



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DOCTORADO EN PSICOLOGÍA

Tesis

Lugar del humor en la teoría y la práctica del psicoanálisis

Doctorando: Marcelo Novas

Directora de Tesis: Dra. Ana María Fernández Caraballo

Montevideo, Uruguay

Noviembre de 2023

RESUMEN

En la presente tesis de doctorado se describe, analiza y comprende el lugar del humor en la teoría y en la práctica psicoanalítica, sin descuidar al chiste y lo cómico como dimensiones de un psicoanálisis. En mi tesis de maestría trabajé el humor como un claro signo de las posibilidades *poiéticas* y creativas frente a lo que la angustia produce, por lo que en esta investigación prosigo con esa búsqueda.

La metodología empleada se basa en el razonamiento abductivo, el cual permite una investigación conceptual que se ubica dentro de un conocimiento situado y una racionalidad dialógica.

El análisis elegido para desarrollar la investigación parte de la propuesta del método psicoanalítico. El objetivo es aportar producción teórica y técnica para el abordaje de este tipo de problemática clínica, así como generar insumos que permitan mejorar la atención de los usuarios de los servicios de salud.

Palabras clave: psicoanálisis, transferencia, angustia, humor

ABSTRACT

This doctoral thesis will seek to describe, analyze and understand the place of humor in psychoanalytic theory and practice, without neglecting jokes and the comic as dimensions of psychoanalysis. In my Master's thesis, humor was a clear sign of the poietic and creative possibilities in the face of what anguish produces, so this research continues that search. The methodology refers to a theoretical investigation based on the abductive method that allows a conceptual investigation that is located within situated knowledge and dialogic rationality. The type of analysis chosen to develop the research will be analysis based on the proposal of the psychoanalytic method. The objective is to provide theoretical and technical production to address this type of clinical problem, as well as generate inputs that allow improving the care of users of health services.

Key words: psychoanalysis, transference, anguish, humor

ÍNDICE

<u>RESUMEN.....</u>	<u>2</u>
<u>ABSTRACT.....</u>	<u>3</u>
<u>ÍNDICE</u>	<u>4</u>
<u>AGRADECIMIENTOS.....</u>	<u>6</u>
<u>INTRODUCCIÓN.....</u>	<u>8</u>
<u>Formulación del problema y marco teórico.....</u>	<u>10</u>
<u>Hipótesis de trabajo y objetivos</u>	<u>15</u>
<u>METODOLOGÍA</u>	<u>19</u>
<u>Epistemología y psicoanálisis</u>	<u>19</u>
<u>Una epistemología para investigar sobre el humor en psicoanálisis</u>	<u>23</u>
<u>Desde la clínica</u>	<u>26</u>
<u>DESARROLLO</u>	<u>33</u>
<u>De arte y ciencia.....</u>	<u>33</u>
<u>De la angustia</u>	<u>44</u>
<u>Propuestas de Lacan sobre la angustia</u>	<u>57</u>
<u>Angustia, malestar, sufrimiento</u>	<u>59</u>
<u>El humor.....</u>	<u>62</u>
<u>FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....</u>	<u>66</u>
<u>El humor en psicoanálisis: Freud</u>	<u>66</u>
<u>El humor en psicoanálisis :Lacan.....</u>	<u>84</u>
<u>La metáfora en el olvido de Signorelli.....</u>	<u>92</u>
<u>Vuelta al chiste</u>	<u>108</u>

<u>PRESENTACIÓN DE LOS DATOS. ANÁLISIS Y DISCUSIONES</u>	<u>123</u>
<u>Negación, ironía e iluminación en psicoanálisis</u>	<u>123</u>
<u>La negación desde el psicoanálisis</u>	<u>130</u>
<u>Ironía</u>	<u>135</u>
<u>Iluminación e interpretación</u>	<u>141</u>
<u>El fin de análisis como chiste</u>	<u>146</u>
<u><i>Un dispositivo</i></u>	<u>147</u>
<u><i>La fantasía como bastidor</i></u>	<u>149</u>
<u><i>Comedia</i></u>	<u>151</u>
<u><i>Relámpago</i></u>	<u>155</u>
<u>CONSIDERACIONES FINALES</u>	<u>159</u>
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>168</u>

AGRADECIMIENTOS

En primer término, a la Facultad de Psicología de la Universidad de la República por la posibilidad de realizar estos estudios de doctorado. Dicha tarea no hubiese sido posible sin el permanente y dedicado trabajo de la Prof. Tit. Dra. Ana María Fernández Caraballo, quien tuvo la enorme deferencia de aceptar ser la directora de tesis en mis estudios de maestría y ahora en el doctorado, por lo que siempre le estaré agradecido.

Al Sr. decano Prof. Tit. Mag. Enrico Irrazabal, quien me brindó el tiempo necesario para dedicarme a la escritura de la tesis. Asimismo, valoro el apoyo de la Prof. Adj. Mag. Irene Barros, directora del Instituto de Psicología Clínica de la Facultad de Psicología, Udelar, por permitirme reorganizar mi labor en el primer semestre de 2023.

También, a mis compañeros de equipo de trabajo en el Programa Psicoterapias, Teorías y Técnicas: Lic. Bruno Cancio, Mag. Verónica Pérez Horvath, Mag. Carmen de los Santos, Mag. Luis Gonçalves, Lic. Leticia Askinas, Lic. Iael Acher, así como a la Lic. Rossina Yuliani, quien me acompaña en el interés por el humor en psicoanálisis.

Al Mag. Gonzalo Grau Pérez y al Mag. Marcelo Gambini con quienes he participado de forma conjunta en tareas e investigaciones. A mis compañeros del anterior programa en esta Facultad: Mag. Gabriela Bruno, Mag. Gonzalo Corbo, Mag. Pilar Bacci, por el recorrido realizado en conjunto en nuestra formación, y, especialmente, al Mag. Santiago Navarro, por los intereses compartidos. No quiero dejar de agradecer, asimismo, a la Dra. Ana Hounie, por haber cotutoreado mi proyecto de ingreso al doctorado y acompañado el proceso en sus fases iniciales, y a la Prof. Tit. Dra. Andrea Bielli, quien, junto al Dr. Andrés

Roussos, ha sido una de las personas que más aportó en mi formación metodológica de investigador académico en psicología.

A mis colegas de fuera de la Facultad de Psicología: Adrián Villalba, José Assandri, Paola Behetti, Julieta Lopérgolo, Mayra Nebril y Mariana Márques, quienes me acompañaron en esa empresa llamada La Factoría, un hermoso espacio de trabajo e investigación que me permitió avanzar en mi búsqueda. A mis colegas que son permanente referencia, Gonzalo Percovich, Raquel Capurro, Gustavo Castellano, Mauro Marchese, Carlos Arévalo, Fernando Barrios, Marcelo Real, Sandra Filippini, Daniel Moreira, Ruben Quepfert, Helena Hirsberg y Diego Nin.

A Sebastián Lema, colega y amigo que es un constante estímulo en mis búsquedas e interrogantes, a las cuales me incentiva, y a Lucía Barlocco, quien con sus ideas, planteos y sugerencias me ha enseñado mucho sobre psicoanálisis y sobre la vida también.

Finalmente, como toda la vida, el agradecimiento a Rafael y Felipe, que están siempre. Y siempre es genial.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación sobre el lugar del humor en la teoría y la técnica psicoanalítica procede de un trabajo previo y años de investigación. En mis estudios de maestría llevé adelante una indagación acerca de las actuaciones en la transferencia psicoanalítica, lo cual me permitió profundizar en diversos conceptos psicoanalíticos relacionados con el tema. Uno de ellos fue la angustia, experiencia insoslayable en un análisis. En las diferentes entrevistas realizadas para mi tesis de maestría, la angustia aparecía continuamente como motor de las actuaciones referidas, pero lo que no dejaba de presentarse, a su vez, era el humor como recurso de abordaje y trabajo frente a esta. Dicho trabajo era posible en la medida que una transferencia analítica se establecía entre analizante y analista, y allí una interrogación comenzó a tomar cuerpo. Dicha interpelación se genera a partir de las Terceras Jornadas de Psicología Universitaria, en las que presenté «La pasión según Sigmund» (1996), un trabajo sobre el olvido del nombre propio *Signorelli* que le ocurre a Sigmund Freud en un viaje por Italia. Para ello, analicé la función de una formación del inconsciente, como puede serlo ese fallido, a través de los aportes de Freud y Lacan, así como de otros autores como Miller, Porge, Nasio e Isidoro Vegh. De esta manera, comenzaba a estudiar de qué forma opera lo inconsciente y cómo se despliega en el encuentro clínico; lo cual me llevó a pensar el lugar del narcisismo en la teoría psicoanalítica, tarea que resultó en «El hijo de Liríope» (2008). Precisamente por la conmoción en lo que refiere a las imágenes que ocasiona el encuentro con lo inconsciente y cómo estas están creadas desde e inmersas en lo inconsciente. Fue de esa forma, en la medida que mi trabajo clínico y mis interrogaciones teóricas crecían, que llegó el momento de proponer un marco académico a esa investigación, por lo que en los estudios de maestría abordé las actuaciones en la transferencia psicoanalítica. A partir de

allí, varias temáticas se van desplegando hasta esta investigación de doctorado. Por ejemplo, «La función del olvido en psicoanálisis» (2015), en la que abordo el olvido como creador, a partir de los planteos de Nietzsche y Allouch, incorporando la dimensión de lo *poiético* dentro del psicoanálisis. También en «Es hielo abrasador, es fuego helado» (2013), artículo que, desde la propuesta de Barthes y su reflexión sobre el amor, trabajo lo que este amor produce en la transferencia analítica. Prosigo con «Dolor, escena, acto» (2016), en el cual planteo un punto de vista sobre la dimensión de la escena en las actuaciones dentro de la transferencia psicoanalítica, esto se relaciona con el lugar de la fantasía inconsciente como ese bastidor donde el deseo se despliega. Luego, en «Schreber y su enseñanza» (2020), propongo pensar las identificaciones, en especial, en el caso de las psicosis. Este punto no es menor, dado que la forclusión (término que sugiere Lacan para traducir la *Verwerfung* —desestimación— freudiana), me conduce a profundizar en el caso del Hombre de los Lobos, particularmente en ese mecanismo. Y es abordando ese caso freudiano en «Navajas y cicatrices» (2019) que me detengo en cómo la desestimación freudiana se relaciona con el mecanismo de la negación, lo que será central en mi investigación de doctorado, ya que se relaciona con lo creador, pero también con insumos técnicos como lo son la interpretación, iluminación y elucidación. «Dificultades de la declinación de lo paterno en psicoanálisis» (2020) me permitió discutir algunos presupuestos sociológicos y metodológicos del psicoanálisis que evidentemente tienen sus consecuencias clínicas. Y llegados a este punto nos encontramos con la presente investigación. Sabemos, tanto por trabajos de Freud como de Lacan y otros psicoanalistas, que la transferencia analítica es esa transferencia particular que se establece en un psicoanálisis, y que no puede pensarse por fuera de lo que Freud conceptualizó como amor de transferencia (Freud, 1915a). Más tarde, Lacan, en su seminario sobre la transferencia,

señala que el amor es un sentimiento cómico (Lacan, 2003) y trabajará la ironía socrática como forma de dar respuesta a la demanda que un analista debe soportar de su analizante, lo cual sigue en consonancia con los planteos freudianos del año 1915. ¿Cómo pensar un abordaje de la transferencia utilizando lo cómico, el chiste, el humor, la ironía socrática?

Para dar cuenta de este abordaje, apelaremos al método científico, pero también a lo que el arte propone. La relación entre el humor y la literatura nos muestra cómo nuestro lenguaje utiliza los mismos mecanismos de los que lo inconsciente se vale para su expresión. La semiología y la lingüística como disciplinas científicas serán las que nos auxiliarán en nuestra tarea,

Formulación del problema y marco teórico

El humor como punto de interrogación rápidamente tomó cartas de ciudadanía en el campo del psicoanálisis. Ya en 1905 se publica *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Freud, 1905c), precisamente el mismo año que *Tres ensayos de teoría sexual* (Freud, 1905d); ambos textos escritos con una proximidad cronológica y física —no podemos olvidar la imagen que Ernest Jones nos da de los dos manuscritos ubicados en mesas contiguas y Freud escribiendo en uno o en otro según su talante—. Si bien el tema de este texto de 1905 no es el humor, en él hace su aparición dentro del campo del psicoanálisis. Lo que Freud nos propone en ese texto inicial es pensar el humor en su relación con la angustia, en tanto este «es un recurso para ganar el placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban» (Freud, 1905c, p. 216). Así, la relación entre humor y angustia como afecto penoso queda establecida. Esta es una ocasión impar para pensar la relación que se establece en un análisis, ya que es impensable por fuera de la dimensión de angustia. ¿Sería excesivo

plantear que dentro de la epistemología freudiana los *Tres ensayos de teoría sexual* buscan dar cuenta del tránsito, los caminos de la libido, la expresión energética de la pulsión, tal como el psicoanálisis la concibe, y *El chiste y su relación con lo inconsciente* se ocupa del componente representacional del campo pulsional, desarrollando los mecanismos que lo inconsciente utiliza para su actividad? A partir de la caracterización del funcionamiento de los mecanismos que operan en lo inconsciente, es que Freud relaciona al chiste¹ con el sueño¹. Ambos expresan un deseo inconsciente y utilizan las mismas técnicas, la condensación y el desplazamiento. En el chiste, el placer proviene de una economía en el gasto de inhibición, en el caso de lo cómico, de representación, y en el humor, será una economía en el gasto de sentimiento. Es en este momento de la producción de Freud que la pulsión aparece como un fundamento de su trabajo, aunque solo diez años más tarde se dedicará a dar estatuto conceptual a dicha noción, en su trabajo metapsicológico *Pulsiones y destino de pulsión* (Freud, 1915c).

Si bien a la hora de ocuparnos de la pulsión contamos con diversos y abundantes insumos teóricos y clínicos, no sucede lo mismo con el humor en el campo del psicoanálisis. Y aquí nos encontramos con una gran dificultad en la tarea que afrontamos, la de poder contar con una adecuada definición del humor. Apelamos aquí a otra disciplina que nos auxilie, probablemente la semiología. Esta ciencia que se ocupa de los signos será la adecuada para

¹ 1No debemos desatender el hecho que, en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, el término *chiste* (*witz*) aparece en una multiplicidad de sentidos, así tenemos «juego de palabras» (*wortwitz*) o «chistes en el pensamiento» (*gedankenwitz*), (Freud, 1905c, pp. 86 y 101).

ello. Es así como Umberto Eco (1988) nos dice que toda definición filosófica del humorismo o de lo cómico tiene las siguientes características constantes:

1. Conciérne a una experiencia muy imprecisa, hasta el punto de que recibe diversos nombres, tales como *cómico*, *humorismo*, *ironía*, etc. No se sabe bien si se trata de experiencias diferentes o de una serie de variaciones de una única experiencia fundamental. Se empieza creyendo que esa experiencia tiene al menos una correspondencia fisiológica, que es la risa, para después advertir que existen innumerables ejemplos de lo cómico no acompañado de la risa.

2. La definición es tan imprecisa, que al final de todo estudio sobre lo cómico o sobre el humorismo se llega a incluir también en la definición experiencias que el sentido común no calificaría de cómicas, sino de trágicas. Paradójicamente, uno de los componentes de lo cómico es el llanto.

3. Todos los que han escrito sobre lo cómico no eran escritores cómicos. No han escrito sobre lo cómico Aristófanes, Molière, Luciano, Groucho Marx ni Rabelais. Veamos en cambio quienes lo han hecho: a) un pensador serio como Aristóteles, y precisamente como explicación final de su estudio sobre lo trágico. Por un accidente, la parte de la *Poética* relativa a lo cómico se ha perdido. ¿Será casualidad?

Concedámonos una hipótesis «humorística»: Aristóteles era bastante lúcido para decidir perder un texto en que no hubiera logrado ser lúcido como de costumbre; b) un austero pietista como Kant; c) otro filósofo igualmente austero —por lo demás, proclive al sarcasmo— como Hegel; d) un poeta tardo-romántico y dado al *spleen* como Baudelaire; e) un pensador de escasa alegría y existencialmente preocupado como Kierkegaard; f) un psicólogo no demasiado burlón como Lipps; g) de todos los filósofos franceses contemporáneos no el sutil y afable Alain, sino un Bergson

metafísico y un Lalo sociólogo; h) y, por último, Freud, aquel que ha revelado nuestras pulsiones de muerte. (p. 193)

Y termina diciendo: «El malestar manifestado por quien ha teorizado sobre lo cómico nos inclina a pensar que lo cómico va unido a la sensación de malestar» (Eco, 1988, p. 193).

Algunas cuestiones para destacar y en las que detenernos a partir de las anteriores puntualizaciones. Antes habíamos dicho que Freud se ocupa del chiste y las variedades de lo cómico en su texto de 1905, y luego de las reformulaciones en obras fundamentales como *Más allá del principio del placer* (Freud, 1920g) y *El yo y el ello* (Freud, 1923b) presenta el texto *El humor* (Freud, 1927d). Si en el texto de 1905 la preocupación de Freud es explicar el funcionamiento del chiste a partir de su trabajo con los sueños, en 1927 intenta, a partir de su segunda teoría o tópica del aparato psíquico, dar cuenta de cuáles pueden ser los destinos de lo placentero, tarea que el psiquismo debe tramitar valiéndose de las diferentes instancias que componen dicho aparato, y, curiosamente, en *El humor* el superyó es quién aparece en su faz amable. Freud (1927d) sostiene que «el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyó» (p. 161). Cuando Freud caracteriza el humor, plantea que este tiene algo de liberador, pero no solo eso, también algo de grandioso y patético; lo grandioso lo deriva al componente narcisista en juego, lo patético referirá a ese componente pasional, ya que el humor no es resignado, es opositor. Frente a la realidad adversa, el humor intenta que tanto el yo como el principio del placer se impongan, aproximándose a veces a procesos regresivos o reaccionarios que encontramos en el padecer cotidiano. La lista que aporta Freud nos es conocida: neurosis, delirio, embriaguez, abandono de sí, éxtasis. Volvemos así a la profunda imbricación que enlaza humor y malestar. No es ocioso recordar el origen del término *humor* y su dependencia con la teoría humoral hipocrática, la cual explicaba los desórdenes de la salud a

partir de la perturbación de los cuatro humores que nuestro cuerpo poseía: sangre, flema, bilis y bilis negra, la *melas kholé*. Esto llega hasta nuestro tiempo, en español, inglés e italiano la palabra *humor* refiere a esta doble vertiente, humoral y anímica, del término; incluso en la lengua francesa, de una forma más intensa, dado que parece ser el único idioma que conserva dos grafías, *humour* y *humeur*, para referir al humor como disposición del ánimo, en el primer caso, y como fluido corporal, en el segundo.

Aquí es donde el aporte de Lacan se revelará vital para el abordaje del humor en el campo analítico.

En su quinto seminario público *Las formaciones de lo inconsciente*, Lacan (1999) retoma la propuesta freudiana con las herramientas que la lingüística le aporta, de esa forma, lo que Freud nombró *condensación* y *desplazamiento*, refiriendo a los mecanismos que operan en el trabajo del sueño, Lacan pasará a trabajarlos desde las nociones de *metáfora* y *metonimia* como procedimientos que darán cuenta de la producción de lo inconsciente en su eficacia. Para Lacan, la relación entre palabras engendra sentidos y como un sujeto es acogido a través del lenguaje no será sin consecuencias. Por ese motivo, en ese seminario, dedica su trabajo a considerar la propuesta freudiana con relación a la técnica del chiste, como una técnica de lenguaje, donde la función de lo placentero no puede soslayarse, dado que ese placer se vincula con la posibilidad de tramitar ese malestar que aparecía unido a lo humorístico. Para Lacan, no será igual tramitarlo a la manera de lo cómico, en una vertiente más dual, imaginaria, si se quiere, que de la forma en que el chiste lo procesa, donde la tercera persona es imprescindible, y, por ello, lo simbólico juega de otra forma. Esta tercera persona remite al lugar simbólico que el analista ocupa en la transferencia psicoanalítica. Si partimos de la definición que da Lacan (1980) de la transferencia, como puesta en acto de la realidad del inconsciente; será en esa dimensión transferencial donde

el humor desplegará sus efectos, utilizando los mecanismos propios de la actividad inconsciente, es decir, la metáfora y la metonimia, mecanismos que también actúan en la formación del chiste y en el campo del humor. Lacan, al final de su seminario sobre la transferencia, propone separar el lugar de ideal identificatorio con aquel que el analista debe soportar, por lo que el humor como dimensión creativa aparece como una posibilidad cierta de abordaje.

El objetivo general de este trabajo es poder pensar el lugar del humor en la teoría y la praxis psicoanalítica, con una particular atención a su eficacia dentro de los tratamientos enmarcados en su método de trabajo. Entiendo que el método psicoanalítico, en su especificidad, es particularmente sensible y apto en la utilización del humor como herramienta, método que sin duda mantiene un lugar impar en el concierto de las ofertas de tratamiento actuales.

El humor se sitúa en una zona si no marginal, por lo menos periférica en el campo del conocimiento, cuestión que genera cierto parentesco con el psicoanálisis, dado que esta disciplina parece operar desde los márgenes, desde los bordes, es esquivada a su inclusión dentro de las disciplinas científicas, y reacia a su consideración dentro del campo de las profesiones.

Hipótesis de trabajo y objetivos

¿Por qué razón —se pregunta el autor del *Problema xxx*— todos los que fueron hombres de excepción, en lo que se refiere a la filosofía, la ciencia del Estado, la poesía o las artes, son manifiestamente melancólicos y algunos lo son hasta el punto de padecer males cuyo origen es la bilis negra, como cuentan, entre los relatos referentes a los héroes, los que están consagrados a Heracles?

Pollock, 2003, p. 101

Así, Jonathan Pollock nos introduce en la interrogación de la Antigüedad clásica sobre la relación entre la melancolía y el genio, pero más aún, entre la melancolía y la risa. Así como se concede a Aristóteles la autoría del *Problema xxx*; en unas cartas apócrifas atribuidas a Hipócrates, este se ocupa de la risa de Demócrito, risa que preocupaba a sus conciudadanos, dado que no encontraban la común medida que la justificase. Como vemos, una línea se establece entre risa, melancolía y humor. El psicoanálisis no ha sido ajeno al abordaje del fenómeno melancólico, baste recordar *Duelo y melancolía* (Freud, 1917e), y sus efectos, por ejemplo, la discusión que plantea Jean Allouch (1995) de ese trabajo en su *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*.

Nadie niega el lugar de la angustia en la práctica y en la teoría psicoanalítica, pero entendemos que lo central de la investigación se ubica en las posibilidades *poiéticas* del humor dentro del método del psicoanálisis. Decíamos más arriba que la forma en que un sujeto es acogido por medio de la palabra y el lenguaje dejará marcas en su psiquismo, de la misma manera, este trabajo indaga la forma que en el análisis se introduce el humor y qué consecuencias a nivel práctico y teórico se siguen de ello. Necesariamente en este punto, el recorrido y revisión por diferentes fundamentos y herramientas del psicoanálisis nos permitirá evaluar y quizá proponer opciones para el desarrollo de nuestra labor, se nos ocurre como ejemplo el lugar de la sublimación en el análisis.

Al igual que la melancolía afecta a genios y no genios, entiendo que la sublimación como posibilidad no apunta a lo sublime, sino a un trabajo con la pulsión, que desde lo humorístico podría llegar a ocurrir, tarea que no debe confundirse con la idealización. Claro que luego del tránsito de Lacan por el psicoanálisis, además de la sublimación concebida como creación, debemos considerar las posibilidades del conocimiento como ciencia, de la producción e

invención. Todas estas operaciones dependerán del análisis y de las posiciones en torno a lo fálico y al objeto causa de deseo que se recortará en dicho trayecto.

De la misma manera, en esta investigación sería deseable poder profundizar en las relaciones entre el humor y lo corporal, en tanto afecta también al cuerpo, claro que aquí se impone la salvedad de que el cuerpo con el que trabaja el análisis es ese cuerpo afectado por la palabra y que responde a un conjunto de representaciones. No podemos aquí dejar de mencionar lo propuesto por Giles Deleuze (1994) en *Lógica del sentido*, en su decimonovena serie «Del humor». Se pregunta en él sobre un posible fundamento del lenguaje, «¿pueden los cuerpos fundar de un modo mejor el lenguaje? Cuando los sonidos se vuelcan sobre los cuerpos y se convierten en acciones y pasiones de cuerpos mezclados, ya no son portadores sino de sinsentidos desgarradores» (Deleuze, 1994, p. 145). Para Deleuze, estos «sinsentidos desgarradores» denuncian la insuficiencia de un lenguaje idealista que apela a la ascensión platónica de un modelo ideal y señala como opción la utilización del humor, cuya vectorización no sea de abajo hacia arriba, sino que sea un movimiento por la superficie, que permita ubicar

[...] los acontecimientos puros tomados en su verdad eterna, es decir, en la sustancia que los subtiende, independientemente de su efectuación espacio-temporal en el seno de un estado de cosas. O bien, lo que viene a ser lo mismo, puras singularidades, una emisión de singularidades tomadas en su elemento aleatorio, independientemente de los individuos y las personas que los encarnan o efectúan. (Deleuze, 1994, p. 146)

¿Podemos pensar el lugar de estas singularidades como el espacio donde la subjetividad se produce? En un texto no muy lejano, José Attal (2012) propone entender el psicoanálisis como un ejercicio próximo al arte. Sitúa al arte como el lugar privilegiado de producción de subjetividad, tomando la propuesta de Félix Guattari como guía.

Para Guattari, el psicoanálisis debería abreviar del arte como una metamodelización, en tanto ningún modelo es dado de antemano (Attal, 2012, p. 102);

Cada cura desarrolla una constelación de universos singulares, construye una escena, un teatro completamente particular, y la metamodelización consiste en forjar los instrumentos para aprehender esta diversidad, esta singularidad, esta heterogeneidad. (Guattari, citado en Attal, 2012, p. 103)

Attal (2012) entiende a la metamodelización como el lugar mismo de la experiencia. Para Guattari, esta forma de trabajo, que implica la producción de alteridad y que es central, radica en desarrollar la tarea no como un programa, sino como un diagrama, en tanto el primero apunta a un modelo que dirigiría hacia un fin predeterminado, y el diagrama apunta a desarrollar la heterogeneidad de las posiciones. Así, se produce un nuevo paradigma estético que no requerirá de nuestras coordenadas cotidianas de espacio y tiempo, propuesta que comparte con Lacan en su interés por otras formas de conocimiento, sobre todo si recordamos su labor con la topología y sus frecuentes alusiones a la física cuántica.

Este nuevo paradigma estético produce un tipo de objeto que ya no importará mensurar o clasificar y al cual Guattari llama «objeto parcial de la subjetividad individual» (Attal, 2012, p. 104). La hipótesis de trabajo sostiene que el humor es un acontecimiento que ocurre en la dimensión transferencial, y se relaciona con la angustia que inevitablemente aparece en un análisis, dado que la angustia es la señal de que el goce del Otro ha avanzado sobre el deseo del sujeto. Pasemos ahora a los fundamentos epistemológicos de esta investigación.

METODOLOGÍA

Epistemología y psicoanálisis

En un psicoanálisis el punto de partida es el discurso del analizante, es lo que permite el desarrollo de la tarea, entonces, los datos con los que contamos son los que se despliegan en el encuentro transferencial, este es el que habilita a que el analista pueda proponerse una serie de razonamientos. Detengámonos, entonces, en las tres formas canónicas de razonamiento, para ello, nos apoyaremos en la obra de Charles Sanders Peirce, tal como nos la presentan Gabriel Pulice, Federico Manson y Oscar Zelis. En su trabajo *Investigación. Psicoanálisis*, comentan el famoso ejemplo de la bolsa de porotos, utilizado por Peirce. En este se plantea la existencia de una bolsa y un puñado de porotos blancos, y se intenta demostrar las formas de razonar a partir de las diferentes experiencias, las cuales se verán expresadas en tres tipos de argumentos que constituyen los tres tipos de razonamiento: deducción, inducción y abducción. A su vez, cada argumento está compuesto de tres proposiciones que forman el caso, la regla y el resultado que se despliega en cada silogismo. En lo respecta a la deducción, sostienen que «depende de nuestra confianza en la habilidad para analizar el significado de los signos con los que, o por medio de los que pensamos» y, citando el *Diccionario de Filosofía Abreviado* de Ferrater Mora, agregan que «es un proceso discursivo descendente que pasa de lo general a lo particular»; para Peirce, sería el paso mediante el cual se llega a las consecuencias experimentales necesarias y probables de nuestra hipótesis (Pulice, Manson y Zelis, 2000, p. 59).

La inducción, en cambio, «depende de nuestra confianza en que el curso de un tipo de experiencia no se modifique o cese sin alguna indicación previa al cese»; para Peirce es la

forma en que él nomina a las pruebas experimentales de la hipótesis. Quizá la descripción de estos dos modos de razonar permita comprender por qué Wittgenstein llega a afirmar que «todas las verdades lógicas son tautológicas» (Pulice, Manson y Zelis, 2000, p. 151) en tanto el ascenso o descenso por la escalera de inferencias difícilmente produjese algo nuevo o diverso.

Por último, la abducción «depende de nuestra esperanza de adivinar, tarde o temprano, las condiciones bajo las cuales aparecerá un determinado tipo de fenómeno», sería un «silogismo en que la premisa mayor es evidente y la menor menos evidente o solo probable». Para Peirce la abducción dentro del método científico ocupa un lugar meramente preparatorio, nos posiciona para tomar una hipótesis o proposición que lleve a predecir lo que aparentemente son hechos inesperados o sorprendentes (Pulice, Manson y Zelis, 2000, p. 59).

Umberto Eco (1989), trabajando sobre la abducción, en «Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción», plantea:

[...] mientras que la inducción es la inferencia de la Regla a partir de un Caso y un Resultado, la hipótesis es la inferencia del Caso a partir de una Regla y un Resultado. Según Thagard (1978), existe una diferencia entre la hipótesis como *inferencia a un Caso*, y la abducción como inferencia a una Regla... es importante subrayar que el auténtico problema no reside en encontrar primero el Caso o la Regla, sino en cómo obtener la Regla y el Caso *al mismo tiempo*, puesto que están inversamente relacionados, ligados entre sí por una especie de quiasmo, donde el término medio es la piedra angular de todo el movimiento inferencial. (p. 272).

Para Eco (1989), la idea genial consiste en la invención de un buen término medio del silogismo y no estamos lejos de pensar que las construcciones en el análisis funcionan como ese término medio que posibilita el tipo de conocimiento que propone la abducción. Aquí debo anotar una observación que realiza Juan Samaja, en *Investigar la subjetividad*, sobre el proceso de investigación en psicoanálisis, para él ocurren diferentes formas de inferencia que deben organizarse de manera armoniosa; por ello, sostiene que al comienzo está la analogía, luego la abducción, que posibilita una predicción hipotética, la cual deberá ser ratificada o corregida por la inducción (Pulice, Manson, Zelis, 2007, p. 214). Entiendo que, en un psicoanálisis, estos tipos de abducción pueden encontrarse en diferentes tiempos del trabajo, respondiendo a la singularidad o particularidad, como nos lo señala Habermas (1990) en *Conocimiento e interés*:

Peirce cree que desde este punto de vista tiene sentido hacer corresponder a las formas de inferencia un determinado elemento de la esfera de la acción. A la abducción, que encuentra a un resultado imprevisto una regla apropiada, que permite dar con un caso que explica el resultado, corresponde el *elemento sensorial*: los datos de los sentidos solo son inmediatos en apariencia; solo pueden ser identificados por mediación de los procesos de inferencia. A la inducción que infiere del caso particular y del resultado la validez de la regla destinada a asegurar la predicción del acontecimiento (resultado) a partir de las condiciones iniciales (caso) corresponde el *elemento habitual*: las hipótesis universales, que subyacen a la acción racional con respecto a fines, están sometidas a una comprobación permanente, pues solo en la medida que pasan al *test* de la duración pueden quedar sedimentadas en hábitos de comportamiento. A la deducción, que permite la obtención del resultado a partir de la regla y del caso y deducir pronósticos condicionados, corresponde el *elemento volitivo*: al acto de acción

racional con respecto a fines se lo puede entender como la realización de una deducción, así como también a esta se la puede entender, a su vez, como acción instrumental virtualmente anticipada. (p. 134)

Ahora bien, Eco (1989) reconoce que existirían dos formas de abducción distintas, la primera «parte de uno o más hechos particulares sorprendentes y termina en la hipótesis de una ley general (como parece ser el caso de todos los descubrimientos científicos)», y de la segunda forma sostiene que «parte de uno o más hechos particulares sorprendentes y termina en la hipótesis de otro hecho particular que se supone es la causa del primero (como parece ser el caso de la investigación criminal)» (p. 273). Entonces, la primera forma de abducción se ocuparía de la naturaleza de los «universos», los que entiende intuitivamente como mundos, es decir, los que los científicos utilizan para explicar leyes, mientras que la segunda se ocuparía de la naturaleza de los «textos», o sea, una serie coherente de proposiciones ligadas entre sí por un tópico o tema común (Eco, 1989, p. 274). Ahora bien, inmediatamente en su trabajo Eco (1989) reconoce que esa distinción no es tal:

[...] el mecanismo general de la abducción solo puede esclarecerse si asumimos que tratamos con universos como si fueran textos, y con textos como si fueran universos. Desde esta perspectiva, la diferencia entre los dos tipos de abducción desaparece. Cuando se toma un hecho concreto como la hipótesis explicativa de otro hecho concreto, el primero funciona (dentro de un universo textual dado) como ley general que explica el segundo. Las leyes generales, en la medida que están expuestas a la falsación y a conflictos potenciales con leyes alternativas que podrían explicar igualmente bien los mismos hechos, deberían tomarse como hechos de una naturaleza particular, o como modelos generales de ciertos hechos que causan la explicación de

los hechos. Es más, en los descubrimientos científicos se formulan leyes a través del descubrimiento de otros muchos hechos; y en la interpretación de un texto, se identifican nuevos hechos pertinentes mediante la presuposición de determinadas leyes generales (intertextuales). (p. 275)

Una epistemología para investigar sobre el humor en psicoanálisis

Ahora bien, en la tarea de pensar una epistemología para una investigación sobre el humor en psicoanálisis, la propuesta de Anna U. Dreher, llamada *investigación conceptual*, es una de las que mejor condice con dicha tarea. Para Dreher, la investigación conceptual exige un trabajo en equipo, cuyos integrantes estén conectados por el objeto de la investigación, pero abordándolo desde diferentes disciplinas y, por ende, diferentes perspectivas. Además de elegir conceptos de interés, es necesario considerar una «muestra» de informantes calificados que trabajen en dicho campo de problematización, y, por último, la recolección y validación de los datos tendrá como base un diseño de investigación que especifique los tipos de datos a obtener y los métodos a utilizar (Dreher, 2008, p. 136). Esto muestra que la investigación conceptual no es un procedimiento estandarizado, sino un programa de investigación.

La investigación conceptual es empírica, investiga y describe el campo de sentido y el uso actual de un concepto en su contexto de interés; es histórico-reconstructiva, traza el desarrollo de un concepto a través de sus puntos de mudanza esenciales; y es habilitante, discute críticamente los datos recogidos y elabora los aspectos de sentido de un concepto que, a partir de una perspectiva analítica, son indispensables, dando sugerencias de un mejor uso de los conceptos (Dreher, 2008, p. 137). Para desarrollar esta propuesta,

podemos apoyarnos en lo que postulan María Angélica Cruz, María José Reyes y Marcela Cornejo (2012) en *Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a*, en la medida que plantean el conocimiento como una relación social atravesada por relaciones de poder, lo que supone pasar de entenderlo como una verdad externa y aprehensible de manera aséptica a verdades heterogéneas «necesariamente polisémicas» (p. 255). Esta superación del dualismo sujeto-objeto, heredada del positivismo —tradicional representación de la actividad científica, con un sujeto aséptico y un objeto totalmente cognoscible—, se basa en la propuesta de Donna Haraway, específicamente, en lo que refiere a los conceptos de *ciborg* y *objetividad encarnada*, que buscan la multidimensionalidad y el posicionamiento de todos los agentes que participan en la producción de conocimiento (Cruz, Reyes y Cornejo, 2012, p. 259). Para un objeto como el humor, soportado en el discurso de los sujetos, considero que esta perspectiva es la más adecuada. Los aportes de Haraway suponen una alternativa a la epistemología de la representación al postular una epistemología de la articulación:

[...] los objetos y hechos, los conocimientos o discursos y los agentes son todos configurados en una práctica cognitiva cuya lógica no es la de la identidad sino la de la difracción, cuya epistemología no es la de la representación sino la epistemología ciborg de la articulación y cuya política no es la representación formal sino la de las alianzas materiales, la búsqueda de afinidades. (García Selgas, 2001, p. 371, en Cruz, Reyes y Cornejo, 2012, p. 259)

Y las tres autoras nos dicen:

Esto implica que aceptemos que el objeto de conocimiento, naturaleza y cultura, pueden operar como agentes activos e incluso *irónicos*. De este modo, entendiendo a

todo conocimiento como situado, nos ubicamos en una lógica de «racionalidad posicionada y dialógica; que requiere la (re)interpretación y (re)negociación continua de cuerpos, sentidos y posiciones [...] ambos movimientos implican la responsabilidad o conciencia moral y política ante la toma de posición que supone cualquier acto de conocimiento». (García Selgas, 2001, p. 371 citado en Cruz, Reyes y Cornejo, 2012, p. 259)

Esto nos lleva a la racionalidad dialógica tal como la proponen Jorge Daniel Iacovella y Orlando Victorio Calo en «Emociones y racionalidad dialógica en la comunidad científica». Para los autores, la actividad científica implica siempre una acción conjunta y es su interés explorar las emociones, el humor refiere al campo afectivo y por ende emocional. De los innumerables procesos sociales y psicológicos que ocurren en el seno de la trama social, en la que la racionalidad científica se despliega, Iacovella y Calo (2013) se enfocan en el estudio de la participación de las emociones (p. 72), a partir de la concepción dialógica de la racionalidad. Los autores proponen dos tesis centrales, la primera es que los rasgos emocionales son factores intervinientes en la racionalidad, no como instancia ajena que la altera, sino como una dimensión propia. La segunda es que la racionalidad no es el resultado de una deliberación individual, sino una propiedad del diálogo, en el sentido en que lo expresa Habermas (1987) cuando sostiene que «la racionalidad comunicativa conectada a la idea de logos genera consenso, se funda en un habla argumentativa en la cual los participantes tienen la posibilidad de superar la subjetividad inicial de sus respectivos puntos de vista» (en Iacovella y Calo, 2013, p. 73).

Iacovella y Calo adoptan el giro lingüístico para entender la racionalidad de las ciencias contemporáneas, dado que a partir de este la noción de racionalidad adquirió una dimensión

social, puesto que, al homologar razón y lenguaje, la racionalidad dejó de ser el resultado de esfuerzos individuales para pasar a ser la consecuencia de procesos sociales (Iacovella y Calo, 2013, p. 74). De esta manera, los autores al hablar de racionalidad dialógica homologan razón y diálogo. Esta es una concepción de la razón ya no instrumental o práctica, sino basada en el diálogo, pero en el diálogo crítico propuesto por Habermas, en el que existe simetría entre los hablantes e igualdad de derechos de los interlocutores.

En este tipo de discusiones en las que están en juego pretensiones de validez se habla en serio, en donde hablar en serio significa reconocimiento mutuo de los derechos de los interlocutores y disposición de estos a sostener sus tesis con argumentos. (Iacovella y Calo, 2013, p. 74)

Quizá resulte paradójico, pero en una investigación sobre el humor lo paradójico es esperable y bienvenido, el humor en psicoanálisis puede terminar apelando a la seriedad de los investigadores a la hora de sostener y argumentar sus hipótesis, pero entendemos que el uso del humor y la ironía no impide mantener este requisito de honestidad intelectual. Trataremos ahora de mostrar desde el trabajo clínico cómo esta dimensión epistemológica es mostrada desde una ocurrencia recogida por Jean Allouch.

Desde la clínica

Jean Allouch (1998) en su libro *Hola... ¿Lacan? Claro que no* nos presenta una situación clínica relatada por una analizante de Lacan y narrada en este texto:

Se siente rígida y torpe, incómoda con su cuerpo.

Lacan es muy gentil con ella.

Encantada, ella le confiesa un día:

—Cuando usted me sonrío, me turba, con una rigidez que se acentúa para mí.

Lacan estalla en carcajadas:

¡Excelente!

Entonces ella escucha lo que acaba de decir. (p. 34)

La situación muestra cómo un nuevo sentido se despliega luego que la risa del analista señala un entendimiento diferente al que originalmente parecía haber sido planteado. Como adelantábamos, en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud (1905c) relaciona el chiste con el sueño y señala que ambos expresan un deseo inconsciente, utilizando las mismas técnicas, particularmente la condensación y el desplazamiento. En el chiste, el placer proviene de una economía en el gasto de inhibición, en el caso de lo cómico, de una economía en el gasto de representación; en el humor, será una economía en el gasto de sentimiento. Esta risa de Lacan sin duda marca un sentido. ¿Cómo pensar este sentido? ¿Cómo pensarlo desde la teoría de Peirce? Si nos dirigimos a la obra de Peirce, su noción de signo, sin lugar a duda, nos echará una luz diversa sobre el evento clínico antes aludido.

Un signo o representamen es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizá un signo más desarrollado. A ese signo que crea lo denomino interpretante del primer signo. El signo está por algo, su objeto. El signo está por algo, no en todos los aspectos, sino en referencia a un tipo de idea que a veces he llamado *ground* del representamen. (Peirce, *Collected Papers* 2.228, c 1897, citado en Barrena y Nubiola, 2018, p. 3)

Sara Barrena y Jaime Nubiola (2018) indican que «para Peirce un signo es algo que está por otro para alguien y por tanto tiene una estructura irreductiblemente triádica» (p. 3). Para estos autores, la teoría de los signos de Peirce expresa su concepción semiótica, la que no es simplemente una teoría de los signos o de la representación, sino una consideración más amplia y general que hace referencia a la capacidad de relación, presente en todos los fenómenos. Es claro, que esta concepción triádica muestra una forma dinámica de abordar los fenómenos, lo que Peirce dio en llamar *faneroscopia* (otros lo nombran *fenomenología*). Para quienes trabajamos desde el psicoanálisis, el punto de vista dinámico no puede dejarnos indiferentes, por más que dichos enfoques no son idénticos. Dicha faneroscopia está formada por tres categorías: la primeridad, la segundidad y la terceridad. La fenomenología o faneroscopia peirceana «É uma ciência da observação dedicada a estudar o phaneron, isto é, o fenómeno, e cuja função é a de realizar a observação e análise radicais de todas as experiências possíveis» (Jungk, 2018, p. 2). Isabel Jungk sostiene que la concepción de que lo existente afecta nuestros sentidos según leyes que pueden ser conocidas por medio de procesos de inferencia es la base de la epistemología de Peirce (Jungk, 2018, p. 2), y ese existente se expresa a través de las tres categorías antes aludidas.

O primeiro está aliado às ideias de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediaticidade, mônada [...]
O segundo às ideias de força bruta, ação- reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díada [...] O terceiro está ligado às ideias de generalidade, continuidade,

crescimento, representação, mediação, tríada. (Santaella, 2000, p. 8, citado en Jungk, 2018, p. 2)²

No es difícil relacionar la primeridad con el signo, en tanto eso que aparece y nos sorprende, la segundidad con el objeto, ya que produce un efecto y llama a la acción, y la terceridad con la abstracción que nos permitirá proponer una generalidad para dicho evento. Pero un planteo así pecaría de reduccionista y descuidaría la triple interrelación a la que alude Peirce con relación a sus categorías. Esperamos aclararlo al aplicar las categorías a la situación clínica presentada. Mas volviendo a la teoría de Peirce, existe otra tríada para tener en cuenta:

1) Icono, que representa al objeto en tanto que se parece a él, esto es, expresa a su objeto como similar a él por virtud de algún carácter suyo propio, independientemente de que el objeto al que representa exista realmente o no (CP 2.247, 1903). El icono mantiene con el objeto una relación de semejanza o similitud. No tiene conexión dinámica con el objeto que representa, sino que simplemente sus cualidades se parecen a las del objeto y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es un parecido (CP 2.299, 1893). Es el caso de un retrato. 2) Índice; es el signo que está afectado por su objeto, es decir, se refiere a él por una compulsión ciega, por ejemplo: un agujero de bala en la pared, una veleta o unas huellas en la arena que indican la presencia de alguien caminando. Todo lo que centra la atención es un índice (CP 2.285, 1893). Este tipo de signo tiene como carácter significativo el hecho de que está en una relación real, física, con su objeto. Viene a ser, dice Peirce, como un pronombre relativo o

² «La primeridad está aliada a las ideas de azar, indeterminación, frescura, originalidad, espontaneidad, potencialidad, cualidad, presente, inmediatez, mónada. [...] La segundidad a las ideas de fuerza bruta, acción-reacción, conflicto, aquí y ahora, esfuerzo y resistencia, díada. [...] La terceridad está vinculada a las ideas de generalidad, continuidad, crecimiento, representación, mediación, tríada» (Santaella, 2000, p. 8, citado en Jungk, 2018, p.2).

demonstrativo que fuerza la atención sobre el objeto deseado sin describirlo (CP 1.369, c.1885). Servirá pues como signo para cualquiera que lo represente como reaccionando con ese objeto (L 75, 1902). 3) Símbolo, es el signo que representa a su objeto en virtud de una ley o convención, de una asociación de ideas o una conexión habitual del nombre con el carácter significado (CP 1.369, c.1885). Es un signo que tiene como su característica significativa la de ser representado como siendo un signo. El símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa signos, sin la que no existiría la conexión (CP 2.299, 1893). Todos los signos meramente convencionales son símbolos, así como todos los signos que llegan a serlo porque son tomados naturalmente como tales (L 75, 1902). El símbolo es un signo general cuyo objeto es también general, no denota a un objeto sino a una clase, por ejemplo, la palabra «mesa», que designa en virtud de una convención a todas las mesas y no a ninguna en particular. Todas las palabras, las frases y los libros son símbolos (CP 2.292, 1903). (Barrena y Nubiola, 2018, p. 3 y 4)

Tanto la primeridad, segundidad y terceridad, como el ícono, índice y símbolo han sido relacionados con diferentes trípticos psicoanalíticos. De esta manera las instancias freudianas, es decir, ello, yo y superyó (Freud, 1923b), como las dimensiones lacanianas de real, simbólico e imaginario (Lacan, 2005), rápidamente acuden al llamado. Jungk, por ejemplo, piensa la primeridad con lo imaginario, la segundidad con lo real y la terceridad con lo simbólico, pero creo que el propio Lacan discute ese planteo.

Un tal Charles Sanders Peirce construyó sobre eso su lógica, la de él, que por el hecho del acento que él pone sobre la relación, lo conduce a hacer una lógica trinitaria. Es completamente la misma vía que sigo yo, salvo que yo llamo a las cosas de las que se

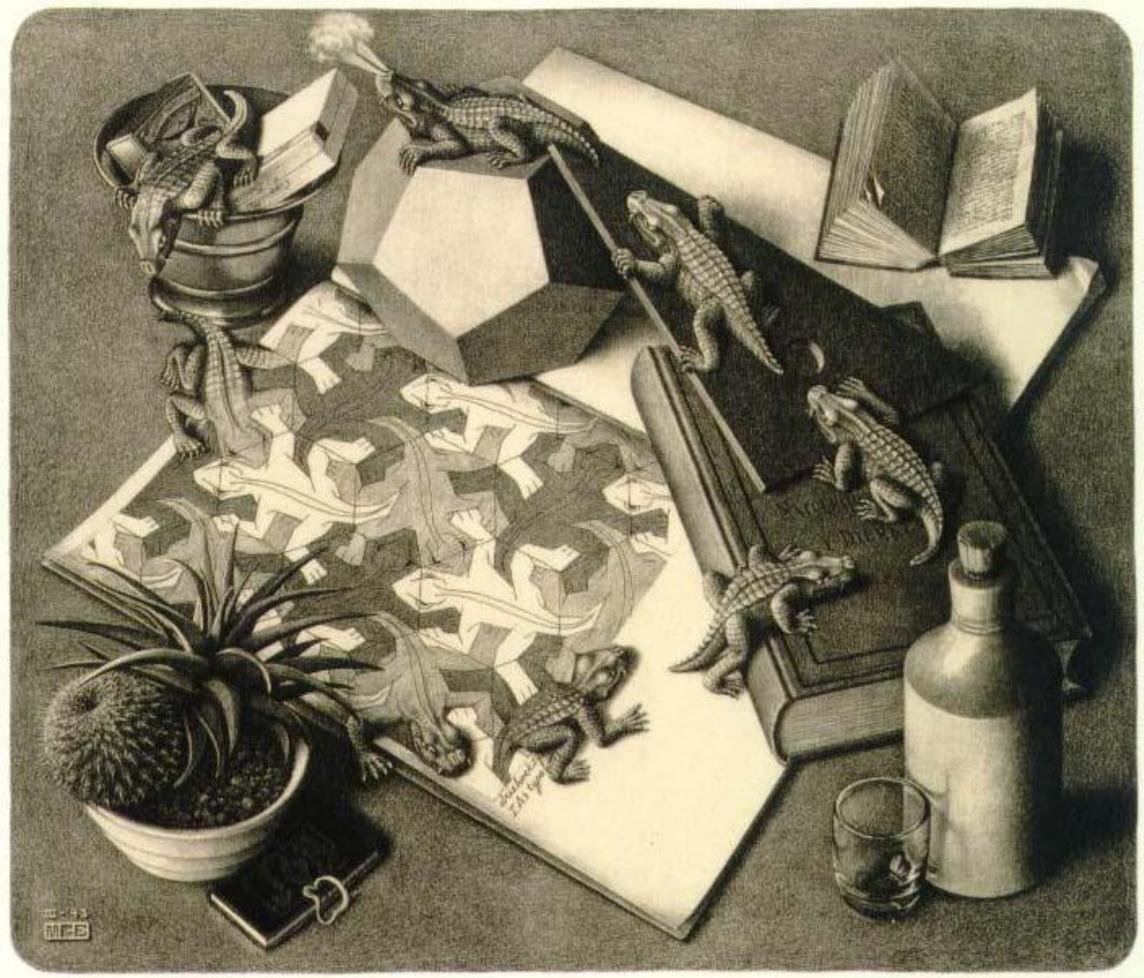
trata por su nombre: Simbólico, Imaginario y Real, en el buen orden. (Lacan, 2006, p. 119)

No olvidemos el aviso previamente realizado de que las categorías peirceanas poseen una interrelación dinámica que dificulta otorgarles un orden de aparición o prelación, pero si leemos lo que Lacan propone, en sus dimensiones sí habría un orden y este responde a una lógica regrediente, lo simbólico permitió despejar las demás dimensiones, en tanto lo real sería esa opacidad que conocemos por sus efectos. Así la primeridad tendría relación con lo real, la segundidad con lo imaginario, y la terceridad con lo simbólico. Y, ahondando en correlaciones simplificadoras, se podría pensar al ello en correlato con lo real, al yo con lo imaginario y al superyó con lo simbólico, por aquello de lo pulsional, lo especular y la ley. No sería un aporte menor el de Peirce si su planteo nos permitiese ver la complejidad de las instancias freudianas, así como el de las dimensiones lacanianas, sin intentar reducirlas a un único plano y pudiésemos ver cómo interactúan dinámicamente. Vayamos al caso presentado al inicio de este capítulo. La carcajada de su analista abre un nuevo sentido en lo que ella misma, la analizante, enunció. Sabemos por el trabajo de Freud sobre el chiste que la tercera persona es imprescindible y en este caso esa tercera persona aparece sancionada por el relato que la analizante hace de su sesión: si no hubiese tenido efecto el chiste, ella no lo hubiese transmitido. Andacht lo dice más elegantemente: «Solo el encuentro con el otro nos permite percibir el efecto de nuestros propios signos, es el “otro como interpretante”» (Andacht, 2001, en Zelis, 2015, p. 10). Esta frase impacta a Lacan porque le confiere un valor novedoso a lo que acaba de escuchar, en ese sentido, podemos pensar que dicha frase tuvo un valor icónico para el analista, la «rigidez que se acentúa para mí» parece guardar semejanza con la rigidez del atributo masculino como representación del

deseo. Pero este valor icónico es posible porque existe una dimensión simbólica que le permite a Lacan asociar lo que escuchó con la potencia fálica, dimensión simbólica que, en la teoría psicoanalítica y su orden explicativo, entendemos en torno a la condensación y el desplazamiento (Freud, 1905c) o la metáfora y la metonimia (Lacan, 1999) como mecanismos explicativos del chiste. Es decir, el enunciado de la analizante opera como signo para Lacan y él rápidamente actúa como interpretante, relanzando el signo recibido, ya con un nuevo valor. A su vez, la carcajada de Lacan parece tener un valor de índice, porque muestra una reacción en torno a un objeto que despliega su accionar. Será este índice, que quizá en un primer momento tuvo valor icónico, en tanto sorprendente para la analizante, el que más tarde pasa a un símbolo de su deseo, el falo como representante de la falta o del deseo. Precisamente ese razonamiento abductivo, que le permitió a la analizante relacionar la risa de su analista con lo que ella estaba diciendo sin saberlo, es lo que posibilita el movimiento en el campo del saber sobre lo inconsciente. Este movimiento se expresa de diversas formas, pero un mecanismo privilegiado en lo que refiere al humor, lo cómico y el chiste, es la negación. Más adelante apelaremos a la obra de una poeta uruguaya, Idea Vilariño, para graficar este punto. Pero antes deberemos dirigirnos a la angustia, el malestar y el sufrimiento, planteando antes la relación entre arte y ciencia.

DESARROLLO

De arte y ciencia³



La imagen de la litografía *Reptiles* de M. C. Escher podría ser vista como parte de la cotidianidad que vivió este artista, pero no exclusivamente, también podría ser la cotidianidad de cualquiera que disponga de un espacio para desarrollar sus ideas: ahí

³ Esta sección fue trabajada en mi tesis de maestría *Las actuaciones en la transferencia psicoanalítica*.

vemos un tiesto pequeño con lo que parecen ser algunas cactáceas, a su lado un paquete de hojillas, para liar tabaco quizá; más a la derecha un vaso junto a un porrón, de ginebra seguramente. Hacia arriba vemos un manual de zoología, sobre el que se apoya una escuadra y que lleva a un dodecaedro de base pentagonal. A la izquierda de este, un recipiente que contiene un estuche de cigarrillos y una caja de fósforos. Por fuera de este *circuito* que rodea un cuaderno de trabajo hay un libro abierto, de apariencia antigua, cuyas hojas tienen todo el aspecto de haber sido largamente recorridas. Como decía, todo bastante familiar, habitual, reconocible. Lo absolutamente sorprendente es que el diseño que muestra el cuaderno de un mosaico formado por la iteración de un reptil en tres matices de oscuridad creciente comienza a dejar la llaneza de las dos dimensiones de la hoja y pasa a obtener volumen y comenzar un corto periplo por los elementos antes descritos, para retornar poco más tarde a su lugar en el plano. Al observar esta imagen no dejé de pensar en la manera en que las intervenciones durante un análisis nos hacen tomar una perspectiva diferente de un fenómeno; cómo el trabajo con la palabra, dimensión preponderante, pero no excluyente en el psicoanálisis, puede en ocasiones operar en la forma que esta obra de Escher muestra de manera magistral. Sin lugar a duda el espacio del que se trata es el espacio transferencial. Ha ocurrido a lo largo de la experiencia que determinado aspecto de la transferencia; por ejemplo, en la palabra del analizante, pero también en su silencio, en su mirada, en definitiva, en los diferentes actos; operó como punto de inflexión de ese tratamiento, modificando absolutamente la manera en que el trabajo venía siendo experimentado y percibido. Por eso, *Reptiles* es la producción artística adecuada para graficar este punto, porque presenta el espacio cotidiano conmovido por la aparición de una nueva dimensión que no era esperada: el plano de la hoja toma volumen. Pero no solo el

espacio es conmovido, también algo de la temporalidad, relacionado con la idea de recorrido, incluso de ciclo, que la litografía muestra.

Apelar a los artistas, postura clásica en el campo del psicoanálisis, casi una consigna, ya Freud proponía que interrogásemos a los poetas, pero por ser clásica no pierde actualidad, plantea la dificultad del estatuto sobre la cientificidad del psicoanálisis, en el entendido que el arte como disciplina difiere de la ciencia en cuanto a sus condiciones de producción y a la forma de transmisión de sus resultados. Como veremos más adelante, según los aportes de Susan Sontag, quizá esa distancia no sea tan grande en la actualidad.

Como antes vimos, Pierre Félix Guattari fundamenta su postura acerca de que el arte es fuente de inspiración para la tarea analítica, es una entrevista del año 1992, pero la noción del arte como productor de subjetividad la encontramos en un escrito de Sontag de 1965, llamado «Una cultura y la nueva sensibilidad» (Sontag, 1996, p. 377). En ese artículo, Sontag plantea el debate abierto sobre la aparente distancia entre «dos culturas», la artístico-literaria y la científica, discusión que supone que la primera es una cultura general, aquella que Ortega y Gasset definió como «lo que un hombre conserva una vez ha olvidado cuanto leyera» (Ortega y Gasset en Sontag, 1996, p. 377), y la cultura científica, de especialistas. Ahora bien, Sontag considera que la dicotomía no está bien esbozada y que la respuesta que por ese entonces se daba al problema proponía dos opciones: una imprecisa defensa de la función de las artes en los términos de un «humanismo», aún más vago, o entender las artes como una especie de ayuda o apoyo para el desarrollo de la ciencia. Para Sontag (1996), el error en el planteo radicaba en que la ciencia y la tecnología cambiaban en función de los adelantos y descubrimientos de la época, a diferencia de las artes que permanecerían estáticas satisfaciendo alguna función humana perenne y genérica (p. 379).

Este estatismo de las artes no es tal, incluso advierte varios puntos de encuentro entre el arte y la ciencia en la actualidad; uno de ellos es la mentalidad histórica de ambos campos. Sontag (1996) reconoce un punto de encuentro entre el aspecto acumulativo de la ciencia y la necesidad de la referencia a la historia, por lo menos la reciente, para las producciones artísticas.

El arte de hoy, con su insistencia en la frialdad, su rechazo de lo que considera sentimentalismo, su afán de exactitud, su sentido de la «búsqueda» y de los «problemas», está más próximo al espíritu de la ciencia que al del arte en su sentido anticuado. (Sontag, 1996, p. 382)

Por eso, para ella, tanto uno como la otra son, cada vez más, terreno de especialistas, en la medida en que exigen un trabajo y un entrenamiento de alta dedicación; entonces, podemos formular que para apropiarnos y utilizar tanto el arte como la ciencia y la tecnología, cada uno de nosotros deberá practicar un trabajo de fuerte implicancia, lo que generará, según Sontag (1996), la creación de un nuevo tipo de sensibilidad que parte de nuestras experiencias:

Esta nueva sensibilidad está arraigada, como es lógico, en *nuestra* experiencia, en experiencias que son nuevas en la historia de la humanidad; en la extrema movilidad social y física; en la exuberancia de la escena humana (individuos y comodidades materiales se multiplican a un ritmo vertiginoso); en el acceso a nuevas sensaciones, como la velocidad (velocidad física, como en el viaje por avión; velocidad de imágenes, como en el cine), y en la perspectiva pancultural de las artes, posible gracias a la reproducción en masa de objetos de arte. (p. 380)

De esta manera, el arte pasa a cumplir una función específica, sostiene Sontag, la de ser un instrumento para modificar nuestra conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad. Esta nueva sensibilidad ya puede apreciarse en el borramiento que se establece en los límites entre la alta y baja cultura; la primera apela a objetos únicos y la baja es aquella que produce objetos en forma masificada. Esa frontera ya no se sostiene para esta autora, y, si bien reconoce y afirma que la obra de arte reafirma su existencia como objeto (Sontag, 1996, p. 382), sea este único o múltiple; lo que sí caracteriza a la producción artística contemporánea es el rechazo de un contenido moral o informativo; no es una negación del papel de la evaluación moral, solo un cambio en el balance de lo que la producción artística aporta. Para Sontag (1996), entonces:

[...] las artes modelo de nuestra época son en realidad las que tienen mucho menos contenido, y un modo de enjuiciamiento moral mucho más frío —como la música, el cine, la danza, la arquitectura, la pintura, la escultura—. La práctica de estas artes —todas las cuales se dejan influir profusa, naturalmente y sin pudor por la ciencia y la tecnología— es el lugar geométrico de la nueva sensibilidad. (p. 384)

«Y esta nueva sensibilidad entiende el arte como extensión de la vida —y, por ello, entiende la representación de (nuevos) modos de la alegría—» (Sontag, 1996, p. 385).

Ahora bien, no solo es alegría, dado que Sontag reconoce que el arte contemporáneo, con la dificultad que puede implicar su acceso y disfrute, también genera angustia, lo que la lleva a preguntarse cómo es la relación entre el nuevo arte y la sensibilidad que produce con el placer que provoca. El placer queda excluido en el sentido familiar del término, dado que es un placer trabajoso, complicado, que a veces, incluso, duele. Lo paradójico del punto es que Sontag (1996) reconoce y afirma que:

[...] el propósito del arte es siempre, en último término, dar placer —aunque puede llevar tiempo a nuestras sensibilidades dar con las formas de placer que el arte ofrezca en un período determinado—. Y también podemos afirmar, para compensar el ostensible antihedonismo del arte serio contemporáneo, que la sensibilidad moderna está más comprometida con el placer en su sentido familiar que nunca. Porque la nueva sensibilidad exige menos «contenido» en el arte y está más abierta a los placeres de la «forma» y el estilo, es también menos esnob, menos moralista. (p. 389).

Como vemos, estos planteos no eluden la dificultad de una problematización en torno a la noción de placer, puesto que reconoce que, si bien la búsqueda puede ser en el sentido familiar de lo placentero, aquel que podríamos asimilar al principio del placer freudiano (Freud, 1900a, p. 587), también hay experiencias que lindan con lo doloroso, o lo extremo quizá, y también son el resultado de las producciones artísticas. Quizá referirse a la noción de «plus de goce», tal como lo propone Lacan, sea una forma de conceptualizar sobre este punto, pero esta problemática la dejaremos para desarrollar en otra oportunidad, dado que el «plus de goce» lacaniano remite a una de las funciones del «objeto pequeño a».

Volviendo al dualismo entre alta y baja cultura, la propuesta de Sontag, al reconocer el acceso masivo tanto del disfrute como de la producción artística, evita pensar las posibilidades de lo que el arte provoca como un ejercicio elitista, lo que también se aplicaría al psicoanálisis, de lo contrario este último solo sería un ejercicio aplicable a aquellos individuos que se caracterizasen por poseer una alta o evidente capacidad artística.

Sontag habla de estilo en lo que refiere a la manera en que la producción artística puede lograrse, lo cual nos conduce directamente a lo que sostiene Gerardo Arenas sobre el estilo como pregunta y como concepto en la obra de Jacques Lacan. Arenas recuerda que el texto

que abre los *Escritos*, «Obertura de esta recopilación», de 1966, comienza con la frase de Buffon: «el estilo es el hombre mismo» (Buffon en Lacan, 1988, p. 3), aunque este no es el primero que ocupa a Lacan sobre este tópico: ya en 1933 había publicado «El problema del estilo y la concepción psiquiátrica de las formas paranoicas de la experiencia», en el que sitúa el problema del estilo en el centro de la teoría de la creación artística (Arenas, 2010, p. 40). Según Arenas, Lacan propone que el estilo puede ser el fruto de una elección o de una necesidad experimentada por el artista, pero el aporte original en ese escrito es la equiparación de ciertos aspectos del delirio con el proceso de la creación poética (Arenas, 2010, p. 40). Lacan plantea la noción de *identificación iterativa del objeto* —que había definido en su tesis de psiquiatría— como explicación para el origen de las series de perseguidores, en tanto repetición cíclica, periódica; pero lo que nos interesa en este punto es que esa repetición juega el papel de una sintaxis típica de un solo sujeto (Arenas, 2010, p. 41). Arenas ubica aquí los primeros intentos de Lacan de forjar una ciencia de lo singular: esta sintaxis es original de cada sujeto y es el producto del encuentro con lo contingente y con lo singular. ¿Por qué? La analogía que utiliza Lacan para explicar la forma iterativa de organización del delirio, ese delirio al que le encontraba puntos en común con la creación literaria, es el modo en que un cristal salino, al ser sumergido en una solución sobresaturada, organiza la mezcla imponiéndole su impronta singular, es el encuentro contingente entre la solución y el cristal lo que decantará como un producto singular (Arenas, 2010, p. 59) que, en lo que refiere a la creación poética o el delirio, Lacan denominará *estilo*. Y aún más: no olvidemos que el estilo era el instrumento con el que se imprimía un texto sobre una superficie preparada a tales efectos, era lo que intervenía y cambiaba dicha superficie. El estilo será la dimensión singular de la producción.

Nuevamente nos encontramos frente a la tensión que se establece entre el campo de lo universal y de lo singular para el psicoanálisis, y la dificultad que conlleva en tanto exhibe una pretensión de cientificidad.

Volvamos a la imagen de M. C. Escher para desplegar las cuestiones que intento desarrollar en este escrito. La litografía *Reptiles* evoca diferentes momentos de la tarea analítica, en la que determinado aspecto de esta cobra una dimensión diferente a la que exhibía hasta entonces, a pesar de que los elementos en juego eran los que estaban planteados. Para proseguir, nos apoyaremos en el texto de Roland Barthes, *La cámara lúcida*, propuesto para la fotografía y no para la pintura como disciplina, en el que concibe un par conceptual para abordar la imagen: el *studium* y el *punctum*, el primero sería cierto establecimiento general sin una agudeza particular, a lo que se contrapone el segundo, el cual punza, escande, divide al primero (Barthes, 2009, p. 58). Para Barthes, el *studium* está siempre codificado a diferencia del *punctum* que nunca lo está: «Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno» (Barthes, 2009, p. 90). El *punctum*, entonces, podría pensarse quizá como corte, como herida, como cicatriz, y me pregunto: ¿cómo estilo? Llegados a este punto es necesario recurrir al planteo de Gilles Deleuze (1994) sobre Joe Bousquet en su *Lógica del sentido*, «la herida que lleva profundamente en su cuerpo, la aprende, sin embargo, y precisamente por ello, en su verdad eterna como acontecimiento puro» (p. 157); la herida es del orden del acontecimiento en este caso. Y el acontecimiento, para Deleuze, tiene una estructura doble, un momento de efectuación, asociado con el instante presente, y una contraefectuación, en la que se despliega el futuro y el pasado del acontecimiento (Deleuze, 1994, p. 160); cuando más adelante veamos el planteo de Jean-Luc Marion, ahondaremos en este punto.

Pero Barthes presenta una paradoja: el *punctum* es un suplemento, es decir, es lo que se añade a la imagen y, sin embargo, ya está en ella (Barthes, 2009, p. 94). Al hablar de paradoja no puedo dejar de traer lo señalado por Jean-Luc Marion en su estudio sobre la pintura llamado *El cruce de lo visible*, en el que establece que la perspectiva ejerce una paradoja. Definamos primero *perspectiva*, para Erwin Panofsky (1999): «*Item perspectiva* es una palabra latina; significa mirar a través» (p. 11). Marion (2006) entiende que *perspectiva* y *paradoja* se pueden definir por caracteres semejantes: «una y otra indican lo visible separándose de él, discreta pero radicalmente» (p. 19), pero lo que se destaca es que

[...] en ambos dispositivos, la vista consigue ver lo que no debería poder ver, aunque de maneras diferentes: la paradoja propone una contra-apariencia, mientras que la perspectiva sugiere una penetración de la mirada. La paradoja propone algo visible que contradice lo visible, la perspectiva, una mirada que atraviesa lo visible. (Marion, 2006, p. 20)

Retomemos aquí los planteos de Deleuze sobre el acontecimiento para poder ubicar la profundidad en lo que refiere a la perspectiva y la paradoja. Deleuze (1994) menciona una doble estructura para el acontecimiento, ubicada en la efectuación y contraefectuación, cuyos ejemplos podrían ser la herida y la muerte.

Que esta ambigüedad sea esencialmente la de la herida y de la muerte, la de la herida mortal, nadie lo ha mostrado como Maurice Blanchot: la muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinito, lo impersonal, lo que no está fundado sino en sí mismo. A un lado, la parte del

acontecimiento que se realiza y se cumple; del otro, «la parte del acontecimiento cuyo cumplimiento no puede realizarse». (p. 160)

Entonces, esta ambigüedad del acontecimiento cuestiona la trivialidad de lo cotidiano, en cuanto estos dos espacios, el de la efectuación y el de la contraefectuación, son las condiciones de su posibilidad. Por esta razón, para Deleuze (1994), «todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal» (p. 160), lo que parece darle una impronta borgeana a la cuestión, específicamente, como si estuviésemos frente a un «Aleph», «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos» (Borges, 1997, p. 623).

La posibilidad de acoger todas estas dimensiones no es tarea sencilla, sobre todo, si en el horizonte existe la pretensión de transmitir lo que en nuestra tarea se produce. Para ello, no podemos renunciar al esfuerzo de delimitar lo que pertenece al campo de lo universal y de lo singular. Sin duda, la posición del analista es recibir a cada analizante como si de una singularidad se tratase, pero dicho estatuto podría mutar más adelante en una particularidad de un conjunto universal. Aquí el problema entonces radica en la lógica del caso que se proponga. Si nos apoyamos en el modelo falsacionista de Karl Popper, cualquier caso que sea una excepción, en tanto cuestione la regla general, condena la teoría a la inoperancia (Hounie, 2012, p. 21), pero si en lugar de ello apelamos a la lógica del caso como excepción, a partir de la diferencia que se establece entre el uso de la particular máxima o de la particular mínima de un silogismo, las posibilidades son otras (sobre este punto ver Le Gaufey, 2007, p. 95). La particular mínima es la que establece la «alguno porque todos», la particular máxima es la que dice «alguno porque no todos», este segundo tipo de particular es el que mantiene con el conjunto universal una relación de disparidad, pero no de

exclusión o refutación (Hounie, 2012, p. 23), sino de oposición, dado que la oposición precisa de eso a lo que se opone (Rangel citada en Hounie, 2012, p. 23).

En cambio, pensar el caso en relación a su universal como en oposición a esta, nos permite mantener el valor tanto de la teoría como del caso por sí mismos; esto genera una dinámica en la que el saber del psicoanálisis orienta al analista en su intervención, mas nunca le permite colocarse como poseedor de verdad universal alguna, pues estará siempre ahí para impedirsele el caso particular como excepción, surgido este sí de la experiencia singular que representa la palabra de quien se dirige a un analista en transferencia. No es importante entonces comprobar si un caso se apega o no estrictamente a la realidad, pues no se rescata de él su valor de prueba, sino de cuestionamiento a la universalidad del saber que el mismo análisis produce. (Rangel, citado en Hounie, 2012, p. 24)

En el modo en que cada analista acoja lo que cada analizante aporte en el encuentro analítico es que podrá producirse, y por qué no inventarse, ese objeto del trabajo analítico, ese objeto que se encuentra en la palabra y el lenguaje de aquel que nos dirige una demanda.

Lo que busco en la palabra es la respuesta del otro. Lo que me constituye como sujeto es mi pregunta. Para hacerme reconocer del otro, no profiero lo que fue sino con vistas a lo que será. Para encontrarlo, lo llamo con un nombre que él debe asumir o rechazar para responderme.

Me identifico en el lenguaje, pero solo perdiéndome en él como un objeto. Lo que se realiza en mi historia no es el pretérito definido de lo que fue, puesto que ya no es, ni

siquiera el perfecto de lo que ha sido en lo que yo soy, sino el futuro anterior de lo que yo habré sido para lo que estoy llegando a ser. (Lacan, 1988, p. 288)

Esta búsqueda, este tránsito no es ajeno a la dimensión de la angustia. Pasemos a conceptualizarla.

De la angustia⁴

Freud reconocía en la transferencia el instrumento para el abordaje y tratamiento de la compulsión a la repetición, fenómeno que está en el origen de muchas conductas que expresarían un monto de angustia que desborda al sujeto. Pasemos ahora a caracterizar la angustia como dimensión ineludible en un tratamiento psicoanalítico. Ya en la correspondencia de Freud con Fließ (Freud, 1994) surge la preocupación en torno a este tema y, si nos detenemos en los últimos textos de Freud, dicho interés continúa. Es cierto que este no se refleja en una exposición demasiado sistematizada y es así que debemos recorrer, en varios sentidos, la obra freudiana para tener una idea más o menos ordenada de cuáles fueron sus postulados.

Propondremos entonces de tres momentos en la conceptualización freudiana sobre la angustia, a pesar de que comúnmente solemos escuchar que Freud formuló dos teorías o teorizaciones con relación a este tópico: la primera en la que la consecuencia de la represión era la angustia y la llamada segunda teoría de la angustia, en la que esta última es la que propicia la represión. Esta segunda teoría de la angustia se presenta en su texto *Inhibición, síntoma y angustia* de 1926 (Freud, 1926d), más precisamente en la parte iv,

⁴ Esta sección fue trabajada en mi tesis de maestría *Las actuaciones en la transferencia psicoanalítica*

aunque creemos que se debe recorrer un largo camino para llegar a comprender cómo Freud postula esta modificación que invierte su anterior propuesta.

Al inicio de este apartado mencionamos que plantearíamos tres momentos en la conceptualización freudiana; el primero de ellos es cuando Freud disocia el fenómeno de la angustia de lo que es la transferencia, en la medida que considera que la angustia es la descarga «natural» de la tensión ocurrida por la falta de satisfacción sexual, entonces, no habría tratamiento a nivel psíquico para esta situación, lo recomendable sería una actividad sexual plena que evitase estos trastornos; a este momento corresponderían todos los desarrollos de Freud en torno a la neurosis de angustia. Un segundo momento se relacionaría con la conceptualización de la angustia como manifestación neurótica, es decir, ya ingresando a nivel del conflicto psíquico, ubicaríamos aquí las fobias como historia de angustia. Nótese la diferencia, primero se refirió a la neurosis de angustia, luego, la historia de angustia; en este punto, entenderá la angustia como una manifestación neurótica basándose en el modelo de la historia. Por último, el tercer momento se vincula con la relación entre represión y angustia, la cual ya aparece en el segundo momento, pero será con su propuesta de 1926 donde se mostrará con mayor contundencia el peso del complejo de castración y cómo la angustia es angustia de castración.

Cabe destacar que Freud ya se preguntaba sobre la angustia en sus primeros trabajos, es así que en el *Manuscrito E*, de junio de 1894 (Freud, 1994, p. 72), hallamos esta interrogante; de la misma manera apreciamos su recorrido en torno al tema en otros textos; en *Obsesiones y fobias* (Freud, 1895c), Freud diferencia unas de las otras a partir de la angustia concomitante; por otro lado, en las cartas a Fließ esboza los mecanismos que desarrollará en *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900a), así como las primeras

preguntas sobre la angustia. En *Las neuropsicosis de defensa* (Freud, 1894a) propone la histeria de defensa, la cual marcará sus diferencias con Janet y Breuer en lo que refiere a la conceptualización del conflicto psíquico, ya que se relaciona con la consideración de dos grupos de neurosis, las neurosis actuales y las psiconeurosis. Como se sabe, esta diferenciación nosográfica no se sostuvo, cayó, de hecho, y son los avances que hace Freud en su trabajo los que llevan a que esta categoría desaparezca.

Detengámonos un momento en lo anterior. La diferencia entre las neurosis actuales y las psiconeurosis se entienden en la medida en que el origen del conflicto en uno y otro caso se hallan en lugares diversos. En las neurosis el problema se encuentra en una perturbación actual, contemporánea, a diferencia de las psiconeurosis, en las que el origen del problema se remontaría a un suceso, trauma, quizá, este se ubicaría en la infancia de quien consulta. Así, este primer momento de la conceptualización freudiana gira en torno a esta neurosis de angustia, propuesta en *Sobre la justificación de separar de la neurastenia un determinado síndrome en calidad de «neurosis de angustia»* (Freud, 1895b). Freud postula en ese texto que la neurastenia como categoría nosográfica era extensa y poco delimitada, nuevamente, basándose en la angustia como criterio, presenta esta nueva entidad: *la neurosis de angustia*. Esta es tributaria absoluta de la teoría energética de la libido, ya que aquí la solución pasaría por la abreacción, pues estas neurosis actuales, opuestas a las psiconeurosis, no serían abordables por un tratamiento psíquico, sino por una «normalización» de la vida sexual de estas personas (que sufrían de abstinencia sexual por diversas circunstancias). Lo que llama la atención es que desde esta época, la década de los noventa del siglo xix, Freud aproxima esta neurosis de angustia (actual) a la histeria (psiconeurosis), no en el plano de la etiología, sino por una serie de concordancias en la

sintomatología, que le hacen pensar en la neurosis de angustia como la vertiente somática de la histeria, o sea, en la neurosis de angustia la excitación sería puramente somática, «natural», de algún modo, y en la histeria estaría provocada por un conflicto psíquico, y por ello sí sería abordable desde una propuesta como la del psicoanálisis.

Pero este primer momento será superado. La clínica le enseñará a Freud que la satisfacción sexual no alcanza para curar la neurosis de angustia, lo cual propiciará la aparición de la fantasía en su teoría, esta desplaza la teoría traumática y explica el lugar del complejo de Edipo (y luego concomitantemente el complejo de castración) que comienza a esbozarse en su producción. Lo vemos en una carta a Fließ del 6 de abril de 1897 (Freud, 1994, p. 248), en la que Freud menciona las fantasías histéricas y cómo no las había considerado hasta ese momento; y también en el *Manuscrito M*: «Todos los síntomas de angustia (fobias) están derivados así de fantasías» (Freud, 1994, p. 263). Implica que la neurosis actual ya no tiene sentido porque la neurosis de angustia y las fobias, al igual que la histeria, son psiconeurosis de defensa, cuestión que, en el artículo, *Las neuropsicosis de defensa*, Freud (1894a) había propuesto frente a los planteos de Breuer y Janet para dar cuenta del conflicto psíquico; psiconeurosis que como habíamos dicho se contraponían a las neurosis actuales.

Se gesta así un movimiento, primero el tema de la angustia se concibe como una descarga somática, y luego con la fantasía y la represión en juego. Entonces, podría decirse que la angustia es consecuencia de la represión, pero ¿represión de qué?, ya no de la excitación libidinal, sino de la fantasía o del fantasma, en donde juega el conflicto psíquico.

Lo que sucede es que la fantasía reprimida, que se transforma en angustia, lo hace sin pasar por el Yo entendido como instancia; todavía estamos en la década de los noventa del siglo xix, falta un tiempo aún para las elaboraciones que darán origen a la segunda tópica.

El desencadenamiento de la angustia se produce a nivel inconsciente; esto ocurre así hasta el caso Hans de 1909 (Freud, 1909b). Freud concibe la fobia como una neurosis de defensa y cambia la nomenclatura. Ya no la va a nombrar *neurosis de angustia*, sino de *histeria de angustia*. Apreciamos el matiz, en tanto que la histeria estaba ubicada en las psiconeurosis y no en las neurosis actuales. Este es el segundo momento de las conceptualizaciones de Freud en torno a la angustia, según Nicolle Kress-Rosen (1987, p. 75).

Ahora entre la histeria y la histeria de angustia —es decir, que cuando leemos histeria de angustia vemos que es sinónimo de fobia— ya no va a haber una diferencia estructural, sino una oposición en el plano del síntoma.

En el caso de la histeria se estará hablando de la conversión y en el caso de la fobia, es decir, la histeria de angustia, de este desarrollo de angustia.

Cuando Freud (1909b) publica el caso Hans sostiene:

La posición de las «fobias» dentro del sistema de las neurosis sigue indeterminada hasta hoy. Parece seguro que corresponde ver en ellas meros síndromes que pueden pertenecer a diversas neurosis y no hace falta adjudicarles el valor de unos procesos patológicos particulares. (p. 94)

Se podría decir que hay toda una declaración de principios con relación a esto y a la ubicación de las fobias en lo que serían las psiconeurosis. Lo que Freud propone en torno a

la histeria de angustia es que la libido no es convertida en una inervación corporal como en la histeria, sino que es liberada en forma de angustia.

No olvidemos que Freud ya publicó los *Tres ensayos de teoría sexual* (1905d) y con su concepto de pulsión claramente separa la representación del afecto. Es este afecto que queda liberado y da origen a la angustia, la cual la histeria de angustia va a tratar de fijar o encontrarle un objeto, precisamente, a través del objeto fóbico.

Si nos acercamos a la histeria, a partir del caso Hans, apreciamos que el problema de la angustia se va a ligar con el complejo de castración. Lo que Freud sostendrá es que la represión es la que origina o crea la angustia, lo que nosotros conocemos como primera teoría de la angustia y que ubicamos en este segundo momento de las conceptualizaciones freudianas. De 1909 a 1916-1917 es cuando aparecen *Las conferencias de introducción al psicoanálisis* y nos topamos con diversas conceptualizaciones dentro del psicoanálisis; un ejemplo: *Tótem y tabú* (Freud, 1912-1913) en lo que refiere a la caracterización del complejo de castración.

Asimismo, el caso del Hombre de los lobos (Freud, 1918b), al quien Freud está analizando, pero cuyo historial no publica hasta 1918; un año antes realiza una especie de puesta a punto para ver cuáles eran sus conceptos o herramientas para trabajar la angustia. Más que nada trata de diferenciar la angustia realista de la neurótica (Freud, 1916-1917, p. 357).

Freud a partir de una serie de consideraciones lingüísticas diferencia lo que es la angustia (*angst*) del miedo (*furcht*) y del terror (*schreck*). Para él, el miedo tiene un objeto determinado, a diferencia de la angustia que no lo tiene, por otro lado, se puede pensar el terror como aquellas situaciones en las que no tuvimos una preparación previa para esa

experiencia y producen un desborde que se encuentra en esas manifestaciones angustiadas. Para Freud, la angustia es un afecto y debe tener ciertas inervaciones motrices por donde descargarse y a la vez una serie de sensaciones relacionadas con la percepción motora y con el principio del placer y displeacer. Freud señala que el afecto de angustia (y remarcamos *afecto*, lo cual nos lleva a pensar en una magnitud energética) se ubicaría como una impresión temprana, quizá en el acto de nacimiento, por lo que la primera angustia sería una angustia tóxica.

Es llamativo cómo comienza Freud las conferencias, ya que a los pocos renglones dice: «Hoy no podría indicar algo más indiferente para la comprensión psicológica de la angustia que el conocimiento de las vías nerviosas por donde transitan sus excitaciones» (Freud, 1916-1917, p. 358), es decir, rápidamente lleva la problemática al plano de la realidad psíquica y lo saca de lo que serían las manifestaciones corporales. Intenta definir lo que él entiende como angustia realista y en un primer momento la opone a la angustia neurótica, y sostiene que la primera es una reacción ante la percepción de un peligro exterior. Es decir, que se espera un daño, y ello va unido al reflejo de la huida, por lo que es lícito ver en ella una manifestación de la pulsión de autoconservación.

Claramente, podríamos efectuar varias consideraciones con relación a la percepción de un peligro exterior, pero será un poco más adelante, cuando hablemos del tema de la castración.

La angustia realista se relaciona con el saber y el poder de una persona, en la medida que condicionan el desarrollo de esa angustia. No es igual lo que pueda angustiar a un niño que a un adulto o a un adulto neurótico (Freud, 1916-1917, p. 360).

Por ello, Freud caracterizará a la angustia neurótica en oposición a la realista y se referirá a la primera desde diferentes ópticas. Mencionará una angustia libremente flotante, que estaría pronta para adherirse a distintos tipos de contenido como, por ejemplo, se podría ver en las neurosis de angustia; también llama *angustia expectante* a esa angustia sin ligar. Luego una angustia psíquicamente ligada, a la cual identifica con la que aparece en las fobias, una angustia que frente a determinados objetos hará una irrupción, una histeria de angustia. Y un tercer tipo que aparece como inexplicable, «perdemos el nexo entre la angustia y la amenaza del peligro» (Freud, 1916-1917, p. 365), es decir, que este ataque de angustia puede aparecer en un solo tipo de síntoma, como el vértigo o la agitación, pero no los enlaza con ningún objeto. Este último tipo de angustia podremos retomarlo cuando trabajemos la propuesta del factor traumático, tal como lo hace Freud en su conferencia de 1932.

Freud sostendrá que, en las psiconeurosis, es decir, en la histeria, las fobias y las neurosis obsesivas, la angustia aparece junto a los síntomas, y por ella se cambian todas las mociones afectivas que fueron reprimidas.

Esas mociones afectivas reprimidas, en la histeria se enlazan con el síntoma conversivo, en las fobias estarán subrogadas por un objeto fóbico que van a tratar de evitar y en las neurosis obsesivas, en realidad, lo que Freud entenderá es que justamente la acción obsesiva intentará evitar el desarrollo de la angustia. Sostiene que si a un obsesivo se le impide el ritual hará su aparición el desarrollo de la angustia (Freud, 1916-1917, p. 368).

Retomemos, para Freud los síntomas son una especie de subrogado que de alguna manera evitan el desarrollo de angustia, lo cual sería perjudicial, es lo que el Yo querría evitar.

Freud (1916-1917) no menciona el *Yo*, pero dice algo bastante interesante:

[...] de las observaciones hechas sobre la neurosis de angustia inferimos que la desviación de la libido de su aplicación normal, desviación generadora de la angustia, se produce en el campo de los procesos somáticos. Los análisis de las psiconeurosis nos permiten agregar que esa misma desviación, con idéntico resultado, puede ser también el efecto de un rehusamiento de parte de las instancias psíquicas (p. 368)

«Instancias psíquicas», aún no formuladas, pero como se ve, de alguna manera ya las está pensando, no olvidemos que en 1914 ya había escrito *Introducción del narcisismo* (Freud, 1914c). Un poco más adelante en esa conferencia sostiene: «Es la dinámica tópica del desarrollo de angustia la que todavía nos resulta oscura, a saber, la clase de energías anímicas que son convocadas y los sistemas psíquicos desde los cuales lo son» (Freud, 1916-1917, p. 369).

Como se mencionó anteriormente, el sentido que tienen los síntomas es sustraer el desarrollo de la angustia. Freud se preocupa por comprender qué relación podría existir entre la angustia de los niños y la angustia en las fobias, siguiendo su investigación en torno a qué relación existiría entre la angustia neurótica y la realista. Comienza, así, todo un desarrollo sobre la angustia en los niños y lo que le llama la atención es que tiene poco que ver con la angustia realista. Para él, no hay nada más alejado para un niño que la realidad de un peligro, esto lo ubica por el lado de la educación y lo aborda como interrogante, sobre todo, con respecto al origen de la angustia.

Freud sostiene que en el caso de los niños la angustia hace su aparición cuando el objeto deseado no está, cuando la madre, por decirlo rápidamente, no aparece, y ahí se daría el desarrollo de la angustia.

Y hablando de esta madre y de sus cuidados sostiene:

Y bien; si hay niños que transigen un poco más con esta educación para la angustia y después encuentran por sí mismos peligros sobre los cuales no se les había advertido, para explicarlo basta suponer que era congénita a su constitución una medida mayor de necesidad libidinosa o que prematuramente se los malcrió con una satisfacción libidinosa. (Freud, 1916-1917, p. 372)

Aquí vuelve la pregunta, pues el equívoco sobre para quién es la satisfacción libidinosa, para quién opera, si va para el niño o para quien lo estaba criando, es todo un campo para explorar y en el que nos detendremos cuando tratemos de caracterizar y conceptualizar lo que en psicoanálisis se entiende como goce.

Entonces, cuando Freud estudia la relación entre la angustia neurótica y la realista y echa mano al caso de los niños o de las fobias, llega a la conclusión de que se teme a la libido, a la propia libido, a un desborde de esta. Plantea, como diferencia entre la angustia neurótica y la realista, que en la angustia neurótica el peligro es interno en lugar de externo y que no se discierne conscientemente. Como se advierte, en el párrafo citado se presenta la disputa, por decirlo de alguna manera, entre el origen del peligro, interno o externo.

Precisamente en la fobia, el peligro interno, este peligro libidinal, se transforma en algo exterior, es decir, una angustia neurótica se muda en una aparente angustia realista, el

peligro pasa a lo externo. Claro que cuando Freud está haciendo este planteo tuvo en cuenta lo que aprendió con el caso Hans y el complejo de castración está tallando en esta situación.

En 1923 se publica *El yo y el ello* (Freud, 1923b), obra en la que se presenta en la teoría psicoanalítica la segunda tópica, a partir de este texto y de *Inhibición, síntoma y angustia* Freud propone que el yo es el almacén de la angustia, y sostiene que resulta bastante satisfactorio ver que los tipos de angustia tienen correspondencia con los diferentes vasallajes del yo tal como los exhibió en *El yo y el ello*. La angustia realista se podría entender con relación al mundo exterior y la angustia neurótica a los planteos y exigencias del ello; la angustia de la conciencia moral se vincularía con el superyó. Este planteamiento ya corresponde a su conferencia de 1932 (Freud, 1933a) donde hace una segunda recapitulación, al igual que lo fue su primera conferencia, la de 1916-17.

La conferencia de 1932 «Angustia y vida pulsional» (Freud, 1933a) es posterior a *Inhibición, síntoma y angustia*, texto caleidoscópico si los hay, valioso, sobre todo, en lo que refiere a la constelación clínica y por esta razón también bastante condensado.

En ese texto de 1926, Freud va y viene, se hace planteos de cómo diferenciar la inhibición de un síntoma a nivel del tratamiento con los pacientes y expresa que la primera teoría, que decía que la angustia era consecuencia de la represión, no se sostenía y que la realidad era que la angustia creaba la represión (Freud, 1926d, p. 97). A cada época del desarrollo del sujeto le corresponde una situación de desvalimiento, entonces, a la temprana inmadurez del yo le correspondería la angustia del desvalimiento psíquico; a la época de la heteronomía de la primera infancia, la angustia de la pérdida del amor de objeto; a la fase fálica, la angustia de castración y a la etapa de la latencia, la angustia del superyó (Freud,

1933a, p. 82). Como se aprecia, trata de pensar cómo juega la relación entre la angustia y la represión, pero propone que la represión es creada por la angustia, ¿cómo va a fundamentar este movimiento?, ¿cómo actúa la represión bajo el influjo de la angustia? El *yo* nota que la satisfacción de una moción pulsional aparejaría un peligro, por el displacer que produciría, entonces, esa investidura debe ser sofocada. El *yo* recurre a una técnica que es idéntica a la del pensar normal, este se maneja con pequeños montos de investidura. El *yo* le va a hacer frente a esta moción que se le aparece como peligrosa, adelanta parte del contenido, como para que el mecanismo del principio del placer y displacer se ponga en funcionamiento y ese mecanismo por medio de la represión impida que se dé un desarrollo de la angustia, que en todo caso sería lo más catastrófico para el *yo*. Freud no dice *catastrófico*, sino *inadecuado*. A esto es lo que Freud llama *señal de angustia* o *angustia señal*. El *yo* adelanta lo que sucederá para evitar un desarrollo angustioso que, para Freud, siempre es inadecuado. Mientras estudia las fobias, pensando en el caso Hans, Freud expresa que las mociones a reprimir son las provenientes del complejo de Edipo, y, entonces, la angustia ¿será realista o neurótica? El problema es que la angustia es debido al complejo de castración, es ante una exigencia interna, libidinal, por lo que sería neurótica, pero el peligro que convoca es real, externo y por eso sería realista. Esta situación «paradójica», sobre todo, si pensamos desde una lógica excluyente, sorprende a Freud, quien declara en esta conferencia: «Confesémoslo llanamente, no esperábamos que el peligro pulsional interno resultara ser una condición y preparación de una situación de peligro objetiva, externa» (Freud, 1933a, p. 80). Este peligro es la castración, entendida como la pérdida de algo muy valorado —como para evitar malentendidos y tener que detenernos en torno a cómo jugaría esto en el varón y la niña—. En tal caso, ¿cómo se ubicaría el *yo* frente a estas situaciones?, como decíamos, la más inadecuada sería que el ataque de angustia se

desarrolle plenamente y el *yo* se retire por completo de la excitación chocante. El *yo* puede hacer una contrainvestidura y de esa manera lograr la formación de síntoma o también puede acontecer una formación reactiva de manera que ese desarrollo de angustia no prospere (Freud, 1933a, p. 84).

Asimismo, el *yo* posee estas diferentes posibilidades y van a ocurrir modificaciones en el ello; lo que puede suceder a nivel del ello es que la moción reprimida permanezca así por medio de una represión. También puede suceder, como en el caso del complejo de Edipo, la destrucción completa de esa representación, tal y como sugiere en su artículo *El sepultamiento del complejo de Edipo* (Freud, 1924d). O también puede darse una regresión, que es lo que puede ocurrir en las neurosis obsesivas, es decir, que el *yo* regresa a un modo de funcionamiento anterior.

Lo que Freud hace en esta conferencia, aparte de proponer su segunda teoría de la angustia, es tomar en consideración el factor traumático, es decir, aquellas situaciones en las que no hay, por decirlo de alguna manera, un apronte como para poder enfrentar esta situación y de esa manera evitar el desarrollo de la angustia, él señala que de la misma manera que había dicho que para cada época había un determinado tipo de angustia, hay diferentes factores traumáticos, cuya matriz es la angustia de nacimiento, se podría entender a partir de lo que es la angustia de castración como modelo que va a resignificar cada uno de esos factores con relación a este momento del desarrollo (Freud, 1933a, p. 87).

Propuestas de Lacan sobre la angustia

Con Lacan las investigaciones sobre la angustia tomarán otras vertientes, a tal punto, que el décimo seminario público de este autor, que se llama precisamente *La angustia* (Lacan, 2006) es donde algunos gustan situar la presentación oficial del *objeto a* y donde comienza el paulatino abandono del esquema óptico de la forma que lo utilizó hasta ese momento en su producción. No olvidemos que este seminario se ubica entre el noveno seminario, llamado *La identificación* (Lacan, 1961), en el que Lacan intenta, a través de la introducción de la topología en su trabajo, superar la oposición interno-externo, tal como se abordaba hasta entonces, y el undécimo seminario, llamado *Los cuatro conceptos* (Lacan, 1980), en el que este autor debe replantearse toda su producción a partir de sus relaciones con la Asociación Psicoanalítica Internacional (ipa, por sus siglas en inglés) y la cuestión de cuál es el recorrido para devenir analista tal como lo proponía esta institución y cómo lo entendía Lacan. En este décimo seminario, el intento será el de articular las identificaciones con la angustia, y de esta forma dar respuesta tanto a las diferentes interrogantes clínicas que su trabajo le procuraba, así como responder a aquellos que sostenían que el abordaje de Lacan dejaba de lado o menospreciaba los afectos.

El trabajo realizado por Lacan en este seminario muestra de qué forma el esquema óptico utilizado ya no da cuenta de los diferentes problemas y el trabajo que Lacan comienza a desplegar para superar esos obstáculos. Si bien la preocupación de este autor por el estatuto del objeto recorre toda su producción, el seminario *La angustia* está señalado como aquel en el que el *objeto a*, el objeto causa de deseo, comienza a conceptualizarse como un concepto diferente, o por lo menos, no subsumido por el campo significativo.

Para Freud, como vimos, la angustia de castración será la que ordene o resignifique las diversas situaciones angustiantes que se atraviesan en lo que refiere a la falta e incluso pérdida del objeto; Lacan esboza una concepción del complejo de castración, causante de esta angustia, que permita pensar las diferentes posibilidades con relación a las diversas posiciones sexuales, tanto hombre como mujer, así como el trabajo que cada uno deberá hacer a partir del real anatómico del que parte. Claro que a ese real no podemos acceder directamente, lo hacemos mediados por el campo de lo imaginario y lo simbólico, y aquí Lacan nos recuerda el peso que en su enseñanza ha tenido la imagen especular, imagen que el sujeto jubilosamente asume a partir del asentimiento que desde el Otro se nos propone, entonces, es desde ese lugar que lo deseable comenzará a desplegarse.

Ahora bien, el investimento de la imagen especular tiene un límite y es que existe un resto, el falo en su dimensión imaginaria, dado que se presenta como una falta, como una insuficiencia y una falta, y que señala lo que por no investirse queda como una reserva inasequible a nivel del cuerpo propio (Le Gaufey, 1998, p. 120).

$-\phi$ (significante fálico a nivel imaginario) representa la imagen fálica negativizada, constituye una falta, es decir, no tiene una imagen. Si algo aparece en ese lugar, es el sentimiento de extrañeza, que marca el inicio del desarrollo de angustia; la angustia no es por la falta, sino por la desaparición de esta falta. Será la ausencia de esta falta la que generará la angustia como manifestación de esos goces que pueden avasallar al sujeto.

Angustia, malestar, sufrimiento

En su libro *Mal-estar, sufrimiento e síntoma*, Christian Dunker sugiere que la noción de malestar abarca el concepto de angustia —sin limitarse a este— o de influencia a distancia y sufrimiento compartido (Dunker, 2015, p. 193). Interesa la lectura que realiza Dunker del texto freudiano, *Malestar en la cultura*, acerca del cual plantea una décima posibilidad, ante las nueve técnicas o tácticas de defensa contra el sufrimiento que enumera Freud, y esa nueva posibilidad es el humor. Recordemos las nueve técnicas: 1) la evitación de las de situaciones displacenteras, 2) la conquista de la naturaleza en tanto se refuerzan los lazos de la comunidad, 3) las intoxicaciones, 4) la sustitución de las metas pulsionales por medio de la sublimación, 5) el consuelo proporcionado por las ilusiones, donde la religión juega su papel, 6) la introversión de la libido, 7) la experiencia del amor, 8) la estetización de la existencia, 9) la neurosis (Dunker, 2015, p. 200) y la décima, según Dunker, el humor:

Talvez o número de técnicas para mitigar o sofrimento e alcançar a felicidade deva ser aumentado para dez, se levarmos em conta que, dois anos antes de *O mal-estar na civilização*, em seu trabalho *O humor*, Freud parece ter antecipado a noção de sofrimento, bem como a noção de «métodos para reducir o sofrimento», estabelecendo o humor como a melhor arma para ludibriar o supereu. (Dunker, 2015, p. 200)⁵

⁵ «Quizá el número de técnicas para mitigar el sufrimiento y alcanzar la felicidad deba aumentarse a diez, si tenemos en cuenta que, dos años antes de *El malestar en la cultura*, en su trabajo *El humor*, Freud parece haber anticipado la noción de sufrimiento, así como la noción de “métodos para reducir el sufrimiento”, estableciendo el humor como la mejor arma para engañar al superyó».

Explicamos cómo define Dunker el sufrimiento. Para este autor un posible concepto psicoanalítico de sufrimiento debe responder fundamentalmente a tres condiciones. La primera es que el sufrimiento sea pensado dentro del cuadro de una teoría del reconocimiento, entendido como un proceso de identificación inteligible de los objetos, que serían reconocibles en el concepto a través de las huellas o trazos. La segunda es que sea estructurado como una narrativa, es decir, que exprese un proceso transformativo, en el ámbito del lenguaje, intermediario entre el discurso y el habla. La tercera y última es que el sufrimiento envuelve procesos de indeterminación de sentido y de inversión de significación que conocemos con el nombre de *transitivismo*, este es entendido como la experiencia psicológica que el niño transita cuando suspende y confunde la relación entre aquel que practica la acción y quien la sufre (Dunker, 2015, p. 219). Esta idea de una indeterminación que el transitivismo expresa nos permite comprender el motivo por el cual la experiencia de sufrimiento depende de actos de reconocimiento (Dunker, 2015, p. 220). Este último, articulado en una narrativa que da cuenta de situaciones socialmente elaboradas, es abordado por Axel Honneth. Para entender los planteos de este autor, Dunker apela a su trabajo sobre el sufrimiento de indeterminación, así, Honneth (2016) plantea que las luchas por el reconocimiento llevadas a cabo en la sociedad conducen a la creación del Estado y todas ellas conformando la eticidad. Este sufrimiento de indeterminación es causado por el desentrelazamiento entre el amor, el derecho y la estima social, los cuales se encuentran ligados en el concepto hegeliano de reconocimiento (*Anerkennung*) (Dunker, 2015, p. 220). Si bien la lectura de Honneth sobre el modelo pulsional freudiano merece una crítica (Safatle, 2019, p. 216), debemos atender sus propuestas. Tanto es así que este sufrimiento de indeterminación, planteado por Honneth, llevó al Laboratório Interunidades de Teoría Social, Filosofía e Psicanálise de la Universidad de São Paulo (Latesfip, usp), a

sostener un sufrimiento de determinación como hipótesis a explorar (Dunker, 2015, p. 223). Honneth invita a Dunker a leer a Hegel y su teoría del derecho abstracto, lo cual le permite a Dunker relacionarlo con la noción de superyó tal como Lacan la concibe encuadrada en su teoría del goce (Dunker, 2015, p. 225); asimismo vincula la idea hegeliana de la moralidad con el registro freudiano de los ideales, dentro de la teoría del deseo en Freud (Dunker, 2015, p. 225).

Hegel liga de modo imanente o projeto de sua teoria da justiça com um diagnóstico da patologia social; pois, como o núcleo propriamente original da *Filosofia do direito*, entendo a proposta de conceber ambos os conceitos de «direito abstrato» e de «moralidade» como duas determinações insuficientes da liberdade individual que no mundo da vida se exprimem em um «sofrimento de indeterminação». (Honneth, en Dunker, 2015, p. 225)⁶

Vemos así que la doble determinación insuficiente vuelve a la noción de sufrimiento de indeterminación, similar a lo que Freud nombró *malestar*, y que Lacan trató de ubicar con su noción de objeto *a* (Dunker, 2015, p. 226), en tanto este objeto hace su aparición cuando la angustia señala su presencia. Y es aquí donde estos planteos se encuentran con mi investigación sobre el humor, primero porque habíamos sugerido que el superyó es quién permite un abordaje a la manera del humor, y, segundo, porque es útil para darle otro tratamiento a los ideales, tal como los describe Freud, así como para proponer un recorte diverso del objeto *a*, tal como Lacan lo formula.

⁶ «Hegel vincula inmanentemente el proyecto de su teoría de la justicia con un diagnóstico de patología social; porque, como núcleo propriamente original de la Filosofía del Derecho, entiendo la propuesta de concebir tanto los conceptos de “derecho abstracto” como de “moralidad” como dos determinaciones insuficientes de la libertad individual que en el mundo de la vida se expresan en un “sufrimiento de indeterminación”» (Honneth, en Dunker, 2015, p. 225).

Volviendo al planteo de Dunker (2015), el superyó une y articula la autoridad con el poder, el proceso civilizatorio con el proceso de la cultura, nuestra obediencia en la esfera de los lazos amorosos de familia y en la esfera moral-jurídica (p. 208), lo que nos lleva a la lectura honnethiana de los planteos de Hegel sobre el origen de la ética y el Estado. Esto nos recuerda que el superyó remite a la interiorización de la ley, operación que debemos referir a la nominación. La ley, producto de la aceptación de la metáfora paterna (Lacan, 1999, p. 165) permite nominar al sujeto, en tanto el sujeto es lo que se nombra (Dunker, 2015, p. 216). Este nombre es lo que permite que un sujeto se reconozca y aquí aparece la posibilidad *poiética* del humor como productor de sentido, una estrategia en una clínica de la transformación, sobre todo, si entendemos que desde el humor podríamos diferenciar diferentes operaciones como lo son la interpretación y la iluminación. Pero para abordarlo debemos detenernos previamente en la negación como concepto psicoanalítico, lo que haremos un poco más adelante en este texto; veamos ahora cómo el humor aparece en el campo del saber.

El humor

El humor como fenómeno de la experiencia vital ha tenido diversos abordajes desde el comienzo de las investigaciones sobre el saber y el conocimiento humano. Muy tempranamente los filósofos y literatos le dedicaron un lugar al humor en sus reflexiones, y rápidamente se lo asoció a la risa y lo cómico. Ya Platón se detiene en plantear la dimensión ética del fenómeno, al pensarlo relacionado con la risa. Para el ateniense la risa depende de la comicidad desprendida del ridículo, ridículo que alcanzamos al ignorar el precepto «conócete a ti mismo» (Platón, 2011, pp. 47-50). Ese alejamiento del ideal es

fuerza del sentimiento cómico al contrastar la distancia entre ese ideal y nuestra posición. Entonces, para Platón en ese sentimiento cómico se juega un contrapunto entre el placer de reír y el sufrimiento por la imperfección, lo que ya muestra lo paradójico del fenómeno. Su discípulo, Aristóteles, también se apoya en lo ridículo para abordar el humor. El estagirita sostiene que la comedia se dedica a representar los caracteres de hombres inferiores, a diferencia de la tragedia, que explora los de hombres ejemplares. Básicamente el arte, a través de la tragedia y la comedia, imita la vida de esos dos tipos de seres (Aristóteles, 1945, p. 67). Ya dejando la Antigüedad clásica y adentrándonos en la Edad Media, Santo Tomás de Aquino se ocupa del humor basándose en su dimensión lúdica. Para el aquinate, el juego es una actividad ineludible y vital para las personas (Tomás de Aquino, 2001, p. 168), cuestión que no será ignorada por Freud en su texto sobre el chiste.

Ya en la Edad Moderna, René Descartes postula una teoría del humor en la que destaca los elementos agresivos en juego. Para Descartes (1997), la risa se basa en la burla del oponente, porque el argumento de este se merece el escarnio (p. 251). De esta manera, bromear sobre los errores corrige la forma imperfecta del razonamiento, lo que recuerda los planteos sobre la fealdad como origen de lo cómico de Aristóteles (1998, p. 60) y Francis Bacon, para quien la deformidad era causa de risa. Esta idea de la agresividad relacionada con la imagen será desarrollada por Lacan (1938) en lo que refiere al estadio del espejo, por lo que, como vemos, estos diferentes planteos sobre el humor serán retomados por los dos principales referentes del psicoanálisis. El placer asociado a la tensión agresiva también es abordado por Hobbes (2021) en *Leviatán*, para este autor la pasión de la risa adviene al percibir súbitamente nuestra superioridad sobre el otro (pp. 87-88). Será Kant quien proponga un enfoque diferente sobre el humor, ya no basándose en la sorpresa del hecho

humorístico, sino en una especie de expectativa defraudada, lo que emparenta este abordaje con otros que se dirigen a lo incongruente del humor. Esto tiene su eco en propuestas del psicoanálisis que mencionan al desplazamiento como uno de los mecanismos de funcionamiento del inconsciente. Para Kant (2005) «la risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una espera ansiosa en nada» (p. 294); es lo que tomará Theodor Lipps, a quien sigue Freud en su libro sobre el chiste, para decir que la risa nace del empequeñecimiento de lo que uno esperaba como pleno de significación. Esta transformación no deja de ser creativa y muestra el perpetuo movimiento del deseo.

Hegel tiene una postura parecida a la de Hobbes: la risa es la expresión del triunfo al comprender una situación. La diferencia radica que en el inglés el triunfo era sobre el oponente y aquí se trata de la adquisición de un conocimiento que se suponía inentendible (Hegel, 2017, p. 64).

Por otro lado, para Arthur Schopenhauer (2016) el humor es una contemplación acogedora de las incongruencias de la vida (p. 76), lo que ya había esbozado un crítico de Hegel, Søren Kierkegaard (2009), al decir que donde hay vida hay contradicción, y donde hay contradicción lo cómico tiene algo para proponer (p. 36).

Apartándonos del campo de la filosofía, encontramos a Charles Baudelaire, para quien el hombre está sometido a dos tendencias, una hacia lo divino y otra hacia lo satánico. La risa, según Baudelaire (2001), es producto de la comprensión de su superioridad sobre el mundo, pero también de su inferioridad ante lo divino, por lo que vemos que el elemento paradójico vuelve a hacer aparición (p. 89). Darwin (1872) sostiene que lo que expresa la risa en los adultos es el factor sorpresa: «Se ha escrito mucho sobre las causas de la risa en los adultos.

El tema es extraordinariamente complejo. La causa más común parece ser algo incongruente y una sorpresa excitante» (p. 198).

Quien tiene una postura rupturista es Nietzsche, para él la risa es una compensación ante el dolor. Este autor, a partir de su voluntad de poder, plantea que el hombre hubo de crear la risa para compensar el dolor de la existencia humana: «Solo el arte puede torcer y transformar esa repugnancia por lo horrible o lo absurdo de la existencia en representaciones con las que es posible vivir. Lo cómico es la descarga artística de la repugnancia de lo absurdo» (Nietzsche, 2001, p. 52). El humor critica, destruye lo inútil y permite crear, lo que muestra la dimensión *poiética* del fenómeno.

Finalmente, Henri Bergson (2003) presenta una explicación para la risa basándose en su teoría del automatismo: «La desviación de la vida en dirección a lo mecánico es la verdadera causa de la risa» (p. 38). Lo cómico es producto de la falta de flexibilidad y adaptación al constante devenir de la existencia.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

El humor en psicoanálisis: Freud

Seguramente el lugar del humor en el psicoanálisis comienza con un malestar, con una incomodidad, y Freud entiende que debe dar una respuesta. El 11 de setiembre de 1899 Freud estaba triste porque faltaban muy pocos días para que terminase el verano en Europa, y con ese talante apesadumbrado le responde a Fließ su carta anterior. Por ese entonces, Freud estaba enviándole a su colega diferentes pruebas de imprenta de su libro sobre el sueño. Y le solicita a Fließ que actúe como crítico, incluso como corrector de estilo o mejor dicho como *Publikum*, ese público «elegido», no como *Öffentlichkeit*, es decir, el auditorio abierto de la cosa pública (Viltard, 1985, p. 239). En esa carta, como sabemos por James Strachey, el berlinés le reprochaba a Freud la excesiva presencia de chistes en la *Traumdeutung*, la obra que lo ocupaba por ese entonces. En la misiva, Freud, que muestra un ánimo triste y abatido, defiende su posición, ya que entiende que lo que sugiere sobre el sueño posee un innegable parentesco con los recursos del chiste, lo cómico y el humor. Y en la carta, Freud no se priva de citar un chiste de Simplicissimus para graficar su propia posición subjetiva: «Ahora, señor camarada, se ha comprometido, ¿novia sin duda encantadora, bella, espiritual, atractiva? Si es por gustos, a mí no me gusta» (Freud, 1994, p. 406). El chiste claramente muestra el descontento soportado por alguien que no puede disfrutar la posición que ocupa. Lo que Freud trata de transmitirle a Fließ es su propio malestar en torno al asunto de la publicación de su libro sobre los sueños, trata de tomar en cuenta la lectura de Fließ, pero sin ceder en lo que entiende que responde a su investigación y que Fließ evalúa como no importante, o motivo de distracción y molestia. Sin embargo, la

crítica de Fließ no será olvidada y tendrá su respuesta seis años más tarde con la publicación de *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Freud, 1905c).

Este es un texto impar en la producción freudiana, sobre todo, si pensamos en las diferentes ediciones y revisiones de *La interpretación de los sueños*, o *Tres ensayos de teoría sexual*, destino no compartido por *El chiste y su relación con lo inconsciente* que solo conoció dos ediciones en vida de Freud, siendo un texto que destaca por su posición marginal, casi olvidada dentro del campo del psicoanálisis.

Tanto es así que el tema del humor, abordado en ese texto, será retomado recién veintidós años más tarde por Freud en un breve artículo que no tiene ni la pretensión ni el aliento de su libro sobre el chiste.

Freud comienza su libro sobre el chiste planteando, a partir de lo que la bibliografía indica, que es imposible estudiar el chiste por fuera de sus relaciones con lo cómico (Freud, 1905c, p. 11), apelando a la caricatura como ejemplo y siguiendo a Fischer en esto. Pero lo sorprendente del asunto es que rápidamente une el chiste con una actividad intelectual fundamental como lo es el juicio: «El juicio que produce el contraste cómico es el chiste» (Freud, 1905c, p. 12). Veinte años más tarde, en su artículo «La negación» (Freud, 1925d) presenta nuevamente el lugar del juicio dentro del psiquismo de los sujetos, postulando la capacidad creadora, *poiética* de la negación, lo que muestra cómo se enlaza esta actividad, en tanto la negación no solo es un recurso ante la angustia, sino que es un recurso creador, como lo es el humor. Además, Freud sostiene que «el chiste es un juicio que juega» (Freud, 1905c, p. 12) y relaciona esta función intelectual con la actividad lúdica, es decir, ubica al juego en el origen del lenguaje en el niño. Será el juego con los sonidos lo que provocará

asombro y placer en el niño, estimulando su capacidad creadora y de investigación (Freud, 1905c, p. 115). Ese juego con la materia sonora es la fuente del chiste.

Para Freud, en el chiste se encuentra la posibilidad de hallar semejanzas en la diferencia, la aptitud de crear rápidamente unidad a partir de la desemejanza, pero con el peso en esta diferencia, un «contraste de representación», un «sentido en lo sin sentido», lo que producirá «desconcierto e iluminación» (Freud, 1905c, p. 13). Iluminación como una forma de conocimiento diversa a la interpretación, como más adelante veremos siguiendo los planteos de Lacan. Freud (1905c) sostiene, citando a Kraepelin, que «un contraste nace solo por el hecho de que [...] atribuimos a sus palabras un significado que luego no podemos volver a atribuirles» (p. 14), lo que rápidamente nos hace pensar en las propuestas de Lacan sobre el significante y el significado y cómo esta relación será central en la conducción de un psicoanálisis.

Este contraste surge de la sucesión entre desconcierto e iluminación. Para ello, Freud apela al famoso ejemplo de Heine sobre Hirsch-Hyacinth, quien refirió ser tratado por el barón de Rothschild de manera «famillonaria» (*famillionär*). La secuencia sería entonces: desconcierto ante la nueva palabra carente de sentido, iluminación cómica al entender que esta puede tener una determinada significación que no ha captado, un nuevo desconcierto al experimentar la relación entre el primer desconcierto y la primera iluminación, para finalmente llegar a la segunda iluminación al decantarse alguno de los sentidos posibles o la imbricación entre ellos, por ejemplo, las dimensiones de «familiar» y «millonario», en el ejemplo de Heine. La velocidad de esta secuencia, a su vez, nos muestra otro carácter del chiste: su brevedad. «La brevedad es el cuerpo y el alma del chiste, y aún él mismo» (Jean Paul en Freud, 1905c, p. 15). Estas particularidades del chiste, en su carácter parcial, nos

dan indicios de lo que el chiste en su relación con lo cómico puede aportar a la intelección del humor en la clínica psicoanalítica.

Vemos así que cuando Freud comienza a explicar la técnica del chiste, sostiene: «El carácter del chiste no adhiere al contenido, se lo ha de buscar en la forma, en el texto de su expresión. Es ante todo la mera forma lo que convierte en chiste al juicio» (Freud, 1905c, p. 19). La técnica del chiste apunta a la abreviación —se pone en juego la condensación— y a la brevedad, que es donde ocurre la ganancia de placer. Esta ganancia ocurre por «la tendencia al ahorro» (Freud, 1905c, p. 43) que se obtiene por la condensación, la cual, a través de reunir y abreviar más de una representación, produce este ahorro. Otras técnicas refieren al doble sentido, que se basa en la equivocidad, a la imagen acústica de las palabras, vehiculizadas en los retruécanos (*calembourgs*), al desplazamiento del acento psíquico, el sinsentido, el contrasentido, la multiplicidad de acepciones de un mismo material, la figuración por el contrario (ejemplo central de la ironía), la figuración por la semejanza que se apoya en la alusión e incluso en la omisión, lo que muestra que el lugar de lo paradójico no es ajeno a estas técnicas, todas ellas desarrolladas y explicadas por Freud (1905c) en su libro. La última de las técnicas referidas es el símil o comparación por figuración indirecta, lo que muestra cómo el aparato psíquico examina una alternativa lateral para la obtención del placer buscado (Freud, 1905c, p. 84).

Luego Freud nos lleva hacia las tendencias del chiste, y esto ocurre cuando este no se justifica en sí mismo, lo que sería el primer carácter del chiste, sino que tiene un propósito, es decir, se vuelve tendencioso, lo cual es el segundo carácter. Pero no es esto lo que preocupa a Freud con relación al chiste, su intento es explicar su carácter. Recordemos las dos tesis avanzadas: la primera dice que el carácter del chiste depende de la forma de

expresión, la segunda postula que el chiste provoca una sensación de placer por sus recursos técnicos. Dice Freud (1905c):

Los filósofos que incluyen el chiste en lo cómico, y tratan lo cómico mismo dentro de la estética, caracterizan el representar estético mediante la condición de que en él no queremos nada de las cosas ni con ellas, no utilizamos las cosas para satisfacer alguna de nuestras grandes necesidades vitales, sino que nos conformamos considerándolas y gozando de su representación. (p. 90)

Este goce, esta manera de la representación, es la puramente estética, que descansa solo en el interior de sí, solo dentro de sí tiene su fin y no cumple ningún otro fin vital. (Fischer en Freud, 1905c, p. 90).

De esta forma se aprecia, cómo el objetivo, la meta inequívoca del chiste es la producción de placer. Entonces, la técnica del chiste y la tendencia al ahorro se vinculan a la producción de placer en la medida que se posibilita la satisfacción de una pulsión que de otra forma se vería sometida a la represión (Freud, 1905c, p. 95). El representante de la pulsión que sucumbe a la represión lo hace debido al carácter displacentero que se produciría si accediese a la conciencia. El chiste, mediante un rodeo, procura el goce de sortear ese obstáculo, permitiendo fuentes de placer que estaban vedadas, y acercando al oyente a su posición al proporcionarle también a él la ganancia placentera (Freud, 1905c, p. 97). Podemos ver aquí una revuelta contra la autoridad, en tanto permite que la represión y la censura sean sorteadas, idea que Freud retomará en su texto de 1927 sobre el humor.

Entonces, el problema es ¿cómo se genera el placer en el chiste? Freud sostiene que el placer es el resultado producido por las técnicas y las tendencias del chiste. Pero ¿cuál es el

mecanismo de este proceso? En el chiste tendencioso, entendido como aquel que no es un fin en sí mismo, sino que busca un propósito, el placer proviene de una tendencia que puede ser satisfecha a través del chiste, lo que de otro modo sería imposible a causa de la represión y la censura. Esa satisfacción puede ser impedida por un obstáculo externo (por ejemplo, la superior posición del objeto chistoso, es decir, puede ser peligroso burlarse de un superior, como ocurre en el chiste ofrecido por Serenissimus cuando pregunta al extraño cuya semejanza física con él es evidente si su madre trabajó en el Palacio, y la respuesta fue «No. Fue mi padre») o un obstáculo interno (los propios diques morales que la cultura ha ido imponiendo a nuestro psiquismo y que se expresan en chistes como el del Sr. N., donde vemos que las personas cultivadas ya no suelen reírse de determinados contenidos) (Freud, 1905c, pp. 97 y 114). Freud plantea que en ambos casos se facilita la satisfacción de la tendencia, evitándose una sofocación y la estasis psíquica (Freud, 1905c, p. 114). La diferencia es que en el caso del obstáculo interno se cancela una inhibición preexistente y en el del obstáculo externo se evita que se establezca una nueva. Lo que sí ocurre en ambos es que se debe hacer un «gasto psíquico», entonces si lo que se evita es este gasto, y eso produce un efecto placentero, esto será debido a la ganancia de placer correspondiente al gasto psíquico ahorrado, tal como se expresa en la condensación del chiste *C'est le premier vol de l'aigle* en tanto *vol* expresa «vuelo», pero también «robo» (Freud, 1905c, p. 114).

Freud para dar cuenta de esta ganancia de placer plantea una psicogénesis o historia evolutiva del chiste, proponiendo un origen en el juego infantil, para luego pasar a la chanza y finalmente arribar al chiste. En el comienzo se encuentra el *juego infantil*, mediante el jugueteo con las palabras y pensamientos se obtiene el placer por la repetición de lo semejante. Esto, presentado en este libro de 1905, lo retoma Freud en 1920, en *Más*

allá del principio del placer (Freud, 1920g), precisamente cuando al hablar de la relación entre la pulsión de muerte y la compulsión a la repetición, el juego infantil es uno de los ejemplos que utiliza para graficar el punto. En la medida que el sujeto adquiere crítica y racionalidad, este juego irá siendo dejado de lado (Freud, 1905c, p. 123). Aparece entonces un segundo tiempo: *la chanza*, la cual precisa para ser efectiva que el sentido de la oración escamoteada a la crítica posea cierta lógica, que en el juego infantil no la tiene. El jugueteo con las palabras de los niños puede ser ilógico o sin sentido, en la chanza esto no ocurre, por lo que puede sortear la barrera de la crítica, a diferencia del juego infantil. La satisfacción que se obtiene con la chanza es poder enunciar lo que la crítica racional impediría. Llegamos al tercer tiempo, es decir, al chiste, que, a diferencia de la chanza, precisa que el sentido propuesto sea novedoso, valioso, bueno en su calidad, por lo que claramente aparece el carácter creador del chiste. No busca el placer en la mera repetición, como en el juego infantil, o en la superación de la crítica racional, como en la chanza. Ahora bien, esos elementos no están ausentes en el chiste, este se vale de esas experiencias placenteras desplegadas durante las etapas anteriores, para así lograr un estadio más complejo aun en lo que refiere a la obtención del placer. Esto estaría mostrando que el carácter rector del trabajo del chiste es liberar placer por efecto de la eliminación de inhibiciones (Freud, 1905c, p. 129).

Ahora bien, este logro, este placer que el chiste provoca, al ser un estadio superior —de llegada podríamos decir— solo es posible por el hecho de que el chiste es un proceso social. La alteridad, el otro, no pueden ser soslayados u omitidos en el chiste, como sí ocurre en el campo de lo cómico. Para Freud la ganancia de placer por ahorro en el gasto de inhibición podría ser motivo suficiente de explicación, pero no evita explorar otras

posibilidades (Freud, 1905c, p. 134). Es así como entiende que el chiste puede generarse por una emoción subjetiva o el deseo de ponerse en escena, es decir, ocupar un lugar para un público. El punto es que este público no puede ser cualquiera. Freud reconoce que en lo cómico intervienen dos personas: el yo y la persona objeto, pero en el chiste hace falta la tercera persona, el otro de la comicidad. Entonces, el proceso psíquico del chiste se consume entre la primera persona (el yo) y la tercera persona, es decir, quien escucha el chiste, no quien es su persona objeto, como en lo cómico (Freud, 1905c, p. 138). Para que este proceso tenga efecto, la risa del oyente es la que sanciona la efectividad de la operación, en tanto fenómeno de descarga de la excitación anímica. Veamos cómo explica esto Freud. Sostiene que la risa nace cuando un monto de energía psíquica usado previamente en la investidura de cierto derrotero psíquico no puede aplicarse, por lo que esa energía puede encontrar otro destino (Freud, 1905c, p. 140). Entonces, el trabajo que realiza la primera persona para generar el chiste es de alguna forma ofrecido a la tercera persona como una facilitación, esta encuentra el trabajo ya hecho con un ínfimo gasto psíquico de su parte, y su risa es expresión de esa energía aplicable a este nuevo rumbo. Ahora bien, la sanción de la risa, es decir, el éxito de la operación, renueva el placer buscado por la primera persona, lo que explicaría por qué el chiste precisa un público; además está en consonancia con el característico aumento del umbral de satisfacción de nuestro aparato psíquico. Solamente renovado el placer por la risa del otro puede cumplir su función homeostática; sobrados son los ejemplos en los que el efecto placentero debe apelar cada vez a mayores estímulos para obtener similares resultados, por ejemplo, como se da a ver en las toxicomanías. No está lejos de esta idea la relación entre la libido yoica y la libido objetal, sobre todo, cuando Freud concibe que la investidura de objeto es necesaria para no enfermar (Freud, 1914c, p. 82). Entonces ¿cuáles son las funciones del chiste?

[...] la comunicación de mi chiste al otro acaso sirva a varios propósitos: en primer lugar, proporcionarme la certidumbre objetiva de que el trabajo del chiste fue logrado; en segundo, complementar mi propio placer por el efecto retroactivo de ese otro sobre mí, y en tercero —al repetir un chiste no producido por uno mismo—, remediar el menoscabo que experimenta el placer por la ausencia de novedad. (Freud, 1905c, p. 148)

Pero a lo largo del trabajo, Freud se pregunta si la hipótesis del ahorro no debe cambiarse por la del alivio, dejando de lado el punto de vista económico, para matizarlo con las condiciones subjetivas que vino desplegando, y por eso no es una hipótesis menor considerar al chiste como un proceso social.

Así, con una mejor intelección de los procesos psíquicos del chiste, el factor del alivio reemplaza al del ahorro. Es evidente que es aquel el que proporciona el mayor sentimiento de placer. El proceso sobrevenido en la primera persona del chiste produce placer por cancelación de una inhibición, rebaja del gasto local; solo que no parece aquietarse hasta alcanzar el alivio general mediante la descarga, por la mediación de la tercera persona interpolada (Freud, 1905c, p. 150).

El alivio, en tanto proceso de liberación de energía, es lo que lleva a Freud a considerar el parentesco del chiste con un proceso inconsciente ya trabajado por él. Es así como Freud comenzará a ocuparse de las relaciones del chiste con el sueño y con lo inconsciente.

En lo que refiere a la técnica del chiste, los procesos de condensación con formación sustitutiva y sin ella, desplazamiento, figuración por un contrasentido, y, por lo contrario, de figuración indirecta, etc., según hallamos, cooperaban en la producción del chiste,

muestran muy amplias coincidencias con los procesos del «trabajo del sueño» (Freud, 1905c, p. 153).

¿Qué entiende Freud por trabajo del sueño? El trabajo del sueño designa la íntegra suma de los procesos trasmudadores que transportaron los pensamientos oníricos latentes hasta el sueño manifiesto (Freud, 1905c, p. 154).

Procesos a los que Freud llamó *trasmudación en algo figurable, condensación y desplazamiento*; tres grandes operaciones que podemos atribuir al trabajo del sueño —dado que la elaboración secundaria, presente en el caso de los sueños, no cuenta para el chiste—. Lógicamente Freud mantiene la tesis de que el proceso del trabajo del sueño ha de situarse en la región de lo inconsciente, la descripción ubica y explica estas operaciones en dicha región, la que se gobierna por el proceso primario, aquel donde la energía psíquica es libre.

Ahora acordémonos de la ocasión que nos sugirió indagar el chiste con relación al sueño. Hallamos que el carácter y el efecto del chiste están atados a ciertas formas de expresión, ciertos recursos técnicos, entre los cuales los más llamativos son las diversas variedades de la condensación, el desplazamiento y la figuración indirecta. (Freud, 1905c, p. 159)

Freud asocia el chiste con el trabajo de formación del sueño en los mecanismos que utilizan ambos procesos, pero también hay diferencias:

Opino que el trabajo del sueño nos revela los principales caracteres de este; y de los procesos psíquicos del chiste se nos oculta justo aquella pieza que tenemos derecho a comparar con el trabajo del sueño, a saber, el proceso de la formación del chiste en la primera persona. (Freud, 1905c, p. 159)

Claro que no es la única semejanza con el sueño.

La regresión de la ilación de pensamiento hasta la percepción falta sin duda en el chiste; en cambio, los otros dos estadios de la formación del sueño (la caída de un pensamiento preconscious hasta lo inconsciente y la elaboración inconsciente) nos brindarían, si lo supusiéramos en la formación del chiste, exactamente el resultado que podemos observar en este. Decidámonos entonces por el supuesto de que este es el proceso de la formación del chiste en la primera persona: *Un pensamiento preconscious es entregado por un momento a la elaboración inconsciente, y su resultado es aprehendido enseguida por la percepción consciente.* (Freud, 1905c, p. 159)

Luego que Freud caracteriza el proceso de la formación de chiste en la primera persona, sostiene:

El chiste posee aun otro carácter que concuerda satisfactoriamente con nuestra concepción oriunda del sueño, sobre el trabajo del chiste. Y es que se dice: uno «hace» el chiste, pero siente que su comportamiento es allí diverso de cuando formula un juicio o hace una objeción. El chiste posee, de manera sobresaliente, el carácter de una «ocurrencia involuntaria». (Freud, 1905c, p. 160)

Uno abandona por un momento una ilación de pensamiento, que luego de repente aflora como chiste desde lo inconsciente. Luego de esto Freud se dedica a caracterizar estos procesos con relación al chiste como formación de lo inconsciente y dice: «Procuremos reunir ahora los caracteres del chiste que se pueden referir a su formación en lo inconsciente. Tenemos sobre todo su peculiar brevedad (Freud, 1905c, p. 161)»,

relacionado con la condensación, el producto obtenido no muestra los procesos inconscientes asociados a él. Y sigue sobre la condensación:

Ya antes hemos concebido como ahorro localizado uno de los resultados de la condensación, a saber, la acepción múltiple del mismo material, el juego de palabras, la homofonía, y derivamos de un ahorro así el placer que procura el chiste; luego descubrimos el propósito originario del chiste en obtener con las palabras aquella misma ganancia de placer de que se era dueño en el estadio de juego, y a la que en el curso del desarrollo intelectual le fue poniendo diques la crítica de la razón. (Freud, 1905c, p. 162)

Pero también señala

[...] por una parte, el chiste pudo producir en el curso de su desarrollo, en el estadio del juego (en la infancia de la razón), esas condensaciones placenteras; por la otra, en estadios más altos consume esa misma operación mediante la zambullida del pensamiento en lo inconsciente. Es que lo infantil es la fuente de lo inconsciente, y los procesos del pensar inconsciente no son sino los que en la primera infancia se establecieron en forma única y exclusiva. (Freud, 1905c, p. 163)

Recordemos que el juego con las palabras, que ocurre en nuestros tiempos iniciales, está asociado al origen del lenguaje, y de esa forma se entiende como «el pensar es retraído por un momento al estadio infantil a fin de que pueda tener de nuevo al alcance de la mano aquella fuente infantil de placer» (Freud, 1905c, p. 163).

El desplazamiento interviene asimismo como técnica del chiste, pero a diferencia del trabajo del sueño no crea compromisos, no esquivo la inhibición, sino que se empeña en

conservar intacto el juego con la palabra o con el disparate; limita su elección a casos en que ese juego o ese disparate puedan parecer al mismo tiempo admisibles (como ocurre en la chanza) o provistos de sentido (es el caso del chiste), merced a la polisemia de las palabras y la diversidad de las relaciones entre lo pensado.

Otras técnicas son la figuración por el contrario y el empleo del contrasentido. Para Freud acaso la figuración por el contrario deba esa predilección a la circunstancia de constituir el núcleo de otro modo placentero de expresión del pensamiento, como lo es la ironía. Su esencia consiste en enunciar lo contrario de lo que uno se propone comunicar al otro, pero ahorrándole la contradicción mediante el artificio de darle a entender por diferentes medios que en verdad uno piensa lo contrario de lo que ha enunciado. Más adelante nos detendremos en la ironía y su relación con la negación en psicoanálisis.

Hasta aquí lo referido al chiste, pero Freud precisa entender la diferencia que existe entre el chiste y lo cómico, y a eso se abocará en el apartado vii de su libro, en el cual se dedica a explorar lo que refiere a la producción de placer en el fenómeno cómico y explicar cómo es que este ocurre. Un dato que nos guiará en futuros planteos es que «El chiste se hace, la comicidad se descubre» (Freud, 1905c, p. 173). Si en el chiste el placer se produce por un ahorro en el gasto de inhibición, en el fenómeno cómico el placer se explica por un ahorro en el gasto de representación. ¿Qué sería este ahorro en el gasto de representación? Este se presenta cuando hay un desfasaje entre la primera persona de la comicidad y la segunda persona, es decir, la persona objeto. Este desfasaje puede responder a la comicidad del movimiento, cuando un exceso en la motricidad para obtener un resultado mucho más sencillamente asequible nos mueve a risa por su desarrollo y sus efectos: las películas de Charles Chaplin y más aun de Buster Keaton son un buen ejemplo. Pero también puede

responder a la comicidad en el pensamiento, donde el asunto pasa del exceso al defecto: se nos vuelve cómico el ahorro en la producción intelectual, el ejemplo que pone Freud es la respuesta torpe y banal en un examen, que mueve a risa y que es signo patente de la falta de trabajo necesaria para la obtención del fin. Sabemos que lo cómico se expresa a través de la imitación, la caricatura, la parodia, el travestismo y también el desenmascaramiento. En todas estas operaciones aparece la diferencia y la comparación como los factores que permiten el efecto cómico, pero Freud reconoce que este efecto no es el mismo que el del chiste.

En el curso de estas indagaciones sobre los vínculos entre chiste y comicidad se nos acaba de revelar aquella diferencia que no podemos menos que destacar como la más sustantiva y que al mismo tiempo remite a un carácter psicológico rector de la comicidad. Nos vimos precisados a situar en lo inconsciente la fuente del placer del chiste; respecto de lo cómico no se avizora ocasión alguna para una localización parecida. Más bien todos los análisis hasta aquí emprendidos señalan que la fuente del placer cómico es la comparación entre dos gastos, y a ambos nos vemos obligados a situarlos en lo preconscious. 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.* (Freud, 1905c, p. 197)

El distingo es claro; si el placer nace de la comparación, esta precisa de un tercero excluido, por lo que la forma de procesamiento inconsciente, que no responde a dicho principio, no puede ser la que dirija el proceso. Freud (1905c) sostiene que estos procesos que se juegan en lo preconscious ocurren de manera automática y no poseen la investidura de atención que sí poseen los que responden a la consciencia (p. 208). Postula que lo cómico descansa

en un contraste de representación (Freud, 1905c, p. 206), y esa diferencia entre la primera y segunda persona de la comicidad puede pensarse desde las diferentes posiciones que ocupan el yo infantil y el yo adulto, tal como las despliega Bergson (2003) en *La risa*. Este punto nos lleva nuevamente a las hipótesis freudianas sobre el origen del lenguaje como un juego con los sonidos, quizá por ello Bergson insiste en el componente de *mecanización* en el campo de lo cómico. Ahora bien, lo cómico, para poder desplegarse, no debe encontrar un obstáculo en el campo de los afectos, es decir, la representación cómica no debe ser desviada de su talante por otra causa, por ejemplo: lo cómico de un tropezón no debería perder su efecto, a no ser que sea ocasión de una terrible destrucción del objeto que se transportaba, cuya consecuencia opaque lo risible de la situación (en el caso de que quien se trastabilla y cae no sea alguien en posición de vana autoridad, sino alguien débil como una persona mayor o un niño).

Y aquí es donde hace su entrada el humor, es un recurso para ganar el placer a pesar de los efectos penosos que lo estorban: se introduce en lugar de ese desarrollo de afecto, lo reemplaza (Freud, 1905c, p. 216). El humorista usa lo cómico sobre sí mismo e intercepta un desprendimiento de afecto, generando un ahorro en el gasto de afecto interceptado en el comienzo de su desarrollo. Ese afecto penoso, interceptado tempranamente, puede generar un efecto cómico en el otro, testigo de la situación. Ejemplo de ello es el comentario hecho por un preso, que siendo llevado un lunes al patíbulo exclama: «¡comienza bien la semana!» (Freud, 1905c, p. 217). Esto nos muestra que el proceso del humor se completa en una sola persona, a diferencia de lo cómico que precisa dos, y del chiste, que necesita tres personas.

Cuando alguien logra, por ejemplo, situarse por encima de un afecto doloroso representándose la grandeza de los intereses universales en oposición a su propia insignificancia, solo podemos decir que no vemos ahí una operación del humor, sino del pensar filosófico, y tampoco obtenemos una ganancia de placer si nos compenetramos con la ilación de pensamiento de esa persona. Por tanto, si la atención consciente lo ilumina, el desplazamiento humorístico es tan imposible como la comparación cómica; como esta, se encuentra atado a la condición de permanecer preconsciente o automático. (Freud, 1905c. p. 220)

Para ilustrarnos sobre este desplazamiento humorístico, Freud utiliza los procesos defensivos, los que caracteriza como correlatos psíquicos del reflejo de huida (y aquí el tema puede comenzar a enlazarse con la angustia, si recordamos que Freud la presenta como una respuesta frente a un peligro interno o externo). La tarea es anticipar el desarrollo de displacer proveniente de fuentes internas, es decir, las propias pulsiones del sujeto. Para Freud el humor puede entenderse como la más alta de estas operaciones defensivas, es una forma de ubicarlo en el plano de la sublimación, el único destino de pulsión que escapa a los procesos regresivos que dirigen los otros tres destinos pulsionales:

Desdeña sustraer de la atención consciente el contenido de representación enlazado con el afecto penoso, y de ese modo vence al automatismo defensivo; lo consigue porque halla los medios para sustraer su energía al aprontado desprendimiento de placer, y mudarlo en placer mediante descarga. (Freud, 1905c, p. 221)

Dos cuestiones: la primera que entiendo que existe una errata en la cita anterior, creo debería decir «al aprontado desprendimiento de displacer, o desconexión del placer», la segunda, que Freud parece entrar en contradicción con la cita antes planteada donde la

atención consciente impide el desplazamiento humorístico. Como Freud señala, el humor, al igual que lo cómico, responde al funcionamiento preconscious, creo que el proceso humorístico utiliza lo que ya ha experimentado de los procesos de desplazamiento y condensación, propios del funcionamiento inconsciente, pero investidos desde el sistema preconscious, lo que permite la simultaneidad o rápida sucesión propia del proceso humorístico. Hasta aquí lo que refiere al texto de 1905.

El 6 de diciembre de 1907 Freud ofrece una conferencia que será publicada en 1908 *El creador literario y el fantaseo*, en la que aborda la profunda imbricación entre la actividad creadora y la fantasía. En esa conferencia, ubica el origen de dicha actividad creadora en el juego infantil, en tanto entiende que el niño, al igual que el creador, construye un mundo que se opone a lo que la realidad le ofrece, proceso que Freud emparenta con lo que realiza el humor. La diferencia es que el niño juega y el adulto fantasea, pero no solamente fantasea, también puede crear un mundo a partir de ese material que el juego infantil y la fantasía proponen, y el humor es un campo donde esa creación acontece.

Pasan veinte años, 1927, año del décimo Congreso Psicoanalítico Internacional que se lleva a cabo en Innsbruck y allí Anna Freud lee *El humor*, un texto escrito por su padre para esa ocasión. Veintidós años desde que Freud se dedicó a esa temática de forma específica y la vida se ha encargado de proporcionarle diferentes experiencias, de las malas y de las otras, como para que pueda aportar aun algo sobre el punto. Su amistad con S ya había caducado en la época del texto de 1905, luego vinieron las diferencias con Adler, Jung, la dolorosa separación con Rank, la muerte de Abraham, la de Anton Von Freund, la experiencia de la Gran Guerra, la muerte de su adorada hija Sophie y tres años después la del hijo de esta, Heinz. Bajo esta luz quizá exista cierta lógica en la elección del tema a desarrollar en ese

décimo congreso. En este texto de 1927, Freud se embarca en la tarea acerca del humor, a partir de los conocimientos obtenidos luego de la propuesta de su segunda teoría del aparato psíquico, aquella que lo describe formado por tres instancias: el ello, el yo y el superyó. Sigue manteniendo su tesis, es decir, que el placer humorístico sobreviene por un ahorro en el gasto de sentimiento, y esto es posible porque el apronte del sentimiento displacentero es utilizado en el recurso humorístico, evitando el desarrollo angustioso y utilizando esa energía en la producción novedosa (Freud, 1927d, p. 158). Freud sostiene que el humor no solo es liberador, como lo son el chiste y lo cómico, sino que el humor tiene algo de grandioso y patético, a diferencia de aquellos, «rasgos estos que no se encuentran en las otras dos clases de ganancia de placer derivada de una actividad intelectual» (Freud, 1927d, p. 158). Lo grandioso lo deriva a lo narcisista en juego, donde el yo no quiere someterse a los asedios que la realidad le impone y la respuesta es encontrar un poco de placer donde debería hallar dolor, lo que no deja de evocarnos los planteos de Nietzsche. Es por ello por lo que, para Freud, el humor es opositor, porque busca el principio del placer que el yo hubo de moldear en el principio de realidad. Quizá esa búsqueda del retorno al principio del placer se explique si se permite un rodeo, como el principio de realidad suele hacer, para encontrar una nueva vía menos dolorosa (Freud, 1927d, p. 159). Este es un proceso regresivo, en tanto apela a un principio originario del psiquismo, el principio del placer, pero dado que lo que se busca es un nuevo efecto, me permitiría no quedarme en el modelo tópico y poner en tela de juicio esa afirmación.

Cuando Freud (1927d) menciona los procesos regresivos, coloca el humor en una serie junto con la neurosis, el delirio, la embriaguez, el abandono de sí y el éxtasis. Pero creo que el propio Freud brinda los argumentos para situar el humor en un lugar impar en esa serie,

porque el humor busca posicionarse con relación a la realidad del sujeto, modificándola, ubicándose dentro de lo que Freud llama *salud anímica*. Para explicar este recurso narcisista apela a sus orígenes infantiles, lo que ya había hecho en su texto de 1905. Y agrega que esta capacidad de desdeñar la posición dolorosa y de tomarse a sí mismo como objeto humorístico la encontramos en esa instancia llamada superyó, la que no solo se encarga de las prohibiciones, sino también de los ideales:

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. A este superyó así hinchado, el yo puede parecerle diminuto, todos sus intereses desdeñables; y a raíz de esta nueva distribución de energía, al superyó puede resultarle fácil sofocar las posibilidades de reacción del yo. (Freud, 1927d, p. 160)

¿A qué posibilidades de reacción del yo se refiere? El desarrollo de un sentimiento displacentero. Como se aprecia, las investiduras (el *acento psíquico*) tanto narcisistas como de objeto son las que deben ponerse en juego para obtener dicho resultado. Llegado a este punto, Freud sostiene que, si en algún momento el chiste era la contribución que lo inconsciente presta a lo cómico, ahora puede postular que el humor sería la contribución a lo cómico por la mediación del superyó (Freud, 1927d, p. 161). El superyó, esa instancia tributaria de los ideales del sujeto, del yo ideal y del ideal del yo, será quien le permita al sujeto juzgar como no inhabilitantes las circunstancias que enfrenta y utilizar la energía originariamente dispuesta para el desarrollo de afecto penoso, en una producción diversa.

El humor en psicoanálisis: Lacan

En su quinto seminario público, Lacan dedicará las primeras reuniones a lo que llama *las estructuras freudianas del espíritu*, considerando que una de las traducciones del *witz*, alemán, al francés es *mot d'esprit*. Lacan prefiere *le trait d'esprit* que en español fue vertido como «la agudeza» (*un mot d'esprit* fue traducido como «ocurrencia»). Probablemente Lacan ya estaba pensando en el rasgo unario (ese rasgo que define una forma de identificación), como lo desarrollaría más adelante, sobre todo, en el seminario sobre la identificación (Lacan, 1999, p. 12).

En esta primera reunión, Lacan trabaja sobre el término *famillona* de Freud y plantea que no hay chiste que no sea de lo particular, porque no hay agudeza en el espacio abstracto, quizá pensando en la sentencia de Bergson, a la que Freud refirió, acerca de que, si uno no pertenece a la parroquia, difícilmente pueda disfrutar del placer del humor (Lacan, 1999, p. 12). Para Lacan, el chiste es lo que mejor señala la relación del inconsciente con la lógica del significante y las técnicas que se ponen en juego.

Lacan comienza con un *racconto* de los seminarios anteriores. Plantea que en el primer seminario trató de introducir la función de lo simbólico como la única capaz de explicar la determinación del sentido. Esta determinación, única capaz de dar cuenta de la experiencia freudiana, es nada más y nada menos que una definición de la razón, que se encuentra en el principio mismo de la posibilidad de un análisis (Lacan, 1999, p. 12). La posibilidad de un análisis es que algo que quedó anudado con algo semejante a la palabra pueda desanudarlo el discurso (Lacan, 1999, p. 12). En el segundo año de su seminario se trató de la insistencia repetitiva como proveniente de lo inconsciente. Lacan identifica allí una cadena significativa y apela a formalizar la experiencia apoyándose en los trabajos de Roman Jakobson. En el tercer seminario se trató de una carencia significativa primordial y cómo la

relación del significante con el significado está determinada por un deslizamiento constante de uno sobre el otro. Finalmente, en el cuarto seminario, la apuesta fue mostrar que no existe sino un objeto metonímico, porque el deseo siempre es deseo de otra cosa. Y en este punto Lacan nos recuerda el lugar de la metonimia y la metáfora, la primera no crea sentido y la segunda sí.

Para explicarlo, Lacan comienza a utilizar lo que será la base de su grafo del deseo. Se trata de dos líneas, la primera es una curva semicerrada que asciende y vuelve a bajar, y la segunda es una línea que corta a la primera en dos puntos.

En esta imagen grafica su idea de punto de capitoneado, el «punto de basta», tomado del oficio de los colchoneros, en algún punto el tejido de uno se amarra al tejido del otro para que sepamos a qué atenernos (Lacan, 1999, p. 15) en lo que a referencia implica. La primera línea es la cadena significante, la segunda, es el discurso racional. La primera permanece permeable a los efectos propiamente significantes de la metáfora y la metonimia, lo que implica la actualización posible de los efectos significantes en todos los niveles. En la segunda línea, la del discurso racional, ya están integrados cierto número de puntos de referencia:

Como muy bien ven ustedes, esta línea es el discurso concreto del sujeto individual [la que va de S a S'], el que habla y se hace oír, es el discurso que se puede grabar en un disco, mientras que la primera [la que va de Δ a \$] son todas las posibilidades que ello incluye en cuanto a descomposición, reinterpretación, resonancia, efectos metafórico y metonímico. Una va en sentido contrario de la otra, por la simple razón de que se deslizan una sobre otra. Pero una corta a la otra. Se cortan en dos puntos perfectamente reconocibles.

Esos puntos son el código, que Lacan nota con la letra α y el mensaje, al que nota con la letra γ . Cuando el discurso racional se encuentra con la cadena significante se producen esos dos puntos de encuentro, el código y el mensaje. El código remite al lugar del Otro con mayúscula, el mensaje remite al lugar del sentido. Y Lacan indica «La verdad que se ha de anunciar, si hay alguna verdad, está ahí» (Lacan, 1999, p. 19).

Asimismo, advierte que puede ocurrir un cortocircuito y que no se produzca verdad alguna, sino un recorrido inferior entre β y β' , a los que nombra objeto metonímico y Yo (*Je*), y que marcaría el lugar del discurso común, que apunta a la realidad, no a la verdad, por lo que no deberíamos confundir a la segunda con la primera.

Lacan plantea que el término *witz* se ha traducido como *trait d'esprit* («agudeza») lo que abre un campo semántico enorme, dado que la agudeza sufre cierta depreciación a diferencia del «espíritu», que ya tiene otra dignidad, no exenta de ambigüedades (Lacan, 1999, p. 21). Y lo que en otros lugares se trata con la pompa de las mayúsculas (referido al espíritu) el psicoanálisis lo hace como un espíritu agudo, propio de la agudeza. Para Lacan, toda la problemática del *witz* se haya atravesada por la especulación romántica, señala que la tradición mayor sobre el punto se haya en el idioma español, pero su interés es trabajar la relación estructural entre el *witz* y el inconsciente. Esa relación solo se capta si se mira de forma lateral, no directamente, y esa es precisamente la posibilidad de elaboración. Esta relación estructural, según Lacan, Freud la vio en el plano formal, pensando en la teoría literaria; de alguna forma acerca a Freud a sus planteos cuando dice que el vienés se sitúa en el «formalismo, es decir, de una teoría estructural del significante» (Lacan, 1999, p. 23). Para Lacan, en el libro de Freud sobre el chiste existe una técnica del significante y ello le

permite dirimir distintos planos sin perderse en el significado, por eso puede diferenciar lo cómico de lo chistoso.

Entonces, ¿cómo es esta técnica del significante? Lacan apelará al *famillonaria* freudiano para explicarla. Comenta que Freud se pregunta sobre esta palabra: ¿qué es?, ¿un neologismo, un lapsus, una ocurrencia? Para Lacan, el planteo de esta pregunta ya es una señal de la ambigüedad del significante en el inconsciente, explica que para Freud en este caso se trató de la condensación entre *familiar* y *millonaria*. Lacan vuelve a su esquema y sostiene que el discurso parte del otro, α , se refleja en el Yo (*Je*), β , vuelve al otro y de ahí pasa al mensaje, γ . Pero a su vez recuerda que el grafo tiene dos líneas, la del discurso y la del significante; esta espacialidad también tiene una temporalidad. Veamos el chiste para mostrarlo: «Y así, verdaderamente, señor doctor, ha querido Dios concederme toda su gracia; tomé asiento junto a Salomon Rothschild y él me trató como a uno de los suyos, por entero famillonariamente» (Freud, 1905c, p. 18).

Según Lacan, existen tres tiempos. Un primer tiempo que llama *esbozo del mensaje*, donde el sentido apuntaría a *familiar*. Un segundo tiempo en el cual lo que surge en el Yo (*Je*) se espeja en su objeto metonímico, β' , es decir su *millonario*, para en un tercer tiempo aparecer en el mensaje, γ , *famillonaria*. Y el punto es que esa palabra no está en el código, por eso su valor de producción significante.

La definición que les propongo de la agudeza descansa de entrada en esto, que el mensaje se produce en cierto nivel de producción significante, se diferencia y se distingue respecto del código, y adquiere, por esta distinción y esta diferencia, valor de mensaje. El mensaje reside en su diferencia respecto al código. (Lacan, 1999, p. 27)

Pero esta diferencia debe ser sancionada por el Otro. Ahí está el contraste con lo cómico, señala Lacan, lo cómico es dual, la agudeza precisa del otro como tercero, como ya explicó Freud en su libro. Más aún, la agudeza se relaciona con algo que está profundamente situado en el sentido, y es que la esencia de la agudeza reside en su correlación con una dimensión radical que se refiere esencialmente a la verdad, en su dimensión de coartada, dado que siempre apunta al costado, al lado, de ahí su dimensión creadora (Lacan, 1999, p. 28).

Esta dimensión creadora de la agudeza se basa en la técnica del chiste propuesta por Freud, en cuanto técnica de lenguaje, y según Lacan, si el sentido y significación que allí surgen merecen una comparación con la dimensión de lo inconsciente es por la función de placer (Lacan, 1999, p. 30). Lo anterior se apoya en la analogía de estructuras que solo se conciben en el plano lingüístico y que se manifiestan entre el aspecto técnico o verbal del chiste y los mecanismos propios del inconsciente, particularmente la condensación y el desplazamiento.

¿Qué elaboración significativa se produce? De entrada, notamos con el *famillonaria* una aspiración al sentido irónico, satírico. Pero también surge un objeto que tiende a lo cómico, lo absurdo, al no-sentido, mofa del millonario y que tiende a adquirir la forma de una figura.

Lacan sostiene que el significante excava en lo real, el significado lo evoca, lo hace surgir, lo engendra a través de la metáfora y la metonimia. Las funciones metafórica y metonímica pueden expresarse de forma muy simple en el registro del significante, que se presenta en una cadena articulada, formada por anillos que dan lugar a esa cadena. Esta implica enlaces

del significante en dos dimensiones: una que puede llamarse *combinación, continuidad, concatenación*, y otra de *sustitución*, es decir, las dimensiones diacrónica y sincrónica. Y volviendo al ejemplo del *famillonaria*, Lacan propone que la metáfora es la figura del ejemplo. Hay una sustitución que la condensación freudiana ilustra en este caso. La metáfora está para mostrar un nuevo sentido, y es en esta sustitución donde reside el mecanismo creador de la metáfora. «La metáfora es una función completamente general. Incluso diría que, si se concibe el engendramiento, por así decirlo, del mundo del sentido, es por la posibilidad de sustitución» (Lacan, 1999, p. 34). Estos nuevos sentidos dan su profundidad a lo que en lo real es pura opacidad. Este nuevo sentido producido por la metáfora es por vía significante, la del equívoco y la homonimia, no por la significación. El ejemplo que utiliza es la palabra *aterrado*. Sostiene que esta palabra originalmente remite más a *derribado* que a *aterrorizado*, y es por el morfema *terr-*, presente en *aterrado* y en *terror* y que se emparenta con *tierra*, así, se da un matiz de significación que crea un sentido, y a su vez atenúa, reprime un contenido más displacentero (Lacan, 1999, p. 36).

Entonces, para Lacan, el sentido y la significación que surgen en el chiste son merecedoras de una comparación con las técnicas de lenguaje que reconoce en lo inconsciente, lo que se basa en su función de placer. El término *famillonaria* muestra una función significante que escapa al código, es decir, a todas las funciones significantes acumuladas hasta allí en su rol de creación de significado y acontece algo nuevo, que se vincula con el propio mecanismo de lo que se puede llamar *el progreso de la lengua* (Lacan, 1999, p. 31).

Volviendo a lo reprimido y lo displacentero que el chiste busca atenuar, Lacan apela al ejemplo de *Signorelli*, primer apartado de *Psicopatología de la vida cotidiana* (Freud, 1901b), para mostrar la relación entre chiste y olvido, dos formaciones de lo inconsciente.

Lacan propone que, en el olvido, a diferencia del chiste, falta algo, mientras que en el chiste la aparición de *famillonaria* muestra una producción. En el caso de *Signorelli* se trata de una aproximación metonímica, en la medida que surgen nombres sustitutivos (*Boticelli*, *Boltraffio*), entonces, la formación no es de sustitución como en el chiste, sino de combinación (Lacan, 1999, p. 40). De todas formas, no hay que confundir la sustitución con la metáfora o la combinación con la metonimia. Advierte esto porque, analizando el olvido de *Signorelli*, plantea que los restos del objeto metonímico tienen diferentes maneras de inscribirse. *Signorelli* está reprimido, *verdrängt*, en tanto remite por la partícula *Signor* a *Herr*, y *Herr* sería la representación de la muerte por la evocación de los turcos, y que está *unterdrückt*, caído en las interioridades, traduce Lacan («enviado al fundamento», según J. L. Etcheverry), por lo que sus lugares son diferentes. *Signor* circula reprimido entre el código, α , y el mensaje γ , en cambio, *Herr* resta enviado al fundamento, entre el objeto metonímico β' , y el Yo (*Je*), β . Como se ve, el fenómeno tiene dos niveles, el combinatorio y el sustitutivo:

Este tiene dos niveles: el nivel combinatorio, con ese punto destacado donde se produce el objeto metonímico propiamente dicho, y el nivel sustitutivo, con este punto destacado en el encuentro de las dos cadenas, la del discurso y la de la cadena significante en estado puro, donde se produce el mensaje. *Signor* está reprimido, *verdrängt*, en el circuito mensaje-código, mientras que *Herr* está *unterdrückt* en el nivel del discurso. En efecto, lo que ha atrapado a *Herr* es el discurso anterior, y lo que les pone a ustedes tras la huella del significante perdido son las ruinas metonímicas del objeto. (Lacan, 1999, p. 45)

Lo mejor es que a pesar de esta explicación, Lacan expresa que en el caso de *Signor*, sí hay efecto metafórico.

La metáfora en el olvido de *Signorelli*⁷

Borges (1952), afirmaba dudando, allá por 1951, que «quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas» (p. 13).

En este apartado intentaremos acercarnos a una metáfora, solo una, que, según Lacan (1999, p. 17), no logró constituirse como tal; digámoslo de una vez, estamos hablando de Freud y de su olvido del nombre *Signorelli*.

Comencemos con un poco de historia, entonces, y ubiquemos a Sigmund Freud en ese momento particular de su vida.

Este olvido acontece durante un viaje por Bosnia-Herzegovina que realiza en setiembre de 1898, mas debemos retroceder un año, a setiembre de 1897, para comprender cómo se desarrolla y procesa este suceso (Porge, 1989, p. 84).

Freud le anuncia a W. Fließ su viaje a Orvieto en la carta del 6/9/1897 (Freud, 1994, p. 287) y le describe sus intenciones y el estado de ánimo en que se encuentra: viaja a Orvieto buscando el olvido, buscando un ponche de Leteo (y Leteo es el río del olvido en el Hades, el reino de los muertos); Orvieto es para Freud un lugar creador de olvidos (Porge, 1989, p.

⁷ Esta sección fue trabajada previamente a partir de mi texto «La pasión según Sigmund».

86), ya que, también asociados a Orvieto, ocurren los olvidos de los nombres Bisenz y Pick (Porge, 1989, p. 86), este último no deja de guardar relación con el tema que nos ocupa. Entonces, Freud va a Orvieto buscando el olvido, en un particular estado de ánimo, recordemos que un año antes de este viaje por Italia había fallecido Jacob Freud, su padre, más precisamente el 23 de octubre de 1896. Esta muerte había conmovido a Freud profundamente, tanto que aun hoy cuesta precisar con certeza la incidencia del fallecimiento de su padre en su producción, sobre todo, en dos aspectos nodales como lo son su llamado «análisis de sí» (*Selbstanalyse*) y la publicación de su obra capital, *La interpretación de los sueños*.

No solo la muerte de Jacob preocupaba a Sigmund, también su propia muerte ocupaba sus elaboraciones y preocupaciones —pues sabemos que Freud creía que moriría en 1907 (Mannoni, 1969, p. 88), debido a su creencia en la teoría de la periodicidad de Fließ)—, lo que podemos constatar en sus escritos, pues en el momento del olvido de *Signorelli*, Freud (1900a) estaba abocado a la primera redacción de *La interpretación de los sueños*. La escritura de este texto no fue una tarea sencilla, así lo refleja su correspondencia con Fließ, pero también sus propios sueños, como el llamado del «Preparado anatómico con la propia pelvis» (Freud, 1900a, p. 414). En este sueño terrible se manifiesta de manera clara y contundente lo que representa la publicación de su «libro de los sueños», como gustaba llamarlo, y cómo en esto se enlaza su propio análisis. En este sueño, el significante muestra de qué forma la muerte ocupa a Freud y cómo lo toca en lo particular, en lo horroroso de esa muerte que se avecina y puede impedirle dar lo mejor que él tiene para ofrecer, ocaso que se patentiza en el agrisamiento de sus cabellos, que *grauen* evoca con toda la fuerza de lo ominoso (Porge, 1989, pp. 14-21). Se aprecia así, cómo el trabajo clínico de Freud, el

análisis de sí y la escritura de *La interpretación de los sueños* están íntimamente anudados; y es en este momento que Freud va a Orvieto y ve los frescos de Signorelli en la Capilla San Bricio.

Estos frescos versan sobre el fin del mundo y el juicio final (Freud los llama *frescos sobre las «cosas últimas»*), en ellos, la pintura de Luca Signorelli refleja detalladamente la desnudez de los cuerpos y de las formas (Porge, 1989, p. 85). Tengamos en cuenta, a su vez, que Freud también realiza una visita a una tumba etrusca en Orvieto, por lo que a cada momento se ligan y relacionan el nacimiento, la muerte, la sexualidad (Porge, 1989, p. 86). ¿Qué vio Freud en Orvieto? Freud vio los frescos que había comenzado Fra Angelico da Fiesole y culminó Luca Signorelli, y que constituyen una cierta interpretación de la *Divina comedia* de Dante. Una parte de dichos frescos representa una escena del llamado *Anticristo*, alude a algo contemporáneo a la época en que fueron realizados: remite al juicio a Jerónimo Savonarola, quien fue un monje que cuestionó severamente el funcionamiento y los objetivos de la Iglesia y que resultó condenado por el pecado de rebelión contra el Papa, nada menos (Porge, 1989, p. 85) —recordemos el comentario de H. Thode que reproduce Freud en su trabajo de 1914, *El Moisés* de Miguel Ángel, con relación al papel de este monje como modelo de Miguel Ángel para la creación de su obra, sin olvidar el lugar que el propio Moisés ocupara en la obra freudiana—.

Es en esta escena del Anticristo donde se ubica el autorretrato de Signorelli, que Freud, ante el olvido del nombre, evoca «con particular nitidez», sobre todo, «el rostro severo» (Freud, 1898b, p. 282). Quizá esto nos permita reconstruir o intentar, al menos, entender qué fue lo que atrapó Freud de esa pintura. Reconocemos a Freud recientemente golpeado por la muerte de su padre, pero no solo por esa pérdida: su propia muerte no la hallaba lejana,

como lo muestran los diversos síntomas de los que se quejaba por ese tiempo; y a su vez su trabajo clínico lo confrontaba día a día con la etiología sexual de las neurosis: nunca lo sabremos, pero podemos conjeturar que Sigmund Freud estaba fascinado por la íntima intrincación entre nacimiento, sexualidad y muerte que se desprende de la obra de Signorelli.

En Orvieto, Freud buscaba el olvido, en cambio, en Bosnia-Herzegovina, el olvido es encontrado.

Freud se hallaba de vacaciones y recorría en tren la zona de Bosnia-Herzegovina, desde Ragusa hacia una estación del lugar, en compañía de un abogado berlinés llamado Freyhau, comienzan a hablar de la comunidad turca que habita la zona y, más particularmente, de las características peculiares de ese pueblo. De esta forma, Freud le refiere a su interlocutor que el pueblo turco es muy respetuoso y afable con el médico, y que demuestra una llamativa resignación ante la fatalidad, incluso, ante la más extrema, la muerte, por lo que no es raro oír proferir en esas circunstancias sentencias como «*Herr*, sabemos que si lo hubieras podido salvar lo hubieras hecho». Llegado a este punto, Freud se interrumpe en su relato, se inhibe, podríamos decir, y desestima comentar otro aspecto de este pueblo, y lo que Freud desiste de decir es la estima e importancia en la que colocaban estos turcos los goces sexuales, y cómo ante su decaimiento la vida perdía todo valor. Freud no lo dice, juzgando que quizá esto fuera demasiado escandaloso, demasiado delicado, para ser precisos. Pero ¿qué es lo escandaloso?; quizá lo podamos ver más adelante. En este punto, Freud desvía el tema de su conversación (cuyo contenido, casi en su totalidad se lo había brindado el doctor Pick, un médico que ejercía en la zona, y cuyo nombre también fue olvidado), e interroga a su interlocutor acerca de los frescos de Orvieto, y aquí, al intentar

recordar el nombre de su autor, Freud no encuentra el nombre; había querido reprimir algo y se reprimió otra cosa (Porge, 1989, p. 99).

Ya en Orvieto había existido este deseo de olvidar, pero la posición ocupada por Freud es diferente en uno y otro viaje, lo que nos permite pensar que el análisis de sí y su trabajo clínico jugaron un papel preponderante en este movimiento subjetivo. Más tarde, durante el análisis de este episodio, Freud reconocerá que en este viaje estuvo absolutamente tomado por el influjo de una noticia que recibió en Trafoi —una aldea del Tirol—, sobre un paciente suyo que se había quitado la vida debido a una perturbación sexual incurable; él mismo señala: «en ese viaje no acudió a mi recuerdo consciente ese triste suceso, ni lo que con él se entramaba» (Freud, 1901b, p. 11). Omitió hablar de algo y esa omisión produjo el olvido; el olvido que Freud buscaba en Orvieto lo halla en este viaje hacia una estación de Bosnia-Herzegovina.

En una carta a Fließ, del 22/7/1898, Freud le relata a su amigo, por ese entonces, el episodio del olvido de *Signorelli*. Esa carta es el primer testimonio que tenemos de este hecho, los dos restantes son el trabajo de 1898 *Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria* (Freud 1898b) y la elaboración que realiza para el capítulo I de *Psicopatología de la vida cotidiana* (Freud, 1901b) en 1901. En la carta, Freud rápidamente concibe el hecho como una represión; lo que no dice y sí nos señala en su trabajo de 1898 es que él no pudo recuperar el nombre por sí solo, hubo de proporcionárselo un italiano culto, lo que nos permite imaginar a un Sigmund Freud ardiendo por saber, consumido por su deseo de ese nombre. Por eso se acerca bastante al punto señalado por Lacan cuando indica que «Freud había abandonado literalmente en su interlocutor, y por lo tanto desprendido de sí, la mitad rota de la espada de la palabra» (Lacan, 2017, p. 363).

Quizá sea válido hacer una digresión y recordar que, en una misiva apenas anterior a la aludida, la del 26/8/1898, Freud (1994, p. 353) se ocupa y comenta otro olvido, el de Julius Mosen, lo que nos enseña que el tema del olvido no era nuevo para él; lamentablemente Freud se cuida de comunicarlo, tanto como su «gran sueño» de *La interpretación de los sueños*. Nuevamente, surge la íntima relación entre la escritura de esa obra y el análisis de sí mismo, y si bien las hipótesis sobre el olvido de Julius Mosen apuntan a su relación con el artículo de 1899, llamado *Sobre los recuerdos encubridores*, sería oportuno pesquisar los nexos de los nombres *Julius* —nombre de un pequeño hermano de Sigmund, fallecido a poco de nacer— y *Mosen*, el nombre olvidado, que pareciera remitir a Moisés; otra vez el tema paterno en la producción de Freud, sobre todo, en lo atinente a muerte y sexualidad.

Volviendo al olvido de *Signorelli*, reconocemos que de nuevo Lacan (1964-65) acierta cuando en 1965, en su seminario, plantea: «El olvido freudiano es una forma de la memoria, su forma misma, la más precisa. Él mejor desconfiará de palabras como olvido» (p. 34) y afirma: «Esto es un agujero» (p. 34). Se introduce así el nivel de la falta, de lo que no está, y en este caso se trata de un nombre, pero no un nombre cualquiera, sino un nombre propio.

Sabemos que lo que caracteriza al nombre propio es su condición de irremplazable, es decir que si no se puede reemplazar es posible que falte (Porge, 1989, p. 97). Lo que aquí viene a faltar, lo que se reprime, pues Freud no se engaña y deriva a lo inconsciente el problema (Freud, 1898b, p. 285), es un nombre propio, lo que es central en este ejemplo ya que niega la relación con los temas del «Juicio final», muerte y sexualidad —solo lo reconocerá en las notas de *Psicopatología de la vida cotidiana* (Porge, 1989, p. 92)— y sostiene que la

represión es de nombre a nombre y no de contenido a contenido, es decir, que el enlace se produce por el contenido asociado al nombre (Freud, 1898b, pp. 284-285).

Esta proposición nos da toda una pauta para atender en el trabajo clínico, a la vez que anuncia el modo de funcionamiento del aparato psíquico. Lo que sí llama poderosamente la atención es el hecho de que lo reprimido no lo estaba tanto, dado que Freud, es cierto, evita hablar de algo con su compañero de viaje, pero en el texto, la represión de *Signorelli* surge asociada rápidamente con la sexualidad y la muerte (Lacan, 1988, p. 81). De esta forma, cuando Freud intenta acercarse analíticamente a este olvido, en su artículo de 1898 (Freud, 1898b, pp. 281-282) se pregunta a qué se debe que uno se preocupe por el olvido (y detrás vemos cómo apunta al displacer, al malestar que un olvido produce), ya en 1901 propone como explicación del olvido el influjo de un motivo (Freud, 1901b, p. 11): debido a un motivo es que cierto contenido sea displacentero, y por ello sería explicable que olvidásemos dicha representación.

Agrega que la perturbación del nuevo tema que emerge se produce por el tema precedente (Freud, 1901b, p. 10), el olvido no está solo, viene en su lugar un recuerdo falso, un nombre sustitutivo (Freud, 1901b, p. 9): acude otro nombre de continuo (Freud, 1898b, p. 281), algo que insiste, ¿o resiste? (Thomas, 1987, p. 85); siguiendo esta línea nos encontraremos con la íntima relación entre pulsión y deseo, ya que cuando Freud sofocó hablar de los goces sexuales olvidó *Signorelli* (Freud, 1898b, p. 284).

Pero no nos apresuremos, ¿cuáles son esos nombres sustitutivos que atormentan a Freud? *Boticelli* y *Boltraffio*. Ambos vuelven, nos explica Freud, por la semejanza de la primera sílaba de estos dos nombres con la sílaba inicial de Bosnia, palabra que había estado

presente en la conversación de Freud con Freyhau; pero también retorna *Traffio* que remite a *Trafoi*, y *Elli*, segunda mitad del nombre olvidado, *Signorelli*. *Atormentan* y no por azar: *Trafoi* es un recuerdo amargo para Freud, lo cuestiona como médico en cuanto a su capacidad y solvencia y abre a su vez una interrogante sobre el futuro de su práctica y por ende de su supervivencia; *Elli* no lo mortifica menos. Freud escribe sobre su olvido y postula que «*Signorelli* ha cobrado múltiples y diversos vínculos con los nombres contenidos en el tema reprimido y por eso se perdió para la reproducción» (Freud, 1901b, p. 13), comenta que por esos días se acostumbró a hablar en italiano, lo que facilitó dicho proceso (Freud, 1898b, p. 284). Pero hay algo que retorna inmodificado, como él mismo dice (Freud, 1901b, p. 12), eso es *Elli*, que no debería conmocionarlo menos, pues *Elli* en hebreo también quiere decir «señor», igual que *Signor* también alude al *Herr* como significante de las cosas últimas.

«*Elí, Elí, ¿lama sabactani?*» (Biblia, Mateo 27.46, p. 910 y Marcos 15.34, p. 933), así aparecen en el Nuevo Testamento, tanto en el evangelio de Marcos, como en el de Mateo, las últimas palabras de Jesús antes de morir en la cruz, que más o menos pueden escucharse como «Señor, Señor, ¿por qué me has desamparado (o abandonado)?». Como vemos no es una frase cualquiera, es un pedido, y nada menos que un pedido al padre. Encontramos así toda una conjunción de acontecimientos que no pueden menos que perturbar profundamente a Freud.

Recapitulemos, Freud está ante un cuadro en el que la sensualidad de los cuerpos es exaltada por el pincel de un maestro, un maestro que se inspiraba en la *Comedia* del Dante, pero que aludía a un hecho de su tiempo —la condena de Savonarola, cuyo pecado fue la rebelión contra el Papa—, y, como si esto no bastase, el nombre de ese artista era

Signorelli, que podemos traducir, del italiano y del hebreo, como «Señor, Señor»; ¿podía este cuadro y esta referencia bíblica no producir una represión en Freud, atravesado como estaba por el tema de la muerte de su padre y por la suya propia? Se podrá objetar que esta referencia parte del Nuevo Testamento y que Freud, perteneciente al credo mosaico, no estaría tan implicado en ella como para explicar los motivos del olvido, pero para eso deberíamos obviar la influencia de Monika Zajic, la niñera de Freud, a la que él menciona en las cartas del 3-4/10/1897 y 15/10/1987 (Freud, 1994, pp. 288-294). En esos dos textos, Freud da cuenta de cómo esta mujer fue su «causante» (sic), y de qué forma lo introdujo al mundo de la religión cristiana, hablándole «muchas cosas sobre el buen Dios y sobre el infierno». Además de estas dos cartas, existe un recuerdo relacionado con la niñera que Freud trabaja en *Psicopatología de la vida cotidiana*, en la sección iv, donde los temas de muerte y sexualidad nuevamente aparecen, pero detenerse en ello abusaría de las posibilidades y objetivos de este trabajo.

Elí, Elí, ¿lama sabactani?, este lamento, esta exhortación, se origina antes, lo encontramos en el Viejo Testamento, más precisamente en el Salmo 22 (Biblia, Salmos 22, p. 534). Es el primer verso de este salmo el que invoca Jesús antes de morir, ya que todo él parece ser una profecía sobre la suerte del Cristo; es este salmo, que habla de «la descendencia toda de Jacob», precisamente, un salmo lleno de imágenes terribles y dolorosas, de un goce mortífero, donde se eleva un pedido al padre, y un reconocimiento del origen que de ese padre surge. *Signorelli* es entonces la pasión que Freud padece; «Señor, Señor, ¿por qué me has abandonado?» refleja la culpa y el castigo, ese significante plásticamente presentifica en toda su intensidad la conflictiva edípica y la castración en juego.

¿Por qué vuelve *Elli* y no *Signor*?, ¿cuál es la diferencia? Quizá podamos acercarnos al punto si pensamos lo que representan los nombres, en lo que se juega en *Elli* y en *Signor*, o, más específicamente, en lo que *Signor* como significante puede representar para Sigmund Freud, para ese Sigmund Freud que en ocasiones firmaba simplemente *sigm* (Porge, 1989, p. 100).

Signor alude, directamente, a Sigmund Freud, a su nombre propio, *Sigmund*. Recordemos que el análisis se realiza porque el nombre ha caído (Lacan, 1999, p. 17): si el nombre puede faltar, podemos decir entonces que por eso recubre una falta (Lacan, 1964-65, p. 40); *Signor* se perdió por *Sigm*, es porque *Signor* lo implica en cuanto a lo que él es, lo toca acerca de lo que del Otro recibió, es decir, su propio nombre, por lo que *Signorelli* no puede ser recordado. El punto es que *Signor* alude al *Herr*, que no quedó reprimido, sino suprimido (*unterdrückt*) por Freud en su conversación con Freyhau, y «ese *Herr* es Freud identificado a ese personaje médico y que se tiene en guardia con algún otro; Freud no ve que el desconcierto está ligado esencialmente a la identificación» (Lacan, 1964-65, p. 41).

No olvidemos que esas anécdotas sobre los turcos fueron referidas a Freud por Pick: «Pick (pique) no Herz (corazón), que remite a Herzegovina como resto metonímico». Así solía bromear este médico, Pick, con relación a su nombre y los naipes de la baraja francesa, y esta anécdota, que remite a otro olvido de Freud, pone sobre el tapete la afección cardíaca de origen neurótico de la que adolecía Freud por ese entonces, lo que presentifica una vez más el tema de la muerte referido a la sexualidad (Freud, 1898b, p. 288 n.10). El punto es que la muerte y la impotencia lo amenazan a él (Lacan, 1999, p. 16), Freud ya no puede mirar de frente a la muerte (Lacan, 1999, p. 18). Veamos lo que escribe al respecto Lacan (2017) en los *Escritos*:

[...] es que *Signor*, con el *Herr*, el Amo absoluto es aspirado y reprimido por el soplo de Apocalipsis que se alza en el Inconsciente de Freud ante los ecos de la conversación que está sosteniendo: perturbación insiste él a este propósito, de un tema que acaba de emerger por un tema precedente que efectivamente es el de la muerte asumida. (p. 429)

Signor es una metáfora de las cosas últimas (Lacan, 1999, p. 21) y lo que se da es una aproximación metonímica, pues van a surgir nombres de reemplazo: *Botticelli* y *Boltraffio* (Lacan, 1999, p. 17), es en el significante que se producirán las sustituciones (Lacan 1964-65, p. 34).

En un primer momento Lacan (1999) plantea que *Signor* es el resto significante reprimido y que este no es igual a *Signorelli* (p. 15), fallando la metáfora porque *Signorelli* no acude (p. 17). Lacan ve aquí una especie de fracaso de la metáfora y localiza el objeto metonímico en *Herr*, que viene como metonimia de la muerte, siendo *Signor* el significante reprimido; en el olvido, la creación metafórica no estuvo lograda. Lacan sostiene lo anterior en 1957, en su seminario *Las formaciones del inconsciente* (Porge, 1989, p. 94), es decir, el olvido es la manifestación de la no metaforización en juego, olvido producido por el fuerte contenido angustiante que va unido a la evocación de *Signorelli* (tanto en lo que hace a la palabra como a la imagen). La reviviscencia de la conflictiva edípica, favorecida por el tema de la obra de *Signorelli*, así como los contenidos de la charla omitida por Freud, estarían dando cuenta de la represión en juego.

En 1965, Lacan realiza un viraje en la lectura de *Signorelli*. Un año antes había estado trabajando la mirada en su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, lo que le permite ubicarse desde otra perspectiva con relación a este hecho.

En 1957, en *Las formaciones del inconsciente*, planteó que *Herr* estaba *unterdrückt*, era el objeto metonímico de la muerte. En 1965, en *Problemas cruciales del psicoanálisis* propone con respecto a *Herr* que este significante está poderosamente iluminado y remite a la identificación médica de Freud. En 1957, *Signor* era el significante reprimido, en 1965, Lacan postula que la «o» de *Signor* vuelve en los nombres *Botticelli* y *Boltraffio*, entonces es *Sig* lo que resulta reprimido, *Sig*, que no puede no evocar su propio nombre. Aún más, en lo que refiere a los elementos visuales acentuados por Freud, sostiene que eso es lo que mira a Sigmund Freud en el lugar del Ideal del yo (Porge, 1989, p. 95-96). Esto habilita a las interrogantes, ¿qué es lo que mira a Sigmund Freud?, ¿desde dónde lo hace?, ¿desde dónde es mirado Freud? No nos detengamos aquí, digamos que esta lectura de Lacan se apoya en el modelo de la botella de Klein para trabajar la noción de agujero; «este olvido es un agujero por donde se deslizan los fonemas y a ese agujero, el nombre propio da una apariencia de sutura» (Porge, 1989, p. 96).

En el momento en que Freud intenta recordar el nombre del autor de los frescos de la Capilla de San Bricio no lo consigue, y expresa:

Esforcé mi memoria, hice desfilar ante mi recuerdo todos los detalles del día pasado en Orvieto, convenciéndome así de que ni el menor de ellos se había borrado u oscurecido. Al contrario, pude representarme los cuadros con mayor vividez sensorial de la que soy capaz comúnmente, y con particular nitidez tenía ante mis ojos el autorretrato del pintor —el rostro severo, las manos entrelazadas—. (Freud, 1898b, pp. 282-283)

Aparece así la emergencia de lo visual y, por sobre todo, la presencia de la mirada, y no una mirada cualquiera (nunca lo es), pues no podemos olvidar que esta mirada parte del

autorretrato de Luca Signorelli, ubicado en la escena del *Anticristo*, en esa obra que solo podía conmover radicalmente a Freud en su deseo y posición subjetiva.

Porge (1989) postula, leyendo a Freud, que la mirada del pintor es equivalente a los nombres de sustitución de *Signorelli*: ¿acaso la metáfora está dada por esta mirada?, ¿en lugar de qué ella acude?, ¿podemos darle a esta mirada un estatuto significativo? También Porge (1989) es quien nos recuerda que en 1965 Lacan plantea que la mirada que padece Freud es desde el lugar del Ideal del yo (p. 96), lo que nos parece de una fineza clínica extraordinaria si recordamos y sostenemos lo que señalaba Freud en 1923, en *El yo y el ello*, sobre la génesis del Ideal del yo: «pues tras este se esconde la identificación primera y de mayor valencia del individuo: la identificación con el padre de la prehistoria personal» (Freud, 1923b, p. 33). Quizá en esta mirada de un rostro severo Freud se identifica, ya que su deseo es capturado y representado por esa mirada plena de contenidos dolorosos, esa mirada que condensa la culpa, culpa edípica a la que este aludía hablando de muerte y sexualidad. Probablemente, esa mirada hable de la identificación imaginaria de Sigmund Freud, identificación a esa falta, la cual habilitará la constitución de ese yo que se escuda en el olvido para evitar el dolor.

Freud se siente mirado al recordar lo que él mismo vio, y en este juego especular queda atrapado. El que ve es el yo, a este corresponde dicha función; es que entre el yo y el mundo se extiende una única dimensión continua, la dimensión imaginaria, y son esas imágenes las que se transforman en la sustancia del yo (Nasio, 1987, p. 27) en las diversas identificaciones, las cuales son el resultado de los movimientos realizados en los tiempos constitutivos del sujeto, donde el complejo de Edipo se plasma en toda su dimensión dramática. Es por esto último, atendiendo al complejo de Edipo y la resolución del

complejo de castración por lo que podemos decir que la mirada es también una forma de vehiculizar la amenaza de castración (Nasio, 1987, p. 71).

En esa operación Freud es gozado por esa mirada, se fascina con esa mirada por el goce que esta recubre (Nasio, 1987, p.61). Entendemos recién entonces por qué no aparece el nombre buscado mientras permanece esa mirada: porque solo con el cierre de la pulsión aparece el sujeto el inconsciente, no antes (Nasio, 1987, p. 95) o, mejor dicho, a la inversa, solo cuando Freud es informado del nombre que busca por aquel italiano culto se logra el cierre del circuito pulsional, acotando lo simbólico, lo real del goce.

Quizá nos permita ordenar nuestra proposición la utilización de una analogía, nos referimos a la mirada que Freud dirige a la garganta de Irma, en ese otro encuentro con lo real que a este autor le acontece en un sueño, la noche entre el 23 y el 24 de julio de 1895 (Freud, 1900a, p. 128). ¿Dónde planteamos lo análogo?: en el encuentro con lo real, en el goce que ambas formaciones del inconsciente guardan y, más puntualmente, en las características plásticas de estos dos sucesos. Tanto en el sueño como en el olvido la mirada juega un papel nodal —si bien en un caso Sigmund Freud es quien mira y en el otro es él el mirado, persisten diferencias clínicas y teóricas a considerar—, en ambos ejemplos se aprecia cómo la dimensión simbólica es desde donde se ordena y trabaja clínicamente, lo que no es una priorización de este registro sobre los otros dos, sino una característica propia del modelo. Esa mirada, a la vez que fascina es un descubrimiento horrible, el fondo de las cosas (Lacan, 1992, p. 235), es que Freud ha atravesado ese momento de angustia capital en que su yo se identificó al todo, bajo su forma más inconstituida. Él literalmente se ha evadido (Lacan, 1992, p. 241). Y esto es lo que propone Lacan con relación a lo que le acontece a Freud enfrentado a la garganta de Irma:

[...] se trata literalmente de una descomposición espectral de la función yo, descomposición imaginaria. [...] Que no es sino la revelación de los componentes normales de la percepción. Porque la percepción es una relación total con un cuadro dado, donde el hombre se reconoce siempre en alguna parte. [...] Si el cuadro de la relación con el mundo no es desrealizado por el sujeto, se debe a que incluye elementos que representan imágenes diversificadas de su yo, que son otros tantos puntos de inserción, de estabilización, de inercia. Así se debe interpretar los sueños, se trata de reconocer dónde está el yo del sujeto. (Lacan, 1992, p. 253)

Esta afirmación tan clínica, tan directiva de Lacan, ¿no es pertinente también para el olvido de *Signorelli*, no es certera con relación a ese cuadro que mira a Sigmund Freud? Indicamos esto partiendo del supuesto de que al igual que en el sueño de «La inyección a Irma», en el olvido de *Signorelli* se juega un desfallecimiento del yo que habilita la posibilidad del olvido. Por esto último, es que podemos sostener, continuando la analogía con ese sueño, que cuando el yo se descompone y se descompone ante lo que es, que no está descompuesto, esto es el objeto (Lacan, 1992, p. 256); el sujeto habla, y eso tiene un sentido (Lacan, 1992, p. 254), sentido que encontramos en las diferentes elaboraciones que Freud hizo de este episodio.

Atendiendo entonces al sentido que Freud señala en sus escritos, se lee en sus trabajos que *Herr* tiene una función de pantalla, es lo que Freud suprime de su charla y que arrastrará tras sí los contenidos displacenteros a él asociados. De esta forma, *Sign* fácilmente hará caer a *Sigm. Herr* ya no será el objeto metonímico de la muerte, sino que designará una identificación, es el lugar del deseo de Freud en tanto este es el verdadero lugar de su identificación (Porge, 1989, p. 98), y donde la angustia que se plasma en dicha

identificación impedirá la evocación de ese nombre, *Signorelli*, que es una frase («señor, señor») a la que Freud ya no puede enfrentarse.

¿Como se explica esto?, sucede que, como el mismo Freud dice, sofocó los goces y cuando intenta recordar el nombre buscado, son otros los que acuden de continuo: *Botticelli* y *Boltraffio* (Freud, 1898b, p. 281). Solamente cuando le informan el nombre, la imagen, que recuerda hipernítidamente (igual que la fórmula de la trimetilamina en aquel sueño), empalidece, lo que parecería mostrarnos al goce atenuado por el significante.

Cuando Freud conoce el nombre, solo en ese instante, desaparece la mirada de *Signorelli*, ¿puede entenderse esto cómo que la nominación acota el goce?, ¿sería lo simbólico lo que viene a mediar frente al empuje de lo real?, ¿es lo simbólico la solución, como lo fue la «solución» de la trimetilamina en el sueño de la «Inyección de Irma»? (Lacan, 1992, p. 240).

Anteriormente, sostuvimos que mientras Freud busca el nombre de *Signorelli* se encuentra capturado por la mirada que del retrato parte y no deja de mirarlo; y, a su vez, otros nombres —*Botticelli*, *Boltraffio*— son los que acuden de continuo. Insistimos en este retorno, pues creemos que esto que permanece e insiste hace específicamente a la relación del goce y Freud articula que en esta misma repetición hay una mengua de goce (Lacan, 1993, pp. 48-49). Este goce, en cuanto tal, está evacuado de lo simbólico y no podemos olvidar que lo rechazado en lo simbólico reaparece en lo real, nos recuerda Miller (1984) parafraseando a Lacan (p. 154). ¿Qué es lo que aparece, lo que se denuncia en este encuentro? Lo que surge es la aparición angustiante de una imagen que resume lo que podemos llamar *revelación de lo real*, de lo real último, del objeto esencial que ya no es un

objeto, sino algo ante lo cual todas las palabras se detienen y todas las categorías fracasan, el objeto de angustia por excelencia (Lacan, 1992, p. 249). Este es el encuentro con lo real, con ese goce al que Freud trata de ubicar haciendo referencia a la muerte y a la sexualidad.

Ahora bien, el goce lo podemos conceptualizar, en una de sus vertientes, referido al deseo materno como función sin freno simbólico (Miller, 1984, p. 146), esto explicaría entonces la necesidad del significante del Nombre del Padre para que el goce desmedido se coordine con lo que no es más que su semblante, el falo (Miller, 1984, p. 146). *Signorelli*, entonces, sería el nombre que evocaría ese corte que permite escapar de lo mortífero del goce incestuoso.

Vuelta al chiste

Entonces, en el chiste hay creación de sentido, pero también caída, en la medida que el objeto metonímico pulsa por debajo con todas las urgencias de lo que falta. En el fenómeno metafórico hay creación de sentido, pero también la circulación de un resto, de un objeto que no se deja apresar y circula entre el código y el mensaje, eso que se reprimió y sigue causando efectos. Lo que para Lacan otorga su centro de gravedad al fenómeno es la sanción aportada por el Otro a esa creación. «Es la sanción del Otro lo que distingue la agudeza del puro y simple fenómeno de síntoma, por ejemplo. En el paso a esta función segunda es donde reside la agudeza» (Lacan, 1999, p. 48), y es en este punto en el que el chiste o agudeza se emparenta con el fin de análisis, según Lacan.

Ante esto, dónde ubicar al sujeto en esta operación, Lacan nos advierte que no debemos confundir al sujeto con el yo. Aquí no se trata de un poder de síntesis, sino de un efecto

creador, además, la experiencia psicoanalítica revela que no es el yo la sede de ningún poder de ese tipo. El sujeto no está estructurado como el yo de la experiencia (Lacan, 1999, p. 50). Se trata de lo inconsciente y de sus leyes, que se expresan a través de la condensación, el desplazamiento y la consideración de las necesidades de la puesta en escena, mecanismos todos que operan en las diferentes formaciones de lo inconsciente. Lacan señala que estas formaciones de lo inconsciente se corresponden exhaustivamente con lo que el análisis lingüístico identifica como formas esenciales de construcción del sentido, tal como es engendrado por las combinaciones del significante. Este engendramiento del sentido responde a la combinación de los fonemas en la cadena significante, tomada en su diacronía y en su sincronía.

Tales observaciones son adecuadas para mostrarles que la vía en la que hemos entrado, la de vincular con la combinación significante toda la economía de lo que está registrado en el inconsciente, nos conduce lejos, nos lanza a una regresión que no va *ad infinitum*, sino que nos devuelve al origen del lenguaje. En efecto, hemos de considerar todas las significaciones humanas como habiendo sido metafóricamente engendradas en algún momento por conjunciones significantes. (Lacan, 1999, p. 57)

Continúa el autor, a diferencia del lapsus, o el acto fallido, el chiste se presenta con rasgos que no son negativos, sino como un fenómeno significativo de creación de sentido que, en el caso de *famillanaria*, posee todos los aportes que *fames*, *fama*, *famulus*, *infamia* ponen en juego en lo que el sujeto es para su Otro. Lacan los llama *restos significantes*, *ruinas del objeto metonímico*. Como llamó a Traffoi, Herzegovina, Bosnia en relación con el olvido de *Signorelli*, y entiende que estos restos significantes dan cuenta de la palabra reprimida: *Signor*, en el olvido, *familiar* en el chiste.

Entonces *familiar* es lo reprimido, por lo que, para Heine, autor del *famillonaria*, representa ese significante que resuena todos los restos significantes antes aludidos. En el caso de *Signorelli*, lo que está reprimido remite a *Signor* en su relación con *Herr*, representante de la figura de la muerte y la impotencia, alusión a lo que acecha al propio Freud y que este no puede representarse, dado que «la muerte es el límite de la palabra y al mismo tiempo quizá también el origen de donde parte» (Lacan, 1999, p. 62). Allí está la diferencia entre chiste y olvido. El chiste produce una creación en el campo de lo simbólico, el olvido queda fijado en elementos imaginarios, como ser la imagen hipernítida del autor de los frescos aludidos.

Lacan trata de ubicar al sujeto en este procedimiento, indica que lo que se opone al sujeto en dicho procedimiento tiene que ver con el yo (*je*). La posición del *sujeto* está sostenida en el presente del decir, la posición yoica, en el decir del presente. El decir del presente remite al aquí y ahora, el presente del decir apunta a un sinfín de modos y registros que exceden el aquí y ahora, lo que podemos considerar como la diferencia entre el discurso consciente y los contenidos del inconsciente.

Para aclarar esto, Lacan pasa de explicar la función metafórica a detenerse en la función metonímica. Se trata de una forma distinta de la aprehensión conceptual, en tanto las leyes del inconsciente coinciden con algunas referidas a la composición del discurso. Esas leyes nos determinan y nos permiten apreciar la distancia entre la necesidad y el deseo.

Las necesidades no nos llegan sino por todos esos mecanismos —condensación, desplazamiento, etcétera, según las manifestaciones de la vida psíquica donde se reflejan, las cuales suponen todavía otros intermediarios y mecanismos— en los que

reconocemos cierto número de esas leyes a las que llegaremos tras este año se
seminario y que llamaremos *leyes del significante*. (Lacan, 1999, p. 71)

Para Lacan, estas leyes son dominantes y con el chiste o agudeza aprendemos el juego del ingenio (*jeu de l'esprit*, que en francés tiene un tono peyorativo), lo que aporta un matiz de diferencia a la función del juicio, que ya había postulado Freud, en tanto el campo semántico de «espíritu» e ingenio es más vasto.

Para explicar la función metonímica Lacan se dirige al siguiente chiste. Están en un salón Frédéric Soulié junto a Henri Heine viendo a un personaje lisonjeado por la concurrencia gracias a su posición económica, Soulié le dice a Heine «Mire, mire cómo el siglo xix adora al Becerro de oro», a lo que Heine responde «Sí, pero este me parece que ya no tiene edad». Si bien existe un efecto metafórico en nombrar *Becerro de oro* a un sujeto en su calidad de idolatrado, el chiste está en el desplazamiento, considerar que el imputado ya no es un becerro, animal joven por definición, sino alguien ya agotado por el paso del tiempo, lo que discute su posición y prestigio. Esta vinculación entre el significante y la imagen que explica la idolatría es vista desde la teoría psicoanalítica como una regresión tópica que supone la sustitución de lo simbólico por lo imaginario (Lacan, 1999, p. 75). Pero el chiste reside en subvertir todas las metáforas que refieren al Becerro de oro, para reducirlo a una simple res que vale por su peso en la balanza y no por su peso en oro. En la metáfora se trata de la sustitución, en la metonimia, de la relación de continuidad en la cadena significante, se produce, entonces, una transferencia de significación a lo largo de la cadena. El ejemplo que usa Lacan (1999) es hablar de «treinta velas» para aludir a treinta navíos:

[...] la metonimia es la estructura fundamental en la que puede producirse ese algo nuevo y creativo que es la metáfora. Aun cuando algo de origen metonímico se encuentre en posición de sustitución, como ocurre en el caso de las treinta velas, es distinto de una metáfora. Para decirlo todo, no habría metáfora si no hubiera metonimia. (p. 80)

Y acerca de la metonimia, Lacan recuerda que, en su seminario anterior, mencionó la dimensión de deslizamiento, de desplazamiento fetichista del deseo, cuando su fijación ocurre a un lado, o el otro, o cualquiera, de lo que se consideraría el objeto «natural» de dicho deseo. Es decir, en ese deslizamiento del sentido es donde ocurre el descentramiento que discute el yo (*je*). El discurso, en su dimensión horizontal de cadena, es propiamente un lugar deslizante y en esta dimensión se halla el punto de encuentro del discurso con la cadena significante, el mensaje apela al lugar del Otro como espacio de verificación.

En este momento de aquí, es decir ahí, entre gamma y alfa, hay devolución del mensaje al código, es decir que, en la línea de la cadena significante, y en cierto modo metonímicamente, el término es tomado en un plano distinto de aquel en el que fue emitido, lo cual deja percibir perfectamente la caída, la reducción, la desvalorización del sentido operada por la metonimia. (Lacan, 1999, p. 85)

Por esta razón, para Lacan, en la metonimia reside la dimensión del valor, opuesta a la dimensión del sentido. Son dos registros diferentes, la primera se relaciona con la diversidad de los objetos ya constituidos por el lenguaje, en la que se introduce el campo magnético de la necesidad de cada cual con sus contradicciones (Lacan, 1999, p. 85). Lacan apela a Marx para ilustrar esto y plantea que el valor se vincula con una representación, la cual puede convertirse en el significante de una equivalencia determinada. Llegado al punto

del valor puesto en juego en la dimensión metonímica, la investigación de Lacan se dirige hacia la fuente de placer en el chiste. Considera que para Freud, dicha fuente es la broma o chanza, ese período lúdico de la actividad infantil en el que el juego verbal remite a la adquisición del lenguaje como puro significante. Lo complejo de la cuestión se ubica en que el placer pasa por dos vías, según Lacan: por el carácter primitivo del significante respecto del sentido, en tanto el sentido es regulado por el control y la crítica con posterioridad a su adquisición, y la otra es la del inconsciente que opera con la forma y estructura de un lenguaje:

A esta medida común entre el inconsciente y la estructura de la palabra en tanto que está regida por las leyes del significante, a eso es precisamente a lo que tratamos de aproximarnos cada vez más, intentando convertirlo en ejemplar con nuestro recurso a la obra de Freud sobre la agudeza. (Lacan, 1999, p. 89)

Lacan no entiende que postular al significante como anterior al sentido, no implique dar una respuesta sobre este último. Se detiene en la fórmula freudiana «el sentido en el sinsentido», como ese movimiento en doble bucle del chiste, en un primer instante sorprende por el sinsentido para luego proponernos otro sentido, oculto por el sinsentido original. Recuerda que Freud no está para nada conforme con el término *sinsentido*, tampoco será esta la vertiente por la que Lacan se decantará. La propuesta de Lacan anuda el uso del significante con la satisfacción o el placer, en la medida que el significante está hecho para expresar una demanda, una necesidad dirigida al Otro (Lacan, 1999, p. 90). Como la demanda es relativa al Otro, este está en posición de aceptarla o rechazarla, lo cual lo coloca en oposición al sujeto. La demanda es vehiculizada por el significante y, como su valor es siempre relativo, muestra la relación del significante con el deseo, porque se desea

lo que falta. El significante ocupa el lugar de eso que falta. El deseo es transformado por su pasaje por las vías del significante. En un primer momento, la expresión de la necesidad por medio de la llamada pone en juego dos planos, el de la intención y el del significante; esa llamada ya está determinada por la estructura significante, entonces, entre lo que intenta pedir y lo que transmite hay una diferencia. Lacan, apela a su grafo y ubica el origen en Δ .

Δ , (delta) es así llamado por ser la inicial de demanda, y su progresión establecerá los dos puntos, A, el Otro, y M el mensaje (que antes llamó alfa y gamma respectivamente). Entre esos dos puntos se establece el espacio donde la metáfora ocurre y la satisfacción de la necesidad es un más allá que se explica por la creación de un sentido nuevo, que expresa un deseo diferente a la demanda. Aquí se halla el placer del ejercicio del significante, en la medida que recrea, organiza el significado. Por eso, Lacan (1999) se permite dar esta definición:

El deseo se define por una separación esencial con respecto a todo lo que corresponde pura y simplemente a la dirección imaginaria de la necesidad, necesidad que la demanda introduce en un orden distinto, el orden simbólico, con todas las perturbaciones que este pueda traer aquí. (p. 96)

Esas perturbaciones están asociadas a la dimensión de la sorpresa como índice de lo novedoso y creativo. Es este carácter sorpresivo el que Lacan destaca como señal de que el deseo transportado circula en lo inconsciente; esos deseos, por haber sido simbolizados, se mantienen en la circulación significante entre el Otro y el mensaje.

Por la acción de la metáfora es como se produce el surgimiento del sentido nuevo, cuando, tomando prestados ciertos circuitos originales, asesta un golpe dentro del

circuito corriente, banal, admitido, de la metonimia. En la agudeza, la pelota va y vuelve entre el mensaje y el Otro a cielo abierto, produciendo el efecto original que le es propio. (Lacan, 1999, p. 97)

Estos nuevos sentidos reorganizan el mundo de los objetos, están avalados por el campo del Otro; por ese motivo, el objeto del chiste es evocar la dimensión por la que el deseo no solo no recupera, sino que señala todos los desechos que ha dejado en el nivel de la cadena metonímica y lo que tampoco realiza en el nivel de la metáfora. Lo que ocurre es un desvanecimiento, una reducción del sentido, pero no el sinsentido, por eso la referencia a la noción de valor marxista. No se trata del sinsentido, sino del paso de sentido (en francés *pas* refiere a «paso», pero también a la «negación»). Y por eso el valor del chiste necesita de la sanción del Otro.

Este paso de sentido es, hablando con propiedad, lo que se realiza en la metáfora. Es la intención del sujeto, su necesidad, lo que más allá del uso metonímico, más allá de lo que se encuentra en la común medida, en los valores admitidos que deben ser satisfechos, introduce precisamente en la metáfora el paso de sentido. Tomar un elemento de donde está y sustituirlo por otro, diría incluso otro cualquiera, introduce aquel más allá de la necesidad con respecto a todo deseo formulado, que está siempre en el origen de la metáfora. (Lacan, 1999, p. 103)

Por consiguiente, lo más esencial para la dimensión del chiste es la subjetividad, como plantea Freud, «solo es un chiste lo que yo mismo reconozco como chiste», pero sin la sanción del Otro no se produce el placer para el sujeto.

Lacan no retrocede en el uso del término *subjetividad*, en el entendido de que su utilización implicaría apartarse de la objetividad solicitada al quehacer científico. Para Lacan, no se trata de ubicar al sujeto en una inmanencia de la conciencia, sino en pensar una heterogeneidad propia del significante (recuerda la etimología de *héteros*, que significa «inspirado» y que en latín remite «al resto», «al residuo»), y en la medida que opera la cadena significante siempre hay un resto, por lo que se instaura una subjetividad de otro orden, dado que se refiere propiamente al lugar de la verdad (Lacan. 1999, p. 109). Lacan retoma al chiste sobre Cracovia y Lemberg para mostrar que incluso apelando a la mentira se trata del lugar de la verdad. Y esta verdad también se juega eminentemente en el plano de lo inconsciente (la referencia aquí es el *cogito* cartesiano) por lo que esa dimensión de lo que piensa en otro lugar rápidamente nos lleva a *la otra escena* propuesta por Fechner y trabajada por Freud sobre todo en su libro sobre el sueño.

El término *otra escena psíquica* que Freud toma prestado de su lectura profunda de Fechner, él siempre lo pone en correlación con la estricta heterogeneidad de las leyes relativas al inconsciente con respecto a todo lo que se puede relacionar con el dominio del preconscious, es decir, con el dominio de lo comprensible, de la significación.
(Lacan, 1999, p. 111)

Entonces, Lacan sugiere que el Otro en cuestión es el que Freud llama *referencia de la escena psíquica* con relación al chiste. Para el sujeto algo del sinsentido aparente se debe poner a jugar y se debe invocar al Otro para que la sorpresa tenga una especie de generación de placer, *placerógeno*, dice Lacan (1999, p. 111). Entonces, ¿qué orden del Otro es el que se invoca en el sujeto?

Lacan postula que si nos quedamos en el plano de lo cómico nos mantenemos en una situación dual y no es a eso a lo que apunta. Pero lo que sí reconoce, apoyándose en el relato de Queneau sobre la batalla de Marengo, es que allí aparecen dos tiempos, la preparación de la historia y el remate. El efecto ingenioso reside en que el paso de sentido opera una reducción del valor del elemento fascinante que, en el chiste de la batalla de Marengo, recae en la figura del caballo. ¿Por qué nos satisface esto? Porque el significante matiza, suaviza, le da otra textura a lo que de por sí podría angustiarnos, como ser la imagen de una batalla. El punto es que para que esto suceda en el chiste son precisas tres personas, a diferencia de lo cómico, donde dos son suficientes, es esta terceridad la que, sancionando el efecto chistoso, sorprende y nos sorprende en lo que se comunica.

Por regla general, siempre te dan en un lugar distinto del primero adonde tu atención ha sido atraída para engañarla —o tu asentimiento, o tu oposición— y ello cualesquiera que sean los efectos que estén en juego, efectos de sinsentido, efectos de comicidad, efectos de participación pícaro en una narración sexualmente excitante. Digamos que ese juego dual es tan solo una preparación que permite la distribución en dos polos opuestos de lo que siempre tiene de imaginaria, de reflejada, de simpatizante, la comunicación, la intervención de una cierta tendencia en la que el sujeto es la segunda persona. Esto es solo el soporte de la historieta. Igualmente, todo lo que atrae la atención del sujeto, todo lo que se despierta en el plano de su conciencia, es solo la base destinada a permitir pasar a otro plano que se presenta siempre como más o menos enigmático. Aquí surge la sorpresa, y por eso entonces nos encontramos en el nivel del inconsciente. (Lacan, 1999, p. 117)

¿Cómo es esta terceridad, cómo es este Otro? Para Lacan, en este momento de su teorización, se trata de un sujeto real. Para fundamentar, indica que una máquina no podría

sancionar si una agudeza o chiste funciona, lo que nos recuerda el test de Turing, se trata de la dirección del sentido en la que el chiste juega su parte, la cual remite a la interacción entre un significante y una necesidad, a pesar del hecho que el significante establece una distancia enorme con la necesidad. Pero se precisa de un viviente que practique un lenguaje y posea un bagaje, usos, locuciones, empleos, términos que le permitan participar (Lacan, 1999, p. 119). Son estas imágenes las que se pueden combinar de diversas formas y que utiliza el significante para producir el chiste o agudeza.

Estas imágenes más o menos admitidas y usuales Lacan las llama *el tesoro metonímico* y este tesoro lo detenta el Otro, ahora bien, por más que propone que este Otro debe ser un viviente real, no deja de reconocer que es un lugar esencialmente simbólico (Lacan, 1999, p. 121). Este juego entre real y simbólico, para Lacan, es índice de la interrelación entre el poco sentido y el paso de sentido, ambos se cruzan constantemente y generan otro efecto. Que el otro, así con minúscula, participe en la posibilidad del chiste, desde el interior de la resistencia del sujeto en tanto posee las cristalizaciones imaginarias que sancionan qué chiste puede o no circular, según la comunidad o «parroquia» en la que este se produce, hace que el chiste resuene directamente en el inconsciente (Lacan, 1999, p. 123).

Como se aprecia, para Lacan, el Otro tiene esta doble valencia, de Otro, con mayúscula, y otro, con minúscula, simbólico e imaginario, y es desde su posición que la hiancia constituye la insolubilidad del deseo, por lo que el chiste le restituye su goce a la demanda en la medida que esta permanece insatisfecha en su doble aspecto de sorpresa y placer (Lacan, 1999, p. 125).

Es el tropiezo, la hiancia, el defecto del mensaje lo que el Otro autentifica como chiste, pero de esta forma se le restituye al propio sujeto como lo que constituye el complemento indispensable del deseo propio del chiste. (Lacan, 1999, p. 126)

En la medida en que el deseo está atrapado en el mundo del lenguaje, el mundo simbólico, todo lo que puede pretender está mediado por una sucesión de pasos de sentido que envían la satisfacción a un horizonte que se ve, pero no se alcanza. Por ese motivo el sujeto no está en un solo punto del grafo que Lacan utiliza, y nos advierte de no ubicarlo en el punto de partida de la necesidad, dado que no es el sujeto, sino que el sujeto se encuentra en todo el dispositivo, circulando. El chiste, para lograr su efecto de placer y sorpresa, debe prepararse, y esta preparación es el Otro; tiene que ver con una inhibición entendida como oposición en una relación dual, remite a las objeciones que pueden hacerse a un objeto, lo que sin duda organiza una defensa ante la intrusión de ese objeto, y lo que se busca es acomodar al Otro en función de ese objeto. Entonces, Lacan, por más que trató de no empantanarse en la dimensión de lo cómico, debe dedicarse a ella por su carácter dual, del sujeto y el Otro, que no puede evitarse. Para Lacan, la dimensión de lo cómico debe ubicarse en la distancia que existe entre lo ingenioso y lo ingenuo, en tanto el ingenuo carece de la inhibición preparatoria de lo chistoso, no accede al código que establece lo que debe ser sofocado.

Luego examina la risa como índice de lo cómico y lo establecido hasta esa fecha no lo satisface, en particular lo planteado por Bergson, con su teoría de lo mecánico moviendo a risa. Para Lacan, el fenómeno de la risa se sitúa en la función en el hombre de lo imaginario, la imagen tiene un poder cautivante que está en el origen del yo y que remite a

la tensión que se experimenta ante el deseo o la hostilidad. Aquí la referencia es al estadio del espejo y, según Lacan, es la caída de la imagen lo que mueve a risa.

Ciertamente, si la risa, como connotación y acompañamiento de lo cómico, reaparece en un lugar más elevado que nos interesa infinitamente más que el conjunto de los fenómenos del placer es porque lo imaginario está interesado en algún lugar en lo simbólico. (Lacan, 1999, p. 136)

Este peso de lo imaginario, este tiempo más prolongado de lo cómico con relación a la fugacidad del chiste, Lacan lo entiende como la posibilidad de lo cómico; es preciso que la relación de la demanda con su satisfacción no se inscriba en un momento instantáneo, sino en una dimensión que le da su estabilidad y su constancia, su vía, en el vínculo con algún otro determinado.

Ahora bien, si en las subyacencias del chiste hemos encontrado aquella estructura esencial de la demanda de acuerdo con la cual, en tanto que el otro la recoge, ha de quedar esencialmente insatisfecha, hay de todas formas una solución, la solución fundamental, la que todos los seres humanos buscan desde el inicio de su vida hasta el fin de su existencia. Como todo depende del Otro, la solución es tener otro todo tuyo. Es lo que se llama el amor. En la dialéctica del deseo, se trata de tener otro todo tuyo. (Lacan, 1999, p. 137)

El problema del Otro y del amor se encuentra en el centro de lo cómico. Para abordarlo, Lacan se dirige a la comedia.

El origen de la comedia está estrechamente vinculado con la relación del ello con el lenguaje. El ello del que a veces hablamos, ¿qué es? No es pura y simplemente la

necesidad radical original, la que está en la raíz de la individualización como organismo. El ello solo se aprende más allá de toda la elaboración del deseo en la red del lenguaje, solo se realiza en el límite. Aquí el deseo humano no está capturado de entrada en el sistema de lenguaje que lo atempera indefinidamente y no deja ningún lugar para que el ello se constituya y se nombre. Es, sin embargo, más allá de toda esta elaboración del lenguaje, lo que representa la realización de aquella necesidad primera que, al menos en el hombre, no tiene ninguna oportunidad siquiera de conocerse. No sabemos qué es el ello de un animal, y hay muy pocas posibilidades de que alguna vez lo sepamos, pero sí sabemos que el ello del hombre está completamente metido en la dialéctica del lenguaje y vehicula y conserva la existencia primera de la tendencia. (Lacan, 1999, p. 138)

¿Qué nos muestra la Comedia Antigua, con Aristófanes a la cabeza? Muestra el retorno de la necesidad en su forma más elemental, las necesidades del sexo y todas las ocultas en general. Esto evoluciona a la Comedia Nueva, en este período, se trata de perseguir un objeto metonímico, se ha sustituido el sexo por el amor, y por ello el amor es un sentimiento cómico. Este movimiento tiene una cima y es Molière.

Esta se sitúa, en la historia, en aquel momento bisagra en que la presentación de las relaciones entre el ello y el lenguaje, en la forma de una toma de posesión del lenguaje por parte del ello, dejará paso a la introducción de la dialéctica de las relaciones del hombre con el lenguaje bajo una forma ciega, cerrada, lo cual se lleva a cabo en el romanticismo. En este sentido tiene mucha importancia el hecho de que el romanticismo, sin saberlo, resulte ser una introducción confusa a la dialéctica del significante en cuanto tal, cuya forma articulada es, en suma, el psicoanálisis. (Lacan, 1999, p. 140)

La escuela de las mujeres, la comedia de Molière, es una clara muestra de que el deseo está más allá de las palabras con las que tratan de educar a la protagonista, según Lacan, el ello está más allá de la captura del deseo en el lenguaje, por eso la relación con el Otro es esencial, ya que por él pasa el camino deseante, no porque el Otro sea el objeto único, sino porque en el Otro se encuentra el código, el tesoro significante, y lo somete a toda su dialéctica (Lacan, 1999, p. 144).

PRESENTACIÓN DE LOS DATOS. ANÁLISIS Y DISCUSIONES

Negación, ironía e iluminación en psicoanálisis

Ya no se trata entonces solamente de teorizar la manera en que el signo adquiere su cualidad de significante sino de plantear la cuestión de saber cómo algo del lenguaje resuena en el cuerpo. (Fontaine, 1995, p. 29)

La poesía siempre ha sido uno de esos puertos hacia el que el psicoanálisis se dirige cuando busca algunas respuestas, dado que en el uso del lenguaje que esta genera siempre ha encontrado ese horizonte que sabemos condenados a buscar y nunca alcanzar. Conocemos la fascinación de Freud por Goethe y Shakespeare; Lacan, continuando la senda abierta por Freud de seguir a los creadores, nos dice en su segundo seminario, *El yo en la teoría y la técnica psicoanalítica*, «los poetas, que no saben lo que dicen, sin embargo, siempre dicen, como es sabido, las cosas antes que los demás» (Lacan, 1998, p. 17). En este seminario la referencia se dirige a Rimbaud, un poeta cuya obra inaugura una manera diferente de escribir poesía. El «no saben lo que dicen» de Lacan se apoya en la hipótesis del inconsciente que sostiene el psicoanálisis, lo que sin duda podemos experimentar en la distancia entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación. Leyendo a Idea Vilariño, una poeta uruguaya que realizó su obra en idioma español, algo del orden del exceso o de lo injusto se instala, si queremos aplicarle esa sentencia lacaniana.

Ante la escritura de Idea es necesario preguntarse cómo consigue, con esas pocas palabras tan apegadas a lo coloquial, tan lejanas de lo «prestigioso poético», la fulguración inconfundible que solo da la poesía genuina. La respuesta es doble: la

autenticidad de la experiencia radical, desgarrada, que transmite, y la música. (Peyrou, 2014, p. 27)

El término «fulguración» en la cita de Peyrou rápidamente nos hizo evocar la ocasión en que Lacan hablando de la experiencia del pase comentó que alguien se refirió a este como si fuera «un relámpago» (Sous, 2017, p. 2), lo que a su vez nos lleva a considerar este pase con una estructura similar a la del chiste. Pero volviendo a los planteos de Peyrou, estas vertientes serán desplegadas en lo que sigue. Seguramente Vilariño dice más de lo que sabe y su obra está allí para que ese saber nos alcance, pero parece injusto decir que no sabe lo que dice. Rosario Peyrou (2014), en su artículo «Decir no», expresa que «su pelea por la autenticidad es también una batalla por la esencialidad del lenguaje, que se va despojando de todo artificio hasta ser solo música y sentido» (p. 24). La apuesta de Vilariño parece dirigirse hacia la economía y el rigor, a la restricción y al trabajo constante, como muestra la tarea en su propio diario. En ese texto se despliegan los temas que la poeta permanentemente propone, Peyrou (2014) acierta al decir que lo hace con «el máximo escepticismo con la máxima sensualidad» (p. 31) y aquí la tensión sostenida por su apuesta aparece.

Es la verdad de la experiencia, sin ornamentación ni cosmética epocal lo que Idea convierte en poesía gracias a su rigor y a su indudable talento. El pudor expresivo — escribió Antonio Muñoz Molina, al referirse a sus poemas eróticos más audaces— multiplica el efecto de la falta de vergüenza. (Peyrou, 2014, p. 24)

Ello parece confirmar que vergüenza y erotismo son una pareja condenada a perpetuarse.

No cabe duda de que el gesto antirretórico de Idea, su lirismo desnudo, fue una contribución esencial para una radical transformación de la poesía uruguaya. Sus libros que siguieron a *La suplicante* acentuarían ese proceso de búsqueda de un lenguaje esencial, que no es otro que «ese pudoroso español rioplatense tal como se lo habla en voz alta o tal como se lo susurra en la intimidad», como ha dicho tan felizmente Luis Gregorich. (Peyrou, 2014, p. 27)

Ese español rioplatense que es el que escuchamos día a día en la intimidad de los análisis en los que transferencialmente participamos. Peyrou (2014) propone que el progresivo despojamiento verbal de Vilariño apunta a proseguir el camino iniciado por Delmira Agustini en la búsqueda de poner en palabras el deseo desde una experiencia de mujer, pero la perspectiva se amplía cuando, citando a Marta Canfield, señala que Vilariño construye su mundo poético desde la experiencia del drama existencial del hombre y la mujer modernos: desde la conciencia alucinada de su condición de ser para la muerte (p. 26). «Como una elegía medieval, su poesía dice que todo está destinado a morir, el amor, la belleza, la pasión» (Peyrou, 2014, p. 31). Sin embargo, no hay resignación: ese nihilismo radical no excluye la rebeldía y una suerte de esperanza involuntaria que es la que genera el jadeo ansioso de sus *Nocturnos*:

Si alguien dijera ahora

aquí estoy y tendiera

una mano cautiva que se desprende y viene

la tomaría

creo.

(«Andar diciendo muerte», en Peyrou, 2014, p. 32)

Uno no puede dejar de escuchar la ironía que en ese «creo» se desliza, uno no puede dejar de evocar el mito lacaniano de la mano que sale de la astilla encendida para hablar de la transferencia, transferencia que Lacan no se privó de pensar desde la ironía socrática. Y bien, de la ironía tratará este texto, de la ironía que en la negación se apoya para producir un efecto. Si el psicoanálisis ha apelado en diferentes circunstancias a otras disciplinas, en esta ocasión el llamado a la poesía es desde el lugar del que escucha. Más específicamente, a pensar el lugar de la negación en la obra de Idea Vilariño, porque negando, Idea afirma y propone. Pero es un llamado extraño, lateralizado, puesto que es desde el lugar del humor. ¿Por qué desde el humor?, precisamente por ese carácter opositor y creativo que Freud le adjudicó a este en su texto de 1927, donde la resignación no aparece como posibilidad.

Cuando el humor aparece generalmente las imágenes asociadas a él refieren a lo cómico y lo risible, pero el humor no se agota allí. Dijimos antes que no existe una definición sin apelaciones sobre el humor, por lo que debemos recurrir aquí a una disciplina que nos permita un mínimo de acuerdo y, quizá, la semiología, la ciencia que se ocupa de los signos, sea la adecuada para ello. Es así como Umberto Eco ya señaló que toda definición filosófica del humorismo o de lo cómico tiene las siguientes características constantes: primero, que concierne a una experiencia muy imprecisa, hasta el punto de que recibe diversos nombres, tales como *cómico*, *humorismo*, *ironía*, etc. No se sabe bien si se trata de experiencias diferentes o de una serie de variaciones de una única experiencia fundamental. Se empieza creyendo que esa experiencia tiene al menos una correspondencia fisiológica, que es la risa, para después advertir que existen innumerables ejemplos de lo cómico no acompañado de la risa. Luego plantea que la definición es tan imprecisa que, al final de

todo estudio sobre lo cómico o sobre el humorismo, se llega a incluir también en la definición experiencias que el sentido común no calificaría de cómicas, sino de trágicas. Paradójicamente, uno de los componentes de lo cómico es el llanto. Este «paradójicamente» nos da la posibilidad de pensar a la negación como un procedimiento asociado al humor, sobre todo si utilizamos una de las definiciones que de ella dan; «afirmar que no», y también de pensar lo trágico ligado al humor. Lo trágico, si nos apoyamos en su etimología, implica un canto o drama heroico, y aquí vuelve nuestra poeta, dado que precisamente el canto, la música, el ritmo es característico de la propuesta poética de Vilariño.

En el acto fonético del habla, se realizan concretamente los hechos físicos del sonido: intensidad, altura, duración, timbre. Estos hechos físicos determinan la musicalidad, el ritmo, la entonación de un texto, los cuales, a su vez, sirven a la expresión y la comunicación. [...] por todo lo cual es un claro imperativo ocuparse, volver a ocuparse, de los sonidos, de los acentos, de los silencios y las pausas, e inevitablemente, de los ritmos. Es decir, volver a ocuparse de la prosodia. (Vilariño, 2016, p. 17)

Para Vilariño (2016), la prosodia

[...] se ocupa solamente de los significantes, nunca de los significados (o solo tangencialmente), que se ocupa de las formas y de las estructuras sonoras, de la faz sonora de los hechos literarios. Que se ocupa de lo fonético y no de lo fonológico. Eso nos lleva a enfrentarnos al hecho poético como a una masa sonora quedándonos al nivel de los significantes, descartando cuanto corresponde a la fonología, a la sintaxis, a los significados. (p. 17)

Quizá cuando presentemos la teoría de los estoicos sobre el signo, esto obtenga otra claridad. Sabemos por sus textos y sus biógrafos que la música formó parte de su entorno familiar y ella misma incursionó en dicho campo. Jorge Monteleone (2017) nos dice: cuando Vilariño —temprana lectora de *El nacimiento de la tragedia*— afirma que ante la inminencia del poema el ritmo viene primero, reconoce la precedencia de ese «estado de ánimo musical» (p. 54). La referencia a Nietzsche no es ociosa, para este filósofo la música es la negación del principio de individuación y esa noción integraría la doctrina de lo dionisiaco (Monteleone, 2017, p. 54). El artículo de Monteleone «Idea del No» señala que «en esto consiste la Idea del No, la que niega y se niega para aniquilarse en una destrucción activa de la posición de sujeto, en una afirmativa transmutación propia del carácter dionisiaco, para ir más allá de sí». Pero en mi opinión no afirmaré que Idea Vilariño pertenezca a los dionisiacos. Lo apolíneo también se expresa en su obra, sobre todo, si pensamos que la música y la poesía estaban al cuidado del hijo de Zeus y Leto. Esta dialéctica entre Apolo y Dionisio se ve expresada en la voluntad de nada, profundamente nietzscheana (heredada de Schopenhauer).

Podría apuntarse, por ejemplo, que la voluntad de la nada que recorre la obra de la poeta no es un gesto nihilista, sino la afirmación del aniquilamiento como fuerza activa, aquello que Nietzsche denominaba *la negación activa propia de los espíritus fuertes*. (Monteleone, 2017, p. 50)

Y continúa Monteleone:

Deleuze distingue el volverse contra sí mismo como una fuerza reactiva, pero la autodestrucción —esa «voluntad de la nada»— consiste en negar las fuerzas reactivas para llevarlas a la nada. Se trata, por ello, de una «destrucción activa»: «la negación —

escribe Deleuze—, al hacerse negación de las propias fuerzas reactivas, no es solamente activa, sino que está como *transmutada*. Expresa la afirmación, expresa el devenir activo como poder de afirmar. (Deleuze, 1995, en Monteleone, 2017, p. 50).

«Y así la poeta es profundamente nietzscheana en su negación, en la negatividad implícita de la afirmación» (Monteleone, 2017, p. 50).

Otra vertiente para explorar es que también se puede pensar la negación en la poesía de Idea Vilariño con relación al humor, pero no solo en lo que Eco propuso antes, sino también a partir del texto antes aludido, «El humor», de 1927, escrito por Sigmund Freud. Cuando Freud caracteriza el humor, señala que este tiene algo de liberador y también algo de grandioso y patético; lo grandioso lo deriva al componente narcisista en juego, lo patético, a ese componente pasional, ya que el humor no es resignado, es opositor. Aquí Vilariño (2017) nos ilumina con su ironía y negación.

Decir no

Decir no

atarme al mástil

pero

deseando que el viento lo voltee

que la sirena suba y con los dientes

corte las cuerdas y me arrastre al fondo

diciendo no no no

pero siguiéndola.

Frente a la realidad adversa, el humor intenta que tanto el yo como el principio del placer se impongan, aproximándose a veces a procesos regresivos o reaccionarios que encontramos en el padecer cotidiano. La lista que aporta Freud nos es conocida: neurosis, delirio, embriaguez, abandono de sí, éxtasis. Una hipótesis sería proponer que no solo deberíamos pensar en procesos regresivos y que la *poiesis* también puede ser una respuesta frente a la adversidad cotidiana, es allí donde la obra de Idea Vilariño aparece con la firmeza paradójica de aseverar negando.

La negación desde el psicoanálisis

La pregunta por la negación en psicoanálisis llega desde la experiencia clínica. El primero es Sigmund Freud, quien, oyendo el relato de un sueño de un paciente sobre una mujer, se queda pensando en el «no es mi madre» proferido como cierre de la asociación. Más tarde Lacan, en su primer seminario público trabajando sobre la resistencia en el análisis, recurre a Jean Hyppolite para que realice un detallado análisis sobre el texto de 1925 escrito por Freud llamado *Die Verneinung*. El sustantivo *Verneinung* está formado a partir del verbo *verneinen* que implica «decir no», «responder por la negativa», «negar», «rehusar» y que en la experiencia del análisis refiere al hecho de que un analizante al tomar conciencia de un contenido de pensamiento que le concierne se desvincula de lo que está enunciando (David-Menard, 2018, p. 1710). En el idioma francés, *Verneinung* fue traducida de diferentes maneras: *dénégation* («denegación») *déjugement* («desjuicio»), luego de muchas discusiones, que apelaban a la relación del psicoanálisis con la filosofía en lengua alemana, kantiana y poskantiana, se optó por reestablecer la traducción del término como *négation*,

lo que en idioma español se traduce como «negación» (David-Menard, 2018, p. 1710) opción que también fue la de Etcheverry, traductor de Freud al español. Entonces, si hablamos de la relación del psicoanálisis con la filosofía podemos decir que para el psicoanálisis la negación apunta a dar una explicación de lo que sucede en lo pulsional con el empleo, por parte de un sujeto, de las categorías lógicas, y del lado de la filosofía no podemos olvidar que *Verneinung* es usado frecuentemente como sinónimo de *Negation*, término que a su vez retoma la palabra latina. Freud no diferencia entre *Verneinung* y *Negation*. En un primer momento de su teorización, la negación permite una adecuación, un reparto entre sí y ese Otro supuesto, de lo que constituye al sujeto. En un segundo momento, el conocimiento en tanto que tal, incluso cuando se enuncia afirmativamente, es quizá tomado en el mismo dispositivo de alteridad que aquel que pone en práctica la negación: conocer algo, de sí o de un elemento exterior a sí, es siempre tener respeto a aquello que, en eso, nos amenaza. Negar es distanciarse, para que el Otro pueda encargarse de lo que no puede ser reconocido aun expresándolo. Así la teoría de la negación es solidaria con la teoría del conocimiento, entendida como portadora de pulsiones. Entonces, es precisamente porque la linealidad del discurso es portadora de coordenadas de una situación de lenguaje ligada al trabajo de los deseos que la *Verneinung*, para Freud, se separa de una ontología de la negación. Pero en un tercer momento, en su artículo de 1925, Freud incursiona en la lógica del juicio refiriéndose a la lógica aristotélica, que articula ontología y lógica. Distinguiendo la cópula «ser», como vinculante o desvinculante de sujeto y predicado, del sentido absoluto de «ser», se pueden determinar dos funciones de la negación que conciernen al sujeto implicado en los juicios. Deshacer los lazos entre sujeto y predicado en un juicio de atribución negativo es expulsar (*ausstoßen*) algo hacia un afuera constituido como malo y exterior a través de esta misma expulsión. La negación del juicio

de existencia, la que rechaza conociendo, es una manera de volver sobre esa primera exclusión de un afuera. La *Verneinung* es entonces un rechazo menos radical que la exclusión que constituye lo excluido, es una conquista en relación con la expulsión radical de un contenido que haría demasiado daño si se lo reconociera en sí. Pero esto tiene un costo: el reconocimiento intelectual de un contenido lo aleja de sí, mantiene lo reprimido, lo instauro dejando el afecto fuera del dominio del conocimiento. La negación, entonces, no instauro cualquier tipo de represión: lo reprimido por el conocimiento se forma en lo más cercano de las figuras más ominosas de la alteridad, en lo más cercano de lo que un sujeto ha intentado expulsar radicalmente de sí. Es con relación a la inminencia de lo malo y a una primera defensa que implica destruirlo expulsándolo, que la negación se instauro como un recurso secundario, pero supone una destrucción previa de un afecto en el sujeto. Entonces podemos decir que la negación restituye lo que fue abolido, pero sin restablecer el afecto o el contenido pulsional de lo que gracias a la negación es enunciado. Por ello, David-Menard propone que la negación no muestra cómo lo intelectual se separa de lo afectivo, sino más bien que la negación representa el intento por medio del cual el sujeto trata de limitar la primera exclusión de un contenido, intento que instauro el mismo pensamiento cognoscente sin lograr reconciliar el sujeto con lo que experimenta. De esta manera, la negación no basta para resumir cualquier represión, sino que caracteriza a la que está ligada a la instauro de la lógica en el pensamiento. Freud rastrea la negación en el hilo del discurso y en el juicio, pero la relaciona con un dispositivo experimental, por lo que vemos que, en Freud, la negación no remite al no ser. Por último, en este texto de 1925 falta explicitar la cuestión de las relaciones entre la falta inherente a los deseos y la negación. Si en la forma afirmativa de los juicios de existencia se trata para Freud de reencontrar el objeto que corresponde al deseo, eso implica que la posibilidad de no encontrarlo también hubo de ser

inscrita, entonces, admitir la ausencia sería otra función posible de la negación. Es en este punto donde comienza la investigación de Lacan sobre la negación (David-Menard, 2018, p. 1711).

Para Lacan, el asunto toma otras coordenadas. Invita a Jean Hyppolite para que comente *Die Verneinung* y le pregunta al traductor de la *Fenomenología del espíritu* si la negación trabajada por Freud se relaciona con la negatividad hegeliana, retomando la relación eventual entre la negación y el no ser: en la primera función del juicio, que desliga sujeto y predicado de tal manera que lo malo sea rechazado radicalmente al exterior, Lacan insiste en la eficacia de la pulsión de muerte y se interroga sobre su vínculo con la negatividad hegeliana. Le pregunta a Hyppolite si el uso de la negación en el lenguaje le debe algo a la realidad de la muerte. No solo si existe una relación entre la negación y la falta interna en el deseo, sino si hay una relación entre la destructividad interna en el deseo y la negación que actúa en la expulsión (*ausstoßung*). La lectura de Hyppolite es sutil, al traducir *Verneinung* por «denegación» o «desjuicio» separa psicoanálisis y filosofía, puesto que la negación hegeliana tiene un alcance ontológico: es la muerte activa en lo real no solo cuando se trata del sujeto que desea y que piensa, sino de hecho en lo real tomado universalmente. Freud se apoya en la distinción entre el juicio afirmativo (*ausstoßen*) y el juicio negativo (*Verneinung*), por ello, recurre en general al término *Verneinung*, correlato opuesto a la afirmación. Lo que a Hyppolite le interesa en el texto de Freud es el privilegio de la negación con respecto a la afirmación: en la vinculación de las dos funciones del juicio, la afirmación es el simple sustituto de la unificación entre el sujeto y el predicado lógicos, es decir, entre el sujeto y un contenido de pensamiento en psicoanálisis. La negación, al contrario, es más que querer desligar el sujeto del predicado, es decir, más que expulsar de

sí un contenido. La *Verneinung* es una consecuencia de la *ausstoßung*. Hay algo de creador en la negación, algo que produce, sobre la base de una destrucción previa «un margen del pensamiento, una aparición del ser bajo la forma de no serlo», dice Hyppolite en su *Comentario de Jean Hyppolite sobre la «Verneinung»* (Hyppolite en Lacan, 2013, p. 837). Hyppolite señala justamente que la incursión en la teoría del juicio sirve a Freud no para regresar a Aristóteles, sino para caracterizar la función de la negación como lazo sublimatorio entre las dos funciones del verbo ser. Afirmar es reemplazar la unificación. Negar es más que destruir. Basándose en esta fórmula de Hyppolite se podría decir que para el psicoanálisis la aparición del ser, la ontología, es conducida por un proceso pulsional cuyo operador es la negación. Pero más aún, Hyppolite acerca esta función pulsional de la negación a la negación hegeliana que es por su parte un operador ontológico, se produce, en efecto, en el ser y en la experiencia más que en el juicio. Hyppolite toma el ejemplo de la *Fenomenología del espíritu*: la lucha a muerte por el reconocimiento inventa una negación que modifica la negación absoluta del deseo animal. Esta primera negación destruía su objeto. En cambio, la segunda negación inventa el porvenir ahorrándole una situación de dominación y de esclavitud en la que corre el riesgo de una destrucción absoluta. Tomando de Freud el término «sublimación», Hyppolite habla entonces (a partir de la idea freudiana de *Verneinung*) de «negación ideal» que evitaría una destrucción real. De este modo, las relaciones entre el psicoanálisis y la filosofía revelan ser complejas con respecto a la negación: Hyppolite parte de la idea de desjuicio que distingue al psicoanálisis de la filosofía y que limita el alcance de la *Verneinung* al acondicionamiento de un conflicto interno de un sujeto. Pero finalmente se apoya en la idea de que esta última sería una sublimación de la destrucción para reinterpretar la negatividad hegeliana. Hyppolite primero distingue la negatividad de la denegación. Sin embargo, ubica a Freud más cerca

de Hegel en dos puntos: primero designa el ejemplo freudiano, en el que el paciente regresa sobre una primera negación de un contenido de pensamiento, con la expresión de negación de la negación. Ahora bien, en este ejemplo freudiano, no se trata de la negatividad, de esa morada misteriosa que convierte a la nada en ser. Se trata de mostrar de qué manera la aceptación intelectual de un contenido primero negado puede mantener la no aceptación de tal contenido. Pero hace esta aproximación para introducir otro señalamiento: Hyppolite aproxima el carácter inventivo de la *Verneinung* freudiana, que logra limitar una primera exclusión, al carácter inventivo de la negatividad, que logra limitar la destrucción puesta en juego en el trabajo de lo negativo. El ejemplo que toma en este caso es el pasaje de la destrucción absoluta de su objeto por el deseo animal, según Hegel, al recurso que en la «dialéctica del señor y el siervo» sustituye la muerte sin frase de los adversarios por una situación de dominación y de esclavitud que ofrece la posibilidad de una invención ulterior de la existencia humana. La negación de la negación sería una negación ideal, tal como la *Verneinung* es un destino de la expulsión que atenúa la destructividad de la pulsión de muerte freudiana. En este matiz, esta atenuación, ese lapso es donde reside la potencia creadora de la negación, de la que la ironía es una expresión privilegiada.

Ironía

Qué gran cosa la vida

qué gran cosa qué don

qué carga qué viaje

de arena gruesa qué

roca de Sísifo

por emplear alguna

aunque mal acentuada

—la métrica la métrica—

metáfora elegante. (1988) (Vilariño, 2017)

La ironía consiste en querer decir algo distinto de lo que se dice (Halperin, 2004, p. 161).

Permite decir una cosa y dar a entender lo opuesto. Reconoce una tensión cambiante y dinámica entre distintos órdenes de significado. Esa es la estructura formal de la ironía.

Tiene, entonces, una forma, pero no es en sí misma una propiedad formal del lenguaje. No tiene marcas lingüísticas fijas o inequívocas. Requiere de una comunidad de entendimiento.

La ironía es intencional y relacional. Es un medio de comunicación y presupone situaciones sociales y discursivas específicas. En síntesis, la ironía es una especie de retórica.

La ironía es ilimitada. No puede ser contenida. No hay palabra, oración, tópico o tema fuera de los límites de la ironía. Nunca hay forma de saber por anticipado si el significado de una frase resultará haber sido corroído por la ironía. Nada es constitucionalmente inmune a la ironía. Sin embargo, algunas experiencias son incompatibles con la ironía: el dolor, el éxtasis religioso y la pasión sexual (Halperin, 2004, p. 163). Ironía se opone a intensidad, parece decir Halperin (2004).

(Leyendo esto uno se alegraría de no compartir experiencias eróticas con Halperin, dado que la ironía, lo cómico y el humor forman parte de la experiencia erótica. Sin embargo, o

quizá aquí debería decir irónicamente, o paradójicamente, todo respondía a una lectura precipitada de mi parte. Halperin tenía más para proponer.)

Así pues, pareciera que el deseo erótico yace en el extremo más distante de la ironía. Sin embargo, sería difícil imaginar una demostración más poderosa o elocuente de la ironía que la experiencia vivida del deseo erótico. Si vamos a Platón, el primero en formular una teoría del deseo erótico, también es fuente de nuestro concepto de ironía. La versión mejor conocida de Platón sobre la ironía es epistémica, no erótica: es la ironía socrática (Halperin, 2004, p. 165). *Ironía* es una palabra griega y en la Atenas de Platón significa «burla». La ironía socrática, tal como la retrata, extiende el significado de la palabra más allá de su significación griega por ese entonces y la dota de las propiedades retóricas dinámicas que ahora le asociamos. La ironía del eros platónico puede ser menos extravagante que la ignorancia socrática, pero no por ello menos paradójica. Describe un deseo sexual que no puede satisfacerse sexualmente (Halperin, 2004, p. 165).

Pero la ironía también se expresa en la teoría, para Bersani la ironía es un elemento crucial en la estetización de la erótica (Escobar, 2006, p. 73).

[...] una crítica psicoanalítica, lejos de buscar claves para los deseos y ansiedades que estarían «detrás» del texto, sería la lectura más decididamente superficial de los textos. Trazaría la continua desaparición y reaparición de las relaciones y las formas. No se trataría de identificar deseos, porque la obra de arte en sí misma no existe para ocultarlos sino *para hacerlos visibles*. Si lo sexual es en el nivel más primitivo, el intento de reproducción de un placer fragmentante (o psíquicamente traumatizante), el arte es el intento de replicación *de* esa replicación. Es decir, reproduce el movimiento reproductivo de la sexualidad como un proyecto domesticador y civilizador de

autorreconocimiento. El arte interpreta lo sexual al repetirlo como formas perceptibles; y lo que llamamos *crítica* interpreta al arte al repetir sus proyectos formalizadores como irónicos reconocimientos de su evanescente visibilidad. La interpretación crítica sería, por consiguiente, otro ejercicio de repetición autoconsciente, con una ironía — por así decir— aumentada en la repetición. (Bersani, en Escobar, 2006, p. 74).

La repetición, uno de los cuatro fundamentos que Lacan trabaja en su decimoprimer seminario, no puede no hacernos pensar en el par *tyche* y *automaton*. Pero de esto nos ocuparemos un poco más adelante.

Para Bersani, se trata del planteamiento de una teoría de la sublimación, no como un «más allá», sino como coextensiva de la sexualidad, de una «estetización de la erótica», en la que introduce a la ironía en la energía sexual como un elemento crucial. La crítica interpretativa del arte debería poder marcar esos «borramientos de la forma» en el «reconocimiento irónico de su evanescente visibilidad» (Bersani en Escobar, 2005, p. 163)

La ironía es un elemento crucial en la estetización de la erótica. Marca ese límite de lo representable en el centro de la teoría analítica, lo que el discurso analítico hace surgir, es justamente que el sentido no es más que *semblant*, y si el discurso indica que el sentido es sexual, solo puede hacerlo dando razón de su límite. No se puede escribir más que el obstáculo (como lo demuestran las fórmulas de la sexuación propuestas por Lacan).

Además, la ironía es una manera de preguntar, introduciendo siempre el vacío, la negatividad (Escobar, 2005, p. 164). La ironía, como el sentido, se esconde siempre detrás de lo que mostramos, lo mostrado es su mero significante; por eso, como señalan los filósofos, es difícil confinarla a una camisa de fuerza estilística, ya que desborda y resiste a

una sola definición, porque el hecho mismo de definirla sería como deshacer su propia paradoja (Escobar, 2005, p. 164).

Históricamente, la ironía se asocia a la concepción socrática. La *eironeia* socrática arraiga en esa «condición humana» o característica subjetiva, típica del sujeto hablante que padece de la imposibilidad de saber expresarse con adecuación plena. Entre lo que no se sabe (ignorancia) y lo que se cree saber (alienación yoica) aparece la ironía, como *una tensión* que da origen a la interrogación, a la demanda. El preguntar sería, pues, la expresión primera de la ironía. Según Aristóteles toda pregunta auténtica y radical surge de un acto de perplejidad (Escobar, 2005, p. 165). Vale decir que la ironía no se deja definir, sino más bien, es la que promueve los intentos de definición, dando coherencia a todos los recursos lingüísticos y a todas las figuras retóricas (Escobar, 2005, p. 165). Podemos caracterizar la ironía, pero no definirla. La interrogación irónica carece de respuesta, ya que su propósito es señalar un vacío, las preguntas irónicas vacían de sentido a lo que se cree firmemente establecido. De ahí su aspecto negativo: negativiza todo. La ironía conjugaría dos ámbitos mutuamente inconmensurables, lo finito y lo infinito, lo trascendente y lo contingente, y, según Kierkegaard, esa es la ironía de la existencia (por eso es la primera categoría existencial por él propuesta, las otras son angustia, el salto, la fe, el absurdo, el momento). Es a la vez lo que permite implementar esa distancia suspensiva que desafía a la metonimia sometiéndola a un suspenso muy particular al arremeter contra los límites del lenguaje (Escobar, 2005, p. 166).

Este suspenso muy particular refiere al lazo de conexión, llamado *conexus* (cuya traducción literal es «suspensión») entre significante y significado, y marca una relación entre ellos que hace signo. En el año 1964, aproximadamente, Lacan comienza a alejarse de la lógica

aristotélica para interesarse por la lógica de los estoicos, pasando de los conceptos a los fundamentos (Viltard, 1995, p. 57); entonces, *tyche* y *automaton* serán releídos bajo esta luz (Escobar, 2005, p. 170). La *tyche* era hasta ese momento leída como una figura del destino, de la muerte, como se lee en *La carta robada*, texto de 1955. Pero luego de este cambio, la *tyche* pasa a ser un encuentro fallido con el real, tal como podríamos ver en la propuesta de Freud sobre el trauma, ese inasimilable (Viltard, 1995, p. 62). ¿Podría pensarse el trauma, el acontecimiento, como un signo? Y aquí vuelve toda la teoría de Peirce como fundamento epistémico.

Para Crisipo, perteneciente al estoicismo antiguo, el pensamiento es inseparable del lenguaje, el pensamiento solo es hablado. Esta palabra puede llegar a ser exterior o permanecer interior, pero en ambos casos ella solo puede expresarse por la proposición, forma mínima del discurso (Viltard, 1995, p. 65).

Los estoicos distinguen diversas categorías de proposiciones, pero es necesario subrayar, en nombre de los debates sobre este punto de lógica estoica y el peso que va a atribuirle Lacan a eso, que el signo, *semeion*, que está en el centro de esta lógica, no tiene un vínculo con la relación significante-significado más que en el marco de la proposición hipotética traducida mediante un juicio condicional: *si... entonces*. La proposición hipotética se dice *synémmenon*, que los latinos tradujeron *conexum*. En esta relación habrá un antecedente, el *semainon*, y un consecuente, el *semainomeno*. Los estoicos latinos tradujeron *semainon* por *signans*, y *semainomenon* por *signatum*, términos que a su vez se traducirán por «significante» (*signans*) y «significado» (*signatum*). El antecedente expresa la realidad significante, el consecuente designa lo que es significado. Por esta lógica, es imposible dejar indistintos el significado y la cosa, pues el significado por definición es un incorporeal,

es la cosa expresada por el lenguaje y que subsiste en nuestro pensamiento. Pero la cosa, *tuchanon*, es real, está en la red de los cuerpos, de las causas mezcladas, y «ella nos ocurre». La *tuchanon* es una cosa distinta a la *res* latina, es lo que se encuentra, sucede, ocurre. Ahora bien, el acontecimiento solo es posible en lo incorporal, el encuentro es por definición fallido, puesto que entre el cuerpo y lo expresable está la superficie. Sin embargo, por la *tuchanon* la red de los cuerpos está en juego en el discurso. La teoría del signo comporta tres términos, significante, significado y «acosa» (Viltard, 1995, p. 66). Hagamos justicia a los estoicos por haber conocido ese término, rubricar en que lo simbólico aspira al cuerpo: lo incorporal. *Tuchanon* es, pues, así como Lacan va a designar el encuentro fallido en el real (Viltard, 1995, p. 66).

Quizá en este punto valga la pena recurrir a Peirce para aportar sobre esta relación triádica, sobre todo, a partir de cómo entiende al signo o representamen, siempre en conexión con el objeto y el interpretante.

Ahora la cuestión es la siguiente, ese signo ¿qué lugar ocupa?, ¿cómo lo leemos? ¿puede ser una interpretación, una iluminación o una elucidación?

Iluminación e interpretación

Jean Allouch, en su texto «Interpretación e iluminación» de 1991, diferencia ambas operaciones, la interpretación y la iluminación, a partir de un hecho clínico relatado por Lacan en su monografía sobre Aimée (Lacan, 2000); para ello, se apoya en las propuestas de Freud y Lacan con el fin de discriminarlas.

En lo que refiere a Freud, se dirige a *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905c), en el que propone que la iluminación funciona en modalidad de doble bucle, formada por las parejas estupefacción-iluminación, y luego nueva estupefacción-nueva iluminación, como gráfica con su famoso ejemplo *famillionario* (Allouch, 2016, p. 43).

Allouch, para sostener su tesis, apela a la diferencia entre sentido, sinsentido y fuera de sentido, tal como Lacan lo expresó en *L'etourdit* (Lacan, 2014, p. 473). En su monografía clínica sobre Aimée utiliza la experiencia delirante para establecer cuál es la diferencia entre iluminación e interpretación (Allouch, 2016, p. 40). Plantea que en el caso Schreber, el delirio es de interpretación porque Schreber, basado en juegos significantes, propone una lectura interpretativa. En cambio, Aimée es una visionaria, los elementos en juego en su posición delirante no se basan en una lectura, sino en una evidencia (Allouch, 2016, p. 41); lo que nos hace pensar en la diferencia entre simbólico e imaginario en la obra de Lacan.

Según el planteo de Jean Allouch (2016), la iluminación consiste en una composición, un verdadero montaje. Con ello, hace referencia al caso Aimée, en donde el montaje se juega entre el instante de ver una imagen y la conclusión sobre un sentido atribuido a dicha imagen (Allouch, 2016, p. 166). En este caso se trata de la articulación que realiza Aimée con dos imágenes de la campaña de la lucha antituberculosa para proponer una tercera que es una producción diferente y nunca percibida. Allouch entiende que en la tesis de Lacan hay indicaciones para diferenciar interpretación de iluminación: la primera responde a la lógica del significante y la segunda a una «imaginación creadora», que, en el caso de Aimée, se explica por el tipo de pensamiento prelógico que caracteriza su delirio (Allouch, 2016, p. 171). Ahora bien, esta imaginación creadora, también aparece en la agudeza o chiste; si seguimos a Freud en su famoso *famillionaria*, la iluminación procede por un doble

movimiento: estupefacción (provocada por el carácter fuera de sentido de lo escuchado) y luego iluminación (en tanto se esboza algo novedoso), entonces, nueva estupefacción (provocada por la secuencia anterior) y nueva iluminación (en tanto esa secuencia da origen a un juego significativo ignorado hasta ese instante). Esta iluminación, que en el caso del chiste da lugar a una nueva producción simbólica, en el caso del delirio de Aimée genera una producción imaginaria.

La poesía de Idea Vilariño también muestra imágenes que podrían tener este carácter creador.

Qué horror

si hubiera dios

y si esas dos estrellas

pequeñas parpadeantes y gemelas

fueran los dos ojitos

mezquinos

acechantes

malévolos

de dios. (Vilariño, 2017, p. 294)

Si tomamos en cuenta la noción del nudo borromeo realizada por Lacan, veremos que el campo del sentido es el que se ubica entre simbólico e imaginario, con un lado que estaría

haciendo límite con el objeto *a* (central en dicho nudo), que es precisamente el que marca el anillo de lo real. Es ese campo del sentido el que utiliza Allouch para ubicar a la iluminación y la interpretación. Propone a la interpretación como el espacio de lo simbólico que avanza sobre lo imaginario y a la iluminación como el campo de lo imaginario que se adentra en lo simbólico, operaciones ambas que de alguna manera recortan el objeto *a*. Pero lo más interesante es la propuesta clínica que se desprende de esto.

A lire Lacan d'un bout à l'autre de son parcours (pour autant qu'on le puisse aujourd'hui), peut-être s'apercevra-t-on qu'il y a, chez lui, suffisamment d'indications pour qu'on cesse d'espérer en vain traiter l'illumination en la réduisant à des supposés composants strictement symboliques. Or ceci converge avec une façon de pratiquer l'analyse sur laquelle il n'est pas vain de s'interroger. La pratique de Lacan a «fait valor» —la chose n'était pas absente de l'analyse avant lui, loin s'en faut— non seulement qu'aussi bien c'est l'analysant qui interprète, mais surtout qu'il est aussi, plus souvent qu'à son tour, illuminé. Illuminé par quoi? Par ce que lui présente son analyste, par son jeu, dont l'analysant suppose, ou doute, ou affirme, qu'il lui est adressé pour lui signifier quelque chose. (Allouch, 1991, p. 60)⁸

⁸ «Leer Lacan de una punta a otra de su recorrido (tanto como hoy se podría hacerlo), nos permitirá tal vez, darnos cuenta de que hay en él suficientes indicaciones para que dejemos de esperar en vano poder tratar a la iluminación reduciéndola a supuestos componentes estrictamente simbólicos. Entonces esto converge con una forma de practicar el análisis sobre la cual es importante interrogarse. La práctica de Lacan «argumenta» —la cosa no estaba ausente del análisis antes de él, lejos de eso— no solamente que es el analizante quien interpreta, sino y, sobre todo, que es él quien también más a menudo está iluminado.

Ahora bien, en un artículo posterior, «Hablar es ya escribir», Allouch (2015) introduce un tercer elemento para oponer a interpretación e iluminación: la elucidación.

En su artículo de 1991, sostenía que no hay un término que llegue a asociarse al binomio iluminación e interpretación, pero en este texto plantea a la elucidación como tercer elemento. Allouch es parco al respecto, dice que la elucidación es una especie de iluminación abortada, mantenida en suspenso, no conclusiva (Allouch, 2015, p. 33), lo que no deja de ser sorprendente, ya que *elucidar* es aclarar una cosa. Pero pensemos que la referencia de la elucidación es el texto de Leo Strauss, *La persecución y el arte de escribir*, en el cual el autor debe escribir de manera clara para un determinado público y opaco para los no iniciados, entonces, un sentido se desprende de ello.

Finalmente, volviendo a lo que fue nuestra excusa original, es decir, tomar la poesía de Vilariño como vehículo para preguntarnos sobre los mecanismos inconscientes que escuchamos operando en los análisis, apreciamos otra consistencia de la original propuesta de Lacan sobre que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, no como el lenguaje. Es la partitura de cada decir, la musicalidad que cada discurso propone lo que deberemos aprender a escuchar, sin olvidar que ese movimiento será único e irrepetible. Y en esa apuesta, la poesía de Vilariño se ubica como uno de los mejores lugares a los que acudir. Escuchémosla:

No abusar de palabras

¿Iluminado por qué? Por eso que le presenta su analista, por su juego, del que el analizante supone, o duda, o afirma, que le está dirigido para significarle algo».

no prestarle

demasiada atención.

Fue simplemente que

la cosa se acabó.

¿Yo me acabé?

Una fuerza

una pasión honesta y unas ganas

unas vulgares ganas

de seguir.

Fue simplemente eso. (Vilariño, 2017, p. 313)

Pero quizá esto es lo que debemos afrontar cuando ya el relámpago cayó y debemos pensar más allá de la tormenta. Para ello, vayamos al fin del análisis y su relación con el chiste.

El fin de análisis como chiste

En los textos de personas que habían realizado un análisis con Jacques Lacan se planteó la pregunta por el fin de análisis. En un principio, los autores elegidos fueron Pierre Rey, Jean-Guy Godin y Gérard Haddad, a quienes luego se unió Betty Milan. En esta ocasión, dado que pretendo utilizar la estructura del chiste como similar a la del procedimiento del pase, me detendré en el trabajo que la lectura de *Jacques Lacan, calle de Lille n.º 5*, de Jean-Guy Godin, planteó.

Godin, a diferencia de los otros autores elige contar su primera sesión y la última, como si se tratase de una partida de ajedrez, enseñándonos solamente la apertura y el cierre de dicho análisis. No veremos una especie de diario o bitácora, en el cual sesión a sesión la tarea se despliega, sino que elige mostrarnos el trabajo de Lacan ubicándose en los márgenes o por lo menos saliendo del centro de la escena, para que sea Lacan quien la ocupe. De esta manera lo que Godin nos narra es el tiempo y el espacio en el que se desarrolla su análisis, tiempo que podemos ubicar sobre los finales de los años sesenta y hasta finales de los años setenta, espacio que sería un error circunscribir al número 5 de la calle Lille. Planteo esto porque si algo muestra el texto de Godin es la profunda relación que tenía el trabajo en intensión con Lacan con la producción que este realizaba en otros lugares, por ejemplo, en su seminario.

Un dispositivo

Esto abre diferentes posibilidades para pensar lo que ocurre en esta ocasión, una de ellas sería si podemos pensar que estamos frente a lo que Foucault llama *dispositivo*. Motiva esta pregunta la afirmación de Godin acerca de que, si bien la forma de trabajo de Freud permitía pensar en un dispositivo, esto no se aplicaría en el caso de Lacan (Godin, 1994, p. 60). Comencemos por la noción de dispositivo. Para poder entender qué es lo que Foucault llama *dispositivo* podríamos ir a la definición que intenta ofrecer cuando es entrevistado por la revista *Ornicar*, n.º 10, de julio de 1977 (Foucault, 1991, p. 127), pero en esta ocasión apelaremos a un atento lector de Foucault como lo es Gilles Deleuze. En «¿Qué es un dispositivo?», nos dice:

En principio, es una madeja, un conjunto multilineal. Se compone de líneas de diferente naturaleza. Y estas líneas del dispositivo no delimitan ni acotan sistemas homogéneos en sí mismos —el objeto, el sujeto, el lenguaje—, sino que siguen direcciones y trazan procesos siempre desequilibrados que unas veces se reúnen y otras se alejan entre ellos. Cada línea está quebrada, sometida a *variaciones de dirección*, bifurcaciones y ramificaciones, a *derivaciones*. Los objetos visibles, los enunciados formulables, las fuerzas vigentes, los sujetos posicionados, son como vectores o tensores. (Deleuze, 2007, p. 305)

Esta multilinealidad la encontramos en el texto de Godin, cuando expresa de qué forma lo que ocurría en su análisis, y también en el de otros, se desarrollaba en diferentes espacios que excedían el consultorio de Lacan. De esta manera, la biblioteca, la oficina de su secretaria Gloria, la cocina, el patio adoquinado e incluso el bar de la esquina eran lugares donde la transferencia estaba en juego. Godin nos trae un Lacan que ocupa esos lugares de diferente forma. Más arriba utilicé la imagen de la partida de ajedrez, dado que Godin elige mostrar la apertura y el cierre de su análisis con Lacan. La primera sesión no deja de sorprendernos por la imagen que propone; lejos de la benevolente neutralidad del analista, Godin nos muestra un sujeto de «ojos maliciosos» que lo invita a pasar en su primer encuentro y que rápidamente contradice a Godin cuando este le plantea, como motivo de la consulta, sus dificultades para hablar, diciéndole: «—¡Y sin embargo está hablando! Se expresa muy bien. No veo por qué a eso no podría llamárselo hablar». Para Godin esta intervención de Lacan marca un punto paradójico en el inicio de su análisis, que él ubica en la aparente contradicción con lo que había expresado, pero que, si leemos detenidamente, también refiere a la diferencia entre el lejano Lacan del seminario y el muy presente Lacan clínico. Un poco después lo interroga: «¿Qué síntomas tiene?, ¿no tiene síntomas

obsesivos?», lo que también sorprende por el momento elegido para hacerlo. Por último, Lacan le pide a Godin que le acerque un texto sobre lo que ha hecho y lo que quiere hacer, de forma que pueda evaluar dónde ponerlo en su escuela. Este proceder se aleja bastante de la imagen clásica de los analistas y es lo que Godin muestra en su texto, con un Lacan desplazándose por los diferentes espacios antes mencionados y permitiéndose ocupar las más diferentes posiciones.

Si antes apelé a la idea de dispositivo es para mostrar como «desenredar las líneas de un dispositivo, caso por caso, es trazar un mapa, cartografiar, explorar tierras desconocidas, esto es lo que él [Foucault] llamaba *trabajo sobre el terreno*» (Deleuze, 2007, p. 305).

Godin despliega ese mapa del espacio analítico⁹ que Lacan sostiene, dicho territorio excede las fronteras del consultorio, mostrando que la transferencia, entendida como puesta en acto de la realidad del inconsciente, tampoco se reduce a ese lugar.

La fantasía como bastidor

Si concebimos la realidad del inconsciente como esa dimensión donde un sujeto en falta se relaciona de todas las maneras disponibles con su objeto de deseo, vemos que la noción de fantasía inconsciente, tal como la elaboró Lacan, es lo que podemos utilizar para graficar el punto. Si seguimos lo que Mayette Viltard propone en «Foucault, Lacan: La lección de las Meninas», quizá entendamos cómo la fantasía inconsciente es un montaje complejo que articula las diferentes dimensiones que se ponen en juego en el despliegue del deseo, lo que

⁹ Ver José Assandri «¿Qué especie de espacio sería el analítico?».

se acerca a la noción de dispositivo. La autora acerca una cita del 30 de marzo de 1966 del seminario *El objeto del psicoanálisis*:

La fantasía, que simbolice con la fórmula S barrado corte, si Uds. quieren, de (a). ¿Qué ese (a)? ¿Es algo que equivale al i(a), imagen especular, eso en lo que se soporta, como Freud lo articula expresamente, esa serie de identificaciones envolviéndose unas en otras, adicionándose, concretizándose a la manera de las capas de una perla, en el curso del desarrollo de lo que se llama el yo?

Y para mostrar de qué se trata en estas múltiples dimensiones que ejemplificó con la figura de las capas de una perla, Viltard señala que, en ese seminario, Lacan relata que la idea le llegó dando unas conferencias en ee. uu., gracias al término *framing* (él se cuidó de no poner dicha idea a circular en ese preciso momento y esperó a su seminario para proponerla) y que rápidamente lo lleva a un término en francés: *practicable* (Viltard, 1999, p. 129). *Practicable* es una palabra que remite a la escena teatral, pero la cuestión sigue desplegándose. En castellano, *practicable* presenta tres posibilidades: a) que se puede poner en práctica, b) dicho de un camino que es transitable y c) dicho de una puerta o accesorio, que se puede utilizar (es decir, que no es figurado). En ese momento, Lacan alude a Magritte y refiere a las obras del pintor, cuyo marco de la obra se confunde con el modelo que representa, dado que la imagen es similar a lo que está representando. Pero Lacan no quiere quedarse en la idea de marco para referirse a la fantasía inconsciente, según Viltard, quiere discutir lo que él mismo propuso al final del seminario *Los fundamentos del psicoanálisis*, es decir, que la fantasía inconsciente podía atravesarse como un disco de papel (Viltard, 1999, p. 127). Esta idea fue el sustento de toda una teoría del fin de análisis,

la cual implicaba que este resultaba del atravesamiento de la fantasía inconsciente.¹⁰ Y en esa revisión es que el término *bâti* hace su aparición. *Bâti*, en francés, según Viltard, tiene la ventaja de ser varias cosas: en un primer sentido es un conjunto de montantes y travesaños que forman un marco, pero también es un armazón, carcaza, la armadura, el chasis que sostiene las diferentes partes de una máquina. Por último, en costura, es el hilván provisorio de lo que será una futura prenda. Por eso no deja de ser una bella manera de mostrar la eficacia de lo inconsciente, el hecho de que aparezca en inglés lo que Lacan frecuentemente decía en francés: *Comment est-ce que vous épinglez ça?*

En la página 50 de la versión publicada por Ediciones de la Flor del texto de Godin, Víctor Goldstein, el traductor, vierte la expresión francesa arriba citada como «¿Cómo conecta eso?», pero a pie de página nos advierte que *epingler* quiere decir «sujetar con alfileres», es decir, Lacan invitaba al despliegue asociativo utilizando la figura de esos alfileres que sostienen tímida e inicialmente lo que luego será la pieza terminada.

Comedia

En la lectura del texto de Godin, la escena teatral también está presente, tomando sobre todo visos de comedia. Nos muestra un Lacan que recorre con soltura el abanico de los personajes: puede ser seductor, como en su primera entrevista con Godin, disimulado y calculador con el librero que viene a reclamarle el pago de un libro, aniñado y dócil con Gloria, soberbio y distante con Paquita, hostil con algunos analizantes, superamable con una vecina que le advierte de un peligro con su chimenea, colérico, afable, frágil. Todas esas caracterizaciones dan cuenta de las diferentes maneras que tenía Lacan de habitar la

¹⁰ Ver Jean Allouch (1998), *El psicoanálisis, una erotología de pasaje*, Cuadernos de Litoral, Edelp.

escena del análisis, según Godin, escena diversa si se desplegaba un dispositivo freudiano o uno lacaniano. Y quisiera detenerme en la objeción que realiza Godin a la noción de dispositivo para pensar el análisis con Lacan. Si leemos el texto de Godin, este no parece acordar con dicha idea de dispositivo. Sí lo pensaba en lo que refiere a la propuesta de Freud, en el cual el número de sesiones y su frecuencia, la duración de estas y el pago permitían pensarlo como un dispositivo. Dice Godin:

Pero, así como ese término de dispositivo va con el aparato freudiano, de igual modo parece no convenir mucho a la herramienta lacaniana. Lacan no se puso en escena, se dejó llevar a ella. Cada vez más, hizo de manera que se produjeran esos pequeños acontecimientos de los que hablo. Progresivamente había reducido, hasta borrado ese encuadre con el que hubiera podido protegerse. Más que su garante, ese dispositivo flexible, caprichoso, que puede y debe moverse con la palabra de la cura, se había convertido en él; se dejaba afectar por el discurso de sus analizantes. El dispositivo era él, Lacan; él quien disponía los medios de la cura, garantizaba su riesgo con la administración y, si era necesario, quien rompía bruscamente lo que comenzaba a asemejarse a costumbres. Más que un contrato, la manera de Lacan llevaba consigo la fuerza de un pacto. (Godin, 1994, p. 60)

Creo que esta discusión en torno a la noción de dispositivo que propone Godin muestra que, si bien la desestima, en principio, entiende que esa flexibilidad y los riesgos a asumir son lo que señalan de qué manera posicionarse en el análisis, sobre todo a partir de lo que fue la propuesta clínica de Lacan.

Era una elección forzada, y que implicaba pasión e ira tanto como apatía o indiferencia. Consecuencia del análisis, contrapartida de la brevedad de las sesiones, su

manera de estar presente no era el resultado o la expresión de una práctica erudita, quiero decir de un señuelo dominado del mismo modo que es posible jugar a hacer como que, sabiendo exactamente el camino tomado. [...] Se había construido —me repito— como un medio, tal vez, de relativizar el amor de transferencia y de responder a ello; ya que la posición en que Lacan se había ubicado poco a poco le garantizaba un imponente crédito de esta transferencia llamada *positiva*: le era difícil aligerarse de ello, cosa que se comprobaba a menudo, de distintas maneras. (Godin, 1994, p. 61)

Hablemos entonces de ese amor de transferencia, de la transferencia en su vertiente amorosa. Y recordemos que Lacan propone que el amor es un sentimiento cómico.

En su quinto seminario público, *Las formaciones del inconsciente*, Lacan sostiene que el problema del Otro y del amor se encuentra en el centro de lo cómico (Lacan, 1999, p. 138). No sería esta una mala manera de aludir a los problemas que el amor de transferencia suscita en una cura, y Lacan agrega, que el amor es un sentimiento cómico (Lacan, 1999, p. 140). En ese momento no está determinado a abordar las dificultades que en un análisis el llamado *amor de transferencia* llegaría a provocar, sino que quiere establecer una diferencia entre lo que puede producir una agudeza (*trait d'esprit*) y lo cómico. Lacan entiende que, para enfrentar el campo de lo cómico, lo indicado es dirigirse a lo que la comedia propone, tanto la Comedia Antigua, cuyo cenit es Aristófanes, como la Comedia Nueva, con Molière como epítome. En la Comedia Antigua se trata de las satisfacciones más básicas y elementales, las que están reflejadas en la celebración del banquete, es decir, el comer y el sexo. En la Comedia Nueva se trata de cierta relación con un objeto metonímico, aquí el amor ha sustituido al sexo. Y si se trata de lo metonímico, recordemos una de las definiciones de metonimia que concibe Lacan (1999):

[...] la metonimia es la estructura fundamental en la que puede producirse ese algo nuevo y creativo que es la metáfora. Aun cuando algo de origen metonímico se encuentre en posición de sustitución, como ocurre en el caso de las treinta velas, es distinto de una metáfora. Para decirlo todo, no habría metáfora si no hubiera metonimia. (p. 80)

Es decir que en ese campo donde ocurre ese sentimiento cómico es donde puede abonarse la posibilidad de una dimensión creativa, que la metáfora expresaría, pero para eso debemos pasar a otra cosa. Ese pasaje es el que puede establecerse como diferencia en lo que refiere a la agudeza como diversa de lo cómico.

Es imposible no percatarse de entrada de una diferencia esencial. Lo cómico, en el caso de un *Witz* lo captamos en estado fugitivo, en una chispa, una palabra, un enfrentamiento dialéctico- pero, de todas formas, lo cómico va mucho más allá. La agudeza, para que pase, no hace falta un abrazo muy prolongado, mientras que para lo cómico no basta con un puro y simple encuentro relámpago. [...] En suma, para que haya posibilidad de lo cómico, es preciso que la relación de la demanda con su satisfacción no se inscriba en un momento instantáneo, sino en una dimensión que le da su estabilidad y su constancia, su vía, en la relación con algún otro determinado. Ahora bien, si en las subyacencias del chiste hemos encontrado aquella estructura esencial de la demanda de acuerdo con la cual, en tanto que el Otro la recoge, ha de quedar esencialmente insatisfecha, hay de todas formas una solución, la solución fundamental, la que todos los seres humanos buscan desde el inicio de su vida hasta el final de su existencia. Como todo depende del Otro, la solución es tener un Otro todo tuyo. Es lo que se llama el amor. En la dialéctica del deseo, se trata de tener un Otro todo tuyo. (Lacan, 1999, p. 137)

Ahora bien, esa estabilidad que daría tener un Otro a total disposición probablemente sea la solución que el amor aportaría, pero el análisis no puede reducirse a esa posibilidad, quizá por eso esa estabilidad de la fantasía inconsciente es lo que en un análisis se pone a trabajar. El malestar que en esa fantasía se produce en un momento determinado es lo que le lleva a una persona demandar un análisis. Quizá esta estabilidad es la que veíamos en el armazón que sostiene la fantasía inconsciente y cuya estructura puede recordarnos lo que el despliegue de la Comedia Nueva nos muestra, el punto es que a partir de dicha armazón es que tenemos la posibilidad de proponer algo nuevo, algo diferente, algo del orden del relámpago. Y la idea del relámpago no solo aparece en Lacan con relación al chiste o agudeza.

Relámpago

El 2 de noviembre de 1973, en el Congreso de la École Freudienne de Paris en La Grande Motte, Lacan, hablando del pase repite lo que escuchó en una sala vecina donde una persona se refirió a dicho pase diciendo que era «algo como el relámpago» (Sous, 2017, p. 2). Si recordamos, el 9 de octubre de 1967 Lacan había hecho una propuesta sobre el pase, entendido este como el procedimiento por el cual un analizante podría solicitar dar testimonio de su análisis, de forma que un jurado escuchase si hubo un análisis o no y de esa manera determinar si dicho analizante accedía a la categoría de analista de la escuela. El procedimiento consiste en que el pasante solicita realizar el pase. En ese momento es enviado a reunirse con los pasadores (aquellos que fueron colocados en esa posición por sus propios analistas, movimiento desconcertante en un procedimiento que apunta a sostener la máxima independencia y libertad en lo referente al deseo de un sujeto) y luego de este trabajo, serán los pasadores quienes darán su testimonio frente al jurado. Este

procedimiento del pase no solo recuerda a la agudeza o chiste por el relámpago, sino también por su estructura: precisa un tercero que será el que sancione si algo pasó o no. En el pase serán los pasadores y luego el jurado, en el chiste, el público. Entiendo que lo que Lacan postula como diferencia entre el chiste y lo cómico, a saber, la insatisfacción de la demanda en el primero, la solución del amor en lo cómico también habla de las posibilidades *poiéticas* de un análisis. Un Otro siempre disponible no puede ser la respuesta de un análisis y por eso creo que la propuesta del pase apunta a ver cómo se las arregla un sujeto sin tener siempre a mano esa coartada. Y en ese punto es que al ver el relato de la última sesión de Jean-Guy Godin la incertidumbre se mantiene sobre ese análisis.

En esta sesión le mostré sin saberlo lo que le había dicho en la primera; fue un modelo de farfulleos, murmullos, frases abandonadas apenas comenzadas; no tenía nada que decir, nada más que decirle, y la buena voluntad no podía remediarlo. Él escuchaba; ¿qué? No lo sé, no había nada que escuchar, golpeteaba con el pie, irritado. La cosa se terminó.

Y al momento de pagar, Godin saca de sus bolsillos el monto de la sesión y un resto de dinero, resto que Lacan solicita como pago y que Godin le da. Godin no sabe cuánto pagó esa sesión, y nosotros no sabremos si fue un movimiento calculado de Lacan o producto de esa irritación que Godin transmite. Sería interesante saber si se trató de un paso de comedia o de un chiste, con lo que de iluminación este último podría proponer.

Si volvemos al planteo de Jean Allouch (2016), en su texto «Interpretación e iluminación», recordaremos que la iluminación consiste en una composición, un verdadero montaje (p. 167). En ese momento Allouch se está refiriendo al caso de Marguerite Anzieu, llamada Aimée por Lacan. El montaje realizado por Aimée ocurre cuando atribuye un sentido

concluyente luego de ver una imagen (Allouch, 2016, p. 166). ¿Cómo operó? Aimée, a partir de dos imágenes vistas, produce una tercera, que difiere de las dos primeras y que nunca pasó por su campo perceptivo, en tanto nunca fue vista. Como ya dijimos previamente, Allouch entiende que en la tesis de Lacan hay suficientes indicaciones para poder diferenciar interpretación de iluminación: la interpretación se ordena por la lógica del significante y la iluminación responde más a una «imaginación creadora», que en el caso de Aimée se explicaba por el tipo de pensamiento prelógico que caracterizaba su delirio (Allouch, 2016, p.171). Pero no debemos desatender que esta imaginación creadora, la encontramos asimismo en la agudeza o chiste. Volvemos aquí a Freud en su famoso ejemplo «famillonaria». Recordemos que Freud proponía que la iluminación procede por un doble movimiento: estupefacción (provocada por el carácter fuera de sentido de lo escuchado) y luego iluminación (en tanto se esboza algo novedoso), entonces, nueva estupefacción (provocada por la secuencia anterior) y nueva iluminación (en tanto esa secuencia daba origen a un juego significante que se ignoraba hasta ese momento).

Allouch explica en su texto que en el caso de Aimée este segundo par de estupefacción/iluminación no ocurre, y algo similar acontece en la escena del último pago de Godin (1994, p. 228) en su análisis.

En el momento de pagar lo que con seguridad sabía era la última sesión, saqué de mis bolsillos el dinero para ello; más precisamente los vacié, quité de mis bolsillos todo cuanto contenían; él se había levantado, y, con su mirada intensa, vigilaba, tranquilo y silencioso, esa pequeña operación desordenada y sonora. Con una mano le extendí los billetes, el precio habitual; en la otra todavía tenía bastante cambio, monedas y billetes, para tomarme una copa o un café, acaso dos, comprarme un paquete de cigarrillos y el

diario. «¡No! ¡Eso no! ¡Eso!».

Rechazaba lo que le daba y, con el dedo y los ojos, me mostró lo que quería: «¡Deme eso!».

lo que tenía en la otra mano; insistía. «¡Sí! ¡Lo que tiene en la otra mano, allí!».

Cosa que hice. «¡Váyase!».

Tomó ese cambio, sin contarle siquiera, sin verlo siquiera, y puso todo en su bolsillo. «¡Váyase!».

ese cambio que tendría que haber sido mi resto pagó ese resto de sesión, esos balbuceos, ese resto de análisis, sin precio. Entonces no supe, ni sabré nunca, cuánto me costó mi última sesión.

Si bien Godin puede reconocer algo del orden de la diferencia en ese gesto de Lacan de solicitarle algo diverso como pago, en tanto lo narra como acontecimiento en su última sesión, no parece que esto opere ni como interpretación, ni como iluminación, ningún sentido se desprende del hecho. No podemos saber si ese movimiento de Lacan responde a una maniobra calculada o un pasaje al acto en tanto abandona la escena del análisis al echar a su analizante. O quizá, si fue una agudeza, no contó con el público que necesitaba para recibirla.

CONSIDERACIONES FINALES

Luego de este recorrido, es necesario plantear los puntos de arribo logrados y cuáles son las discusiones que deberán seguir desplegándose en futuras investigaciones. Como se recordará, el origen de esta investigación está referido directamente a mi tesis de maestría, en la cual me dediqué a explorar la transferencia psicoanalítica con relación a las actuaciones que en ella tienen lugar. El objetivo era describir, comprender y analizar dicha dimensión, de forma de disponer de insumos a la hora de conceptualizar dichos eventos, así como disponer de elementos técnicos para su abordaje. Se pudo establecer con certeza que las actuaciones durante los tratamientos psicoanalíticos tenían su origen en la angustia del sujeto y cómo esta angustia se expresaba a través del pasaje al acto, *enactments* y el *acting out*. Pero, de igual modo, en dicha investigación surgió que el humor, así como el chiste y lo cómico eran opciones disponibles en el análisis para dar una respuesta a la angustia, una respuesta que no remitiese a la angustia como lo más inadecuado a los fines, tal como lo definió Freud. De esa manera, en la presente investigación se abordó el lugar del humor, pero también del chiste y lo cómico, según se despliegan en la transferencia psicoanalítica. El objetivo era pensar ese lugar en la teoría y en la práctica clínica, de manera de contar con insumos a la hora del encuentro clínico.

Al trabajar la angustia en psicoanálisis me encontré con *Mal-estar, sufrimiento e síntoma* de Christian Dunker, en el que el humor aparece como una décima opción frente a las nueve propuestas que Freud postula en *Malestar en la cultura*. Era la primera ocasión, según mi hallazgo en la Maestría en Psicología Clínica, que era trabajado por un investigador latinoamericano. Recordemos que, para Dunker, definir

un posible concepto psicoanalítico de sufrimiento responde fundamentalmente a tres condiciones. La primera era que el sufrimiento sea pensado dentro del cuadro de una teoría del reconocimiento, la segunda, que sea estructurado como una narrativa, y la tercera, y última, es que la experiencia de sufrimiento envuelve procesos de indeterminación de sentido y de inversión de significación que conocemos con el nombre de *transitivismo*. Este es entendido como la experiencia psicológica que el niño experimenta cuando suspende y confunde la relación entre aquel que practica la acción y quien la sufre. Esta experiencia del transitivismo que se experimenta en la infancia, rápidamente nos llevó a otros planteos freudianos, por ejemplo, aquellos acerca de cómo la psicogénesis del chiste encontraba una posible explicación en el juego infantil, que luego se transformaba en la chanza, para llegar al chiste. Es decir, la formación del inconsciente en la que esa indeterminación de sentido, propia del transitivismo, puede experimentarse cuando el sujeto ya recorrió otros caminos. Vemos que algo homólogo lo podemos hallar en las primeras experiencias de lenguaje del juego infantil, lo que más tarde tomará otro carácter en tanto la chanza precisa de cierta lógica para burlar la censura. Por último, el chiste, cuyo resultado debe ser valioso y, sobre todo, novedoso. Pero volviendo al tema del sufrimiento, Dunker propone, siguiendo a Axel Honneth, que el transitivismo lo causa por la indeterminación que obstaculiza el reconocimiento. Es claro que remite a la posición del otro, en su valencia imaginaria, es decir, como semejante, o como el otro de la cultura, aquel que Lacan llamó *gran Otro*. Honneth plantea que las luchas por el reconocimiento son las que van dando lugar a la creación del Estado, organización regulada por un marco legal y, por ende, de todo el sostén simbólico y legislativo que reglamenta los intercambios, por lo que, el establecimiento de una eticidad es una consecuencia lógica y esperable de estos antagonismos. En este

punto, Dunker entiende que el planteo posee un correlato en el superyó freudiano como representante de la ley, lo que nuevamente enlaza el sufrimiento con el campo de los ideales y lo simbólico, pero no únicamente; esa lucha por el reconocimiento también refiere a la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, genera un malestar del cual la angustia es su expresión, es la aparición del objeto *a*, esa lucha ha tomado otros matices en la actualidad. En la actualidad, el malestar por la ausencia de reconocimiento se expresa en todos los ámbitos del campo de lo social, y es su vehículo privilegiado lo que acontece con el uso de las tecnologías de la información y comunicación, la virtualidad es la dimensión en la que los ideales y el reconocimiento juegan un papel destacado.

Ese malestar es el que encuentra una respuesta en el uso del humor, de lo cómico y del chiste en el psicoanálisis. Las tesis de Freud acerca de que estos tres elementos proporcionaban una respuesta económica al malestar, porque se centraban en el ahorro del gasto de sentimiento, representación e inhibición son congruentes con los hallazgos sobre cómo se expresa la angustia en nuestro tiempo, sobre todo si sostenemos los postulados de Lacan. Este plantea que la angustia es el resultado de la aparición del objeto *a*, lo que ocurre cuando la posición subjetiva está amenazada. Pero también es muy interesante la propuesta de Freud, de que el chiste es un juicio que juega, interesa porque introduce el aspecto lúdico y, por tanto, *poiético*, en lo que refiere al uso de cierta racionalidad. Son los contrastes y los aspectos paradójicos que aparecen en los diferentes usos y posibilidades del chiste, de lo cómico y del humor los que permiten el despliegue del razonamiento y de la creación también, de manera de poder dar una respuesta a ese peligro experimentado por el sujeto angustiado.

Esos contrastes y paradojas son los que generan estupefacción e iluminación, al decir de Freud, el desconcierto producido por el nuevo sentido relanza la tarea asociativa y *poiética* del sujeto en análisis. Claramente, esta tarea se realiza dentro de la homeostasis que procura el principio del placer y que el chiste, lo cómico y el humor buscan sostener, dentro de una economía psíquica que apunta a ese equilibrio ideal. Pero recordemos que para Freud en un punto surge la pregunta si no debe cambiarse la hipótesis del ahorro energético por la del alivio subjetivo, sobre todo, en lo que respecta al chiste, ya que, este precisa de un público para su efectividad, por lo que la dimensión social de estos fenómenos no debe obviarse.

Es desde estos planteos freudianos que Lacan hará su aporte en lo que refiere al chiste, el humor y lo cómico. Para el francés la vía privilegiada para entender el funcionamiento inconsciente es el chiste, más que los sueños, en la medida que los juegos de lenguaje que el chiste expresa muestran la materia de lenguaje con la cual está formado lo inconsciente. De esta forma, en su quinto seminario público, *Las formaciones de lo inconsciente*, Lacan empieza por plantear que la agudeza, *trait d'esprit* es lo que mejor sitúa lo que quiere abordar, la agudeza no comparte la pompa y solemnidad que el campo semántico del «espíritu» podría sugerir. Ese *trait d'esprit* en cambio lo dirige al lugar del trazo unario, esa marca que Lacan ubica dentro de la problemática identificatoria. El trazo unario, traducción del *einzigster zug* propuesto por Freud, da cuenta de la identificación como un proceso por el cual las marcas que se van sucediendo en la existencia del sujeto se ordenan en los diferentes estratos del aparato psíquico y la forma en la que se agrupan genera diversas posibilidades para el sujeto de lo inconsciente. Advertimos así que dentro del psiquismo existe una plasticidad y una

posibilidad de creación que los diferentes usos del humor, el chiste y lo cómico muestran, en la medida que se despliegan en el encuentro clínico. Entonces son estos nuevos sentidos los que dan su profundidad a lo que en lo real es pura opacidad, por lo que en el encuentro transferencial pueden producir interpretaciones, iluminaciones o elucidaciones, de acuerdo con la última propuesta de Allouch.

En su quinto seminario público, hablando sobre esta formación del inconsciente, sostiene que a partir de ella se despliega el sentido, el sinsentido, las homonimias y los juegos de lenguaje. Pero es en 1973, cuando Lacan publica *L'etourdit* que al sentido y sin sentido se agrega la ausencia de sentido o «au-sentido», como otra manera de producción del lenguaje, en la que lo singular tiene un lugar a partir de discutir el binarismo planteado por el par sentido-sin sentido. Esto se expresa en el famoso «no todo», Lacan se permite plantear alternativas al clásico universal aristotélico. Este encuentra su expresión culmine en las fórmulas de la sexuación, Lacan expone una nueva forma de concebir la particular negativa, lo que tendrá claras consecuencias en la forma de pensar las categorías clínicas. Pero esto ya había comenzado a esbozarse en *Las formaciones del inconsciente*, cuando postuló que el chiste o agudeza produce pasos de sentido (*pas de sens*, que en francés juega con el equívoco en torno a la negación). Para Lacan, los pasos de sentido envían la satisfacción a un horizonte que se ve, pero no se alcanza, y esa satisfacción es la que las diversas formaciones proporcionaban como ahorro energético o alivio de la tensión. Esta economía libidinal, que parece guardar un valor eminentemente energético, también tiene una cuantificación en las representaciones y, por ello, recurre a la teoría económica marxista para explicar la relación entre el valor y el placer obtenido. Entonces, de la misma

manera que Marx habla de un excedente que se expresa por la noción de plusvalía, Lacan lo hará de su plus de goce.

Esta noción de plus de goce permite pensar esos eventos que no están regulados por el principio del placer freudiano y que se expresan clínicamente de diversas formas, pero que la angustia ejemplifica perfectamente. Y, como planteamos, frente a los embates de esta última, el humor, lo cómico y el chiste son una posibilidad cierta en el psicoanálisis. Esa posibilidad precisamente está dada por esos pasos de sentido que pueden ocurrir en tanto la negación como mecanismo psíquico proponga una alternativa. Recordemos que Freud sostenía que el chiste, o agudeza, es un juicio que juega, y, en la negación como mecanismo, se pone a jugar tanto el juicio de atribución, como el de existencia.

Es la negación como mecanismo psíquico la que posibilita una posición sobre un acontecimiento, estableciendo una distancia crítica. La negación permite admitir la existencia de un objeto jugando con una distancia crítica con él, es decir, establece un lapso, un espacio, una posibilidad de otra cosa.

Es esta faceta creadora de la negación la que se expresa en la ironía, que implica dar a entender algo manifestando su contrario. No es casual que Lacan haya apelado a la ironía socrática para pensar la posición del analista, y haya realizado un largo comentario sobre *El banquete*, esa cima en la elaboración sobre el amor. Claro que lo que en ese momento interrogaba a Lacan era el amor de transferencia y rescata la respuesta de Sócrates a Alcibíades. Ese desplazamiento, ese movimiento en torno al deseo y la demanda aparecen magistralmente expresados en ese diálogo. La ironía

muestra ese paso de sentido, esa creatividad asociada a la negación que habilita a construir opciones frente al sufrimiento y el malestar. Esto se ve en el ejemplo clínico de la analizante de Lacan, quien queda impactada por lo que la risa de su analista le muestra como un signo. La aparición de lo fálico, expresado en la rigidez que la perturba, la sorprende al punto de pensar que la risa de Lacan operó como escansión a lo que estaba diciendo. Aquí se abre la interrogación, pero también la propuesta, en torno a las herramientas clínicas que se utilizan en el psicoanálisis.

A la clásica interpretación freudiana, Lacan agrega la iluminación. Finalmente, Allouch incorpora la elucidación como recurso. Este planteo lo encontramos en «Hablar es ya escribir», en el que Allouch suma la elucidación al par formado por la interpretación y la iluminación. Si entendemos que la interpretación es un recurso simbólico y la iluminación responde a la imaginación creadora, quizá la elucidación pueda concebirse como el esfuerzo de echar luz sobre lo imposible lógico que es lo real; sobre todo si pensamos que la pista que nos da Allouch es dirigirnos al famoso texto *La persecución y el arte de escribir* de Leo Strauss, en el que las coordenadas de lectura siempre están en entredicho y construcción. Quizá el desafío y la dificultad se ubiquen en considerar a estas tres operaciones, la interpretación, la iluminación y la elucidación, en una relación triádica como la que propone Peirce para su concepción del signo, en tanto este siempre está en relación con su objeto y su interpretante, y poder evaluar, así, los efectos de su implementación de acuerdo a lo que produce en el analizante.

En ese sentido creo que es perfectamente coherente la propuesta de Lacan de entender el pase, ese momento donde un analizante da testimonio de su análisis, como un procedimiento con una estructura homóloga a la del chiste. En ambos procedimientos se

precisa de un público que sancione efectivamente que algo pasó, no alcanza exclusivamente con el deseo de quien quiere pasar, debe haber otro (pero en su doble valencia, de semejante, es decir, otro con minúscula y de batería de los significantes, Otro con mayúscula), lo que muestra el carácter social del psicoanálisis. Pero aún más. Creo que también es lógico que el modelo sea el chiste y no lo cómico del amor, Lacan proponía que el amor es un sentimiento cómico. Sentimiento cómico en la medida que apela a tener un otro siempre disponible y eso no puede ser el movimiento de pasar a otra cosa, quedamos en ese circuito imaginario de reciprocidad coagulada. Por eso el dispositivo del pase apela al lugar del público, de diferentes públicos, incluso, y apunta a la dimensión *poiética* de —a partir del malestar y el sufrimiento— pasar a otra cosa.

Esta investigación concluye aquí, pero, a partir de ella, nuevas posibilidades de investigación se han abierto. De esta manera, el tríptico formado por la interpretación, iluminación y elucidación es una fuerte invitación a profundizar en la forma que interactúan y operan en la clínica. Esto se apoya en el paradigma del signo peirceano, sus tres dimensiones tienen una fuerte correlación con las tres dimensiones propuestas por Lacan: lo simbólico, lo imaginario y lo real. Si además seguimos el planteo de este último, de utilizar la topología para pensar cómo estas dimensiones se interrelacionan, entonces proponer un modelo operatorio que muestre de qué manera actúan en la clínica es un hermoso desafío. Sobre todo, si consideramos que Lacan se dirige a la topología para entender cómo opera el corte en una estructura. Las diferentes estructuras tienen un valor idéntico en topología, solamente se modifican si un corte opera en su superficie. Y esto es totalmente congruente con la propuesta de Lacan de pensar la producción de un sujeto a partir del corte que se establece con la posición del otro que lo sostiene desde su posición deseante. Ello abre otra

posible línea de investigación sobre el objeto de deseo. Tampoco debemos olvidar profundizar en lo referido a la relación entre el humor y lo corporal, en tanto este afecto actúa sobre el cuerpo, línea en la que no profundizamos en esta investigación.

En mi recorrido de investigación, me encontré con diversos planteos de Pierre Félix Guattari y el que refiere al objeto parcial de la subjetividad individual considero que puede ser contrastado con el objeto *a* esbozado por Lacan, en la medida que la propuesta de Guattari parte de un paradigma estético. Este autor concibe que se produce un nuevo paradigma estético que no apelará a nuestras coordenadas cotidianas de espacio y tiempo, lo cual comparte con Lacan en su interés por otras formas de conocimiento, sobre todo si recordamos su trabajo con la topología y sus frecuentes alusiones a la física cuántica. Estas nuevas formas de conocimiento día a día están produciéndose, tal como experimentamos durante la pandemia del SARS-CoV-2, cuando debimos reinventar la forma de comunicarnos y relacionarnos, y donde el uso de las tecnologías de la información y comunicación impactó de formas que aún estamos procesando; por esto último, creo que investigar sobre el humor, lo cómico y el chiste es una tarea que nos seguirá formando e informando con relación a la subjetividad de nuestra época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allouch, J. (1995). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Edelp.
- Allouch, J. (1998). *El psicoanálisis, una erotología de pasaje*. Cuadernos de Litoral.
- Allouch, J. (1998). *Hola... ¿Lacan? Claro que no*. Epeele.
- Allouch, J. (2015). Hablar es ya escribir. *Me Cayó el Veinte*, 32.
- Allouch, J. (2016). Interpretación e iluminación. *Me Cayó el Veinte*, 34.
- Andacht, F. (2001). The other as an Interpretant. *European Journal of Semiotic Studies*, 12(4), pp. 631-656.
- Andacht, F. y Michel, M. (2007). El turista accidental: ensayo icónico-simbólico sobre la identidad humana. *Colección de Semiótica Latinoamericana, Semióticas del cine*. Asociación Venezolana de Semiótica, Laboratorio de Investigaciones Semióticas, Universidad del Zulia, pp. 23-40.
- Arenas, G. (1998). *Estructura lógica de la interpretación*. Atuel-Anáfora.
- Arenas, G. (2010). *En busca de lo singular*. Grama.
- Aristóteles (1945). *El arte poética*. Espasa Calpe.
- Aristóteles (1998). *Ética nicomáquea*. Porrúa.

Assandri, J. (s/f). ¿Qué especie de espacio sería el analítico? *Polemos* [Página web].

Recuperado de <https://e-diccionesjustine-elp.net/polemos/>.

Attal, J. (2012). *El pase, ¿a título de qué?* Grapas, Me Cayó el veinte.

Barrena, S. y Nubiola, J. (2018). Charles S. Peirce y el arte como representación: experiencia, expresión e interpretación. *Representaciones xiii*, (1) 5-25.

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Baudelaire, C. (2001). *Lo cómico y la caricatura*. La balsa de la Medusa.

Bergson, H. (2003). *La risa*. Losada.

Biblia versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602).
Revisión de 1960. Gran Bretaña, 1960.

Borges, J. L. (1937). La esfera de Pascal. *Otras inquisiciones*. Editorial Sur, 1952.

Borges, J. L. (1949). El Aleph. *Obras completas*, vol. i, Emecé, 1997.

Cruz, M. A., Reyes, M. J. y Cornejo, M. (2012). Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a. *Cinta Moebio*, 45, pp. 253-274. Recuperado de www.moebio.uchile.cl/45/cruz.html

Darwin, C. (1872). *The expression of emotions in man and animals*. John Murray.

- David-Menard, M. (2018). Verneinung. En B. Cassin (Dir.), J. Labastida (Coord.), *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*. Siglo xxi.
- Deleuze, G. (1994). *Lógica del sentido*. Planeta.
- Deleuze, G. (2007). ¿Qué es un dispositivo? *Dos regímenes de locos*. Pretextos.
- Descartes, R. (1997). *Las pasiones del alma*. Biblioteca Nueva.
- Dreher, A. U. (2008). Pluralismo na teoría e na pesquisa: e agora? *Revista Brasileira de Psicanálise*, 42(2), pp. 131-153.
- Dunker, C. (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. Boitempo.
- Eco, U. (1988). Pirandello Ridens, en *De los espejos y otros ensayos*. Lumen.
- Eco, U. (1989). Cuernos, cascos, zapatos: Algunas hipótesis sobre tres tipos de *abducción*. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Lumen.
- Escobar, M. E. (2006). Clínica de la ironía. *Me Cayó el Veinte*, 14.
- Fontaine, A. (1995). La implantación del significante en el cuerpo. *Litoral 18/19*. Edelp.
- Foucault, M. (1988). *Arqueología del saber*. Siglo xxi.
- Foucault, M. (1991). El juego de Michel Foucault. *Saber y verdad*. La Piqueta.
- Foucault, M. (2010). *El orden del discurso*. Tusquets.

- Freud, S. (1894a). Las neuropsicosis de defensa. *Obras completas*, tomo iii, Amorrortu Editores, 1981.
- Freud, S. (1895b). Sobre la justificación de separar de la neurastenia un determinado síndrome en calidad de «neurosis de angustia. *Obras completas*, tomo iii, Amorrortu Editores, 1981.
- Freud, S. (1895c). Obsesiones y fobias. *Obras completas*, tomo iii, Amorrortu Editores, 1981.
- Freud, S. (1898b). Sobre el mecanismo psíquico de la desmemoria. *Obras completas*, tomo iii, Amorrortu Editores, 1981.
- Freud, S. (1900a). La interpretación de los sueños. *Obras completas*, tomo iv y v, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1901b). Psicopatología de la vida cotidiana. *Obras completas*, tomo vi, Amorrortu Editores, 1980.
- Freud, S. (1905c). El chiste y su relación con lo inconsciente. *Obras completas*, tomo viii, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1905d). Tres ensayos de teoría sexual. *Obras completas*, tomo vii, Amorrortu Editores, 1978.
- Freud, S. (1911c). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (dementia paranoides) descrito autobiográficamente. *Obras completas*, tomo xii, Amorrortu Editores, 1980.

- Freud, S. (1912-1913). Tótem y tabú. *Obras completas*, tomo xiii, Amorrortu Editores, 1980.
- Freud, S. (1912b). *Puntualizaciones sobre el amor de transferencia. Obras completas*, tomo xii, Amorrortu Editores, 1980.
- Freud, S. (1914c) Introducción del narcisismo. *Obras completas*, tomo xiv, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1914g). Recordar, repetir y reelaborar. *Obras completas*, tomo xii, Amorrortu Editores, 1980.
- Freud, S. (1915a). Puntualizaciones sobre el amor de transferencia. *Obras completas*, tomo xiv, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1915c). Pulsiones y destino de pulsión. *Obras completas*, tomo xiv, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1915e). Lo inconsciente. *Obras completas*, tomo xiv, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1916-1917). Conferencias de introducción al psicoanálisis. *Obras completas*, tomo xv xvi, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1917e). Duelo y melancolía. *Obras completas*, tomo xiv, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1918b). De la historia de una neurosis infantil. *Obras completas*, tomo xvii, Amorrortu Editores, 1979.

- Freud, S. (1919h). Lo ominoso. *Obras completas*, tomo xvii, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1920g). Más allá del principio de placer. *Obras completas*, tomo xviii, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1923b). El yo y el ello. *Obras completas*, tomo xix, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1924d). El sepultamiento del complejo de Edipo. *Obras completas*, tomo xix, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1926d). Inhibición, síntoma y angustia. *Obras completas*, xx, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1927d). El humor. *Obras completas*, tomo xxi, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1933a). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. *Obras completas*, tomo xxii, Amorrortu Editores, 1979.
- Freud, S. (1937d). *Construcciones en el análisis*. *Obras completas*, tomo xxiii, Amorrortu Editores, 1980.
- Freud, S. (1994). *Cartas a Wilhelm Fließ*. Amorrortu Editores.
- Godin, J-G. (1994). *Jacques Lacan, calle de Lille n.º5*. Ediciones de la Flor.
- Guattari, F. (1992). Vertige de l'ímanence. Refonder la production d'inconscient. *Revue Chimeres*, 38.
- Habermas, J. (1990). *Conocimiento e interés*. Taurus.

- Haddad, G. (2006). *El día que Lacan me adoptó*. Letra Viva.
- Halperin, D. (2004). Amor e ironía. Seis comentarios sobre el eros platónico. *Me Cayó el Veinte*, 10.
- Hegel, G. (2017). *The philosophy of fine art*. Routledge.
- Hobbes, T. (2021). *Leviatán*. Fondo de Cultura Económica.
- Honneth, A. (2016). *Patologías de la libertad*. Las Cuarenta.
- Hounie, A. (2012). *Construcción de saber en clínica psicoanalítica: la escritura de caso como modo de transmisión*. Facultad de Psicología.
- Iacovella, J. y Calo, O. (2013) Emociones y racionalidad dialógica en la comunidad científica. *Perspectivas en Psicología*, 10, pp. 71-79. Recuperado de <http://www.seadpsi.com.ar/revistas/index.php/pep/article/view/82/pdf>
- Jungk, I. (2018). Fundamentos categoriais do tempo lógico lacaniano. *Eikon*, 4, DOI. 20287.
- Kant, I. (2005). *Crítica del juicio*. Losada.
- Kierkegaard, S. (2009). *Concluding unscientific postscript*. Alastair Hannay.
- Lacan, J. (1938). *La familia*. Argonauta, 1987.
- Lacan, J. (1964-65). *Problemas cruciales del psicoanálisis*. Escuela Freudiana de Buenos Aires.

- Lacan, J. (1967). *El acto psicoanalítico*. Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Lacan, J. (1973). *Los no incautos yerran*. Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Lacan, J. (1980). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Seix Barral.
- Lacan, J. (1981). *El seminario de Jacques Lacan: libro 20. Aun*. Paidós.
- Lacan, J. (1988). *El seminario de Jacques Lacan: libro 1. Los escritos técnicos de Freud*.
Paidós.
- Lacan, J. (1991). *Lógica del fantasma*. Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Lacan, J. (1992). *El seminario de Jacques Lacan: libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Paidós.
- Lacan, J. (1993). *El seminario de Jacques Lacan: libro 17. El reverso del psicoanálisis*.
Paidós.
- Lacan, J. (1999). *El seminario de Jacques Lacan: libro 5. Las formaciones de lo inconsciente*. Paidós.
- Lacan, J. (2003). *El seminario de Jacques Lacan: libro 8. La transferencia*. Paidós.
- Lacan, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan: libro 10. La angustia*. Paidós.
- Lacan, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan: libro 16. De otro al otro*. Paidós.

Lacan, J. (2009). *El seminario de Jacques Lacan: libro 18. De un discurso que no fuera del semblante*. Paidós.

Lacan, J. (2012). *El seminario de Jacques Lacan: libro 19...o peor*. Paidós.

Lacan, J. (2014). *El atolondradicho. Otros Escritos*. Paidós.

Lacan, J. (2017). *Escritos*. Siglo xxi.

Le Gaufey, G. (1998). *El lazo especular*. Edelp.

Le Gaufey, G. (2001). *Anatomía de la tercera persona*. Edelp.

Le Gaufey, G. (2007). *El no-todo de Lacan*. El Cuenco de Plata.

Mannoni, O. (1969). *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Amorrortu editores, 1975.

Marion, J. (2006). *El cruce de lo visible*. Ellago Ediciones.

Milan, B. (2022). *Lacan aún*. Its.

Miller, J-A. (1984). *Recorrido de Lacan*. Manantial, 1994.

Monteleone, J. (2014). *Idea del No*. *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional*, 9. Biblioteca Nacional, mec.

Nasio, J. D. (1987). *La mirada en psicoanálisis*. Gedisa, 1994.

Nasio, J. D. (1988). *Enseñanza de siete conceptos cruciales del psicoanálisis*. Gedisa, 1993.

- Nietzsche, F. (2001). *Estética y teoría de las artes*. Tecnos.
- Novas, M. (1996). La pasión según Sigmund. En *Historia, violencia y subjetividad*, Ediciones Multiplicidades.
- Novas, M. (2008). El hijo de Liríope. En M. Bettini, G. Bruno, O. Carrasco y M. Novas (Comp.), *Letras abiertas del psicoanálisis*. Psicolibros-Waslala.
- Novas, M. (2013). Es hielo abrasador, es fuego helado. En A. Fernández Roglia, A. M. Fernández Caraballo, F. García Tabeira, D. Baccino, M. Real, A. Villalba Francia, B. Cancio, M. Novas, O.f Ros y M. Marchese, *De eros y philia*. Ediciones de la Fuga.
- Novas, M. (2015). *Las actuaciones en la transferencia psicoanalítica*. [Tesis de maestría, Facultad de Psicología, Universidad de la República, Montevideo]. Recuperado de <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/4878>
- Novas, M. (2016). Dolor, escena, acto. En A. Hounie y A. M. Fernández Caraballo (Coord.), *Políticas del dolor*. Universidad de la República.
- Novas, M. (2019). Navajas y cicatrices. En J. Allouch, J. Assandri, P. Behetti, M. Nebril, A. M. Fernández Caraballo, M. Novas, E. Porge y A. Villalba, *Con piel de lobo*. Escolios.
- Novas, M. (2020). Schreber y su enseñanza. En A. M. Fernández Caraballo y J. Venturini (Dir.), *Estudios sobre el aprendizaje*. FHCE.

Novas, M. (2020). Dificultades de la declinación de lo paterno en psicoanálisis. En A. M. Fernández Caraballo (Dir.), *Dificultades ante el aprendizaje*. fhce.

Panofsky, E. (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets.

Peyrou, R. (2014). Decir no. *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional*, 9. Biblioteca Nacional, mec.

Platón (2011). *Diálogos ii*. Gredos.

Pollock, J. (2003). *El humor*. Paidós.

Porge, E. (1989). *Seminario clínica del psicoanalista*. El Mono de la Tinta, 1991.

Pulice, G., Manson, F. y Zelis, O. (2000). *Investigación ◇ Psicoanálisis*. Letra Viva.

Pulice, G., Manson, F. y Zelis, O. (2007). *Investigar la subjetividad*. Letra Viva.

Rey, P. (1991). *Una temporada con Lacan*. Seix Barral.

Safatle, V. (2019). *El circuito de los afectos*. Bonaventuriana.

Schopenhauer, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación*. Fondo de cultura Económica.

Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Alfaguara.

Sous, J.-L. (2017). El relámpago oscuro. *Ñacate*. Recuperado de <http://www.revistanacate.com/articulos/>

- Strauss, L. (2009). *La persecución y el arte de escribir*. Amorrortu Editores.
- Thomas, M.-C., (1987). Las formas del silencio en el olvido de Signorelli. En J. D. Nasio (Dir.), *El silencio en psicoanálisis*. Amorrortu Editores, 1988.
- Tomás de Aquino (2001). *Suma de teología*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Vilariño, I. (2016). *La masa sonora del poema*. Biblioteca Nacional.
- Vilariño, I. (2017). *Poesía completa*. Cal y Canto.
- Viltard, M. (1995). Los públicos de Freud. *Opacidades*, 8.
- Viltard, M. (1999). Foucault-Lacan: la lección de las Meninas. *Litoral*, 28, Edelp.
- Zelis, P. (2015). *Yo (self) y otro; sujeto y Otro: Términos relativos para una lógica del conocimiento-de-sí-mismo y del crecimiento subjetivo*. vi Jornadas Peirce en Argentina, 20-21 de agosto.