

# Violencia humorística, connotación emocional del grotesco e Imaginario para el psicoanálisis

---

María Alejandra Botto Fiora\*

Florencia Cinquemani\*\*

Liliana López\*\*\*

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-06-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-08-2022

## RESUMEN

Comenzamos haciendo una diferenciación entre el chiste, lo cómico y el humor. Situamos al primero dentro de las formaciones del Inconsciente freudianas. El chiste permite una admisión de los deseos reprimidos proveyéndoles un modo de expresión socialmente aceptable. En cambio, lo cómico es dual. La agresividad nos permite pensar la violencia humorística, que tiene un efecto catártico de ahorro de afectos que implica un acotamiento del sufrimiento, pero también puede tomar otras formas como veremos en Nanette de Hanna Gadsby. Por otro lado, abordamos el grotesco en su connotación emocional. Kayser lo liga al "Ello" freudiano y a "lo otro" cultural, ubica la categoría en lo heterogéneo, lo paradójico, lo ridículo y lo siniestro asociado a lo cómico. Harpham afirma que el grotesco se caracteriza por una estructura de extrañamiento, línea que se investigará en Pedro Lemebel. Supone 3 puntos de apoyo de lo grotesco: risa, asombro, horror. Finalmente: lo Imaginario en psicoanálisis. Para el psicoanálisis lo Imaginario es un registro autónomo, una dimensión o una cuerda del nudo borromeo. Para explicar esto nos valemos de lo desarrollado por Lacan a partir del año 1962.

## PALABRAS CLAVES

Humor; violencia; grotesco; connotación emocional; imaginario

## *Humoristic violence, emotional connotation of the grotesque and imaginary for psychoanalysis*

## ABSTRACT

We begin by differentiating between the joke, the comic and humor. We place the first within the Freudian Formations of the Unconscious. The joke allows an

admission of repressed desires by providing them with a socially acceptable mode of expression. Instead, the comic is dual. Aggression allows us to think about humorous violence, which has a cathartic affect-saving effect that implies a delimitation of suffering, but it can also take other forms as we will see in Hanna Gadsby's *Nanette*. On the other hand, we approach the grotesque in its emotional connotation. Kayser links it to the Freudian "It" and to the cultural "other", locates the category in the heterogeneous, the paradoxical, the ridiculous and the sinister associated with the comic. Harpham affirms that the grotesque is characterized by a structure of estrangement, a line that will be investigated in Pedro Lemebel. It supposes 3 points of support of the grotesque: laughter, astonishment, horror. Finally: the Imaginary in psychoanalysis. For psychoanalysis, the Imaginary is an autonomous register, a dimension or a cord of the Borromean knot. To explain this we use what was developed by Lacan from the year 1962.

#### **KEYWORDS**

Humor; violence; grotesque; emotional connotation; imaginary

#### **Humor, chiste, comicidad**

En el campo del humor, distinguimos con Freud el chiste de lo cómico. El chiste es una formación del inconsciente. Freud utiliza esa expresión en el artículo "El chiste y su relación con el inconsciente" (1905) y Lacan desarrollará un Seminario completo, el V (años 1958 y 1959) que lleva por título "Las formaciones del Inconsciente".

Las formaciones del inconsciente, entre las que se encuentran los sueños, los lapsus, los fallidos, los olvidos, los síntomas y los chistes, son manifestaciones de lo reprimido de modo de ser admitido en lo consciente: las representaciones reprimidas se hallan deformadas por la defensa, hasta resultar irreconocibles. Así, en la formación, pueden satisfacer en un mismo compromiso o transacción, tanto al deseo inconsciente como a las exigencias defensivas. La lectura freudiana le otorga al tropiezo, al accidente, al error aparentemente inmotivado, un sentido, una legibilidad que supone al inconsciente como un saber no sabido que los determina.

Tales formaciones tienen la función de ser representantes de dicho saber y llevan en sí mismas la huella del conflicto del cual resultan y responden a una razón otra, una lógica otra que tiene sus propias leyes. El desplazamiento y la condensación, propios del proceso primario, regulan esa deformación. Recordemos que con el objetivo de poner de manifiesto la relación entre inconsciente y lenguaje, Lacan hace una lectura estructural de los dos mecanismos y los emparenta con la metonimia y la metáfora, figuras retóricas teorizadas desde la mirada de Roman Jakobson. El acento recae en la alteridad del significante: esto es, que no se significa a sí mismo. También enfatiza la barra irreductible entre significante y significado. La significación no está en la materialidad del significante; es incorporal.

Si bien las distintas formaciones funcionan bajo los mismos principios psíquicos, hay singularidades. Lo peculiar del chiste es que exige, supone, la

sanción de otro. Es decir, un efecto de sanción que es correlativo de la risa. Freud advierte que a diferencia del sueño, que trata de evitar un displacer, el chiste es productor de placer. Define esta formación como una agudeza lingüística.

Entonces, en el libro sobre el chiste, encontramos tanto la promoción de la técnica significante como la referencia al Otro como tercero. Esta referencia es esencial y distingue al chiste de lo cómico, que es dual.

Entre los diferentes chistes, Freud diferencia los que son inofensivos y los tendenciosos: estos últimos tienen por móvil la agresividad, la obscenidad o el cinismo. Cuando alcanza su meta, el chiste que necesita de al menos tres, ayuda a soportar los deseos reprimidos proveyéndoles un modo de expresión socialmente aceptable. El chiste deja dicho algo que el Yo nunca diría.

Según Freud hay un cuarto móvil para el chiste: el escepticismo. Los chistes de este registro ponen en juego el absurdo y no atacan a una persona o institución, sino a la seguridad del juicio. Mienten cuando dicen la verdad, y dicen la verdad por medio de una mentira.

### **Agresividad y violencia para el psicoanálisis**

Tomemos el móvil de la agresividad que Freud ubica en los chistes tendenciosos para pensar la violencia humorística. Además de la estructura del inconsciente cuyas formaciones dan testimonio, consideremos la realidad del inconsciente cuyo estatuto es pulsional. El abogado y psicoanalista Luis Seguí escribió *Sobre la responsabilidad criminal* y *El enigma del mal*. El primero de los libros tiene un capítulo titulado "Agresividad y violencia" en el que distingue ambos términos y enuncia la siguiente premisa: "es imposible eliminar por completo la violencia, al igual que el mal. Lo cual no implica renunciar a combatirla" (2012: 61)

En 1915, en torno de la Primera Guerra Mundial, Freud escribió que no es posible desarraigar el mal, ubicuo y polimorfo, de la condición humana. Nos constituye y con él convivimos. No sólo porque se inscribe ontológicamente en el sujeto, sino porque el mal en sí ejerce una auténtica fascinación en el otro que contribuye a hacerlo existir. Años más tarde en *El malestar en la cultura* (1930), reafirma esa posición:

el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo. (3020)

Habría entonces una condición de orden pulsional que es inherente a la condición humana, no como error, anormalidad o patología, sino como tendencia a la agresión, la crueldad y la destrucción que incide tanto en el funcionamiento personal como social. Una parte de la agresividad, propia de la dotación pulsional, se manifiesta en la relación con los semejantes.

El mandamiento “No matarás”, la prohibición de matar, sólo puede alzarse contra un impulso de la misma magnitud. Lo que no es deseado no hace falta prohibirlo. En “Consideraciones sobre la guerra y la muerte” (1915), Freud dice, a propósito de esto, que descendemos de una larga serie de asesinos, que llevamos el placer de matar en nuestra propia sangre.

Agresividad y violencia no son sinónimos, la primera es común a todos los seres vivos; en lo que se refiere al sujeto, se trata de una encrucijada estructural. Lacan sostiene que se confunde también agresividad con agresión: “sin embargo no tienen nada que ver la una con la otra, sólo en su límite... la agresividad se resuelve en agresión” (1985a: 99). En *La agresividad en psicoanálisis* sostiene que la configuración imaginaria de la agresividad no llevará necesariamente a la violencia, si como tendencia es eficazmente reconducida para que el sujeto pueda incluirse en el lazo social, un espacio donde el malestar siempre existirá. El punto es que nuestro mundo se caracteriza por producir más malestar del que podemos consumir o del que los sujetos podemos asimilar.

Erradicar por completo la violencia es imposible, no sólo porque para combatirla ha de emplearse la violencia en una realimentación interminable, sino porque todas las sociedades la padecen, unas más que otras y con diferente voluntad política para combatirla. Por esto también es imprescindible apelar al concepto de Pulsión de muerte para entender por qué los sujetos actúan contra sí mismos y contra los otros en un retorno sin fin. Freud lo consideró lo anímico primitivo.

Guerras, crímenes, violaciones, costumbres dictatoriales de matar, asesinos seriales, los casos abundan. En este punto proponemos enlazar otro concepto necesario, a saber: el humor. Freud inicia el artículo “El humor” (1927) hablando del ahorro de despliegue afectivo que despierta el humor y da un primer ejemplo citando justamente el caso de un reo que conducido un lunes a la horca expresara “¡Linda manera de empezar la semana!”.

La actitud humorística tiene un efecto catártico de ahorro de afectos que implica un acotamiento del sufrimiento, un relativo triunfo del Yo frente a la realidad (como si el superyó lo consolara: “¡no es para tanto! ¡broma!”) y un sustento logrado del principio de placer que intenta superar la adversidad de las circunstancias reales.

### **La violencia del humor de auto desprecio**

Advertimos el lado oscuro del humor en *Nanette* de Hannah Gadsby (2018). Leamos una parte de su monólogo:

Tengo mis dudas respecto al show de humor –dice- Construí mi carrera en base a humor de auto-desprecio. (17.21mn). No quiero hacerlo más [...] ¿Saben lo que es el auto desprecio cuando alguien ya es marginado? No es humildad. Es humillación [...] (17.40mn)

En la comedia nos revolcamos en nuestra propia mierda [...] los monólogos congelaron con bromas el momento en que salí del closet [...] Pero esas

bromas no fueron lo suficientemente sofisticadas como para ayudarme a curar las heridas. (40.42mn)

El año pasado mi abuela me preguntó si tenía novio [...] Me di cuenta que me había olvidado de contárselo a ella. ¡No! le dije, no tengo tiempo para novios [...] ¡Novios! ¡En plural!!!! (12.35mn)

No le dije a mi abuela quién soy porque aún me avergüenza. No intelectualmente pero sí aquí (señala el corazón). Siento aún vergüenza [...] El 70% de las personas que me criaron, me cuidaron y me amaron creían que la homosexualidad era un delito, un crimen, un pecado. Pedófilos subhumanos. Cuando me di cuenta que era homosexual yo ya era homofóbica [...] Uno aprende a odiarse a sí mismo. Es un odio muy profundo. El odio a uno mismo es una semilla que te plantan desde afuera, pero por ser niño, crece como una hierba espesa y se vuelve natural. (40.58mn)

Podemos notar que en la humorista conviven un sistema de valores al que aprueba y comprende intelectualmente, y otro con el que no está de acuerdo, pero que opera de modo inconsciente, porque lo incorporó en el lazo con los otros de los que dependía del amor también. Si el chiste es la contribución a lo cómico mediada por el inconsciente, el humor es la contribución a lo cómico mediada por el superyó.

Como decíamos, el humor alivió la tensión de Hannah Gadsby: un buen primer paso porque pudo trasladar el acento desde el yo al superyó, sólo que la adversidad a la cual se sobreponía por este artilugio era un rasgo de su propio yo. De modo que siguió habiendo mortificación en cada broma. Por eso el humor no fue una vía de curación. Hay algo ajeno en el yo, algo ajeno en lo propio que no encaja.

Hannah Gadsby dice de muchas maneras que no encaja. Lo dice mientras nos explica su teoría de la broma. Según ella, la broma necesita dos etapas: en la primera se genera una tensión y en la segunda se introduce el remate. El remate hace que la tensión se suelte y entonces se produce la risa. "Yo sé muy bien generar ese proceso... Lo sé calcular perfectamente... Soy buena para eso... Es que toda mi vida me la pasé aliviando tensión... Pero no tenía que generarla. ¡YO era la tensión!!" (30.56mn). Todos en algún momento sentimos que no encajamos: que el espejo que el Otro nos ofrece, no nos refleja. Que hay algo que no va. Es esa sensación de sapo de otro pozo.

Cuando el narcisismo está bien armado, el sujeto vacila entre sentirse más o menos sapo de algún pozo. Dicho de otro modo: si uno no está completamente loco, va a sentirse parte de algún grupo, aunque no en coincidencia total. Pero una cosa es sentirse sapo de otro pozo y otra es estar designado por el discurso como sapo de ningún pozo. Cada momento histórico reserva algún rasgo para agrupar a los de ningún pozo: homosexuales, judíos, vecinos, extranjeros, gordos, mujeres. No hay lugar para esos. Y así llegan, en algunos casos, a producirse masacres. El odio se realiza políticamente. Si la exigencia del ideal se pone rígida, el odio manda destruir la singularidad absoluta que cada quien porta.

Por otro lado, es necesario curarse del superyó para sanar las heridas. Eso empieza por el reconocimiento de este funcionamiento. Gadsby se detiene: no continúa perpetuando la velada mortificación sobre sí que el humor le permitía. Lo difícil para ella, reconoce, es salir del rencor y de la rabia que tantas experiencias de odio le dejaron. Pero ella se da cuenta de que no va a elaborar su dolor generando contagio de odio e ira. Eso sería perpetuar otra cara del superyó.

### **Connotación emocional del grotesco**

Wolfgang Kayser (1957) desarrolla la categoría en una dimensión diacrónica y la propone como liminal a tres artes: visuales, literarias y teatrales. Lo liga al Ello freudiano y a lo otro cultural. Detecta principios constructivos de la categoría (lo heterogéneo, lo paradójico, lo ridículo y lo siniestro en combinación). La asocia constantemente con lo cómico, aunque nunca termina de hacerla partícipe absoluta: lo grotesco se inició como subclase de lo cómico burdo y de mal gusto. Pone énfasis no sólo en que se trata de un principio estético estructural, sino también de una categoría estética en su dimensión productiva de emociones o estados de ánimo en el espectador.

Actualmente, la categoría está siendo revisada por autores como Frances Connelly, más explícitamente en su libro *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* (2012). Ella retoma la noción de que existe una ambivalencia y un dilema entre lo siniestro y lo vulgar o deforme (cómico) en la constitución de lo grotesco.

Desde la acción y desde el efecto, la categoría de lo grotesco está recuperando su dimensión estética más que temática y permite retomar la temprana observación de Geoffrey Harpham, de que las formas fueron cambiando en la historia de lo grotesco, pero el complejo emocional denotado permaneció constante y se caracteriza por una "estructura de extrañamiento" que, desde el planteo de una "incongruencia radical, intensifica nuestro disgusto y nos coacciona a reír a despecho de nuestro disgusto dado que un objeto para ser grotesco, resume, debe despertar tres respuestas: risa, asombro, disgusto u horror" (465).

### **Grotesca extrañeza de lo cotidiano**

Como dijimos Harpham propone, entre otras cosas, que el grotesco es una estructura de la extrañeza, es decir, que introduce en lo cotidiano una maniobra que devuelve lo extraño de esa cotidianeidad. Es por eso que el mundo familiar está presente, pero no es posible seguir viéndolo del mismo modo, ese que se percibe con los sentidos prácticamente adormecidos por la costumbre.

De esto se desprende también que cada expresión del grotesco depende del contexto del que nazca, por eso va a tomar tintes diferentes y recursos diferentes. Entendemos que lo nodal es el efecto que provoca en el cuerpo de los espectadores, que tiene que ver con lo que en psicoanálisis

llamamos “lo ominoso” y que puede ilustrarse como la emergencia de una risa corporal, casi involuntaria, ante el espanto provocado por una maniobra que subvierte el orden cotidiano mostrando el horror establecido, dando como resultado lo que llamamos “grotesco”.

Podemos ver también que la ambigüedad es central en esto, la risa como descarga y mueca visceral, como la única forma de soportar el espanto de esa cotidianeidad que el grotesco devela horrorosa. Las obras que responden de uno u otro modo a este no-género, o al menos a un género que se define por su multiplicidad y su apertura, marcan a nuestro entender un punto de quiebre a partir del cual la realidad no puede ser percibida del modo costumbrista y adormecido de antes. Es como si el grotesco interviniera lo cotidiano con una aguja, que hace un pequeño desgarro en la trama y, a partir de ese momento, ya no es posible volver atrás, porque al moverse siempre va a seguir presente como un mínimo pinchazo que sigue y sigue molestando. Para ilustrar esto, tomamos algunos textos escritos por Pedro Lemebel como punto de partida, que desarrollaremos con mayor profundidad en próximas presentaciones.

### **Teoría del lenguaje y de lo Imaginario para el psicoanálisis y para la filosofía del teatro. Acerca de la significación.**

Así como en el teatro la pregnancia de la semiótica desvió su centro de interés hacia lo comunicacional, la interpretación analítica post freudiana incurrió en un desvío semejante. La teoría del lenguaje de Saussure tomó la delantera frente a otros lingüistas que estaban produciendo sus desarrollos a comienzos del siglo XX.

El planteo fundamental es el siguiente: Saussure sostiene una teoría del signo. Se trata de una unidad indisoluble en la que un sonido, el significante, se suelda a un significado. Según esta definición, la comunicación podría ser posible debido a que el conjunto de los signos resultaría un código compartido por los hablantes de una lengua. El diccionario sería suficiente para conocer el sentido de un texto, considerando por supuesto las homonimias y sinonimias. Lacan, lector de Freud, advierte que el Inconsciente no procede según esa teoría del lenguaje. Las referencias teóricas de esta otra teoría, fundada en el fonema, se encuentran en la Escuela de Praga que fue diezmada en la Segunda Guerra Mundial. Algunos de sus teóricos son Baudouin de Courtenay, Troubetzkoy con su *Tratado de Fonología* y Roman Jakobson.

### **El caso: “Vuela el pez”**

Vamos a tomar un ejemplo para explicar lo anterior: en la ciudad de Buenos Aires hay un Centro cultural llamado “Vuela el pez”. En ocasión de invitar a unos visitantes rusos a escuchar un concierto allí, preguntaron qué significaba el nombre del lugar. Buscamos traducirlo al francés o al inglés advirtiendo rápidamente que lo que era imposible de explicar, era lo que “Vuela el pez” significa para quienes están familiarizados con la poética de

María Elena Walsh. Necesariamente, “Vuela el Pez” significa *El reino del revés*. No porque no haya peces voladores. El hecho es que ese sintagma corresponde a una canción suya que comienza con la frase: “Me dijeron que en el reino del revés nada el pájaro y vuela el pez”.

Si el lugar se hubiera llamado “El pez vuela”, que siguiendo al diccionario sería un sinónimo de la frase “Vuela el pez”, ese centro cultural no hubiera significado: “El reino del revés”. Y si el centro cultural se hubiera llamado: “Nada el pájaro” ¿su significación sería equivalente a “Vuela el pez”? El sintagma suelto podría hasta hacer pensar en una relación entre la nada y el pájaro. De modo que, en cierto recorte, Reino del revés, Nada el pájaro y Vuela el pez, son sinónimos, pero también no lo son. Se pierde y se gana significación en la sustitución.

Para alguien que no comparte esta estrecha comunidad de discurso, “Vuela el pez”, tiene seguramente una significación. Pero no sabemos cuál sería exactamente, porque no sabemos qué puede evocar en otro sitio, en otro momento o en otra comunidad. Por lo tanto, no se puede traducir a ningún idioma el nombre del Centro Cultural, porque su traducción tendría que llevar una extensa explicación que igualmente no alcanzaría para transmitir sus resonancias. La imposibilidad es semejante a la de explicar un chiste. El relámpago metafórico se pierde. Por eso es muy frecuente que los extranjeros no los entiendan.

### **La comunicación puesta en cuestión**

El asunto consiste en no concebir al lenguaje como un útil, como un instrumento de comunicación que transmite información. La medicina, la informática, hablan en términos semióticos: ARN mensajero, por ejemplo. Es el mensaje reducido a la información. Eso puede funcionar en un recorte discursivo preciso como el científico. Pero este pequeño ejemplo que tomamos muestra que no es así como funciona la significación en el habla común. Hay determinaciones discursivas, hay hechos de discurso, hechos de decir.

Los estoicos con la teoría de los incorporeales ya lo habían pensado. Tomemos una cita del libro *La teoría de los Incorporeales en el Estoicismo antiguo* de Émile Bréhier. Se trata de plantear una lógica que no tiene en su base el concepto aristotélico.

Un griego y un bárbaro oyen una misma palabra; ambos tienen la representación de la cosa designada por la palabra: sin embargo, el griego comprenderá y el bárbaro no comprenderá. ¿Qué otra realidad hay pues que el sonido por una parte, el objeto por la otra? Ninguna. Tanto el objeto como el sonido permanece el mismo. Pero el objeto tiene para el griego, no digo una propiedad (porque su esencia sigue siendo la misma en ambos casos), sino un atributo que no tiene para el bárbaro, a saber el ser significado por la palabra. Es este atributo del objeto que los Estoicos llaman un expresable o lepton. (14)



Ese atributo no es corporal, no está en la sustancia. Si los fonemas son cuerpos, son materialidad sonora, la significación es incorporeal. Ellos llamaron lecton al incorporeal que vuelve legible al significado. Es algo de lo que el extranjero carece, y por eso, aunque entienda las palabras, no puede entender la significación.

Todo esto para mostrar que, sin entrar en la semántica propia de lo imaginal, tal como lo plantea Wunenburger, el habla humana no es un medio de comunicación; la comunicación es una perspectiva reduccionista de lo que traslada, transfiere y transmite el habla humana. Además, el habla es performativa, efímera, y conlleva algo que llamamos enunciación que no se toca con lo enunciado. La enunciación es imposible de escribir. Una glosa en un texto trata de reflejarla. Es el tono, el ímpetu, la cadencia con la que algo se dice. No está en el texto, y transmite significación.

Entonces: ni para el psicoanálisis, ni para la Filosofía del teatro, la teoría lingüística de Saussure es suficiente para pensar su experiencia, desde el punto de vista del acontecimiento performativo. Tanto la función teatral como la sesión analítica son evanescentes. Sin embargo, sus efectos tocan el cuerpo y son imborrables.

### **Habla y escritura**

Para el psicoanálisis, y presumimos que también es pertinente para la Filosofía del teatro, es necesario hacer la teoría de la diferencia entre habla y escritura. Si a las palabras se las lleva el viento, sus efectos permanecen en el cuerpo. Las palabras habladas marcan, golpean, chocan al cuerpo, también lo acarician. Hablar es un acto que se desvanece en la medida en que ocurre. Sus efectos no.

La escritura, en cambio, permite conservar la memoria de los pueblos. El antecesor de la escritura es el mito, el relato hablado que debe repetirse de generación en generación, aunque no se lo entienda. Como plantea Wunenburger, el mito puede ser pensado en el marco de la reflexión alemana sobre la *Dichtung* que podemos traducir con el término *Poiesis* (96). El sujeto transmite un relato que no inventó ni analizó. Es un mediador. El mito es como un libro antes de que se contara con sistemas de escritura. Dice Wunenburger:

El mito se presenta a la conciencia imaginante como un séquito de imágenes independientes del sujeto que le sirve de revelador, como una historia que se desarrolla según una necesidad transpersonal, metahistórica... De igual modo, lo propio del relato mítico, es tomar en cuenta la preexistencia de una historia, como si la imaginación quisiera marcar que allí, no le corresponde interferir con su propia subjetividad. (85-86).

El mito, como el lenguaje, antecede al sujeto. Se sitúa en ese lugar que deja vacante la pregunta por el origen, por los misterios.

Si el mito es el resultado de un proceso figurativo, si revela un sentido en un espacio textual, es inseparable de una posición afirmativa, de un proceso de verbalización [...]. Narrar un mito es implicarse en él como aquel que hace pasar una cadena de acontecimientos de lo invisible a lo visible, de lo no dicho a lo dicho. (87).

El narrador entonces, permite que eso que no crea, que lo antecede, se conserve y pase vivo, a las generaciones siguientes. El mito es un escrito oral, es un lugar en donde el habla y la escritura se entrelazan de un modo único. La historia se reaviva al relatarse.

En cambio, el texto escrito tiene otra característica. Si bien conservamos textos escritos muy antiguos, la significación que tuvieron entonces se ha perdido junto con la comunidad donde se produjeron. Cuando leemos esas letras silentes se produce un efecto de significación que depende de las coordenadas ese nuevo tiempo/espacio. La escritura puede conservarse, el habla no. El teatro se ve especialmente afectado por este doble registro. El texto teatral se conserva y pasa a través de los siglos. Pero cada una de las puestas está perdida. Pueden quedar fotos, filmaciones, diversos registros. Pero el registro de la experiencia se la llevan en sus cuerpos los que las presenciaron.

### **Tiempo no lineal, lógica no binaria**

No sólo lo Imaginario teatral resiste a una lógica binaria positivista. El funcionamiento del Inconsciente también. Lo que el funcionamiento del psiquismo muestra es que el principio de no contradicción se lleva de patadas con las pasiones humanas, con sus síntomas y su deseo. El deseo humano tiene sus torsiones, requiere cruzar una frontera que muchas veces se evita. El deseo humano no necesariamente persigue el placer. Cumplir el deseo se acompaña de otra forma de satisfacción, que va más allá, que implica un riesgo y una valentía.

Retomemos entonces las tres categorías fundamentales: lo Simbólico es la estructura del lenguaje, que no es una semiótica saussureana. Está hecho de identidades y diferencias que se leen en la repetición. La combinatoria de sonidos, distinguibles en una lengua, llamados fonemas, se define por oposición a los otros elementos de la colección. Los fonemas no se definen positivamente sino por no ser los otros. La significación es incorporal: depende de la comunidad a la que se pertenece.

Para el psicoanálisis, lo Imaginario es autónomo: es un registro, una dimensión o una cuerda del nudo borromeo. Ya en el año 1962, Lacan necesita un soporte imaginario para explicar la estructura: recurre a superficies topológicas y más tarde a la teoría de nudos. Lo Imaginario es la escena de la realidad, que es ficción. Por eso Imaginario no es en psicoanálisis algo ilusorio que se opone a algo objetivo. La categoría de objetividad científica estalla y es insostenible. El psicoanálisis no es verificacionista ni experimental. Es una disciplina de razón. Pero no de razón

kantiana, o cartesiana, sino de una razón que necesita una modificación en la negación. No es binaria.

Lo Imaginario es fundamentalmente el cuerpo. El cuerpo se constituye a partir de una imagen exterior al sujeto, con la cual él se identifica. Seguramente ahí, con Dubatti (2019), ya podemos situar el inicio de la teatralidad. El cuerpo se constituye teniendo la mirada del Otro, que sostiene al infante, como referencia respecto a esa imagen que identifica como su propio cuerpo. Ni la imagen, ni el fonema, que no es sino una imagen sonora por otra parte, pueden reducirse a una lógica binaria.

Lo Real en psicoanálisis no es la realidad. Lo Real es lo imposible como modo lógico. Es un agujero en el saber, en la significación, en el sentido. No todo es simbolizable, ni imaginizable; hay un agujero irreductible.

Deshacerse del signo saussuriano como elemento *princeps* para abordar el estudio del hecho teatral, le permite a la Filosofía del Teatro entender al tiempo de una manera no lineal. El psicoanálisis también tiene que despojarse de esa idea de tiempo. El tiempo depende de la repetición. Igual que en la Filosofía del teatro. En francés a los ensayos se los llama *répétition*. Y justamente es en la repetición de lo mismo donde se captan las diferencias. La diferencia irreductible inaugura un tiempo que es retroactivo. Es en la repetición donde el segundo evento inscribe al primero como anterior. Esa relación de orden es lineal, pero a la vez no lo es porque lo primero es posterior a lo segundo. El tiempo del acontecimiento es la retroacción, lo que en francés se llama *après coup*.

\* **María Alejandra Botto Fiora** es Licenciada en Psicología por la Universidad del Salvador (1979-1983) y Licenciada en Psicología por la Universidad Complutense de Madrid. Reválida (2004). Concurrente en Centro de salud Mental N°1 Dr. Hugo Rosarios (1984-1992). Supervisora del equipo de adultos en Centro de salud mental N°3 Ameghino (1999-2003). Investigación: Científico investigador. Proyecto UBACyT N° P097 "Implicaciones de la división subjetiva en el campo de la ley" de la programación. Instituto de Investigaciones, Facultad de psicología, Universidad de Buenos Aires. Dirigido por Raúl Courel. (2005-2007). Científico Investigador Proyecto UBACyT N° 027 "El psicoanálisis y la psicosis social. El Corte del discurso psicoanalítico en la civilización de la ciencia moderna y la economía capitalista" Instituto de investigaciones, Facultad de psicología, Universidad de Buenos Aires dirigido por Raúl Courel. (2007- 2009) Práctica clínica psicoanalítica en consultorio privado desde 1984 hasta la actualidad, Miembro del área "Artes del Espectáculo y Psicoanálisis" del IAE (Instituto de Artes del espectáculo, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires) dirigido por la Lic. Liliana López.

\*\* **Florencia Cinquemani** concluyó la Licenciatura en Psicología en la Universidad del Salvador en el año 2014. Es especialista en Arte Terapia por la Universidad Nacional de las Artes (2020). Cursó la diplomatura correspondiente al posgrado del Instituto Clínico de Buenos Aires de la Escuela de Orientación Lacaniana (2019). Actualmente colabora como docente en el Seminario Diurno "Intersecciones entre

el psicoanálisis y el teatro" en la misma institución, en colaboración con el I.A.E. Finalizó la Maestría en Psicoanálisis de la Universidad de Buenos Aires, con la tesis titulada: "Una genealogía de la sublimación en psicoanálisis. Puntualizaciones en la obra de Freud y en la enseñanza de Lacan". Desde el año 2018 investiga en el Instituto de Artes del Espectáculo, en el área de Arte y Psicoanálisis coordinada por Liliana López, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. donde participa de diversos proyectos. En la actualidad su foco de interés se encuentra en el arte vivo y disidente.

**\*\*\* Liliana López** es Licenciada en Psicología por La UBA. Psicoanalista. Coordinadora del Área de Artes del espectáculo y Psicoanálisis del Instituto de Artes del Espectáculo de Filosofía y Letras UBA. Psicóloga Clínica. Psicóloga Planta Permanente Centro de salud mental Ameghino GCBA 1984-2014). Realizó el Post Grado Alta Gestión en Sistemas y Servicios de Salud (Ministerio Salud y UMSA). Tiene una Maestría en Salud Pública (UBA Rectorado). Es Jurado Premio Teatro del Mundo.

### **Bibliografía**

- Bréhier, Émile (2011). *La teoría de los incorporales en el Estoicismo Antiguo*. Buenos Aires: Leviatan.
- Chklovski, Viktor (1985). *La résurrection du mot*. París: Gérard Lebovici.
- Connelly, Frances (2012). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid: Machado Editores.
- Contrera-Cuello, Laura- Nicolás (comp). (2016). *Cuerpos sin patrones*. Buenos Aires. Ediciones Madreselva
- De Saussure, Ferdinand (1984). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Dubatti, Jorge (2019). "Espectadores, acción, liminalidad, historia". *Conjunto*, 191. 11-23.
- Frege, Georg (1998). *Sobre sentido y referencia en Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*. Madrid: Tecnos.
- Freud, Sigmund (1974). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Harpham, Geoffrey (1976). "The Grotesque: First Principles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. nro. 4, vol. 34, (verano). 461-468.
- Jakobson, Roman (1976). *Six leçons sur le son et le sens*. París : Editions de minuit.
- Kayser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: Editorial Machado libros
- Kemplerer, Viktor (2001). *La lengua del III Reich*. Barcelona. Editorial Minúscula.
- Koss, María Natacha (2021). "Problemas compartidos del humor grotesco y los imaginarios sociales". En *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

- Lacan, Jacques (1985b). *Escritos 1*. Argentina: Siglo XXI editores
- Lacan, Jacques (1998). *Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires : Paidós.
- Lacan, Jacques (2013). *Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Lemebel, Pedro (2001). *Tengo miedo torero*. Santiago- Chile: Bordes.
- Lemebel, Pedro (2013). *Poco hombre, Crónicas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Lévy Strauss, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura económica de España.
- Seguí, Luis (2012). *Sobre la responsabilidad criminal. Psicoanálisis y Criminología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Seguí, Luis (2016). *El enigma del mal*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Seguí, Luis (2017). *Sobre la elección del mal*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Trubetzkói, Nicolái (1992). *Principios de fonología*. Madrid: Cincel Kapeluz.
- Walsh, María Elena (2000). *El reino del revés*. Buenos Aires : Aguilar.
- Wunemberger, Jean-Jacques (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.

#### **Fuentes**

- Espectáculo *Nanette* de Hanna Gadsby en Netflix. 2018
- Tarski, Alfred (s/f). *La concepción semántica de la verdad y los fundamentos de la semántica*. [www.textosenlinea.com.ar](http://www.textosenlinea.com.ar)



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*