirables grabados sobre madera de carácter popular, nos sensibiliza hacia las agitaciones de la revolución de 1910 (las sombras de Villa y Fierro deberán ser interrogadas, concurrentemente a estas composiciones, sobre lo que pueda ser el paso del humor de especulación al de acción; Méjico, con sus espléndidos juguetes fúnebres, afirmándose, además, como la tierra elegida del humor negro). Desde entonces, este humor se ha comportado, en pintura, como un país conquistado. La hierba negra no ha cesado de chisporrotear por ahí donde ha pasado alguna vez el caballo de Max Ernst “la Mariée du vent”. Dentro de las limitaciones inherentes a un libro, nada hay, a este respecto, más logrado, más ejemplar, que sus tres novelas de “collages”: *La Femme sans tête*, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, *Une semaine de Bonté ou les sept Eléments capitaux*.

El cine, en la medida en que no sólo representa situaciones sucesivas de la vida, como la poesía, sino que incluso pretende testimoniar su encadenamiento desde el momento en que, para emocionar, está condenado a inclinarse hacia soluciones extremas, tenía que encontrar el humor desde el primer momento. Las primeras comedias de Mack Sennett, algunas películas de Chaplin (*Charlot se evade*, *El peregrino*), los inolvidables Fatty y Picratt, marcan la línea que debía desembocar lógicamente en esos almuerzos de sol de medianoche que son *One Million Dolar Legs* y *Animal Crackers*, y en esas excursiones por plena gruta mental, tanto de Fingal como de Pouzzoles, que son *Un chien andalou* y *L'âge d'or* de Buñuel y Dalí, sin olvidar el *Entracte* de Picabia.

“Será el momento, dice Freud, de familiarizarnos con ciertas características del humor. El humor no sólo tiene algo de liberador, análogo en ello al ingenio y a la comididad, sino también algo de *sublime* y elevado, características que no se encuentran en

los otros dos órdenes de adquisición del placer por una actividad intelectual. Lo sublime tiende evidentemente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriamente. El yo rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer". Freud da este ejemplo, grosero pero suficiente: el condenado al que se lleva a la horca un lunes y grita: "¡Esta semana sí que empieza bien!". Sabemos que al finalizar el ensayo que ha hecho girar en torno al humor, declara ver en él una modalidad de pensamiento que tiende al ahorro del gasto *necesitado por el dolor*. "Atribuimos a este valor bastante débil —sin saber demasiado por qué— un carácter de *gran valor*, lo sentimos como particularmente apto para liberarnos y exaltarnos". Según él, el secreto de la actitud humorística residiría en la posibilidad para algunos seres de retirar de su ego, en caso de grave peligro, el acento psíquico, para depositarlo en su superego, concibiendo genéticamente a este último como heredero de la instancia parental ("el superego mantiene a menudo al ego bajo una severa tutela, continúa tratándolo como en otro tiempo los padres —o el padre— trataban al niño"). Nos ha parecido interesante confrontar con esta tesis un cierto número de actitudes particulares que ponen de manifiesto el humor, y de textos en los que este humo ha sido llevado literariamente a su más alto grado de expresión. En vistas a una reducción a los elementos más comunes, fundamentales, hemos creído poder utilizar, sin prejuicio por las reservas que en Freud provoca la distinción necesariamente artificial, entre el *ello*, el *yo* y el *superyó*, y para una mayor comodidad, el vocabulario freudiano.

No vamos a defendernos por haber actuado en esta selección con una considerable dosis de parcialidad, ya que semejante posición nos parece la única adecuada ante un tema como éste. El mayor temor, el único motivo de posibles lamentaciones, sería, caso de ocurrir, no haberse mostrado lo suficientemente difícil. Para participar en el torneo negro del humor es indispensable haber salido victorioso de numerosas eliminatorias. El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado —el eterno sentimentalismo sobre fondo azul— y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada.

1939

MÁS ALLÁ DEL BIEN Y DEL MAL: PRELUDIO DE UNA FILOSOFÍA DEL FUTURO*

FRIEDRICH NIETZSCHE

294

El vicio olímpico. — A despecho de ese filósofo que, como genuino inglés, intentó crear entre todas las cabezas que piensan una mala fama al reír — “el reír es un grave defecto de la naturaleza humana, que toda cabeza que piensa se esforzará en superar” (Hobbes) —, yo me permitiría incluso establecer una jerarquía de los filósofos según el rango de su risa — hasta terminar, por arriba, en aquellos que son capaces de la carcajada áurea. Y suponiendo que también los dioses filosofen, cosa a la que más de una conclusión me ha empujado ya —, yo no pongo en duda que, cuando lo hacen, saben reír también de una manera sobrehumana y nueva — ¡y a costa de todas las cosas serias! A los dioses les gustan las burlas: parece que no pueden dejar de reír ni siquiera en las acciones sagradas.

* Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (Madrid: Alianza editorial, 1985), 251.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

EL VIAJERO Y SU SOMBRA*

FRIEDRICH NIETZSCHE

RISA Y SONRISA

173. Cuanto más alegre y seguro de sí mismo se siente el espíritu, más olvida la risa escandalosa; al contrario, dibuja sin cesar una sonrisa más intelectual, signo de su asombro a causa de los innumerables parecidos ocultos que encierra la buena existencia.

LAS MEJORES BURLAS

177. Tributo buena acogida a la burla que se deja escapar en lugar de un pensamiento pesado e incierto, como signo de la mano y como guiñada al mismo tiempo.

* Friedrich Nietzsche, *El viajero y su sombra* (Medellín: Bedout, 1972), 82-83.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

LA IRONÍA*

VLADIMIR JANKELEVITCH

4. LA IRONÍA HUMORÍSTICA

Mostremos ante todo que, si la ironía rebaja y trivializa cada singularidad por separado, sólo lo hace para respetar mejor el conjunto de lo real. Este contraste corresponde a la típica ambigüedad de las operaciones irónicas. La ironía es al mismo tiempo sentido del detalle y pensamiento de lo universal, *τοῦ χαθόλου*. Aunque erizada de sarcasmos, de libelos y de púas agudísimas, la ironía es la capacidad de considerar las cosas desde un punto de vista general: el detalle evoca el conjunto del que ha sido irónicamente extraído para poderse apreciar mejor. Pero mientras el individualismo se las arregla para encontrar una miniatura del universo, o, como suele decirse, un microcosmos, en las singularidades típicas, el “ironismo”, en cambio, quiere el detalle insignificante y, en la medida de lo posible, ridículo, para que restituya el todo, no a través de un desarrollo extensivo de su contenido, sino por una magia instantánea y apelando a las potencias alusivas de la intuición. Así puede decirse muy bien, parafraseando a Platón: *συνοπτικὸς γὰρ ὁ εἰρωνέας*. ¡La ironía es paradójicamente sinóptica! El ironista cobra altura¹ y busca panoramas de aeronauta. Para ser justo con él es necesario abandonar el punto de vista de las particularidades ambiciosas a cuyas expensas nos divierte. En realidad, el detalle es más risible que ridículo; y así como en este mundo todo tiene límites, también todo tiene su valor: porque es propio de la ironía afirmar al mismo tiempo la positividad de la imperfección de cada cosa creada. Casi nada es despreciable. Pero también, casi nada es indispensable. El humor dice que nada es irreemplazable, pero el remordimiento protesta diciendo que todo es irreemplazable: la ironía armoniza el remordimiento y el humor, y decide que nada es vanidad, aunque todo sea vanidad. Ser consciente de que el individuo pasa y las instituciones quedan, y de que la obra sobrevive al obrero, resulta, al mismo tiempo, reconfortante y un poco triste; lo más ridículo es que a veces la injusticia contribuye a edificar la armonía en general, que a veces son sus propias teorías las que

* Wladimir Jankelevitch, *La ironía* (Madrid: Taurus, 1982), 140-144; 154-156.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

1. Ανωθεν ἐπιθεωρεῖν, dice Marco Aurelio (*Eἰς ἐαυτόν*, IX, 30).

matan al teórico, que a veces una sociedad importa de otra parte unas ideas, sentimientos, productos, un lenguaje, que, sin embargo, ella misma había inventado; el fenómeno desmiente la ley; y el individuo, la especie; y el fin se realiza a través de unos medios paradójicos... Todas estas incoherencias metafísicas, económicas, sociales componen lo que vulgarmente se llama la ironía del destino. ¡La ironía es la fecundidad del error! ¡Son ironías, la contradicción providencial, la teología del fracaso y las extrañas coincidencias del destino! ¿Acaso Leopardi, y el Kirilov de Feodor Mikhailovich, no nos han repetido bastante que el destino es una farsa, el plantea una mentira y la vida toda una especie de diabólico vodevil? ¡Qué ridículo, también, que las más majestuosas ideologías estén a la merced de un hecho minúsculo, que los grandes hombres sean a menudo el producto de los pequeños azares! A veces el azar hace que tan bien las cosas... La ironía acaba convenciéndonos de lo siguiente: ¡El todo es tan necesario como contingente es el detalle! En esto consiste el optimismo del pesimismo. La ironía posee una especie de elasticidad infinita que le permite digerir las antinomias totalizándose siempre, y acomodarse a los caprichos de la fortuna adaptándose a todas las diversidades de lo dado... No indignarse demasiado por las traiciones ni asombrarse demasiado por las conversiones, considerar a los renegados con una ironía indulgente, significa demostrar una sabiduría que no es necesariamente escéptica y que a veces no dista mucho de la simpatía. Como el demonio le molesta cuando está traduciendo la Biblia, Lutero le encuentra de inmediato un sitio en su universo. Ironizar es, pues, comprender y ampliar el propio horizonte para absorber el carácter "esporádico" de la evolución² y resolver las disonancias de la vida; y es también ser "indulgente", o sea, estar siempre más allá de los límites que, en determinado momento, nos impone nuestra condición; la ironía, que reflexiona sobre su propia reflexión, sería una "conciencia de 'allendidad'"³. Entre esta finura indulgente, que perdona al universo como se excusa a un amigo, y la burla estrecha, hay tanta distancia como la que, en Spinoza, separa el *risus* de la *irrisio*: Porque hay una risa que, como la ira, los celos y la superstición, es un sentimiento distante y hostil. La ironía tiene en cuenta mil matices que la burla somera ni siquiera ve; porque esta última es una alegría según la letra, mientras aquélla es una alegría según el espíritu.

Pero la ironía desempeña, sobre todo, un papel capital en nuestro perfeccionamiento interior. Y, en primer lugar, en nuestras relaciones con el universo. ¡Hay tan pocas cosas importantes! "There's nothing serious in mortality", dice Macbeth; "all is but toys". La cómica nulidad de las ocupaciones humanas nos da risa, y empezamos

2. HÖFFDING, *Humor als Lebengefühle*, *passim*; PALANTE, art. cit.: Fr. Paul Han, *La Morale de l'ironie*, *passim*.

3. A. GIDE, *Les Faux-Monnayeurs*, p. 364.

borrando del mapa de nuestras preocupaciones esas pequeñas inquietudes que agitan la ociosidad provinciana y que nunca duran más que una tarde. Basta pensar en la sonrisa melancólica y desengañada con que hojemos nuestra agenda del año pasado, testigo de nuestras importantes citas y de nuestras inmensas preocupaciones difuntas... Según Plotino, Hércules sonríe en el Hades al recordar sus trabajos terrestres. Πρὸς τὰ ἀδιάφορα ἀδιάφορεῖν, dice Marco Aurelio⁴: iser indiferente a las cosas indiferentes! La ironía va derecho a lo esencial desvaloriza esas tragedias macroscópicas; de ese modo se calma, se aírea, se simplifica. Para ridiculizar la mezquindad de nuestras conversaciones, la ironía simula el énfasis y la solemnidad bufonesca; también ella hace mucho ruido y casca pocas nueces. Se burla, como Erick Satie, del que acarrea grandes piedras, y suda sangre y agua abrumado por tanto peso (es una piedra pómex). Precisamente, ciertos estéticos explican la risa como un efecto de la degradación repentina, como una especie de contraste descendente⁵: la montaña pare un ratón; esta teoría clásica no explicaría tanto la risa como el efecto recreativo y deflacionista de la ironía: la ironía desinfla la falsa sublimidad, las exageraciones ridículas y la pesadilla de las vanas mitologías. Como ha en nuestras ideas una tendencia a llegar hasta el final de las antítesis intransigentes, como hay en nuestros sentimientos una inclinación pasional que los volverá obsesivos y, por decirlo así, cancerosos, como hay, por último, en nuestros actos una disposición a convertirse en hábitos o en ideas fijas, necesitamos un elemento moderador que, con cierta frivolidad benigna, compense el triple "frenesí" de la lógica, la memoria y el sueño. Ese elemento regulador es la ironía. Principio de inhibición de los sentimientos, la ironía desempeña un papel comparable al de esos "reductores" que, según la psicología académica frenarían la tendencia alucinadora de las imágenes; contrabate el absolutismo patológico y hace que la grandilocuencia se avergüençe de ser lo que es; mediante una especie de levitación, supera nuestra gravedad espiritual, y, por último, detiene la proliferación complaciente de los adjetivos. De ese modo, la ironía nos inmuniza contra la decepción; es el antídoto de las falsas tragedias, la conciencia de que ningún valor agota todos los valores; lucha contra la inercia de los sentimientos que se fijan y se convierten en tic, fórmula o manía; llama al orden a los dolores que se eternizan y pretenden ser totales, es decir, desesperados; es, pues, una gran consoladora y al mismo tiempo un principio de medida y equilibrio, algo así como el πέρας o límite, según el Filebo; mortal para la pedantería maniática y para todas las inclinaciones unilaterales de la mente, forja almas armoniosas, equilibradas,

4. Εἰς ἐατυτόν, XI, 16. Y Plotino, *Enéadas*, IV, 3, 32.

5. Por ejemplo, Novalis, ed. Minor, t. II, p. 217; BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques: De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*; Stendhal comparte esta manera de pensar, así como, entre los modernos, James SULLY (*An essay on laughter*), Bain y Höffding.

multilaterales, cuyo centro ya no es un vicio, sino un valor realmente esencial. ¿Existe algún control más exacto de las buenas intenciones aparentes, una prueba más rigurosa para la sinceridad a medias y las desesperaciones meramente literarias? Desde luego, esta profundización del orden mental, esta nueva jerarquía de intereses y tendencias, sólo se consigue a costa de grandes sacrificios: la mayoría de las veces, la ironía no nos exigirá entusiasmo, sino resignación, paciencia y simple sentido del humor. Porque no somos ángeles. Cualquier instinto, cualquier pasión puede destrozarnos el corazón... ¿Cómo podrían caber todos en nuestro pecho? La ironía representa la solución de compromiso que les permite soportarse mutuamente, a fuerza de concesiones y de realismo. La ironía no es más que uno de los rostros del pudor.

[...]

La ironía es una de esas cualidades que resulta contradictorio atribuirse, porque su existencia sólo obedece a la pura movilidad de la vida: no podemos ser modestos y decirlo, no podemos atribuirnos inteligencia sin dejar de poseerla por el solo hecho de atribuirlas; el que se declara ingenioso pierde el ingenio tan pronto como dice tenerlo: la “buena voluntad de ser ingenioso”, dice Friedrich Schlegel, es una virtud de payaso, “Witzelei”, y no “Witz”; y otro tanto sucede en el caso de la gracia, el encanto y de todas aquellas cualidades frágiles que sólo existen con la condición de no ser buscadas. Tampoco existe una ironía sistemática; si Epiménides es un mentiroso, entonces Epiménides no es un mentiroso, y viceversa; análogamente, el que se especializa en el epígrama no es más que un pedante, porque, como en la retórica y en el *bel canto*, también en la broma existen los Trissotin. Así como la menor complacencia de conciencia aniquila la desesperación del remordimiento, vuelve sospechosa toda sinceridad y, por último, nubla la pureza de la intención, también la menor afectación convierte al ironista en un profesional y al hombre encantador en un especialista del encanto, es decir, en un *encantador*, o sea, en un bufón y un pillo. La complacencia que no puede apartar los ojos de sí misma mata al mismo tiempo el sufrimiento curativo —lo vuelve ineficaz—, y la alegría inocente —la que reemplaza por unas abstracciones eudemónicas y unas actitudes vacías—: va llevando a todas partes el concepto, el tedio, la aridez, la ausencia de toda convicción, como sucede siempre que “falta” corazón. Ahora bien, la ironía humorística no reside en ningún sitio; esa ironía sin domicilio no es una profesión, sino, al igual que la libertad, una inspiración y una vocación. Como el *Anima* de Henri Bremond⁶ la inspiración irónica espera que *Animus*

6. *Prière et poésie*, p. 221. Cfr. Max Scheler, *El sentido del sufrimiento*, trad. franc. p. 55; Kierkegaard, *La pureza del corazón*, trad. franc. p. 64; *El Concepto de la angustia*, trad. franc. p. 78.

deje de mirarla para recuperar la sinceridad. Y así como la música sólo podrá expresar algo si no trata de ser expresiva, o así como, según Newmann, la prosa que reconoce serlo ya tiene algo de poesía, también la ironía humorística necesita renunciar a su papel, conservar la inocencia de Psique, si quiere ser irónica. “Nada impide más ser natural que las ganas de parecerlo”⁷. La ironía afectada se vuelve ingenua sin quererlo, mientras que la ironía humorística, que se conserva ágil, flexible e infinitamente consciente, descubre la profunda seriedad de la vida; una, que se cree muy sutil, acaba sucumbiendo a la ironía de los otros, se trata de una inteligencia a medias, que en determinado momento deja de desdoblarse; la otra es conciencia aguda y lucidez infinita, y acaba recuperando la inocencia del primer día de la creación. Si la meta de la ironía no puede ser la contemplación de sí misma, tampoco puede ser un fin trascendente, ni un genio de la especie como el que invoca la metabiología de Schopenhauer para explicar el misterio del pudor. Diremos, pues, que la intención de la ironía humorística es de carácter totalmente espiritual: trascendente, porque la ironía afirma más y más la verdad y la bondad del espíritu; y también inmanente, porque esa afirmación se especifica sin cesar a través de unas negaciones burlonas que ridiculizan la falsa espiritualidad. Es posible burlarse de los sistemas construidos y de las soluciones definitivas, así como de las verdades que han adquirido carácter eclesiástico, y, en general, de todo lo que se esfuerza por alcanzar una existencia voluminosa; los dogmas estáticos son muy vulnerables al epígrama, porque cuanto mayor es su peso más fácil resulta disgregarlos. Quizá sólo haya una cosa en el mundo invulnerable a la burla: es la energía constituyente con la que el espíritu forja esas soluciones y esos dogmas. Poco importa que todas las legislaciones que la ironía nos proporciona se desmoronen una después de otra al convertirse en blanco de sucesivas ironías: de entre de esa masacre de legalidades constituidas surge una legitimidad constituyente, un orden profundo, que se vislumbra incluso en la convergencia de las reiteradas negaciones. Así como la conciencia infeliz siempre encuentra la manera de acomodarse a su infelicidad, también las negaciones más tajantes perfilan cierto orden positivo que sobrevive a las cosas ordenadas. La unidad humorística nunca reside en esto o en aquello, sino siempre “en la transición”: romántica y clásica, mística y prosaica, aventurera y burguesa, sólo puede definirse, como el espíritu francés, mediante predicados antitéticos. La Moda, que sin cesar rechaza hacia el pasado los sucesivos estilos, es la caricatura del movimiento irónico; poco importa en este caso qué estilo se adopta, siempre y cuando sea “el último”. La moda deja de ser tal si se eterniza o se demora en pasar, e incluso si se detiene demasiado en las ceremonias sociales: como la ironía, la

7. La Rochefoucauld. *Máximas*, 431.

moda sólo roza. Ser “moderno” consiste, pues, en ser al mismo tiempo perpetuamente contemporáneo de los estilos más recientes, y en no insistir nunca, para no estar nunca atrasado. Constantemente nuevo, pero también constantemente caduco, el presente de la moda y de la modernidad tiene un aspecto tan paradójico como el presente de la ironía humorística, pero sólo representa su rostro más frívolo.



LA ERA DEL VACÍO*

GILLES LIPOVETSKY

DE LA COMICIDAD GROTESCA AL HUMOR POP

Nuestro tiempo no detenta, en absoluto, el monopolio de lo cómico. En todas las sociedades, incluidas las salvajes, donde la etnografía descubre la existencia de cultos y mitos cómicos, el regocijo y la risa ocuparon un lugar fundamental que se ha subestimado. Pero si cada cultura desarrolla de manera preponderante un esquema cómico, únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues solo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio; como las otras grandes divisiones, la de lo cómico y lo ceremonial se difumina, en beneficio de un clima ampliamente humorístico. Mientras que a partir de las sociedades estatales, el cómico se opone a las normas serias, a lo sagrado, al Estado, representando por ello otro mundo, un mundo carnavalesco popular en la Edad Media, mundo de la libertad satírica del espíritu subjetivo desde la edad clásica, en la actualidad esa dualidad tiende a difuminarse bajo el empuje invasor del fenómeno humorístico que incorpora todas las esferas de la vida social, mal que nos pese. Los carnavales y fiestas solo tienen ahora una existencia folclórica, el principio de alteridad social que encarnaban ha sido pulverizado y curiosamente se nos presentan hoy bajo un aspecto humorístico. Los panfletos violentos perdieron su preponderancia, los cantautores ya no están de moda; ha surgido un nuevo estilo desenfadado e inofensivo, sin negación ni mensaje, característico del humor de la moda, de la escritura periodística, de los juegos radiofónicos, de la publicidad, de muchos comics. Lo cómico, lejos de ser la fiesta del pueblo o del espíritu, se ha convertido en un imperativo social generalizado, en una atmósfera cool, un entorno permanente que el individuo sufre hasta en su cotidaneidad.

* Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (Barcelona: Anagrama, 2000), 137-142; 155-161.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

En esa perspectiva pueden destacarse tres grandes fases históricas de lo cómico desde la Edad Media, caracterizada cada una por un principio dominante. En la Edad Media, la cultura cómica popular está profundamente ligada a las fiestas, a las celebraciones de tipo carnavalesco que, dicho sea de paso, llegaban a ocupar tres meses al año. En ese contexto, lo cómico está unificado por la categoría de “realismo grotesco”¹ basado en el principio del *rebajamiento* de lo sublime, del poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal. En el espacio de la fiesta todo lo elevado, espiritual, ideal, es traspuesto, parodiado en la dimensión corporal e inferior (comer, beber, digestión, vida sexual). El mundo de la risa se edifica esencialmente a partir de las formas más diversas de groserías, de rebajamientos grotescos de los ritos y símbolos religiosos, de travestimientos paródicos de los cultos oficiales, de coronaciones y destronamientos bufos. De este modo, en el momento del carnaval, la jerarquía es invertida, el bufón es coronado rey por el conjunto del pueblo, luego sufre las burlas de ese mismo pueblo que le injuria, lo apalea cuando su reino se acaba; durante la “fiesta de los locos” se elige a un abad, un arzobispo y un papa de mascarada que cantan estribillos obscenos y grotescos al ritmo de cantos litúrgicos, transforman el altar en mesa de banquete y utilizan excrementos a modo de incienso. Después del oficio religioso, la parodia escatológica prosigue, la “clerecía” recorre las calles proyectando excrementos sobre el pueblo que le escolta. También se introducía en la iglesia un asno en cuyo honor se celebraba la misa: al final del oficio el cura rebuznaba acompañado por los fieles. Ese mismo esquema carnavalesco impregnó hasta el Renacimiento las obras literarias cómicas (parodias de los cultos y dogmas religiosos) así como las bromas, chistes, juramentos e injurias: la risa está siempre unida a la profanación de los elementos sagrados, a la violación de las reglas oficiales. Toda la comicidad medieval se vuelve imaginación grotesca que no debe confundirse con la parodia moderna, de alguna manera desocializada, formal o “estetizada”. La transformación cómica por el rebajamiento es una *simbología* por la que la muerte es condición de un nuevo nacimiento. Al invertir lo de arriba y lo de abajo, al precipitar todo lo que es sublime y digno en los abismos de la materialidad se prepara la resurrección, un nuevo comienzo después de la muerte. Lo cómico medieval es “ambivalente”, siempre se trata de dar muerte (rebajar, ridiculizar, injuriar, blasfemar) para insuflar una nueva juventud, para iniciar la renovación².

1. Mikhaïl Bakhtine, *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, pp. 28-29. El libro de Bakhtine es esencial para todo lo que concierne a la historia de lo cómico popular en esa época. Proporciona además elementos muy útiles para una interpretación más global de la historia de la risa. Los análisis que desarrollamos aquí se inspiran ampliamente en dicha obra.

2. M. Bakhtine, op. cit., pp. 30-31.

A partir de la edad clásica, el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular está ya engranado mientras se forman los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y divertida alejándose cada vez más de la tradición grotesca. La risa, desprovista de sus elementos alegres, de sus groserías y excesos bufos, de su base obscura y escatológica, tiende a reducirse a la agudeza, a la ironía pura ejerciéndose a costa de las costumbres e individualidades típicas. Lo cómico ya no es simbólico, es *crítico*, ya sea en la comedia clásica, la sátira, la fábula, la caricatura, la revista o el vodevil. Entretanto lo cómico entra en su fase de desocialización, se privatiza y se vuelve “civilizado” y aleatorio. Con el proceso de empobrecimiento del mundo carnavalesco, lo cómico pierde su carácter público y colectivo, se metamorfosa en placer subjetivo ante tal o cual hecho cómico aislado, y el individuo permanece fuera del objeto del sarcasmo, a las antípodas de la fiesta popular que ignoraba cualquier distinción entre actores y espectadores, que implicaba al conjunto del pueblo mientras duraban los festejos. Simultáneamente a esa privatización, la risa se *disciplina*: debe comprenderse el desarrollo de esas formas modernas de la risa que son el humor, la ironía, el sarcasmo, como un tipo de control tenue e infinitesimal ejercido sobre las manifestaciones del cuerpo, análogo al adiestramiento disciplinario que analizó Foucault. Se trata de descomponer los agrupamientos masivos y confusos aislando a los individuos, de romper las familiaridades y comunicaciones no jerarquizadas, de instituir barreras y tabiques, de domesticar de forma constante las funciones, de producir “cuerpos dóciles” medidos y previsibles en sus reacciones. En las sociedades disciplinarias, la risa, con sus excesos y exuberancias, está ineluctablemente desvalorizada, precisamente la risa, que no exige ningún aprendizaje: en el siglo XVIII, la risa alegre se convierte en un comportamiento despreciable y vil y hasta el siglo XIX, es considerada baja e indecorosa, tan peligrosa como tonta, es acusada de superficialidad e incluso de obscenidad. A la mecanización del cuerpo disciplinado responde la espiritualización-interiorización de lo cómico: la misma economía funcional con el objeto de evitar gastos desordenados, el mismo proceso celular que produce el individuo moderno.

Nos encontramos ahora más allá de la era satírica y de su comicidad irrespetuosa. A través de la publicidad, de la moda, de los gadgets, de los programas de animación, de los *comics*, ¿quién no ve que la tonalidad dominante e inédita de lo cómico no es sarcástica sino *lúdica*? El humor actual evacúa lo negativo característico de la fase satírica o caricaturesca. La denuncia burlona correlativa de una sociedad basada en valores reconocidos es sustituida por un humor positivo y desenvuelto, un cómico *teen-ager* a base de absurdidad gratuita y sin pretensión. El humor en la publicidad o en la moda no tiene víctima, no se burla, no critica, afanándose únicamente en prodigar una atmósfera eufórica de buen humor y de felicidad sin más. El humor de masa no se fundamenta en la amargura o la melancolía: lejos de enmascarar un pesimismo y ser la “ cortesía de la

desesperación”, el humor contemporáneo se muestra insustancial y describe un universo radiante. “Hay marcha en el yogur”: desapareció la tradicional gravedad o impasibilidad del humor inglés (“el verdadero humor es el propio de un autor que finge gravedad y seriedad, pero pinta los objetos de un color que provoca la alegría y la risa” —Lord Kames—) al igual que la descripción meticulosa e imparcial de lo real (“El humorista es un moralista que se disfraza de sabio” Bergson). En la actualidad lo cómico es extravagante e hiperbólico (la publicidad coloniza el Oriente y los gurús declaran: la serenidad consiste en agrupar todas vuestras pólizas de seguros en la UAP^{3**}), el gusto por los detalles, la objetividad del estilo inglés ha dejado paso a la borrachera del deporte y del eslogan. Sin fingir ya indiferencia y desapego, el humorista de masas es excitante, tonificante y psicodélico, reclama un registro expresivo, cálido y cordial. Para convencernos basta con escuchar el estilo de los locutores de programas para “jóvenes” en la radio (Gérard Klein): el humor en este caso no tiene nada que ver con la agudeza, como si lo que tuviera cierta profundidad pudiera desmontar el ambiente de proximidad y comunicación. El humor, desde ahora, es lo que seduce y acerca a los individuos: W. Allen está clasificado en el hit parade de los seductores de *Play Boy*. La gente tutea, ya nadie se toma en serio, todo es “diver”, proliferan los chistes que intentan evitar el paternalismo, la distancia, la broma o la anécdota clásica de banquete. El humor radiofónico, como el color de la pintura pop, se manifiesta en tonos lisos, en perogrulladas, con una familiaridad vacía, en “bocadillos” tanto más apreciados cuantas menos pretensiones tienen. Asimismo, en la vida cotidiana, se cuentan muchos menos chistes, como si la personalización de la vida se hiciera incompatible con esas formas de narración divulgadas, repetitivas y codificadas. En las sociedades más crispadas, hay una tradición viva que se apoya en los chistes de temas concretos (los locos, el sexo, el poder, ciertos grupos étnicos): ahora el humor tiende a liberarse de esos cañamazos demasiado rígidos y estructurados en favor de una broma sin osamenta, sin cabeza de turco, de una comicidad vacía que se nutre de sí misma⁴. El humor, como el mundo subjetivo e intersubjetivo, se banaliza, atrapado por la lógica generalizada de la inconsistencia. Las gracias, los juegos de palabras también pierden su prestigio: casi se piden disculpas por hacer un juego de palabras o uno se burla inmediatamente de su propia agudeza. El humor dominante ya

3. **UAP: Union des Assurances Parisienne. (N. del T.).

4. El humor vacío, desestructurado, alcanza al propio significante y se despliega en el exceso lúdico de los signos: lo prueba la invasión en los comics de onomatopeyas, palabras extrañas inventadas para “traducir” a la manera hiper-expresiva y cómica los ruidos del mundo. “Chnf”, “plomp”, “ghououhougrpitch”, “rrhaawh”, “hougnouptch”, “grmf”, estos significantes no tienen sentido y se apartan de cualquier referente. Lo cómico es el resultado de la autonomía hiperbólica del lenguaje, de la vacuidad de los signos en manos del extremismo sonoro, ortográfico y tipográfico. Cf. P. Fesnault- Duruelle, *Récits et discours par la bande*, Hachette, 1977, pp. 185-199.

no se acomoda a la inteligencia de las cosas y del lenguaje, a esa superioridad intelectual, es necesario una comicidad *discount* y pop desprovista de cualquier supereminencia o distancia jerárquica. Banalización, dessubstancialización, personalización, reencontramos todos esos procesos en los nuevos seductores de los grandes *mass media*: los personajes burlescos, heroicos o melodramáticos tuvieron su hora, ahora se impone el estilo abierto, desenvuelto y humorístico. Las películas de James Bond, las “series” americanas (*Starsky y Hutch, Amigablemente vuestros*) crean personajes que tienen en común un mismo desenfado dinámico acompañado de una eficacia ejemplar. El “nuevo” héroe no se toma en serio, desdramatiza lo real y se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada frente a los acontecimientos. La adversidad es atenuada sin cesar por el humor cool y emprendedor del nuevo héroe mientras que la violencia y el peligro le rodean por todas partes. A imagen y semejanza de nuestro tiempo, el héroe es eficaz aunque no se implique emocionalmente en sus acciones. De ahora en adelante nadie entrará aquí si se toma en serio, nadie es seductor si no es simpático.

Al lado del humor de masas eufórico y convivencial se despliega un humor de alguna manera *underground*, desenfadado aunque con tonos desengaños, *hard*. “Hay que tener el cerebro bien despejado para llegar ahí. Pero es la condición *sine qua non*; si no uno se vuelve loco, como Iggy Pop, es decir con todos los plomos fundidos en la cabeza y una sonrisa idiota y babosa... Y ya pueden empeñarse en que el infierno es un sitio guay bien calentito con conciertos diarios de Gene Vincent con Hendrix, cuanto más tardemos en ir mejor, ¿no? Pobres desgraciados, os odio” (*Libération*). Humor posmoderno, *new-wave*, que no debe confundirse con el humor negro: el tono es sombrío, vagamente provocador, cae en lo vulgar, exhibe ostentosamente la emancipación del lenguaje, del sujeto, a menudo del sexo. En el aspecto duro del narcisismo que se deleita en la negación estética y las figuras de una cotidianeidad metalizada. En otro género, y sin desencanto, *Mad Max II* de G. Miller es un ejemplo característico de un humor *hard* donde se mezclan indisociablemente la extrema violencia y lo cómico. Comicidad que se parece a la ingeniosidad, al exceso hiperrealista de las maquinarias de ciencia ficción “primitivas”, atroces, bárbaras. Nada de medias tintas, el humor trabaja en carne viva, en grandes planos y efectos especiales; lo macabro es superado por la apoteosis del teatro hollywoodiense de la crueldad.

[...]

PROCESO HUMORÍSTICO Y SOCIEDAD HEDONISTA

El fenómeno humorístico no se debe a una boga efímera cualquiera. De una manera durable y constitutiva nuestras sociedades se instituyen en lo humorístico: por el relajamiento o

distensión de los mensajes que engendra, el código humorístico forma parte del amplio dispositivo polimorfo que, en todas las esferas, tiende a suavizar o a personalizar las estructuras rígidas y las obligaciones. En vez de las combinaciones coercitivas, de la distancia jerárquica y de la austeridad ideológica, se dan la proximidad y desenfado humorísticos, lenguaje de una sociedad flexible y abierta. Al conceder derecho de ciudadanía a la fantasía, el código humorístico aligera los mensajes y les insufla una rítmica, una dinámica que corre a la par con la promoción del culto de lo natural y de la juventud. El código humorístico propone enunciados "jóvenes" y tónicos, elimina la pesadez y gravedad del sentido; es a los "mensajes" lo que la "línea" y la "forma" son al cuerpo. Así como la obesidad queda "prohibida" en un sistema que requiere la disponibilidad y movilidad permanente de los sujetos, asimismo los discursos enfáticos se eclipsan, pues son incompatibles con la exigencia de operatividad y celeridad de nuestro tiempo. Se necesita algo detonante, flash; lo pesado se disipa en aras de la "vida", de los spots psicodélicos, de la esbeltez de los signos: el código humorístico electrifica el sentido.

Cara feliz del proceso de personalización, el fenómeno humorístico tal como se presenta en nuestros días es inseparable de la edad del consumo. El boom de las necesidades y la cultura hedonista que le acompaña son los que han hecho posibles tanto la expansión humorística como el desclasamiento de las formas ceremoniosas de la comunicación. La sociedad cuyo valor cardinal es la felicidad de masa es arrastrada ineluctablemente a producir y consumir a gran escala signos adaptados a ese nuevo ethos, es decir mensajes alegres, felices, aptos para proporcionar en cualquier momento y para la mayoría una prima de satisfacción directa. El código humorístico es el complemento, el "aroma espiritual" del hedonismo de masa, a condición de no asimilar ese código al sempiterno instrumento del capital, destinado a estimular el consumo. Sin duda los mensajes y comunicaciones divertidos corresponden a los intereses del marketing, pero el verdadero problema es: ¿por qué? ¿Por qué este maremoto actual de los *comics* entre los adultos cuando hace poco tiempo, en Francia, el comic era ignorado o despreciado? ¿Por qué un lenguaje periodístico saturado de títulos burlones y ligeros? ¿Por qué el spot humorístico ha reemplazado el reclamo de siempre, "realista" y locuaz, serio y cargado de texto? Imposible explicarlo únicamente por el imperativo de vender, por los progresos del diseño o de las técnicas publicitarias. Si el código humorístico se ha impuesto, se ha propagado, es porque corresponde a nuevos *valores*, a nuevos gustos (y no solamente a los intereses de una clase), a un nuevo tipo de individualidad que aspira al placer y a la expansión, alérgica a la solemnidad del sentido después de medio siglo de socialización a través del consumo. Sin duda el humor eufórico destinado a un amplio público no nació con la sociedad de consumo: en los USA, desde principios de siglo, existe un mercado del comic, los dibujos animados también experimentan un auge en la misma época, los

reclamos divertidos aparecen alrededor de 1900 (“el neumático Michelin se bebe el obstáculo”, silueta jovial del “Père Lustucru”, chistes del trío “Ripolin”). Pero es solo a partir de la revolución de las necesidades, con la emergencia de las nuevas finalidades hedonistas, cuando serán posibles la generalización y la legitimación del humor lúdico.

Ahora el humor aspira a ser “natural” y tónico: las cartas al director, los artículos “in”, en *Libération o Actuel* por ejemplo, hacen abundante uso de reflexiones exclamativas y de epifonemas, interjecciones, expresiones cotidianas y directas, en ningún momento el humor debe parecer estudiado o demasiado intelectual: “De A (pronúnciese ‘ei’) a W (pronúnciese ‘dobeliu’), de AC/DC a Wild Horses, todo lo que hay que aprender (y saber) sobre los grupos de hard rock, para no pasar por un atontado en el mogollón de fin de año organizado por la hija del ‘Dire’. No lo voy a repetir. ¡A los plumieros, muchachos, a los plumieros!” (*Libé*). El código humorístico ya no se identifica con el tacto, con la elegancia del refinamiento burgués, arrastra el lenguaje de la calle, se reviste de familiaridad y dejadez. La competencia entre las clases con vistas al dominio simbólico no esclarece sino muy superficialmente un fenómeno cuyo origen debe situarse en la revolución general del modo de vida, no en las luchas por pertenecer a una clase prestigiosa. Lejos de ser un instrumento de nobleza cultural, el código humorístico evacúa la distinción y respetabilidad de los signos de una época anterior, destrona el orden de las preeminencias y diferencias jerárquicas en beneficio de una banalización “relax” promovida al rango de valor cultural. Igualmente no debemos proseguir la denuncia marxista: hay tantas más representaciones alegres cuanto más monótono y pobre es lo real; la hipertrofia lúdica compensa y disimula la angustia real cotidiana. En realidad el código humorístico aspira al relajamiento de los signos y a despojarlos de cualquier gravedad; dicho código resulta el verdadero vector de democratización de los discursos mediante una desubstancialización y neutralización lúdicas. Democratización que se debe menos a la obra de la ideología igualitaria que al auge de la sociedad de consumo, que extiende las pasiones individualistas, induce un deseo de masa de ser libre inmediatamente y correlativamente devalúa las formas estrictas: la cultura de lo espontáneo, *free style*, de la cual el humor actual no es más que una de las manifestaciones, corre paralela con el individualismo hedonista; solo ha sido posible históricamente por el ideal inflacionista de la libertad individual en las sociedades personalizadas.

Claro que el humor que hoy en día nos invade por todas partes no es una invención histórica radicalmente inédita. Sea cual sea la novedad del humor pop, lazos de filiación lo relacionan aún con un “estado de ánimo” particular, de un origen anterior, el *sense of humor*, difundido en el curso de los siglos XVIII y XIX en Inglaterra en particular. Por su carácter de buena convivencia, en efecto el humor contemporáneo se acerca al humor clásico, indulgente y ameno en muchos aspectos; pero si el primero resulta de la socialización hedonista,

el segundo debe relacionarse con el advenimiento de las sociedades individualistas, con ese nuevo significado social de la unidad humana respecto al conjunto colectivo, uno de cuyos efectos ha sido contribuir a desvalorizar y a refrenar el uso de la violencia. El humor, a diferencia de la ironía, se presenta como una actitud que expresa cierto tipo de simpatía, de complicidad, aunque sean fingidas, con la persona a quien se dirige; nos reímos con ella, no de ella. ¿Cómo no asociar ese elemento afectivo propio del humor, ese matiz subjetivo con la humanización general de las relaciones interpersonales correlativas a la entrada de las sociedades occidentales en el orden democrático-individualista? Se ha producido una suavización de lo cómico al igual que una suavización de los castigos, y una disminución de la violencia de sangre; en el momento actual no hacemos otra cosa que proseguir de otro modo esa dulcificación. “Optimismo triste y pesimismo alegre” (R. Escarpit), el *sense of humor* consiste en subrayar el aspecto cómico de las cosas sobre todo en los momentos difíciles de la vida, en bromear, por penosos que sean los acontecimientos. Hoy en día en que la tonalidad dominante de lo cómico se desplaza, el humor “digno” no cesa de valorizarse: las películas de guerra americanas, por ejemplo, se han hecho especialistas en el arte de poner en escena héroes oscuros cuyo humor frío es proporcional a los peligros que corren: después del código caballeresco del honor, el código humorístico como ethos democrático. Es imposible comprender la extensión de ese tipo de comportamiento sin relacionarlo con la ideología democrática, con el principio de autonomía individual moderna que ha permitido la valoración de las afirmaciones excéntricas voluntarias, de las actitudes no conformistas, distanciadas pero sin ostentación ni desafío, conforme a una sociedad de iguales: “Un toque de humor basta para hermanar a los hombres”⁵. El humor desempeña esa doble función democrática: permite al individuo liberarse, aunque solo sea puntualmente, de la fuerza del destino, de las evidencias, de las convenciones, afirmar con ligereza su libertad de espíritu; simultáneamente impide al ego tomarse en serio, forjarse una imagen “superior” o altaiva, manifestarse sin dominio de sí, impulsiva o brutalmente. El humor pacifica las relaciones entre los seres, desmantela las fuentes de fricciones a la vez que mantiene la exigencia de la originalidad individual. En eso se basa el prestigio social del humor, código de adiestramiento igualitario que debemos concebir aquí como un instrumento de socialización paralelo a los mecanismos disciplinarios. En estas condiciones, para ser autocontrolado, disciplinado hasta en la actitud humorística, el hombre moderno no puede identificarse con un objetivo cada vez más fijo a medida que se despliegan las tecnologías microfísicas del poder: por el humor el individuo disciplinario

5. Ph. D. Thompson, *L'Humor britannique*, Lausanne, 1947, p. 27.

presenta una liberación, una desenvoltura, al menos aparente, inaugurando a ese nivel una emancipación de la esfera subjetiva que no cesa de aumentar.

El *sense of humor* con su dualidad de sátira y de sensibilidad fina, de extravagancia idiosincrásica y seriedad, correspondía a la primera revolución individualista, es decir al desarrollo de los valores de libertad, de igualdad, de tolerancia enmarcados por las normas disciplinarias del autocontrol; con la segunda revolución individualista aportada por el hedonismo de masa, el humor cambia de tonalidad, revistiéndose prioritariamente con los valores de cordialidad y de comunicación. De este modo en la prensa y sobre todo en el humor cotidiano ya no se trata tanto, en el fondo, de ridiculizar la lógica, de denunciar o burlarse, aunque sea con benevolencia, de determinados acontecimientos, como de establecer un simple ambiente “relajado”, distendido: de alguna manera el humor tiene una función fática. Desubstancialización de lo cómico que responde a la desubstancialización narcisista y su necesidad de proximidad comunicacional: humor pop y código convivencial forman parte de un mismo dispositivo, los dos son correlativos de la cultura *psi* y de la individualidad narcisista, los dos producen “calor” humano en una sociedad que valoriza las relaciones personalizadas, juntos democratizan los discursos y comportamientos humanos. Si el código humorístico ha alcanzado tal importancia, hasta en el habla ordinaria, no se debe tan solo al hedonismo del consumo sino también a la psicologización de las relaciones humanas que se ha desarrollado paralelamente. El humor *fun* y desenfadado triunfa cuando la relación con el otro y con uno mismo se psicologiza o se vacía de contenido colectivo, cuando el ideal es establecer “contacto” humano, cuando ya nadie en el fondo cree en la importancia de las cosas. No tomarse en serio: esa democratización del individuo no expresa solo un imperativo ideológico igualitario, traduce la subida de los valores *psi* como son la espontaneidad y la comunicación, traduce un cambio antropológico, el advenimiento de una personalidad tolerante, sin gran ambición, sin una alta idea de sí misma, sin creencias sólidas. El humor que nivela las figuras del sentido en guiños lúdicos está hecho a imagen y semejanza de la fluctuación narcisista, que se manifiesta una vez más como un instrumento democrático.

Los ámbitos más íntimos, antaño tabúes, el sexo, el sentimiento, entran en el juego: basta fijarse en los “pequeños anuncios” que pretenden ser divertidos y originales: “Más guapo que James Dean, más rápido que en Daytona. Más arriesgado que Mad Max... Te chifla, tú respondes, te fichamos”. Los tiempos han cambiado: ya no está mal visto exhibir los problemas que uno tiene, confesar las propias debilidades, desvelar la soledad, ahora el ideal es expresarlo en “segundo grado”, por hipérboles modernistas cuya amplificación es tal que no significa nada a no ser el buen gusto humorístico del que emite el mensaje. Simultáneamente el humor se convierte en una cualidad exigida al otro: “Eres viva, simpática, te gusta intercambiar, jugar, viajar, reír, reír, caricias, amor, amor, ieh! ieh! yo también...

¿Cómo puede ser que no te haya conocido antes? ¡Ah! ¿Eres tímida? Yo también, si te parece (accento Coluche)". Decirlo todo, pero no tomarse en serio, el humor personalizado es narcisista es tanto una pantalla protectora como un medio cool para salir a escena. Encontramos aquí la dualidad posmoderna: el código privilegiado de la comunicación con el otro se establece en clave humorística mientras que la relación con uno mismo se basa en el trabajo y el esfuerzo (terapias, regímenes, etc.). Aunque también ha aparecido un híbrido nuevo: "La risa terapéutica. Método suave, profundo para encontrar la energía vital. Por las técnicas de respiración y de despertar sensorial, abordamos nuestro cuerpo y nuestra mente en una nueva óptica hecha de abertura y disponibilidad. Esa 'risa, venida de las Indias', reintroduce en nuestra vida un soplo antiguo y olvidado".

El código humorístico ha penetrado el universo femenino por mucho tiempo apartado de esa dimensión, sumido como estaba en una frivolidad de las apariencias que comportaba en realidad, como observaba E. Sullerot, una inalterable seriedad conservadora y moralizante. Con la aparición de la mujer "consumidora" en el curso de los años veinte y treinta, el arquetipo femenino empieza a cambiar, pasando de cierta melancolía a una alegría explícita, al optimismo del *keep smiling*. Hoy, el humor se instala ampliamente en la prensa femenina, desde hace poco la moda de la ropa "interior" femenina se presenta en *comic strips* (Elle), hay mujeres que son célebres *cartoonists*, los relatos, sobre todo desde la ofensiva feminista, hacen un uso libre y desculpabilizado de las formas humorísticas, en los folletines americanos (*Cómicas damas*) las mujeres tienen el mismo modo de hablar y las mismas actitudes relajadas que los hombres. La sociedad hedonista, generalizando los gustos *fun*, ha legitimado el humor en todas las categorías sociales, en todos los grupos de edad y de sexo, un humor cada vez más idéntico, accesible a todos, "de siete a setenta y siete años".



EL HUMOR EN LA LITERATURA ESPAÑOLA*

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

[...]

Ay, señores míos, del hombre que no medita sobre los sucesos, aunque sean de insignificante apariencia, que van formando su vida! En más tengo yo al que locamente aspira a leer algo en los posos de una taza de té que a los millones y millones de hombres que, antes de Newton, no se preguntaron por qué caía la manzana del árbol. Y al cavilar sobre la ruina de mis apuntaciones descubrí que el destino no había hecho sino despojarme de un traje que no era mío y con el que yo proyectaba pasearme entre los pavos reales, disfrazado de erudito, cuando nunca lo fuí. Castigo a una soberbia que no estaba más que en la apariencia, porque es la verdad que no intentaba nada que no fuese hablarlos en el tono en que sois maestros. Pero luego pensé que puesto que fué a mí a quien hicisteis el honor de ofrecer un asiento entre vosotros, muy bien podría perdonárseme el pergeñar un discurso en el que jugasen tan sólo mis propias ideas y mis observaciones propias, sin acarreo de nombres extraños ni de frases cortadas de los más suntuosos jardines de la inteligencia, que si en ello hay de cierto más peligro para mí, sé que el presentarme sin muletas ni afeites aumentará en vosotros esa indulgencia y hasta esa simpatía que reclama, casi siempre con buen éxito, la naturalidad.

Y bien necesito yo, en efecto, mirar dentro de mí mismo para ver qué cosa es esa del humor, cuando de fuera me vienen tantas estimaciones diferentes, tantas apreciaciones encontradas y la impresión de tantos sentimientos despertados por él, que van desde el agrado hasta la misma cólera. Pocos hombres habrá que, como yo, hayan reunido una tan amplia colección de opiniones acerca de ese tema, en mi dilatada vida de escritor, y el extracto de ellas no deja sino motivos de intranquilidad y graves cavilaciones para la conciencia, porque, agrupándolas por afinidad de matices y dejando a un lado lo excepcional, puede decirse que tales opiniones se dividen entre nosotros en dos grandes corrientes: la que sigue el cauce del menoscenso y la que sigue el cauce de

* Wenceslao Fernández Flórez, *El humor en la literatura española* (Madrid: RAE, 1945), 8-22; 27-29.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

la irritación. Si quisiera expresar con un ejemplo lo que el humor viene a ser para nuestra interpretación vulgar, tendría que esquematizarlo en la casita de caramelo donde vivía el ogro de un cuento de niños. Mucha gente, la que posee un espíritu más infantil, se acerca a las paredes con la lengua fuera, las lame, las encuentra dulces y amables y se va, sin detenerse a investigar qué ser grave, bondadoso o terrible habita entre ellas. Otras personas, de espíritu barbudo—porque existe una especial solemnidad que hace nacer barbas en el alma—, divisan al ogro desde luego, pero se separan de su casa reprochándole que un personaje tan trascendental haya incurrido en la falta de seriedad de hacerse una mansión de caramelo. Los unos saborean lo exterior, las paredes, e ignoran al ogro; los otros conocen al ogro y le desdeñan por sus paredes. Los primeros son los que, después de leer las páginas de un humorista, le felicitan protectoramente con unas palmaditas en los hombros, asegurándole que “aquella cosita que conocen de él les ha hecho pasar un buen rato”, con lo cual el escritor se encuentra súbitamente anegado en futileza y tan descontento de su insignificancia como si se dedicase a tallar huesos de aceituna. Los segundos son los que braman que los asuntos serios no han de ser tratados sino con seriedad, y entonces el humorista siente esa sutil vergüenza que conocen el banquero sorprendido en un “cabaret” y el profesor de química acusado de amar los trucos de la prestidigitación.

Para todo este inmenso público, en el que entran doctos e ignaros, las fronteras del humor son elásticas y difusas. Dentro de ellas mete, como en saco de trapero, los productos más heterogéneos: los chistes, el sarcasmo, las payasadas, la ironía, un libro de Quevedo y una “salida” de cualquier excéntrico de circo. Cree que es humor cuanto le hace reír. Las mismas diversas acepciones que en nuestro idioma tiene esa palabra, contribuyen a desorientarle. Las definiciones que se le dan son de tal modo inconcretas, que es muy de notar que al humor suele determinársele por imágenes entre las que acaso la más feliz sea la que lo compara a la sonrisa de una desilusión. Pero, entre esta retórica, se ciega y vacila la comprensión de un pueblo que necesitaría de fórmulas mucho más precisas para determinar exactamente un fenómeno que no está en su esencia, que no puede intuir por serle extraño.

Yo puedo decir de mí que cuando escribí “Las siete columnas”, “El secreto de Barba-Azul” o “El Malvado Carabel”, no fué mi propósito hacer reír a alguien, sino combatir ideas que me parecían equivocadas. Cuanto más tiempo pasa, más me persuado de lo difícil que es convencer a la gente de que el humor puede no ser solemne, pero es serio. Ya un eminente crítico que tuvo asiento en esta Casa —don Eduardo Gómez de Baquero— dijo al ocuparse de mis obras que mis lectores debían dividirse en dos grupos: uno, numeroso, que buscaba en ellas la posible gracia aparente, y otro, muy pequeño, que se detenía en el análisis de la intención, que él calificaba bondadosamente de filosófica.

¿Qué es, en verdad, el humor? La enorme cantidad de exégesis que le han dedicado críticos y filósofos de todo el mundo destila la riqueza de sus matices y su importancia como procedimiento capaz de tallar muy peculiarmente las ideas. Se le han buscado hasta explicaciones fisiológicas. Alguien dijo: "Quizá sea una lesión del cerebro que impone esa especial visión de las cosas". Con lo cual no hizo más que seguir esa forma materialista de interpretar el espíritu, de la que es fruto la conocida frase que afirma que "el genio es una enfermedad". En todo caso habría que convenir que tales lesiones son infrecuentes, porque el humorismo lo es y sus producciones tan escasas, que hay países en cuya literatura no puede encontrarse una sola obra merecedora de tal clasificación.

A mi juicio, podrían desentrañarse más fácilmente las características del humor si le enmarcamos en esta definición un poco amplia, pero cuyas líneas iremos ciñendo después en un análisis más detenido: el humor es, sencillamente, una posición ante la vida.

Bien sé que esto no es más que el género próximo, y que la definición queda, por tanto, incompleta. Toda obra del pensamiento implica una posición ante la vida. Pero las del literato llevan un acento especial, un origen común e inevitable, que es el de estar inspiradas más o menos secretamente por el descontento. Los hombres que utilizan su imaginación en crear la fábula de un poema o de una novela son, antes que nada, descontentos. Buscan con su fantasía lo que la realidad les niega y se forjan un mundo a su antojo, abstrandose en él de tal manera que les parece más verdadero que el real. Crean seres tristes para vengarse de sus propias tristezas; suponen amores dichosos para indemnizarse de los que no tienen... Si el protagonista de la novela descubre una mina de oro, es que el autor ansia la riqueza; si idea el tipo de un bandido triunfante, es que dentro va su ansia de castigar el poder ajeno... El descontento del novelista es estático, soñador y perezoso; un descontento incapaz de acción, o por escepticismo o por impotencia. Ningún hombre de acción escribe novelas. Ningún descubridor de minas de oro ha escrito jamás novelas en que alguien descubriese minas de oro. El novelista, el poeta, se cura de las molestias y las dificultades que el mundo le ofrece creando dentro de sí otro mundo por el que se mueve más a su antojo y que opone a aquél. Un ser perfectamente satisfecho no escribiría fábulas. Son muestras de descontento en un escritor hasta sus ditirambos, porque en una égloga que canta la apacibilidad del campo hay una inspiración que mana del hastío de las ciudades bulliciosas, y el elogio a la fidelidad de muchas enamoradas nació de que así hubiese el poeta deseado que fuese la mujer que sólo llevó amarguras a su vida. La novela es uno de los indicios del malestar humano, de la infelicidad general. El día en que el mundo sea tan perfecto que exista conformidad entre los deseos y los sucesos, nadie leerá novelas y, desde luego, nadie las escribirá. Una novela es el escape de una angustia por la válvula de la fantasía.

Este núcleo de descontento que hallamos en la obra de todo escritor de este tipo y como condición esencial de la misma, no es vituperable, sino, al contrario, fuente de los mayores bienes, porque no hubo progreso humano alguno que no se derivase precisamente de una desconformidad, de un malestar, de una incomprendión, ya que hasta en la simple busca de las verdades más puras, más alejadas de nuestras necesidades físicas, hay el disgusto que causa la ignorancia. El dolor es el que hace avanzar a los hombres para huir de él, que, no obstante, les sigue como la sombra al cuerpo. Y es en la exquisita sensibilidad del artista donde las miserias, los errores, los sufrimientos todos —los propios y los ajenos— abren más crueles llagas y alcanzan los gemidos una resonancia mayor. Son ellos precisamente los que se oponen con perennes bríos a la maldad, a la injusticia, a la brutalidad, a la torpeza. Hay ocasiones en que el legislador, el sociólogo, el gobernante, inclinan la frente para confesar: “No está bien, pero es imposible corregirlo, porque se halla vinculado en nuestra naturaleza”. Y cuando estos hombres ceden el paso al torrente de los instintos, de las pasiones, de lo que parece irremediable y consustancial, allí donde claudican resignadamente nuestras fuerzas, allí se obstina el poeta pretendiendo hacer con su ideal un dique contra las debilidades. En el principio fué el Ensueño, y la sociedad humana va marchando lentamente hacia aquello que ha determinado antes la fantasía. Ese hombre inmóvil, absorto ante el escenario de sus propias imaginaciones, incapaz de acción, es el que prepara los más decisivos cambios en la vida de sus semejantes, y en él está el resorte de todas las mutaciones. ¿Qué hace mirando los colores del Poniente en la futileza de las nubes o ensartando con cuidado escrupuloso las palabras de sus historietas o de sus rimas? Hace nada menos que dar forma al mundo. Tras los sollozos que le arranque nuestra miseria, vendrá el legislador a suavizarla; el paisaje que él haya cantado se poblará de peregrinos que llevan los ojos que él les prestó; si sueña en volar como las aves, generaciones de ingenieros trabajarán después sobre aquel anhelo para realizarlo. Dickens modifica la justicia inglesa con sus novelas. Ibsen, la condición de la mujer escandinava, con sus comedias; de las obras de Bernardino de Saint Pierre fluyen los sentimientos antiesclavistas que cristalizan piadosamente a principios del siglo XVIII; en vientos huracanados de revolución se convierte el suave soplo que producen los lectores de Voltaire y de Gorki y de Tolstói, al volver las hojas de sus libros; amamos como quisieron los poetas provenzales, y porque se han escrito escenas y aventuras marítimas hay navegantes que gozan en extraña soledad la belleza de los océanos. Don Quijote, movido por sus lecturas, es un exacto arquetipo humano.

Si convenimos en que la musa que más frecuentemente guía la pluma de un escritor es la de la desconformidad, nos convendrá en seguida discernir qué reacciones son posibles ante el disgusto de un descontento, y hallaremos que son únicamente tres, dos de las cuales pueden ser estimadas como primarias o instintivas y la otra clasificada

como inteligente; aquéllas, enraizadas en lo más natural y espontáneo de nuestro ser, y ésta, presentándose como fruto de una elaboración en la que interviene con preferencia la facultad pensante.

Las dos reacciones primarias son la cólera y la tristeza, la imprecación y el llanto. Ante cualquier fenómeno que nos perjudica o violenta o lastima, nuestro impulso es o el de quejarnos o el de sublevarnos airadamente contra él. Y en estos límites quedan encerradas dos inmensas parcelas de la literatura. En una de ellas el descontento lleva el ceño fruncido, el mirar chispeante, la condenación en los labios y el puñal en la diestra. Se detiene ante el pueblo oprimido y le grita: “¡Revuélvete!”, y ante el amador desdeñado aconseja: “¡Mátala!”, y ante el compendio de la maldad humana invoca el castigo de Dios. Es la literatura que arranca los últimos harapos que mal encubren la miseria moral o material del prójimo para mostrarla en forma que más ofenda y repugne. Es la que lleva al arte las desesperaciones, los fracasos, el penoso jadear con que subimos la cuesta de nuestra vida; la que dibuja las sombras que hay en ese abismo que separa nuestros anhelos de la realidad; y la falacia de la amistad, y la veleidad de los amores, y lo imperfecto de la justicia, y la impiedad de la ambición, y el menosprecio de la inocencia. Enorme anaquel de todas nuestras imperfecciones y de todas nuestras incapacidades. Es la literatura que arroja al rostro del Destino la sangre de Romeo y Julieta, la ingratitud de las hijas del Rey Lear, la fría palidez de Desdémona, y también los dolores de los pequeños dramas de la vida vulgar; los del niño desamparado, los del hombre sin dinero, los del amante alejado de su ideal por prejuicios sociales, los que representan, en fin, una indescriptible balumba de motivos acogojantes, sin que basten para excluir de esta clasificación los desenlaces optimistas, que vienen, por el contrario, a representar un reproche más a los hados, y quizás el de mayor energía, ya que con ellos el autor opone a la falta de equidad que tantas veces embarulla ciegamente nuestras vidas, acarreando resultados incongruentes, una lección de justicia, como si les dijese: “Así, y no de otro modo, debiera ser”.

En otra de estas reacciones de desconformidad, la literatura se acoge al lamento. Busca la compasión, se desmaya en un concepto fatalista, amortigua sus pesares narrándolos y persigue la simpatía de las lágrimas de los demás. Una gran parte de la poesía lírica es así de doliente, y así son muchísimas novelas —no por eso menos geniales— en las que los grifos de la tristeza gotean ayes sobre cuantas tribulaciones nos afligen.

En cuanto a la tercera reacción, es algo ya muy diferente. Cuando ni gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, no queda más que una actitud: la de la burla. Es esta una posición desde la que no pretendemos matar al adversario, sino, en todo caso, hacer que se suicide; ni aspiramos a contagiarle nuestras lágrimas, sino a que sea la sonrisa la que se le pegue y le desarame. En este caso la impresión hiriente no pasa tan sólo por el corazón para tomar en él bríos de protesta o acentos afflictivos, sino que

se deja macerar en el cerebro, de donde sale como amansada; más pulida, más cortés y, sobre todo, más comprensiva.

Algunos temperamentos literarios se inclinan a creer que una frase quedará clavada mucho más tiempo en la atención, y tendrá, por tanto, más eficacia si se le pone la punta de flecha de una sonrisa. La gracia es, sin duda alguna, un don artístico. Claro que no basta por sí sola para formar un arte, y ésta es la equivocación en que incurren muchos. Es un auxiliar, es un vehículo. Nos cautiva cuando lleva dentro una idea, y se nos antoja pueril e inconsiderable cuando no persigue más fines que los propios, presentándose en forma de expresión simplemente festiva, con el afán, vacío, de hacernos reír. Así el chiste. Ya he dicho en alguna otra ocasión que el chiste me parece el más próximo pariente de las cosquillas. Hay ciertos resortes en nuestra alma —estudiados por muchos, y entre ellos, y muy sabiamente, por Bergson— que obedecen a la mecánica del chiste y nos mueven a reír. Pero esto nada vale. Las cosquillas pueden obligarnos también a retorceremos en carcajadas estentóreas, y, sin embargo, cuando cesa el estímulo, no se ha Enriquecido nuestro espíritu con un pensamiento ni con una emoción. Tal ocurre con el chiste. El chiste —que habitualmente consiste en un más o menos feliz juego de palabras— está muy abajo en el subsuelo literario, y si le aludo aquí es únicamente porque mucha gente aberrada le incluye en la categoría del humor, y conviene la repulsa.

Pero la gracia abrillanta las ideas, las adorna, las hace amar, las adhiere a la memoria, vierte sobre ellas una luz que las vuelve más asequibles y claras. Y, al mismo tiempo que las aguja, pone en esa punta un beleño que hace sus heridas mortales, cuando se trata de lastimar. Ni el insulto, ni la súplica, ni la execración, ni los suspiros tienen una fuerza semejante.

Mas en esta estrecha franja con que la burla cruza el cielo literario no existe homogeneidad. En la burla hay varios matices, como en el arco iris. Hay el sarcasmo, de color más sombrío, cuya risa es amarga y sale entre los dientes apretados; cólera tan fuerte, que aún trae sabor a tal después del quimismo con que la transformó el pensamiento. Hay la ironía, que tiene un ojo en serio y el otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avispas de oro. Y hay el humor. El tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal. Sin acritud, porque comprende. Sin残酷, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni es comprensivo, no es humor.

El humor se coge del brazo de la Vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla. Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no pueden conservar su seriedad. El humor no ignora que la seriedad es el único puntal que sostiene muchas mentiras. Y juega a ser travieso. Mira y hace mirar más allá de la superficie, rompe las cáscaras magníficas, que sabe huecas; da un tirón a

la buena capa que encubre el traje malo. Nos representa lo que hay de desaforado y de incongruente en nuestras acciones. A veces lleva su fantasía tan lejos que nos parece que sus personajes no son humanos, sino muñecos creados por él para una farsa arbitraria; pero es porque —como el caricaturista prescinde en sus líneas de los rasgos más vulgares de una persona— él desdeña también lo que puede entorpecer o desdibujar sus fines, y como el tema que más le preocupa no es precisamente eso que se llama “pintar un carácter” o “desmenuzar una psicología”, sino abarcar lo más posible de la Humanidad, apela frecuentemente a fábulas de apariencia inverosímil, en las que —como Swift en los Viajes de Gulliver— se pueden condensar referencias a nuestros actos erróneos, sin mezclarlas con el fárrago insignificante de una vida contada a la manera muy meticolosa y muy pasada de moda de Paul Bourget.

El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no prorrumpir en ayes. Pone siempre un velo ante su dolor. Miréis sus ojos, y están húmedos, pero mientras, sonríen sus labios.

En el fondo no hay nada más serio que el humor, porque puede decirse de él que está ya de vuelta de la violencia y de la tristeza, y hasta tal punto es esto verdad, que si bien se necesita para producirlo un temperamento especial, este temperamento no fructifica en la mayoría de los casos hasta que le ayudan una experiencia y una madurez. El poeta lírico, el dramaturgo, el simple narrador literario, el escritor festivo, pueden ser precoces. El humorista, no. Las primeras novelas de Bernard Shaw no dejaban adivinar la modalidad que hizo famosos sus libros en el mundo entero. Y como el ejemplo que conozco mejor es el mío propio, confío que no se me cargará en cuenta de vanidad, sino en la de mi afán de robustecer la tesis, el que me decida a apoyarme en él, no porque lo estime excepcional, sino, al contrario, porque creo que la mía fué una evolución vulgar y corriente. Y así confesaré que en la adolescencia —tan propensa a la melancolía—, cuando yo no tenía nada que decir a mis semejantes, fui atacado por la manía de hacerles llorar, y escribí varios años versos y prosas lacrimógenas a propósito de desengaños y dolores que yo mismo inventaba. Me parece que la idea que formé entonces de la gloria literaria consistía en tener ante mí a la Humanidad entera agitada por sollozos convulsivos. Provocar una sonrisa me hubiese parecido entonces una deshonra. Más tarde, cuando comencé a conocer el mundo, mi tentación se refería a cogerle por las solapas y a asustarle con profecías terroríficas acerca de las consecuencias de los malos pasos en que andaba. También entonces se me antojaba inferior la risa. Yo lanzaba mis trenos y el mundo continuaba impasible. Creo firmemente que es esta impasibilidad la que determina una exteriorización del humor en quien la contempla. Podemos atisbar un indicio luminoso en la conducta del que discrepa irresistiblemente de un retrato o de una estatua concebidos con demasiada solemnidad. El discrepante padece con aquel espectáculo y necesita hacer algo para corregirlo. ¿Qué

decisión tomar? Es inútil que le injurie o que pretenda convencerle de lo molesto de su prosopopeya, porque el retrato o la estatua continuarán inmóviles en el mismo gesto y en la misma actitud. Para romper la estatua no tiene fuerzas, y si rasga el lienzo provocaría su propia desgracia. El furor de aquella discrepancia busca entonces salida por la válvula de un recurso frecuente, y pinta unos ridículos mostachos al retratado o encaja en la cabeza de la estatua un gorro de dormir, y entonces la misma impasibilidad de una u otra figura revierte en contra de ella y ya no es solemne, sino cómica, y su prestigio queda, al menos momentáneamente, aniquilado.

Obsérvese que este punto de madurez que el humorismo requiere se relaciona no sólo con los escritores que lo producen, sino con los pueblos y con la literatura de esos pueblos. Es decir, que un pueblo joven o una literatura joven no dan frutos de humor. El humor aparece cuando las naciones ya han vivido mucho y cuando en su literatura hay muchos dramas, muchas tragedias y mucho lirismo; cuando el descontento ya se exteriorizó con genialidad en cólera y en lágrimas, en sátiras y en reproches.

Hemos dicho que esta posición ante la vida, que es el humor, precisa una experiencia, pero también un temperamento que permita tan especial reacción. Y por razones fácilmente analizables, ese temperamento no abunda. El número de escritores humoristas con que cuenta la Humanidad es asombrosamente pequeño si se compara con el de cualquier otra modalidad literaria, y quizás influya considerablemente en ello el que es casi imposible imitarla, ya que consiste no en un estilo, sino en una visión de los fenómenos tan peculiar que, como ya sabemos, hace que algunos se crean autorizados a explicarla por una lesión o una anormalidad fisiológica. La gracia es un don del que no se pueden hacer injertos, y menos cuando es sustanciosa y digna. Hacer llorar será siempre más fácil que hacer sonreír. El don de ponerse grave lo tiene cualquiera.

Hay muchos hombres que carecen del sentido del humor, y hay asimismo muchos pueblos que lo perciben muy difícilmente o que, si lo perciben, no lo aman. Sería complicado pretender ahora penetrar en las plurales razones de tal insuficiencia, pero nos basta para el caso con saber que así ocurre. Una de las más viejas razas del mundo —la céltica— es la que ha producido en mayor número y más estimables escritores humoristas. Irlandeses fueron Swift y Chésterton, Bernard Shaw y Oscar Wilde, en cuyas obras hay tan elegante y a veces tan enternecedo humor. No desconozco el cuidado con que debemos manejar en estos nuestros civilizados tiempos ese concepto de las razas; pero por mucho que nuestra movilidad actual y las superposiciones, mezclas o desplazamientos provocados a lo largo de los siglos hayan modificado y desvirtuado los antiguos caracteres y la pureza ancestral, el poso anímico persevera y siempre subsiste una impregnación de tipo espiritual que, más que los aspectos exteriores, permite determinar los contornos de un islote étnico. Hay, en efecto, razas o pueblos que tienen una disposición o capacidad

para el humor, como los hay que tienen una disposición para el fatalismo, para la aventura o para lo bélico. Todas son actitudes ante la vida, y vienen a caracterizar fuertemente su historia. Spengler afirma que los revolucionarios no tienen nunca el sentido del humor, lo que vemos comprobado en Inglaterra, que hizo una sola revolución de excesos inferiores a cualquier otra, y en países donde el humor no grana y que se confían apresuradamente a la violencia en cuanto les perturba una incomodidad. También dice Spengler que todos los grandes conductores de hombres han poseído esa capacidad, y es, en efecto, más que probable que en las alturas del mando sea preciso alcanzar muchas veces a ver los hombres y las cosas, la imperfección, la ingratitud, la deslealtad, la torpeza, al través de esa lente un poco bondadosa que, si bien muestra la maldad claramente, la recomienda con su burla a la piedad de nuestros corazones.

Comprendo que, así como cada uno de los escritores que reciben el honor de ser admitidos entre vosotros, suele afirmar sus devociones disertando acerca de otros artistas ilustres a los que es afín, que fueron como sus precedentes y dentro de cuya amplia órbita gloriosa también se mueven ellos, yo estoy en el deber de tratar del humor en la literatura española. El tema se me impuso imperiosamente desde que pensé en trazar el discurso que es trámite obligado para la recepción. Durante mucho tiempo yo fui el hombre que tenía el rótulo, pero que carecía de toda posibilidad para hacer la obra. Disponía de un bello título (*“El humor en la literatura castellana”*), y padecía la seguridad de que era pretensión desaforada componer bajo tal propósito nada menos que un discurso, porque es lo cierto que en nuestra literatura el humor no ha hecho escuela ni presenta algo más que manifestaciones discontinuas, esporádicas y escasísimas. No hay un panorama de literatura humorística por el que discurrir, no hay esa fronda multicolor que admiramos en nuestra poesía lírica y épica, ni esas cordilleras de ingenios que nos recrean en el drama y en la tragedia, en el costumbrismo y en la sátira, en tantas novelas genialmente ceñudas y en tantas novelas genialmente sollozantes. No sentimos el humor, y hasta debemos decir sinceramente que nos molesta, que nos inquieta, que tememos, sólo con verlo pasar a nuestro lado, que manche o disminuya nuestra propia seriedad, de la que estamos enamorados y que ponemos gran celo en vigilar porque nos parece que perder algo de ella es como perder algo de nuestro honor. Y muchas veces, en efecto, cuando queremos afirmar que alguien ha perdido su decencia, decimos que ha perdido su seriedad. El concepto aparece suavizado, pero todos lo entendemos.

El carácter castellano no admite esa blandura que hay siempre en el humor. Fuerte, seco, rígido, enamorado de las abstracciones, tiene un concepto trágico de la vida. Lleva el honor como una armadura y tiene de Dios una idea tajante, estremecida y escueta. Condena al hierro a quienes faltan a la ley humana, sin que la pasión atenúe la culpa, y al fuego a los que se deslizan fuera de la ortodoxia, creyendo interpretar una justicia que

aparece así intransigente e implacable. Arma contra la infiel la cólera del amante y aun la del marido que ya no ama, y llora ante Dios en versos magníficos las miserias terrenas y el ansia de comparecer ante su presencia enajenadora. En la exaltación de estos sentimientos, la literatura castellana culmina magníficamente sobre las demás, especialmente en lo místico, y da al asombro humano una copiosa lista de obras inmortales en las que las pasiones chirrían como ascuas sobre la carne y donde un destino ceñudo, escasamente piadoso, rige el ir y venir de seres hasta cuyas almas ha concluido por filtrarse, a fuerza de vestirlas siglos y siglos, algo del hierro de las armaduras.

Obras geniales, pero también un poco implacables, que trasudan severidad, que cotejan intransigentemente nuestras acciones con las normas sociales convenidas. La pasión se muestra en ellas ingente y fatal, haciendo rodar aludes incontenibles por las laderas de los espíritus, torciendo existencias, tronchando destinos, amedrentante, ejemplar.

Cuando la literatura castellana se acerca al espectáculo de la vida, lleva ya un gesto grave; va resuelta a cortejarlo con las grandes leyes humanas y divinas, dejando a un lado esos móviles y esas razones de apariencia menuda, pero a veces tan importantes en nuestro proceder. Si utiliza la risa, la empuña como un látigo. ¿Dónde encontrar humor en la novelística nacional, si convenimos —como yo defiendo— que la ternura es el sentimiento indispensable, *sine qua non*, que se ha de combinar con la gracia para lograr ese estilo? La vulgaridad de los lectores nos remitirá a la picaresca. Pero en el collar de joyas que puede formarse con las novelas de ese género no está hilvanada ninguna de la que brote la dulce luz de la piedad, de la comprensión bondadosa. Se suscita la carcajada no sólo contra el vicio, sino contra la desgracia. Por aquellas páginas, cargadas ya de añeja gloria, pasan el hidalgo con su pobreza, el buscavidas con su hambre, el pícaro con sus palizas, el marido engañado con sus cuernos..., y detrás de ellos, como eco de sus pasos, como sombra de sus cuerpos, inclemente, dura, sin calor cordial, va retumbando la carcajada, hostigándoles despiadadamente desde el primer capítulo hasta la palabra "fin", sin que en un solo momento el autor se commueva con sus criaturas.

Así en *Guzmán de Alfarache*, así en esa traviesa sátira de ciertos aspectos de la vida española del siglo XVI, que es *El Lazarillo de Tormes*, desde cuyo tratado o capítulo primero al séptimo viaja el lector sin que su simpatía halle donde detenerse, porque ni el ciego cruel, ni el clérigo avaro, ni el escudero fanfarrón, ni el industrioso buldero, ni las propias malas artes de Lázaro le dan asiento en ningún instante.

Satíricos, que no humoristas, son los gloriosos autores de la picaresca, y en vano se buscará en ellos la esperanza de que, a lo menos, haya de mejorar lo que satirizan, porque si las novelas picarescas tienen una peculiaridad común, es su pesimismo.

Hay un genial escritor cuyo nombre simboliza para los españoles la gracia; don Francisco de Quevedo. Político, filólogo, moralista, erudito, cierra contra la sandez, la

ignorancia y la maldad; pero su corazón parece estar ausente en esos combates en los que tantas proezas realiza su cerebro. "Más razonador que sentimental", dice de él uno de sus críticos, y Julio Cejador define así su gracia: "Roja, chillona y sin matices melindrosos; enteramente española".

La risa de Quevedo muerde, acosa, despedaza, desatralla jaurías de sarcasmos contra los vicios y las flaquezas humanas; silba en el aire como la correa de un látigo. Nos muestra, regocijada, a los hambrientos pupilos del dómime Cabra y nos incita a la hilaridad ante el repugnante manteo, nevado de salivazos, de don Pablos, el Buscón. Conoce el valor moral de los hechos, pero no se commueve ante ellos, pese a ser la Moral cristiana —toda amor—la inspiradora. Sus risotadas persiguen a los muertos en la tumba —con las páginas magníficas de los "Sueños"—, los levanta de ella inclementemente, y los precipita en el infierno, restallando en sus espaldas. Y allá van escribanos y mercaderes, jueces y maestros de esgrima, avaros, sastres, mujeres solteras y casadas, capeadores, poetas, filósofos, judíos, médicos, taberneros, pasteleros, astrólogos, barberos, caballeros, letrados, cómicos, alguaciles, sacrristanes..., toda una humanidad pecadora, precipitada, empujada hacia el bárbaro por la jocundidad de Quevedo, como el mastín reúne y empuja el rebaño hacia el redil.

Parece inevitable concluir de todo esto que en la literatura española no hay humor, sino malhumor. Ya don Miguel de Unamuno habló de nuestro *malhumorismo*. Y a esta tradición corresponde cierta visible indiferencia de la crítica hacia una modalidad que le parece inferior nada más que por su extrañeza, y ante la cual se coloca en una actitud de recelo inspirada en esa frase que repetimos siempre que queremos afirmar nuestra dignidad: "De mí no se ríe nadie, con la que expresamos nuestra medular gravedad, porque en la cumbre de nuestra intransigencia está la risa. Nos pueden engañar, traicionar, empobrecer, herir, atormentar..., pero no admitiremos la risa ni para corregirnos. A lo sumo, toleramos la intrascendente gracia del bufón.

Un argumento que se maneja con gran frecuencia contra el humor, entre nosotros, es el de que no pasa de ser una crítica negativa. Esto de la "crítica negativa" resulta el más cómodo de todos los refugios para los interesados en eludirla. Cuando se tacha de negativa a una crítica se cree haberle sacado los dientes al león. Pero es preciso preguntarse si existe alguna crítica negativa. Un novelista que ataque las costumbres o los sentimientos de su época influye en su modificación aunque no trace el nuevo camino que haya de seguirse, y también podríamos decir que en la negación de un estado de cosas va implícita la afirmación del contrario. En todo caso, es indudable que si se acordasesen la legitimidad y conveniencia del desdén para las críticas negativas, aumentaría angustiosamente la complicación de nuestra vida, porque el zapatero al que acusamos de vendernos calzado torturador, o el cocinero al que tachamos de darnos comida intragable, o el sastre al que

reprochamos los trajes incómodos, podrían encogerse de hombros para contestarnos que, en verdad, tales reparos no dejaban de ser simples críticas negativas y que no dialogarían con nosotros hasta que no hubiésemos expuesto nuestro propio sistema de hacer zapatos o comidas o trajes.

Ocurre, sin embargo, un fenómeno curioso. En medio de esta temperamental lejanía del humor, a pesar de nuestra restringida capacidad para producirlo y del rubor que nos cuesta confesar que alguna vez sucumbimos a su encanto, es en España donde se produce la más asombrosa obra del humor. En la austera Castilla, que no ríe cuando contempla la vida, se concibe y se escribe ese libro que sobresale entre todos los libros. Cuantos hombres lean, en la diversidad de idiomas del mundo, lo conocen. Su gloria se enciende con él y se extiende y aumenta con los siglos. Jamás el humor fué llevado a semejante altura, ni abarcó tantas y tan trascendentales cuestiones, ni, tampoco, sacudió con tan prolongada risa el pecho de los humanos.

Es innecesario nombrar al *Quijote*.

El *Quijote* no tiene precedentes y no tiene consecuentes; es una obra sin padres con los que buscarle parecido y sin hijos en los que se confirme su fisonomía especial. En la literatura española —desde este punto de vista del humor— es un inmenso obelisco en una llanura. Y en la misma producción de Cervantes, es asimismo una excepción. Ni antes ni después volvió a tallar una obra entera en el bloque de gracia del humorismo.

Observemos cómo en el *Quijote* se cumplen aquellos requisitos que faltan en las novelas picarescas para ser tenidas como frutos del humor. Porque, tundido y asendereado, ya batán en sus quijadas las piedras de los honderos, ya revuelva sus entrañas el bálsamo de Fierabrás, ya lo volteen las aspas del molino o se deje burlar sobre el caballo de madera, nuestro amor le acompaña siempre. Nos despedimos sin afecto del Lazarillo y llegamos a la última página del Gran Tacaño sin que Pablillos haya conseguido nuestra simpatía. Allí los dejamos, con sus truhanerías y sus ávidos gaznates, entre puñadas, zancadillas y trampas, y aun pensamos que bien merecieron lo que les ocurrió. Pero cuando el Caballero de la Blanca Luna desmonta a Quijano el Bueno —¡el Bueno! — y pone con el vencimiento fin a sus aventuras, sentimos la melancolía de su fracaso total. Riéndonos de él hemos aprendido a amarle y a comprender que, a la vez, nos reímos también de nosotros. Después ya no le olvidaremos jamás, y de sus dichos y hechos haremos normas educativas. Y esto es así porque su creador supo envolverlo en ternura.

¿Cómo pudo producirse esta excepción del *Quijote* en nuestras letras? Yo tengo mi opinión, y si la expongo es porque me parece, cuando menos, merecedora de examen. En rigor, ya quedó insinuada cuando recordé que hay razas y pueblos especialmente capacitados para el humor, y que, entre aquéllas, la céltica fue la que produjo más y muy famosos escritores que lo cultivaron. Pues bien, esa vieja sangre regaba también el cerebro

del Príncipe de los Ingenios. Sin que el señor Fernández de Navarrete comenzase su “Vida de Cervantes”, que va al frente de la edición publicada por la Academia, diciendo: “La preclara y nobilísima estirpe de los Cervantes, que desde Galicia se trasladó a Castilla”, ya se podía deducir su abolengo sin más que oír los apellidos, porque el de Saavedra es puramente galaico y el de Cervantes está en la toponimia gallega.

Quiero aclarar que no es que los gallegos intentemos alzamos con todas las glorias nacionales, desde don Cristóbal hasta don Miguel, sino que apunto una explicación a lo que, en el fondo, la necesita como fenómeno sin par, y aun pregunto si no la robustece el hecho de que sea Galicia la región donde surgen más escritores humoristas. La gloria de España, la Patria común, cuya inquebrantable unidad sentimos y servimos tan ahincadamente, no sufre con esta apreciación menoscabo alguno.

[...]

Sin embargo, esa gracia que zumba y revolotea y va y viene sobre las cuestiones más graves, sobre los empeños más sesudos, sin que parezca compartir la carga de ninguno de ellos, ha logrado triunfos trascendentales sobre las costumbres, sobre las leyes, sobre las instituciones humanas. El *Quijote* influye en la vida nacional más que cualquier otra obra de su genial autor, como Swift y Dickens en la de su patria. Allí donde el ceño adusto nada logra, la sonrisa acierta abrir un camino.

Esta ligereza con, que se juzga a la gracia me hace pensar en otro grave error en que han incurrido los hombres y que viene manteniéndose vivo durante años y años. Este error se refiere a un insecto, pero no por eso pierde gravedad. Debemos perseguir la injusticia allí donde se halle, sin preocuparnos de la categoría de quien la padece. Hay un pequeño ser que ha sido calumniado en unos versos que alcanzaron gran divulgación. Se trata de la fábula que todos conoceréis del caballo y la avispa. Un caballo sube una empinada cuesta arrastrando una pesadísima carga. Cierta avispa —en otra versión es una mosca— que vuela por aquellos lugares, se siente conmovida por el rudo trabajo del cuadrúpedo y se decide a ayudarle. Zumba en torno de él, le clava su aguijón, se eleva para medir el repecho, se aleja y retorna, estimula al bruto, ora se burla de él, ora lo anima, lo exaspera, lo irrita... Cuando alcanzan la altura, se posa la avispa en el arnés y suspira: “¡Hemos llegado!”; y el caballo le contesta con reprobable ironía: “¡Gracias, señor elefante!”.

Este caballo no era más que un pobre vanidoso y la avispa sabía mejor que él lo que había hecho. Su runrún, su ir y venir, sus picotazos, la emulación de su actividad aparentemente enloquecida, de algo sirvieron, sin duda alguna. El caballo no lo creyó así porque no notó alivio alguno en el peso. El caballo quería —y bien claro se aprecia en su

respuesta— que la avispa se hubiese echado a la espalda parte de la carga del carro. La avispa reveló mayor sensatez al no pretender ni por un momento que el caballo volase.

Tengo un profundo placer en rehabilitar al maltratado insecto y ofrezco este juicio de revisión a quienes opinan que el pensamiento tiene voz de bajo profundo y menosprecian el alado esfuerzo civilizador de la gracia.

Cuando el humor se debilita o desaparece pasa una sombra sobre la vida de los pueblos, porque es él quien la interpreta y la corrige con más afable simpatía, y quien nos sugiere las visiones con que encubrimos su fealdad, y hasta quien nos presta la sonrisa con que afrontamos muchos dolores inevitables.

Ignoramos qué nos traerá la literatura posterior a la guerra, pero si en ella sobrevive el humorismo diremos que se ha salvado algo muy importante de la ternura humana, entre tantos odios y tantas espantosas violencias; diremos que, en medio de la salvaje furia que trastornó y destruyó delicadas concepciones de la moral y del arte, quedó flotando aún algo que representa siglos y siglos de experiencia, de sufrimiento y de depuración de los espíritus; que por todo eso es el humorismo patrimonio de razas viejas y de literaturas muy cocidas al fuego lento de la Historia, cuando los hombres han llegado ya a descubrir que el contradictor en cuyo pecho se clava una bala, resucita, pero si se atina a clavarle una certera burla, no se levanta más.

Y con esto, insisto otra vez, no me refiero al simple buen humor, padre de una hilaridad que no necesita comprender nada, puesto que nada propone a la inteligencia, sino a aquel del que dijo Carlyle, con palabras que cerrarán mejor que las mías este discurso.

“El humor verdadero, el humor de Cervantes o de Sterne, tiene su fuente en el corazón más que en la cabeza. Diríase el bálsamo que un alma generosa derrama sobre los males de la vida, y que sólo un noble espíritu tiene el don de conceder. El humor —añade el gran filósofo— es, pues, compatible con los sentimientos más sublimes y tiernos, o, por mejor decir, no podría existir sin tales sentimientos”.

¿DE QUÉ NOS REÍMOS LOS COLOMBIANOS?*

GERMÁN HERNÁNDEZ

Se sabe alguien el último chiste de Pablo Escobar? Nosotros no... todavía. Pero es muy probable que hoy, a dos semanas de su muerte, algún humorista anónimo ya haya sazonado un par de ellos y esté a punto de dorarlos y servirlos en la mesa de los hambrientos colombianos. Ganas de cocinarlos por lo menos no faltan: cuando sucedió la tragedia de Armero o la del Palacio de Justicia, hace ocho años, varios crueles e irrepetibles apuntes callejeros brotaron casi por generación espontánea y de una u otra forma llegaron a la mayoría de los 60 millones de orejas atentas al menor asomo de humor.

Y aunque se trataba de cuentos duros, tristes, patéticos, casi ninguno de aquellos lóbulos auditivos pareció resistirse a escuchar al menos el comienzo. En los últimos tiempos, que no han sido para sonrisas, ha surgido en el país una increíble capacidad de tratar de reírse hasta de sus propios dramas: de convertir la tragedia en comedia gracias a las palabras mágicas de algún chispazo ingenioso. El que esté libre de culpa, bien puede arrojar el primer chiste.

La verdad es que con esta cierta dosis de cinismo, de ironía, casi de desencanto parece estar elaborado el que puede denominarse nuevo humor nacional. "Descubrimos que la gente se ríe de sus males", dice Hernán Peláez Restrepo, director de *La Luciérnaga*, el programa radial de mayor éxito en este año. "Escribimos con la deliberada intención de subvertir sensibilidades y ofender sanas conciencias", afirma Karl Troller, uno de los autores de la obra *Semama*, la parodia literaria más lúcida e irreverente que se ha escrito en la última década. "El humor negro actual debe ser consecuencia del apagón", opina Jaime Garzón, presentador de *Zoociedad*, la sátira que revolucionó el concepto de la comedia en televisión.

La preferencia por este tipo de humor, que con perdón de *el Negro Palomino* tiende a ser cada día más del color de aquel famoso cuentachistes de pelo quieto, se refleja en varias cuentas alegres: en *La luciérnaga*, por ejemplo, hay por lo menos seis

* German Hernández, "¿De qué nos reímos los colombianos?", *Revista Cambio 6*, diciembre 20, 1993, 34-43.

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

patrocinadores esperando un solo turno para poder colocar un anuncio de 30 segundos que vale la friolera de 3.800.000 pesos; el libro *Semama*, lanzado hace dos semanas, está más agotado que un gorgojo hambriento sobre un riel; y Garzón, que hace unos años se definía a sí mismo como un rotundo vagabundo, vive ahora más ocupado que un asesor presidencial, y no es que se deba precisamente a su habitual trabajo: aparte de su papel en la comedia *Mama Colombia*, es uno de los humoristas más solicitados para realizar sus imitaciones del país político en todo el país nacional.

“Colombia se complicó, y del humor de estereotipos regionales, blanco y parroquial, se ha pasado al humor urbano, que merodea las instituciones y la crítica social, y que cuenta con menos referencias a individualidades y más a tipos sociales”, explica el sociólogo Armando Borrero, profesor de Sociología Urbana de la Universidad Nacional. Una de las pruebas de esa aseveración puede ser la que ocurrió el 15 de octubre pasado: después de 50 años de labores y 36 en su programa radial de la cadena *Caracol*, Guillermo Zuluaga Azuero, *Montecristo*, se retiró del aire con lágrimas en los ojos. “Yo, que la mayor parte de mi vida lo único que hice fue hacer reír, ahora no sé cómo hacer para expresar esta emoción”, dijo cuando lo homenajearon, con una condecoración del gobernador de Antioquia, el que quizás era el último bastión de la camada de humoristas del pasado medio siglo.

[...] La sociedad, según se podría deducir de aquel hecho, busca en el humor actual una manera de subvertir el orden. Pero un orden en el que, paradójicamente ya no cree. “Ahora hay mucho imitador de voces de los políticos —afirma triste *Montecristo*—, cuando antes ni siquiera se aceptaba hablar de un presidente o un senador: eso era un sacrilegio”. Pero para Guillermo Díaz Salamanca, un sacrílego que imita desde el presidente hasta un aprendiz de sicario, pasando por doña *Tera* y el alcalde de Bogotá, el suyo es un arte en la medida en que no sólo falsifica las voces de sus personajes, sino ahora puede meterse en su propio cerebro, en su conciencia. “Mi señora es la única mujer en el mundo que se acuesta con 20 personas distintas en una sola noche”, dice.

No obstante, la verdadera y novedosa virtud de Díaz Salamanca —el mejor imitador del momento— radica, según sus compañeros, en la improvisación. “Los humoristas tradicionales como Hugo Patiño por ejemplo —afirma Edgar Artunduaga, el señor *Velandia* de *La Luciérnaga*— necesitan siempre los servicios de un libretista. En nuestro programa, en cambio, no se hacen libretos: nos encontramos a las seis de la tarde y empezamos a trabajar con las noticias del día”.

El personaje imitado que más gusta —y al que más le solicitan cuñas pagadas en su sección— es Alberto Piedrahita Pacheco, un popular comentarista deportivo que tiene fama de ser más bravo que un ají de vikingo. Se ha detectado que cuando Díaz Salamanca lo imita se produce el mayor índice de sintonía sobre todo porque su actuación siempre es

la de exigir respuestas a los *chanchullos* y a las movidas chuecas de cada día. Y finalmente para reírnos de nuestra propia desgracia.

Ello ha obligado a los demás humoristas a replantear sus situaciones cómicas. Incluso un programa como *No me lo cambie*, diseñado en un comienzo como revista de variedades, incluye ahora secciones de imitadores de políticos y bromas sobre los males nacionales. Hay que anotar sin embargo que esta modalidad de *mamarle gallo* a la clase dirigente no es nueva, aunque antes no parecía ser tan atrevida.

En 1789, por ejemplo, había un personaje que era como el Jaime Garzón de la época: se llamaba Pachito Cuervo, y, como Garzón, era un hombre plebeyo pero “dotado de talento particular para hacer pegaduras, contar cuentos y divertir a la gente”, según afirma el historiador costumbrista José María Groot. Su fama llegó a ser tal, que un día el virrey José de Ezpeleta —el presidente Gaviria de la época— lo invitó a Palacio solamente para conocerlo. La esposa del virrey, doña María de la Paz —la Ana Milena de la época— le dijo que llevara también a su mujer, pues quería conocerla. El pícaro Pachito le contestó que a él no le gustaba sacarla “porque era sorda como un guardacantón y había necesidad de hablarle a gritos”. Pero le aseguró que de todas maneras la convidaría. De regreso a su casa le dio la noticia a su mujer, pero le inventó también que la virreina era más sorda que una tapia. Al día siguiente, cuando fueron a palacio, la esposa de Pachito Cuervo saludó a gritos a la virreina, mientras que ella, que pensaba que la otra hablaba así por la sordera, le contestó con verdaderos alaridos virreinales. “La señora de Cuervo, a su vez, creyó lo mismo de la virreina, y sentadas ambas se gritaban a cual más”, recuerda el historiador Groot. La algarabía llegó al punto de que el propio virrey Ezpeleta tuvo que irrumpir en el recinto para averiguar qué pasaba no sólo en el corazón del poder, sino en su cocina. “Pues que la señora es sorda y hay que hablarle recio”, dijo doña María de la Paz. “¡Vuecencia es la sorda!”, replicó la otra. Lo que siguió, desde luego, fue una carcajada general —presidida por el virrey— tan pronto se supo que todo era una broma. “El único que no se reía era Pachito Cuervo, que a todas estas se mantenía serio como un palo”, afirma Groot.

A lo largo de la historia debieron existir —sobre todo durante la Patria Boba— muchos humoristas como aquel simpático Pachito. Sin embargo, la escasez de medios de comunicación —y de asesores de imagen— no permitió nunca que su talento se divulgara. Pero más allá de los personajes anecdóticos, con su fina manera de subvertir el orden ayudados hasta por un par de viejas sordas, puede decirse que el país fue creciendo dividido en numerosas vertientes humorísticas —la antioqueña, la bogotana, la costeña, la pastusa—, cada una de las cuales adquirió una identidad regional propia. Los *paisas*, por ejemplo, crearon una de las principales formas de humor en la que, sospechosamente, siempre el triunfador es el antioqueño. Los bogotanos se llevaron el honor de hacer una

propuesta de gracejos finos con elementos netamente urbanos. Al costeño se le asoció con la dicharachera manera de vida y con una pereza por el trabajo, mientras que el pastuso tuvo la desventura de adquirir el estereotipo de “tonto” existente en todos los países del mundo.

Daniel Samper Pizano, que escribió un sesudo ensayo sobre el humor nacional en la *Nueva Historia de Colombia* [...] diferencia sin embargo lo que es el “chiste regional típico” de lo que son “las formas de humor regional”. A su juicio existen sólo tres modos de ser humorísticos principales en Colombia, que corresponden a tres áreas específicas: la región *paisa*, la región de la costa Atlántica y la de Bogotá. Y la primera, a la que pertenece Montecristo, es la más importante. “Muchos chistes y formas cómicas, que constituyen parte del archivo nacional colectivo del humor, provienen realmente del humor antioqueño; incorporados al folclor general, han acabado por perder la marquilla de origen”.

La fuerte tradición cómica *paisa* ha influido notablemente en el desarrollo del humor colombiano. El *paisa*, en efecto, es astuto, ganador, ingenioso, francote, hiperbólico y mal hablado, pero sobre todo popular. “Dicen que antioqueño no se vara. El sí se vara, pero lo bonito es cómo se desvara”, asegura Agustín Jaramillo Londoño, quien se ha dedicado a recopilar las más divertidas anécdotas de esa región en el libro *El testamento del paisa*.

La vertiente humorística antioqueña se distingue por dos elementos, uno de contenido y otro de técnica: la escatología y la exageración. El primero es asombroso. “Cualquiera que conozca bien el folclor antioqueño —afirma Samper— se sorprenderá por ejemplo de la ausencia de la truculencia sexual que en él se detecta, en contraste con el regocijo que producen en el humor *paisa* los temas relacionados con excrementos”. Los chistes escatológicos se constituyen, según el ensayista, en una constante, y la explicación de esta curiosa condición podría hallarse en la tradición religiosa del pueblo antioqueño. “Careciendo las vías digestivas de la sombra pecaminosa que se proyecta sobre el sexo, es posible divertirse con aquellas sin incurrir en ofensas contra los Mandamientos”. Y pone como ejemplo el siguiente cuento representante del *paisa* vivo y emprendedor: “Estaba un *paisa* varado en Bogotá, echando cabeza a ver cómo se desvaraba. En esas pasó un chivo haciendo una necesidad. Entonces el *paisa* recogió las bolitas que caían y con papel plateado de cigarrillos que encontró en la calle las envolvió. Se paró en la plaza de Bolívar y se puso a venderlas: —A ver, ilas pildoritas para adivinar!... A diez centavos pildorita y el que las come se vuelve adivino. Mientras más lleve, más fácil adivina. Aquí dos para el caballero, cinco para la señorita, una para el joven...—. Cuando ya casi acababa de venderlas, gritó uno del público: —¡Paisa ladrón! ¡Esto lo que es, es pura caca de chivo! —¡Efectivamente, señores y señoritas! —dijo el *paisa*— ¡Miren qué prodigo! Aquí hay uno que ya comienza a adivinar...”.

La otra característica del humor *paisa* es la exageración. Ellas han hecho escuela en todo el país y su popularidad es tanta, que no está lejano el día en que algún *paisa* varado la recoja en una antología. Estas son, por ejemplo, algunas exageraciones clásicas: Más ordinario que una monja con guayos... Más peligroso que un caldo de anzuelos... Más fácil elevar una cometa de adobe... Más feo que uno cagando y otro mirando... Más largo que una semana sin carne... Más cansón que una visita con pecueca... Más perdido que el hijo de Lindbergh... Más frío que nalga de tullido... Más trabajoso que sonarse con guantes de boxeo... Más caído que teta de gitana... Habla más que un perdido cuando aparece... Más aburrido que mico recién cogido...

Aunque el humor *paisa* ha sido el más extendido en el país —incluso sin que los colombianos lo sepan—, el más caracterizado y reconocido por sus peculiares notas es el bogotano. El habitante capitalino, en efecto, se tiene a sí mismo como ingenioso, sarcástico e ilustrado, y gracias al proceso de urbanización —que hizo de Bogotá la primera ciudad moderna de Colombia— su humor se ha hecho más universal. Ya no es la diferencia, por ejemplo, entre el habitante de la ciudad y el del campo —conocido como *calentano* o *corroncho*—, sino la diferencia entre varios personajes nacidos en la misma urbe pero separados por clases sociales, económicas y educativas: el *cachaco*, el *gamín*, el *lobo*, el *mafioso*...

Son varias las características que definen el humor bogotano. El juego de palabras es una de ellas, y proviene del auge mismo de los círculos literarios del siglo XVIII. A don Francisco A. Rodríguez (1775-1817) se le recuerda por sus malabares con los retruécanos y los *calamboures*, lo mismo que a don Francisco Javier Caro, el otro de los fundadores del humor verbal bogotano. Pero fueron los versos las herramientas más jocosas de la capital, siendo muy famosos por ejemplo los que se publicaban en 1849 en *El Alacrán*, un periódico satírico de los “cartacachacos” (cartageneros bogotanizados) Joaquín Posada y Germán Gutiérrez de Piñeres.

Sin embargo, el apogeo del chascarrillo fue la Gruta Simbólica, agrupación de los poetas protagonistas de la bohemia capitalina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. “De su seno —asegura en su ensayo Daniel Samper— proceden muchos poemas románticos dignos de ser rigurosamente olvidados, sobre todo los de Julio Flórez y Francisco Restrepo Gómez, pero también cientos de epigramas o *chispazos* que se exhiben como la muestra más palpable del humor bogotano”.

Los herederos de esta escuela de juego de palabras fueron los primeros humoristas de la prensa escrita, como Fray Lejón, el legendario Hernando Martínez “Martiñón” —autor del famoso verso “Augusto es Augusto pero Abdón es Abdón”— Y Alfonso Castillo Gómez —creador del conocido *Diccionario zurdo*—. Hoy todavía aparecen algunos rastros de aquel humor en diarios de circulación nacional, a manos de corresponsales que envían

sus colaboraciones en forma de cartas al director. Así lo hacen Tizor en *El Tiempo* y Sarcó en *El Espectador*.

Pero aquel tipo de humor, tal vez como sucede ahora, se diluyó gracias a la llegada de nuevos humoristas. “El mérito de Lucas Caballero Calderón, *Klim*, es el de haber superado el viejo molde del chascarrillo y haber dado un paso hacia el humor de situación”, dice Daniel Samper. “En *Klim* reconocemos muchos al padre del moderno humor local que, ufánándose de manejar un buen castellano, desborda los límites del regocijo semántico —divertido pero trivial— y propone sátiras y caricaturas de mayor dinamismo y profundidad”.

El humor bogotano, además, se diferencia del *paisa* en que se ampara en eufemismos y dobles sentidos antes que en elementos escatológicos. Tampoco veremos en el humor *paisa* o en el costeño referencias cultistas, que sí abundan en el bogotano. Pero la característica que más marcó al gracejo capitalino es la del repentismo. La respuesta rápida y contundente, muchas veces engarzada en un juego de palabras, es un atributo muy apreciado en la universidad de la gracia bogotana. Una anécdota del *Runcho* Germán Ortega puede mostrar muy bien el recurso: él se encontraba apoyado contra la pared, tomando un trago y mirando bailar en una fiesta bastante aburrida. Una dama de discutibles atributos físicos que había permanecido toda la noche sentada en el sofá, por falta de parejos, vio que la ocasión y la víctima eran propicias. Incorporándose, se acercó al *runcho* y, para ponerle tema de conversación, le preguntó:

—Y usted, ¿de cuáles Ortegas es?

A lo que respondió cortante el *runcho*, adivinando para dónde iba la dama:

—De los Ortegas que no bailan.

La más interesante de las características del humor capitalino, sin embargo, es su visión de los problemas del ser y de la vida. “Actitudes filosófico-existenciales”, en opinión del propio Samper, quien define así este tipo de humor: “Se trata —dice— de una visión generalmente escéptica, amarga, a veces negra de la vida, no desprovista en ciertos casos de toques surrealistas”. Así es el siguiente chispazo de Eduardo Ortega:

Pienso cuando estoy fumando
que todos vamos al trote,
que la vida es un chicote
que se nos está acabando.
Si en el momento nefando
Dios me llega a preguntar:
—¿Quiere usted resucitar?
Le diré echándole el humo:

—Mil gracias, Señor, no fumo
porque acabo de botar.

Pero quizás el mejor exponente de esa actitud filosófico-humorística bogotana es José Asunción Silva. De él es el poema *Idilio*:

Ella lo adoraba, y él la adoraba.
—¿Se casaron al fin?
—No, señor. Ella se casó con otro.
—¿Y murió de sufrir?
—No, señor, de un aborto.
—Y él, el pobre, ¿puso a su vida fin?
—No, señor: se casó seis meses antes
del matrimonio de ella y es feliz.

La evolución de esta característica medio existencial puede ser el resultado de la que se encuentra de moda en el humor actual. Uno de los precursores de este género negro y surrealista es por ejemplo Antonio Caballero, caricaturista y escritor nacido en 1945, cuya proverbial acidez es bien conocida. Entre las jóvenes generaciones, untadas por este tinte cercano al azabache, se encuentran Eduardo Arias y Karl Troller —autores del ya famoso panfleto *underground* llamado *Chapinero*— y el mismo Jaime Garzón, fundador del Movimiento Rotundo Vagabundo. En Medellín, sin embargo, existe un grupo que sigue estos mismos parámetros: el de la revista *Frivolidad*, cerrada hace unos años por físicas amenazas de la mafia. Tampoco podían faltar, en este renglón, otras manifestaciones modernas iguales pero diferentes: los del programa de televisión *La Tele* —con Santiago Moure y Martín de Francisco a la cabeza— y todos los lunáticos que conducen programas radiales de rock como *La locomotora* o *El zoológico de la mañana*.

El humor costeño, por su parte, parece haber pasado inadvertido en la historia humorística del país, pero no es así. Ha llegado al público sobre todo a través de sus principales escritores —Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio o David Sánchez Juliao—. La razón es sencilla. Las características narrativas del humor costeño se expresan mejor mediante géneros como el cuento, la novela o el relato, y por eso los mejores ejemplos de la vertiente humorística de la Costa Atlántica están relacionados con la literatura: es un humor que disfruta más con la descripción que con el desenlace mismo. Con un detalle adicional, que no aparece ni en el humor paisa ni en el bogotano: la dimensión y potencia de los órganos sexuales.

Sobre estas tres columnas —la antioqueña, la capitalina y la costeña— se desarrolló la historia del humor en Colombia. Con la llegada de la radio vinieron los primeros cuenta-

chistes: el tocayo Ceballos —un manizaleño cuyo nombre verdadero era Pompilio—, que se inició en 1933 y que luego crearía *La hora de la simpatía* en la emisora Nueva Granada, fue un pionero. Era un hombre muy popular y famoso porque siempre tenía el apunte engatillado en la lengua. El día de su retiro, por ejemplo, declaró que había cambiado de actividad. “Ahora trabajo para Bavaria —dijo—. Como consumidor”.

Otros contemporáneos radiales suyos fueron Hernando el Chato Latorre, quien importó de Cuba —cuando había relaciones tan fuertes como ahora— los esquemas de *El tremendo juez y la tremenda corte*, y Raúl Echeverry, autor de *El granero de la esquina*. Algunos intelectuales también incursionaron en aquellos primeros pasos que daba el humor radial. Es el caso de Víctor Mallarino y Otoniel Contreras, quienes probaron suerte en los años cuarenta con *Hogar, dulce hogar*.

Pero sin duda el que más ha dejado su huella, gracias a la influencia del humor antioqueño, ha sido Montecristo. Su ingreso en la radio fue en 1943, cuando intentó presentarse como cantante y terminó contando cuentos y haciendo desternillar de la risa a un auditorio de Cali. “Yo vengo de un pueblo tan chiquito —dijo— que el Señor Caído tiene que estar parado”.

Comenzaba así la época dorada del humor regional. En 1954, un par de bulliciosos y alegres compadres embutidos en alpargatas se tomaron los micrófonos radiales: Emeterio y Felipe, *Los Tolimenses*. Su reinado también fue exitoso, pero este año su espectáculo, que se transmitía en la cadena RCN, tuvo que ser interrumpido. Algunos achaques de salud del compadre Emeterio han obligado a Lizardo Días —el compadre Felipe— a largarse con su música a otra parte. Ahora se presenta en espectáculos públicos en varias ciudades. Pero sólo.

El proceso de urbanización de la capital comenzó a reflejarse en los años maravillosos de los sesenta. Un día, a las ocho de la mañana, apareció *La escuelita e doña Rita*. “Era una simpática ridiculización de las maestras”, recuerda hoy Efraín Jiménez, Calvete, quien en esa época representaba a un bobo vivo. “Era una válvula de escape para los problemas de violencia que tenía el país”, dice Calvete, hoy ya bastante crecidito en su oficina de la Jefatura de Operaciones de Caracol. También recuerda que *La escuelita* tocó algunas veces problemas sociales. “Una mañana criticamos al Gobierno, y el propio presidente Carlos Lleras Restrepo telefoneó a Caracol y ordenó suspender a *La escuelita*”. Sin usar su famoso y exacto reloj.

Al mismo tiempo surgieron Víctor, Mario y Augusto, *Los chaparrines*, pequeños de estatura pero gigantes en risas. Y antecesores de Evert Castro, el hombre de las mil voces que le ha mamado gallo hasta a la muerte: el año pasado, cuando se supo que había muerto en un accidente de tránsito, resucitó al tercer día y dijo que era como Jesucristo. “Pero por lo sufrido —dijo—, no por lo clavado”.

Cuando eso sucedía, la televisión ya gateaba. Y lo que fue *Montecristo* para la radio, lo fue Alicia del Carpio para la caja mágica. Su programa *Yo y tú* ha sido el de más éxito en la historia de ese medio, gracias a la inclusión de los tipos regionales: bogotanos (de clases alta y baja), *paisas*, costeños y hasta un mister.

La herencia de *Montecristo* fue asumida en Tv. por programas como *Operación Jajá y su hijo, Sábados Felices*, que tras 20 años goza de increíbles índices de sintonía. Claro que sus libretistas tuvieron que echar mano de la temática actual —y hasta de un humor no negro, pero sí café con leche— para seguir felices cada sábado. De esta cantera salieron personajes célebres como el *Flaco Agudelo*, Hugo Patiño, el *Hombre Caimán*, el *Mocho Sánchez*, Enrique Colaviza... Todos comandados por Alfonso Lizarazo, el director, y Humberto Martínez Salcedo, el libretista.

En 1982 apareció otra comedia basada en el humor regional: *Don Chinche*. Tuvo mucho éxito por su manera de mostrar una realidad urbana pero nacional, aunque después sucumbió por falta de libreto. Estas dos comedias, junto con *Dejémonos de vainas*, cuyos autores se propusieron edificarla sobre bases diferentes al humor geográfico y alcanzaron índices de sintonía históricos a mediados de los años ochenta, son los únicos programas dignos de ser mostrados en los primeros 40 años de la televisión. Pero para algunos, sus esquemas reclaman ya su justa jubilación. “Si la comedia no ha muerto, por lo menos anda en agonía”, afirma el crítico Santiago Coronado.

Parece que el turno le ha llegado a un humor propicio para un país más cercano del purgatorio que del paraíso. Menos mal que existe la risa, una extraña medicina que según dicen en *Selecciones del Reader's Digest*, es un remedio infalible.



VOCES DE CHERNÓBIL*

SVETLANA ALEXIÉVICH

MONÓLOGO DE UNA ALDEA ACERCA DE CÓMO SE CONVOCA A LAS ALMAS DEL CIELO PARA LLORAR Y COMER CON ELLAS

[...]

—¡Amigas! No lloréis. Todos los años íbamos las primeras. Éramos estajanovistas. Hemos sobrevivido a Stalin. ¡A la guerra! Si no nos hubiéramos reído, si no nos hubiéramos divertido, hace tiempo que nos habríamos colgado de una soga.

—De modo que hablan dos mujeres de Chernóbil. Y una le dice a otra: “¿Has oído que todos tenemos muchos glóbulos blancos?”. Y la otra le responde: “¡Tonterías! Ayer me corté un dedo y tenía la sangre roja”.

[...]

—En Radio Armenia¹ preguntan: “¿Las manzanas de Chernóbil se pueden comer?”. Respuesta: “Sí, pero los restos hay que enterrarlos bien hondo en la tierra”. Otra pregunta: “¿Cuánto es siete por siete?”. Repuesta. “Pregúnteselo a cualquiera en Chernóbil, que le hará la cuenta con sus dedos”. Ja, ja, ja.

[...]

—Pues nosotras seguimos tan contentas. Preguntan en Radio Armenia: “¿Qué es una radioniñera?”. “Pues una abuela de Chernóbil”. Ja, ja, ja...

[...]

—Quien no labora, llora. Mire, una ucraniana vende en el mercado unas manzanas rojas, grandes. Y grita: “¡Compren mis manzanas! ¡Manzanitas de Chernóbil!”. Y alguien le

* Svetlana Alexiévich, *Voces de Chernóbil* (Bogotá: Debate, 2015), 76-89.

1. Enunciado de un tipo de chistes, preguntas y respuestas muy populares en la ex URSS. (*N. del T.*)

© Obra gráfica: Angélica María Zorrilla

recomienda: "Mujer, no digas que son de Chernóbil. Que nadie te las comprará". "¡Pero qué dices! ¡Las compran y cómo! ¡Unos para la suegra; otros, para su jefe!".

[...]

—No me gusta llorar. Prefiero que me cuenten chistes nuevos. En la zona de Chernóbil han plantado tabaco. En la fábrica de este tabaco han hecho cigarrillos. Y en cada paquete han puesto: "El Ministerio de Sanidad le previene ¡por última vez!: el tabaco es peligroso para la salud". Ja, ja, ja. En cambio, nuestros abuelos lo fuman.



COLABORADORES

PABLO AMSTER

Doctor en Matemáticas de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Autor de un centenar de artículos de investigación y dos libros en el área de ecuaciones diferenciales. Publicó, además, diversos textos destinados a un público amplio, como *La matemática como una de las bellas artes* (2004); *Fragmentos de un discurso matemático* (2007); *iMatemática, maestro! Un concierto para números y orquesta* (2010), entre otros.
e-mail: pamster@dm.uba.ar

PHILIPPE CANDIAGO

Diplomado en Políticas Sociales de la Universidad de Grenoble, Francia. Magíster en Educación de la misma Universidad. Miembro de l'Ecole Rhônes Alpes de la Asociación Lacaniana Internacional (A. L. I.). Jefe de servicio en un hogar de protección infantil. Autor de varios artículos publicados en revistas en francés y en español.
e-mail: philippe.candiago@charmeyran38.fr

HERWIN EDUARDO CARDONA QUITIÁN

Licenciado en Psicología y Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional. Magíster en Psicoanálisis, Subjetividad y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia. Doctorando en Psicoanálisis, de la Universidad de Antioquia. Se desempeña actualmente como docente de la Universidad Pedagógica Nacional. Lidera el grupo de investigación "Subjetividad, Educación y Cultura" de la misma institución.
e-mail: jonasdorado@hotmail.com

ALDO NELSON CICUTTO

Licenciado en Psicología y magíster en Psicoanálisis. Actualmente desarrolla su tesis doctoral. Docente y miembro del Comité Académico de la Maestría en Psicoanálisis de la Universidad del Aconcagua. Docente de la carrera de grado de la Facultad de Psicología de la Universidad del Aconcagua. Autor del capítulo "El sujeto y el bullying", en *Violencia y consumo en adolescentes. El sujeto en perspectiva.* (2013). Autor de varios artículos sobre el tema que han sido publicados en congresos.
e-mail: aldocicutto@gmail.com

MARGOT COPPIN

Psicóloga clínica de la Universidad de Rennes II, Francia. Trabaja en áreas de psicopatología clínica y contexto médico.
e-mail: margot.cop@live.fr

ARMANDO COTE

Psicólogo y psicoanalista. Trabaja en el Centro Primo Levi, París, Francia; institución especializada en el tratamiento de personas víctimas de la violencia política y de la tortura. Perteneció a la Asociación Thélémythe, que se ocupa de adolescentes en dificultad.
e-mail: armando.cote@orange.fr

MARIO BERNARDO FIGUEROA MUÑOZ

Psicoanalista. Psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Realizó estudios en la Fundación de Psicoanálisis y Psicoterapias, Bogotá. Profesor asociado de la Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia. Director y editor de la revista *Desde el Jardín de Freud*. Investigador del grupo Psicoanálisis y Cultura. Autor de varios artículos publicados en revistas especializadas.
e-mail: mbfigueroam@unal.edu.co

JEAN-LUC GASPARD

Psicoanalista. Profesor de Psicopatología y clínica psicoanalítica, Universidad de Rennes II, Francia. Temas de investigación: clínica del traumatismo, clínica de la denegación, psicopatología de prácticas del cuerpo (tatujes, piercing), adicciones y relación psique/soma: enfermedades autoinmunes. Autor de *Pratiques et usages du corps dans la modernité* (2009) y *La souffrance de l'être: formes modernes et traitements* (2014).
e-mail: jeanlucgaspard@gmail.com

DINA GERMANOS BESSON

Psicoanalista. Doctora en Psicología de la Universidad de Toulouse II, Jean Jaurès, Francia. Miembro del equipo de investigación "Clínica psicoanalítica del sujeto y del lazo social".
e-mail: dina_besson@hotmail.com

IGNACIO GONZÁLEZ GARCÍA

Doctor en Psicología *cum laude* por la Universidad de Salamanca. Licenciado en Psicología y Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España (UNED). Especialista universitario en Psicoterapia Psicoanalítica. Magíster en Sociología y Ciencias de la Religión. Ingeniero de estructuras. Ha publicado en varias revistas: *Aperturas Psicoanalíticas*, N.º 36, 51 y 53; *Factotum* N.º 14 (2015); *Revista de Psicoanálisis, Psicoterapia y Salud Mental* N.º 2; *ArtyHum* Diciembre (2015); *Tehura* Diciembre (2015). Colaborador habitual de Ausape, coautor de *Fisuras* (2014).
e-mail: igmigonzalezgarcia@gmail.com

PILAR GONZÁLEZ RIVERA

Psicoanalista. Psicóloga egresada de la Universidad Nacional de Colombia. DEA en Psicoanálisis, Universidad de París VIII. Autora del libro *De parir son capaces todas las mujeres, de matar a sus hijos, no* (2005). Ha publicado diversos artículos y ha realizado traducciones de temas psicoanalíticos.
e-mail: pigori6@hotmail.com

OMAR GUERRERO

Psicoanalista. Miembro AMA de la Asociación Lacaniana Internacional (A. L. I.), París, Francia. Estudios en psicología con especialidad en psicoanálisis. Además de su consulta, trabaja en el Centro Primo Levi, dispensario que atiende a personas que han sido víctimas de violencia política y tortura. Igualmente enseña en la escuela de la Asociación a la que pertenece y es profesor en universidades e institutos de formación para trabajadores sociales e intérpretes. Ha escrito artículos publicados en la página de la Asociación Lacaniana Internacional (A. L. I.) (www.freud-lacan.com) y en revistas especializadas, entre ellas *La Revue lacanienne*, editada por Érès, y *Mémoires*, editada por el Centro Primo Levi (www.primolevi.org).
e-mail: omar4guerrero@gmail.com

HILDA TERESITA KARLEN ZBRUN

Psicoanalista. Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Córdoba y magíster en Psicoanálisis. Actualmente desarrolla su tesis doctoral. Directora y profesora titular de la maestría en Psicoanálisis de la Universidad del Aconcagua. Profesora de posgrado en la especialización en Análisis Institucional en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo. Profesora titular en la Facultad de Psicología y en la Facultad de Ciencias Médicas de la UDA, en Mendoza. Dirige investigaciones en el Ciudad, en: Clínica psicoanalítica, educación y social. Autora de capítulos de varios libros, entre ellos se encuentra su texto "Resistencia, goce, saber" (2012). Compiladora de "Violencia y consumo en adolescentes. El sujeto en perspectiva" (2013).

e-mail: hildakarlen@gmail.com

MATÍAS LAJE

Psicoanalista. Licenciado en Psicología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de Clínica Psicológica y Psicoterapias: Clínica de Adultos I de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Investigador becario UBACyT. Doctorando en Psicología (UBA). Integrante del Equipo de Urgencias en Salud Mental del Hospital General de Agudos "T. Álvarez". Coautor del libro *Actually Lacan* (2015) y de varios artículos en revistas científicas internacionales. Miembro del Foro Analítico del Río de la Plata.

e-mail: matiaslaje@gmail.com

SILVIA LIPPI

Psicoanalista. Doctora en Psicología, investigadora asociada del CRPMS, Universidad Diderot-París 7, París, Francia. Psicóloga titular en hospital (Etablissement Public de Santé Barthélémy Durand) París, Francia. Autora de varios libros, entre ellos *La decisión del deseo* (2013), Premio Edipo 2014; *Transgresión. Batalla*, Lacan (2008) y *Marx, Lacan: l'acte révolutionnaire et l'acte analytique* (con Patrick Landman, 2013).

e-mail: slippi@club-internet.fr

LUCIANO LUTEREAU

Psicoanalista. Magíster en Psicoanálisis. Especialista en Psicología Clínica. Doctor en Psicología y Doctor en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente universitario e investigador de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad de Ciencias

Empresariales y Sociales. Miembro del Foro Analítico del Río de La Plata (FARP). Autor de: *Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada* (2009); *La forma especular. Fundamentos fenomenológicos de lo imaginario en Lacan* (2012); *Histeria y obsesión. Introducción a la clínica de las neurosis* (2013).

e-mail: llutereau@gmail.com

MARCELO MAZZUCA

Licenciado en Psicología en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador formado y docente de grado y posgrado en la misma universidad. AME de la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano y enseñante del Colegio Clínico del Río de la Plata (FARP, Argentina). AE durante el periodo 2009-2012. Autor de los libros: *Una voz que se hace letra: una lectura psicoanalítica de la biografía de Charly García* (2009); *Ecos del pase* (2011); *La histérica y su síntoma* (2012) y *El martirio de las voces* (2015).

e-mail: memazzuca@gmail.com

VANINA MURARO

Licenciada en Psicología. Docente e investigadora de grado y posgrado de la Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires (UBA). Investiga en la actualidad la influencia del formalismo ruso en la concepción lacaniana de la interpretación. Miembro del Foro Psicoanalítico del Río de La Plata. Miembro de la Escuela de los Foros del Campo Lacaniano (AME). Ha publicado numerosos artículos científicos y recientemente es coautora de los libros *Variantes de lo tímido y Las tragedias del deseo* (2014).

e-mail: vmuraro@psi.uba.ar

GABRIELA PATIÑO-LAKATOS

Psicóloga clínica de la Universidad del Valle. Magíster de la Universidad de París 7, Diderot y doctora en Filosofía de la Educación de la Universidad de París 8, Vincennes-Saint-Denis. Miembro asociado del grupo de investigación CRPMS, Universidad de París 7 e investigadora residente del Institut d'Études Avancées de Nantes, 2015-2016. Sus principales temas de investigación son: clínica del sujeto, técnicas culturales, semiosis y lenguaje; circuitos pulsionales, instrumentos digitales y procesos de subjetivación concomitantes. Autora de diversas publicaciones y artículos de revistas especializadas.

e-mail: lakatosgabriela@orange.fr

ÁLVARO DANIEL REYES GÓMEZ

Psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Profesor de la Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Director de Docencia y Currículo Institucional de la Fundación Universitaria Monserrate, Bogotá. Autor del libro *Análisis documental en torno a la pedagogía hospitalaria*, y de varios artículos relacionados.

e-mail: adreyesg@unal.edu.co

PAULA RONDEROS

Historiadora. Profesora de historia de la Facultad de Medicina de la Universidad del Rosario y de la Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Colonialista disidente, archivera y bibliotecaria de la Sociedad Colombiana de Historia de la Medicina en Bogotá.

e-mail: mpronderos@javeriana.edu.co

ANA LAURA RODRÍGUEZ YURCIC

Licenciada en Psicología. Magíster en Psicoanálisis. Especialista en Docencia Universitaria. Integra equipos de investigación y es profesora de grado de la Facultad de Psicología de la Universidad del Aconcagua y en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo. Es docente, profesora asesora y miembro del Comité Académico de la maestría en Psicoanálisis de la Universidad del Aconcagua. Ha colaborado en diversas publicaciones. Es autora de varios artículos.

e-mail: alarodriguez@speedy.com.ar

MARIE-JEAN SAURET

Psicoanalista. Miembro de la Asociación de Psicoanálisis Jacques Lacan, Francia. Director de investigación del equipo de *Clínica psicoanalítica del sujeto y del lazo social*. Profesor emérito de Psicopatología Clínica en la Universidad de Toulouse II, Jean-Jaurès, Francia. Autor de varios libros, entre ellos, *L'effet révolutionnaire du symptôme* (2008); *Malaise dans le capitalisme* (2009); y coautor con Pierre Bruno de *Du divin au divan* (2014).

e-mail: sauret@univ-tlse2.fr

VÉRONIQUE SIDOIT

Psicóloga clínica. Doctora en Psicopatología Clínica. Psicoanalista. Miembro de la Asociación de Psicoanálisis Jacques Lacan (APJL). También trabaja en los Centros Médicos Psicopedagógicos (CMPP) de Orly y Marly-le-Roi en Francia.

e-mail: vsidoit@gmail.com

SERGIO CARLOS STAUDE

Psicólogo. Psicoanalista, miembro de la Escuela Freudiana de Buenos Aires, de la que fue presidente y docente. Docente en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Autor de varios artículos en revistas especializadas, coautor, entre otros, del libro *No hay relación sexual* (1993).

e-mail: sergiostaude@gmail.com

MARÍA DEL SOCORRO TUIRÁN ROUGEON

Psicóloga Clínica de la Universidad de Grenoble, Francia. Doctora de la misma Universidad. Psicoanalista miembro de la Asociación Lacaniana Internacional (A. L. I.). Ejerce como analista en consulta privada. Interviene en el servicio de adictología del hospital de Voiron y como psicóloga en el Servicio de Prevención del Codase en Grenoble, Francia. Autora de varios artículos publicados en revistas en francés y en español.
e-mail: m.rougeon@free.fr

ANGÉLICA MARÍA ZORRILLA

Maestra en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Magíster en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Directora de la Carrera Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Una preocupación constante y consciente por el oficio del dibujante le ha permitido en los últimos años afilar muchas puntas de grafito y posturas sobre la imagen. Desde problemas como la melancolía y sus raíces, devenires, apariciones, hasta reflexiones sobre la gráfica como operación de reproductibilidad y circulación, han atravesado sus búsquedas plásticas, así como la tensión entre lenguaje e imagen o entre seres que pertenecen a sistemas divergentes. Sus dibujos hacen parte de colecciones públicas y privadas en Colombia, Latinoamérica y Europa.

e-mail: angelicamaría.zorrilla@gmail.com



DESDE EL JARDÍN DE FREUD

PROPOSITO Y ALCANCE

Desde el *Jardín de Freud, Revista de Psicoanálisis*, es una publicación anual de la Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, cuyo objeto es la publicación de artículos inéditos debidamente arbitrados, en los cuales los autores proponen los resultados de sus investigaciones académicas, de su ejercicio clínico y de su reflexión, como una contribución del psicoanálisis al debate y a la explicación de los fenómenos situados en la intersección sujeto-inconsciente-cultura. Los artículos que presenta enlazan los tres aspectos fundamentales de la elaboración teórica, la indagación clínica y las reflexiones concernientes a los vínculos sociales. Su carácter es monográfico y los temas escogidos lo son en razón de su pertinencia y actualidad. La revista cuenta también con textos de especialistas de otras disciplinas con las que el psicoanálisis sostiene interesantes intercambios, e incluye una mínima antología literaria sobre el tema monográfico cuya importancia radica en el valor que el psicoanálisis le concede a tales producciones; en la misma vía, sus páginas se ilustran con obras de importantes artistas colombianos.

Desde el *Jardín de Freud* está dirigida a psicoanalistas, a académicos de disciplinas diversas que se interesen en los fenómenos ubicados en la intersección "psicoanálisis, subjetividad y cultura" y, desde luego, también al lector desprevenido, interesado en los temas propuestos.

EVALUACIÓN DE ARTÍCULOS

Todos los artículos que respondan a la convocatoria de *Desde el Jardín de Freud* deben ser inéditos y no deben estar postulados para publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Los artículos recibidos serán estudiados por el Comité Editorial de la revista y sometidos a una primera valoración que determine la viabilidad de su publicación dada su pertinencia en función del tema monográfico, luego de lo cual serán remitidos a evaluación académica de un árbitro, adscrito a la Universidad Nacional de Colombia y/o externo, quien emitirá el respectivo concepto. Los conceptos de los árbitros pueden enmarcarse en una de las siguientes opciones: a) aprobado, b) pendiente, según modificaciones o, c) rechazado. En caso de que un artículo no sea conceptualizado en primera instancia como aprobado, se requerirá una segunda evaluación. En este proceso se conservará el anonimato tanto de los árbitros como de los autores evaluados.

El Comité Editorial les comunicará a los autores la decisión final sobre la publicación de sus artículos y, de ser aprobados, les dará a conocer la licencia para la difusión de publicaciones.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TEXTOS A LA REVISTA DESDE EL JARDÍN DE FREUD

Características formales

La extensión máxima de los artículos es de veinte cuartillas tamaño carta, en fuente Times New Roman de doce puntos para el cuerpo del texto, con interlineado 1,5 o 2.

Las márgenes del formato del artículo son: 4 cm, para superior e inferior, y 3 cm, para izquierda y derecha.

Otros tamaños de fuente son: 16 puntos para títulos, 14 para subtítulos y 10 para notas a pie de página.

Datos requeridos

En la primera página del documento se deben incluir:

- Nombres y apellidos completos del autor o de los autores.
- Nombre de la institución a la cual está adscrito el autor, ciudad y país.
- Título, resumen (entre 100 y 150 palabras) y de 5 a 10 palabras clave en español y en inglés, y en francés de ser posible.
- Nombre y número de la investigación o proyecto, solo si el artículo es el resultado de algún proyecto o investigación, y nombre de la entidad que lo financió (indicar con *).
- Correo electrónico o dirección postal del autor (indicar con *).

En hoja aparte se debe incluir la información concerniente al nivel de formación, la institución a la cual está adscrito, los temas de investigación y las publicaciones del autor (máximo cinco líneas).

Sistema de referencia bibliográfica

Las referencias bibliográficas deben seguir las normas de citación a pie de página propuestas por *The Chicago Manual of Style*, 16.^a ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2003), disponible en <http://www.chicagomanualofstyle.org>. Las referencias deben ir en notas a pie de página numeradas consecutivamente. Además, debe agregarse una lista bibliográfica al final del texto, en orden alfabético, según el apellido del autor, que dé cuenta de las obras citadas en el artículo.

En general, toda referencia bibliográfica debe contener los datos en el siguiente orden:

1. Nombre completo del autor(es), editor(es) o compilador(es) como se encuentre en la portada del libro. Si no aparece el autor, el nombre de la institución.
2. Título del capítulo, parte del libro (para las compilaciones) o título del artículo entre comillas (para las revistas).
3. Título completo del libro o de la revista en cursivas.
4. Nombre de la serie sin cursivas (si es pertinente).
5. Nombre del editor, compilador o traductor (si es pertinente) y diferenciarlos con sus respectivas abreviaturas.
6. Edición, si no es la primera. De ser inédita, hacerlo explícito.
7. Número del volumen en numeración romana (si cita la obra completa).
8. Ciudad de publicación.
9. Editorial y año de publicación.

10. Número de las páginas (si es una sección específica del libro).

Nota: cuando se trata de obras inéditas o documentos personales se debe agregar la mayor información posible.

Ejemplos para referencia de libro

Nota al pie (N): ¹Jacques Lacan, *El seminario. Libro 3. Las psicosis (1955-1956)* (Barcelona: Paidós, 1985), 178.

Entrada en la bibliografía final (B): LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 3. Las psicosis (1955-1956)*. Barcelona: Paidós, 1985.

Ejemplos para referencia de capítulo de libro

Cuando se trata de un capítulo de un libro se escribirá el nombre del capítulo entre comillas, luego la palabra 'en' y la bibliografía completa, siguiendo las normas para libros.

N: ²Sigmund Freud, "Pegan a un niño" (1919), en *Obras completas*, vol. XVII, (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 84.

B: FREUD, SIGMUND. "Pegan a un niño" (1919). En *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrtortu, 2006.

Ejemplos para referencia de artículo de revista

Cuando se trata de un artículo de revista se seguirán las siguientes pautas:

N: ³Bernard Duez, "De l'obscénalité à l'autochtonie subjectale", *Psychologie Clinique* 16 (2003): 62.

B: DUEZ, BERNARD. "De l'obscénalité à l'autochtonie subjectale". *Psychologie Clinique* 16 (2003): 55-71.

Ejemplos para referencia de material en línea

Para referencias en línea, debe quedar explícito el autor del contenido, título de la página, título del propietario de la página, URL y fecha de consulta. Si el sitio web no tiene número de páginas, se debe indicar el subtítulo del aparte en el que se encuentra la referencia.

N: ⁴Carina Basualdo, "El sacrificio freudiano", *Desde el Jardín de Freud* 10, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/viewFile/19892/21023> (consultado noviembre 1, 2011).

B: BASUALDO, CARINA. "El sacrificio freudiano". *Desde el Jardín de Freud* 10, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/viewFile/19892/21023>

Citación de la obra de Freud y Lacan

Desde el Jardín de Freud prefiere que, tanto para la citación y referenciación bibliográfica de las distintas traducciones de la obra de Freud y de Lacan, como para el empleo de citas textuales en otros idiomas, los autores de artículos consulten y sigan las indicaciones que aparecen en *Normas para los autores* en <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/about>.

Normas ortotipográficas básicas

- Las mayúsculas deben tildarse.
- Los años van en números arábigos y sin punto, así: 1980, 2006, etc.
- Para los títulos y citas en idiomas extranjeros se sigue el sistema ortográfico adoptado en el respectivo idioma y deben ser transcritos fielmente.
- Los títulos de libros, revistas y periódicos, las palabras en idioma extranjero, así como palabras o conjuntos de palabras a destacar han de ir en *cursiva*.
- Las comillas dobles se reservan exclusivamente para las citas textuales breves y para los títulos de artículos y capítulos y, sobre todo: i) cuando se quiere llamar la atención sobre un tecnicismo o un vocablo, cuya definición requiere ser aclarada; ii) cuando una palabra está usada en sentido peculiar (irónico, impropio, especial). Ejemplos:

Por "actante" entiendo exclusivamente la categoría conceptual...

El héroe no es una "realización del sujeto"; al contrario...

- Las comillas simples se usan para hacer referencia al signo lingüístico en cuanto tal (por ejemplo: el término 'sapo' ha tenido el destino de servir...) y para indicar los significados de palabras estudiadas (tomado del francés machurer 'tiznar').
- La puntuación se coloca siempre después de las comillas. Cuando hay una llamada a continuación de una cita, el orden debe ser el siguiente: "el gesto es voz y no solo auxiliar de la voz"¹.
- Las citas textuales de más de cuatro renglones van sin comillas, separadas del texto, indentadas y en letra redonda.
- Es indispensable conservar el estilo, puntuación y contenido original de toda cita textual. Si al hacer una transcripción de esta se omiten palabras u oraciones de un mismo párrafo, tal omisión debe indicarse con puntos suspensivos entre corchetes, así: "un hueco, un vacío, que [...] cualquier objeto puede ocupar". Estos corchetes también se deben emplear cuando se introduce cualquier elemento extraño al mismo texto, o se desea aclarar el sentido de este.

Desde el Jardín de Freud se reserva los derechos de reproducción y publicación de la obra en cualquier medio impreso y/o digital que permita acceso público.

Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons "reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas" Colombia 2.5, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

DESDE EL JARDÍN DE FREUD

DE SON INTENTION ET DE SA PORTÉE

Desde el *Jardín de Freud, Revista de Psicoanálisis* est une publication monographique de périodicité annuelle, proposée par l'Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura de l'Universidad Nacional de Colombia à Bogotá, qui ne publie que des contributions inédites; les auteurs sont invités à proposer des résultats de recherche, de pratique clinique et de réflexion sur cette pratique, comme une contribution de la psychanalyse au débat et à l'explication des phénomènes placés dans l'intersection entre psychanalyse, inconscient et culture, et chaque texte sera confié à des lecteurs à fin d'expertises. Le sujet de chaque numéro est choisi en raison de son actualité et pertinence. Les articles portent sur trois domaines fondamentaux étroitement articulés: l'élaboration théorique, la recherche clinique et les réflexions qui touchent aux liens sociales. La revue publie aussi des articles de spécialistes provenant d'autres disciplines avec lesquelles elle soutient des échanges intéressants. Elle comprend également une brève anthologie littéraire toujours en rapport avec le thème de chaque édition, afin de remarquer ce que tels écrits signifient pour la psychanalyse. De même, ses pages sont illustrées avec des œuvres d'artistes colombiens reconnus.

Desde el *Jardín de Freud* s'adresse aux psychanalystes, aux universitaires de plusieurs disciplines qui s'intéressent aux phénomènes situés à l'intersection "psychanalyse, subjectivité et culture" et bien sûr aussi aux lecteurs au dépourvu, intéressés par les sujets qui s'y proposent.

DE L'ÉVALUATION DES ARTICLES

Desde el *Jardín de Freud* ne reçoit des articles qu'à l'occasion d'une convocation au sujet monographique, et tout article qui s'y soumette doit être inédit et ne devra pas être proposé en même temps à d'autres revues ou organes éditoriaux. Tout article sera examiné par le Comité Éditorial de la revue et soumis à une première appréciation qui décidera de sa pertinence en fonction du sujet monographique en cours; ensuite, l'expertise des arbitres appartenant ou pas à l'Universidad Nacional, en arrêtera dans une des options suivantes: a) «article approuvé», b) «validation pas définitive qu'après l'insertion des corrections et des compléments demandés», ou c) «article rejeté». Une deuxième expertise sera nécessaire le cas où un article ne soit approuvé en première lecture. L'anonymat des arbitres et des auteurs se préservera.

Le Comité Éditorial informera chaque auteur des suites données à son envoi et de la décision finale concernant la demande de publication de son article. Si celui-ci est approuvé, lui apprendra les autorisations requises pour la diffusion des publications.

DIRECTIVES AUX AUTEURS POUR LA PRÉSENTATION DE TEXTES À LA REVUE DESDE EL JARDÍN DE FREUD

Caractéristiques de présentation

La longueur maximale pour les articles est de 20 pages, feuille Lettre ou A4, en police Times New Roman de 12 points pour le corps du texte, interligne à 1,5 ou double. Marges de 4 cm en haut et en bas et 3 cm pour la gauche et la droite.

Autres tailles de police sont: 16 points pour les titres, 14 pour les sous-titres et 10 pour les notes en bas de page.

Éléments d'identification

La première page du document doit comprendre:

- Nom(s) et prénom(s) de l'auteur ou des auteurs.
- Nom de l'institution à laquelle appartient l'auteur, ville et pays de résidence.
- Titre, résumé (entre 100 et 150 mots) et 5 à 10 mots clés en espagnol, en anglais et en français, si possible.
- Identification de la recherche ou projet (le nom et/ou le numéro), si l'article est un résultat d'un projet ou recherche, et le nom de l'institution qui l'a financée (veuillez l'indiquer par un astérisque).
- E-mail ou adresse postale de l'auteur (veuillez l'indiquer par un astérisque).

Une page appart devrait inclure des informations concernant le niveau de formation, la ou les institutions auxquelles l'auteur est inscrit, ses sujets de recherche et les publications de l'auteur (cinq lignes au plus).

Le système de référence

Les références bibliographiques doivent suivre les règles de la citation en bas de page proposées par *The Chicago Manual of Style*, 16ème éd. (Chicago: University of Chicago Press, 2003), disponible sur le site <http://www.chicagomanualofstyle.org>. Les références doivent être numérotées consécutivement en notes. Outre cela, une liste bibliographique qui donne information des œuvres citées doit être ajoutée à la fin du texte, par ordre alphabétique suivant le nom d'auteur.

En général, toute référence bibliographique doit contenir l'information dans l'ordre suivant:

1. Nom et prénom de l'auteur ou des auteurs, des éditeur(s) ou du directeur(s) d'un recueil, tel qu'ils figurent sur la couverture du livre. Si ce n'est pas le cas, ce sera donc le nom de l'institution.
2. Titre du chapitre ou section du livre entre guillemets (pour le cas des recueils) ou titre de l'article entre guillemets (pour les revues).

3. Titre en entier du livre ou d'une revue en italique.
4. Numéro de la série, pas en italique (s'il y a lieu).
5. Nom de l'éditeur, de celui qui fait le recueil ou du traducteur, s'il y a lieu.
6. Numéro de l'édition, si ce n'est pas la première. Si c'est inédit, veuillez l'expliquer.
7. Numéro du volume en chiffres romains (si la citation porte sur l'œuvre en entier).
8. Ville de publication.
9. Maison d'édition et année de publication.
10. Nombre de pages (si il s'agit d'une section spécifique du livre).

Remarque: Lorsque il s'agit d'œuvres inédites et de documents personnels, il faut ajouter le plus d'information possible.

Exemples pour la référence d'un livre

N: ¹Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3, Las psicosis (1955-1956)* (Barcelona: Paidós, 1985), 178.

B: LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3, Las psicosis (1955-1956)*. Barcelona: Paidós, 1985.

Exemples pour la référence d'un chapitre de livre

Lorsque il s'agit du chapitre d'un livre, le nom du chapitre ira entre guillemets, ensuite le mot 'en', et après la bibliographie en entier, suivant les règles pour les livres.

N: ²Sigmund Freud, "Pegan a un niño" (1919), en *Obras completas, vol. XVII*, (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 84 .

B: FREUD, SIGMUND."Pegan a un niño" (1919). En *Obras completas, vol. XVII*, 80-95. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Exemples pour la référence d'un article de revue

S'il s'agit d'un article de revue, la référence devrait suivre les directives suivantes:

N: ³Bernard Duez, "De l'obscénalité à l'autochtonie subjectale", *Psychologie Clinique* 16 (2003): 62.

B: DUEZ, BERNARD. "De l'obscénalité à l'autochtonie subjectale". *Psychologie Clinique* 16 (2003): 55-71.

Exemples pour la référence de matériel sur la Web

Pour les références en ligne, le nom d'auteur, le titre de la page, le propriétaire de la page, l'URL et la date de consultation doivent être explicites. Si le site web n'a pas de numéro de page, veuillez indiquer les sous-titres de la section où se trouve la référence.

N: ⁴Carina Basualdo, "El sacrificio freudiano", *Desde el Jardín de Freud* 10, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/viewFile/19892/21023> (consulté novembre 1, 2011).

B: BASUALDO, CARINA. "El sacrificio freudiano". *Desde el Jardín de Freud* 10, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/viewFile/19892/21023>

Remarque: *Desde el Jardín de Freud* encourage que les auteurs des articles s'adressent de préférence au matériel imprimé (livre, revue, etc.) et qu'ils évitent l'emploi des références électroniques.

Normes ortho-typographiques de base

- Veuillez accentuer les majuscules.
- Les dates en chiffres arabes et ne mettez pas de points pour séparer les milliers, donc: 1980, 2006, etc.
- Pour les titres et les citations en langues étrangères adoptez le système orthographique de la langue correspondante; une transcription fidèle est requise.
- Les titres des livres, des revues et des journaux, de même que les mots en langue étrangère, les mots ou l'ensemble de mots, en italique.
- Les guillemets doubles sont réservés exclusivement pour de brèves citations et pour les titres des articles et des chapitres et, en particulier, i) lorsque l'on veut attirer l'attention sur un détail technique ou un mot dont la définition doit être clarifiée; ii) si un mot est utilisé en un sens très particulier (ironiquement, improprement ou distinct). Exemples:

Pour "actant", je comprends exclusivement la catégorie conceptuelle...

Le héros n'est pas une "réalisation du sujet"; au contraire...

- Les guillemets simples s'emploient pour faire allusion à un signe linguistique en tant que tel (par exemple: le terme 'crapaud' a fini par évoquer...) et pour indiquer les sens de mots étudiés (par exemple: emprunté du mot français machurer:'tiznar').
- Les signes de ponctuation se placent toujours après le guillemet fermant. Lorsque il existe une appelle juste après une citation, l'ordre est le suivant: "el gesto es voz y no solo auxiliar de la voz"¹.
- Les citations textuelles de plus de quatre lignes vont sans guillemets, alinéa appart, renfoncés et en lettre ronde.
- Il est essentiel de garder le style, la ponctuation et le contenu original de toute citation textuel. Si en faisant la transcription du texte il y a une omission de mots ou un passage coupé, ceci doit être indiqué avec des points de suspension entre crochets: "un hueco, un vacío, que [...] cualquier objeto puede ocupar". Ces crochets doivent également être employés lors de l'introduction de tout élément étranger au texte même, ou quand on souhaite éclaircir le sens de celui-ci.

Desde el Jardín de Freud se confère les droits de reproduction et de publication du manuscrit par n'importe quel moyen, imprimé ou digital, afin d'en permettre un accès public.

Sauf indication contraire, le contenu de cette revue a une license Creative Commons "reconnaissance, non commercial et pas de travaux dérivés", Colombia 2.5, disponible sur le site: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co/>

DESDE EL JARDÍN DE FREUD

PURPOSE AND SCOPE

Desde el Jardín de Freud, Revista de Psicoanálisis is an annual publication of the School of Psychoanalysis and Culture Studies at the National University in Bogotá, Colombia, whose purpose is to publish previously unpublished, peer-reviewed articles, in which authors set forth the results of academic research, clinical practice, and reflexion, as a contribution from psychoanalysis to the debate and explanation of phenomena found at the junction of the subject, the unconscious, and culture. The journal's articles relate the three fundamental aspects of theoretical elaboration, clinical inquiry, and reflexions regarding social links. The journal is monographic in nature, and subject matters are chosen on the basis of relevance and currency. The journal also counts on texts by specialists in disciplines, with which psychoanalysis maintains interesting exchanges, and it includes a literary anthology on the monographic theme, whose importance lies on the value that psychoanalysis recognizes in those products; in the same vein, the journal's pages are illustrated with works by important Colombian artists.

Desde el Jardín de Freud is targeted to psychoanalysts, academicians of diverse disciplines interested in the phenomena that lie at the psychoanalysis-subjectivity-culture junction, and of course also to the casual reader who is interested in the subject matters offered.

APPRAISAL OF ARTICLES

All articles submitted to *Desde el Jardín de Freud* must be unpublished, and must not be under review with other publications or editors at the same time. Submitted articles will be examined by the Editorial Committee of the journal, and undergo a preliminary valuation, to determine the viability of their publication, on the basis of its relevance to the monographic theme. They will be then sent to a reviewer, associated with the Universidad Nacional de Colombia and/or external, who will issue a recommendation. Reviewer's recommendations can follow in one of the next options: a) approved; b) pending contingent upon modifications; c) rejected. Articles that are not recommended as approved in the first review, a second review will be required. The anonymity of both authors and reviewers is preserved throughout the full process.

The Editorial Committee will inform authors of the final decisions on the publication of their articles, and to those that are approved it will disclose the license for the spreading of the publications.

RULES FOR THE PRESENTATION OF TEXTS TO THE JOURNAL DESDE EL JARDÍN DE FREUD

Formal characteristics

The maximum length of articles is 20 letter-size pages, in Times New Roman 12 pt for the body of the text, with 1.5 or 2 spaces between lines.

The margins of the article format are 4 cm at top and bottom, and 3 cm left and right

Other sizes are: 16pt for titles, 14pt for subtitles, and 10pt for footnotes.

Data required

The first page of the document must include the following:

- Full names of the author(s).
- Name of the institution to which the author is attached, city and country.
- Title, summary (100-150 words), and 5-10 keywords in Spanish - and in English and French if possible.
- Name and number of the research project, and if the article is the result of a research project, the name of the entity which financed it (to indicate with an asterisk*).
- Electronic mail or postal address of the author (to indicate with an asterisk*).

On a separate sheet, include information regarding the level of formation, the institution to which the author is attached, research topics, and publications by the author (maximum five lines).

Bibliographic reference system

Bibliographic references should follow the rules for footnotes proposed in the Chicago Manual of Style, 16^a. Ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2003), available in <http://ed.chicagomanualofstyle.org>. References will be consecutively numbered. Further, the bibliographic list will be added at the end of the text, in alphabetical order by author's surnames, stating the works cited in the article.

In general, all bibliographic references should contain data in the following order:

1. Full name of the author(s), publisher(s) or compiler (s), as they appear on the cover of the book. If the author does not appear, the name of the institution.
2. Title of the chapter, part of the book (for compilations), or title of the article between inverted commas (for journals).
3. Full title of the book or journal, in italic.
4. Name of the series, not in italic (if relevant).
5. Name of the publisher, compiler or translator (if relevant), differentiated by their respective abbreviations.
6. Edition, if not the first. If the work is unpublished, this must be explicitly stated.
7. Volume number in Roman numbering (if the complete work is cited)
8. City of publication.

9. Publisher and year of publication.
10. Number of pages (if this is a specific section of the book).

Note: The most in the greatest possible amount of information should be included in the case of unpublished works or personal documents.

Examples for a book reference

Footnote (N): ¹ Jacques Lacan. *El seminario. Libro 3. Las psicosis (1955-1956)* (Barcelona: Paidós, 1985), 178.

Entry in final bibliography (B): LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 3. Las psicosis (1955-1956)*. Barcelona: Paidós, 1985.

Examples for reference of the chapter of the book

When citing the chapter of a book, write the name of the chapter between inverted commas, then the word "in" and the full bibliography, following the rules for books

N: ²Sigmund Freud, "Pegan a un niño" (1919), in *Obras Completas*, vol. XVII (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 84.

B: FREUD, SIGMUND. "Pegan a un niño" (1919). In *Obras Completas*, vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Examples for reference of a journal article

For a journal article, the following guidelines will be used:

N: ³Bernard Duez, "De l'obscenité à l'autotochtonie subjetale", *Psychologie Clinique* 16 (2003) : 62.

B: DUEZ-BERNARD. "De l'obscenité à l'autotochtonie subjetale". *Psychologie Clinique* 16 (2003): 55-71.

Examples of reference in online material

For online references, the author of the content must be stated, with the title page, the title of the owner of the page, the URL and date of consultation of the document. If the website does not have page numbers, there should be an indication of the subtitle of the section in which the reference is to be found.

N: ⁴Carina Basualdo, "El sacrificio freudiano", *Desde el Jardín de Freud* 10, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/viewFile/19892/21023> (visited november 1, 2011).

B: BASUALDO, CARINA. "El sacrificio freudiano". *Desde el Jardín de Freud* 10, <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/viewFile/19892/21023>.

Quotation of the works of Freud and Lacan:

Desde el Jardín de Freud prefers than, both quotations and bibliographical references to the several translations of the work from Freud and Lacan,

and for use textual quotation in other languages, that the authors should consult and follow the indications which appear in the *Rules for authors* in <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/about>.

Basic rules of orthography and of typography

- Capitalized letters are accented.
- Years go in Arabic numbers and with no point: 1980, 2006, etc.
- For titles and quotations in foreign-languages, use the orthographic system adopted by the language in question, and make sure the transcription is faithful.
- Titles of books, journals and newspapers, words in foreign languages and words or sets of words to be highlighted should go in *italic*.
- Quotation marks are reserved solely for brief textual quotations, and for titles of articles and chapters, and above all for: i) if the intention is to draw attention to a technical point or word whose definition needs to be clarified; ii) where a word is used in a peculiar sense (ironic, improper, special). Examples:

By "acting", I understand solely the conceptual category...

The hero is not an "realization of the subject"; on the contrary...

- Single quotes are used to refer to a linguistic sign as such (for example: the term 'toad' has been used for the purpose of...), and to indicate the meanings of words studied (taken from the French machurer, 'to tarnish').
- Punctuation always goes after inverted commas. If there is a footnote indicated after a quotation, the order should be as following as follows: "gesture is voice, and not only an ancillary device of the voice"¹.
- Textual quotations of more than four lines do not go between inverted commas, but these are separated from the text, indented and in sans-serif letters.
- The original style and content of all textual quotations must be preserved. When making a transcript of this, if words or sentences are omitted from a given paragraph, the omission will be indicated by the dotted line between square brackets, as follows: a whole, a vacuum, which [...] any object may occupy". These square brackets you must also be used to introduce any extraneous element into the text, or if the sense of the text is to be explained.

Desde el Jardín de Freud reserves all rights to reproduction and publication of the work in any printed or digital form which allows public access.

Except as otherwise indicated, the content of this Journal has a Creative Commons license "recognition, non-commercial, and with no derived works", Colombia 2.5, which can be consulted in <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/co>

DESDE EL JARDÍN DE FREUD

CONSIDERACIONES ÉTICAS

Los compromisos éticos de la revista *Desde el Jardín de Freud* conciernen, en primer lugar, al propósito de hacer avanzar y divulgar el pensamiento psicoanalítico a través de la publicación de artículos inéditos debidamente arbitrados, que aporten desde la investigación, la indagación clínica y la reflexión teórica. Prestará particular atención a los fenómenos ubicados en la intersección sujeto, inconsciente y cultura, y al análisis del lazo social en la contemporaneidad.

Desde esta perspectiva la revista propondrá sus convocatorias, seleccionará los artículos, las reseñas y la antología, y cuidará el proceso editorial, garantizando la recepción y evaluación de los artículos dentro de las pautas para autores y evaluadores, que a continuación definimos, siguiendo las orientaciones del Committee on Publication Ethics (COPE) en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Desde el Jardín de Freud se compromete a respetar el estilo de la escritura de los trabajos aprobados, a editarlos y hacerlos circular por los medios al alcance de la revista.

AUTORES

Pautas y cuidado de los textos

Los autores deben seguir las pautas editoriales de la revista *Desde el Jardín de Freud* para la presentación de artículos y reseñas. Los trabajos presentados deben estar terminados, no se reciben borradores. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad

Los autores no pueden presentar trabajos que al mismo tiempo se estén presentando a otra publicación, pues esto compromete la originalidad y los derechos sobre su publicación. Si durante el proceso de evaluación o de edición el autor considera que quiere someter su trabajo a otra revista, debe consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

Plagio

Los artículos deben ser inéditos. El uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación, no es aceptable.

Plagio de sí mismo

La postulación de textos que ya han sido publicados anteriormente, en su idioma original o en otros idiomas, en contenido parcial o completo, no es aceptable. Si en algún caso excepcional el autor requiere citar en extenso un fragmento de un texto suyo ya publicado, en cualquier tipo de publicación, ese recurso debe hacerse explícito en el artículo y debe estar plenamente justificado. El artículo presentado debe, en todo caso, constituir un avance más allá del citado y siempre se deben incluir las referencias de la publicación de donde fue tomado el fragmento.

Coautoría

No es admisible la figuración como coautor de quienes no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, al diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia

Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la revista.

EVALUADORES

Idoneidad

Los evaluadores solo aceptarán la lectura de trabajos sobre temas que conozcan suficientemente. Si durante la lectura del artículo el evaluador se da cuenta de que no tiene suficiente conocimiento del tema en cuestión, deberá comunicarlo al editor o al director de la revista *Desde el Jardín de Freud* para que sea asignado otro evaluador.

Independencia

El arbitraje se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y la rigurosidad de las evaluaciones. Si durante la lectura del artículo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que pueda afectar su juicio, debe informarlo al editor o al director de la revista *Desde el Jardín de Freud* en el menor tiempo posible.

Enfoque de los conceptos

Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente y que en los conceptos que presenten sobre los artículos reflejen esos criterios. Se evalúa la originalidad del planteamiento, el rigor teórico, la consistencia argumentativa del texto, su escritura y el cuidado en la forma de presentación.

La evaluación ha de aportar tanto al autor como al editor. Por ende, se espera que a partir de esta el autor pueda, cuando sea necesario, y siempre que el artículo lo amerite, corregir o modificar parcialmente su texto, y que el editor pueda tomar una decisión argumentada sobre la publicación o el rechazo del artículo.

Diligencia

Después de la fecha de aceptación de la solicitud de arbitraje, el evaluador contará con un plazo máximo de 30 días para la entrega del resultado de la

misma. Si en el desarrollo de la evaluación el cumplimiento del plazo resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para que este reorganice el cronograma inicialmente acordado.

Carácter intransferible

No es aceptable que luego de haber admitido el compromiso de evaluar un artículo el evaluador transfiera, a nombre propio, esa responsabilidad a un tercero que lo suplante.

Uso de información

Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe el evaluador será considerado como una falta ética de suma gravedad.

DESDE EL JARDÍN DE FREUD, REVISTA DE PSICOANÁLISIS ES UNA PUBLICACIÓN ANUAL DE LA ESCUELA DE ESTUDIOS EN PSICOANÁLISIS Y CULTURA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, SEDE BOGOTÁ.

LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS EN ESTE NÚMERO ESTÁN DEDICADOS AL TEMA DE «LOS USOS DEL HUMOR, EL CHISTE Y LO CÓMICO, EN LA CLÍNICA Y EN LOS LAZOS SOCIALES». LA OBRA GRÁFICA ES DE LA ARTISTA PLÁSTICA ANGÉLICA MARÍA ZORRILLA. EL CENTRO EDITORIAL DE LA FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS CUENTA CON LA DEBIDA AUTORIZACIÓN PARA PUBLICARLAS EN *DESDE EL JARDÍN DE FREUD* NÚMERO 17, EN SUS VERSIONES IMPRESA Y ELECTRÓNICA.

EN ESTA PUBLICACIÓN SE UTILIZARON CARACTERES ZAPF HUMANIST Y PAPEL BEIGE DE 70 GRAMOS, EN UN FORMATO DE 24 X 21,5 CM. LA IMPRESIÓN SE TERMINÓ EN JUNIO DEL 2017 EN LOS TALLERES DE EDITORIAL KIMPRES LTDA.



