

Para una política de la farsa. La lección libanesa*



DINA GERMANOS BESSON**

MARIE-JEAN SAURET***

Universidad de Toulouse II-Jean Jaurès, Toulouse, Francia

Para una política de la farsa. La lección libanesa

Toward a Politics of Farce. The Lebanese Lesson

Pour une politique de la farce. La leçon libanaise



El periodo de los treinta años gloriosos de la República del Líbano culmina con la guerra en 1975. Hacen su aparición milicias de fuerzas emergentes y su correlato de reparto geográfico y social. En respuesta al colapso de las instituciones simbólicas, se asiste al surgimiento de una lengua provocadora, de la cual se encuentra una anticipación en las invenciones literarias de grandes autores (Ionesco, Céline). Sostenemos que el vivir-juntos libanés pudo resistir al desastre de la guerra gracias a un cambio del pensamiento que se constata en el registro de la farsa. Concebida en esta investigación como una forma contemporánea de la risa, la farsa parece ser una respuesta al quiebre de las ontologías en la época de la posmodernidad.

Palabras clave: vínculo social, chiste, cómico, humor, farsa.

The period of the thirty glorious years of the Republic of Lebanon culminate in the war of 1975. Militias made up of emerging forces appear, with the corresponding geographic and social distribution. In response to the collapse of symbolic institutions, a provoking language arises, which had been foreshadowed in the literary creations of great authors like Ionesco and Céline. The article argues that the Lebanese form of coexistence was able to withstand the disaster of war thanks to a change in the way of thinking evidenced in the register of the farce. Construed in this research project as a contemporary form of laughter, farce seems to be a response to the breakdown of ontologies in the postmodern period.

Keywords: social fabric, joke, comic, humor, farce.

Les trente années glorieuses de la République du Liban s'achèvent par la guerre en 1975. Surviennent après cette période les milices des forces émergentes et son corrélat du partage géographique et social. Pour répondre au collapse des institutions symboliques, on assiste à la naissance d'une langue provocatrice dont on rencontre une anticipation dans les inventions littéraires des grands auteurs (Ionesco, Céline). Nous avançons que le vivre-ensemble libanais a pu résister à la catastrophe de la guerre grâce à un changement de pensée qu'on peut constater dans le registre de la farsa. Conçue dans cette recherche comme une forme contemporaine du rire, la farce semble être une réponse à la cassure des ontologies dans la postmodernité.

Mots-clés: lien social, mot d'esprit, comique, humour, farce.

CÓMO CITAR: Besson, Dina y Sauret, Marie-Jean. "Para una política de la farsa. La lección libanesa". *Desde el Jardín de Freud* 17 (2017): 183-200, doi: 10.15446/djf.n17.65525.

* Traducción del francés a cargo de Sylvia De Castro Korgi, profesora de la Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Universidad Nacional de Colombia.

e-mail: msdecastrok@unal.edu.co

** e-mail: dina_besson@hotmail.com

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

© Obra plástica: Angélica María Zorrilla



1. Lo que no funciona en el paradigma trágico es la dimensión heroica. El acto de Antígona es finalmente transgresivo, suicida. Es el *hurbis trágico*. Simon Critchley habla en términos de “modelo heroico de autenticidad”. Ahora bien, él dice que se trata, más bien, de inautenticidad (inadecuación) en el corazón de la experiencia subjetiva. Existen otras vías distintas a la tragedia para sublimar la experiencia. Son las modalidades del reír, expresiones de deseos más humildes, pues pueden sustituir a esa elevada relación entre el sujeto y la Cosa. Paradójicamente, esas modalidades —el humor y la farsa, para el caso— son más trágicas que la tragedia, pues impiden la posibilidad de la autenticidad, la posibilidad de la incompletud. Cfr. Simon Critchley, *Une exigence infinie* (París: François Bourin, 2013), 121-128.

En el contexto del Líbano contemporáneo nos preguntaremos qué modalidad de relación subjetiva —qué modo de relación con el goce, con la ley, con el Otro— ha podido permitirles a los habitantes de ese lazo social frágil, sostenerse juntos durante el último medio siglo. ¿Sería una modalidad que, contrariamente al *Witz*, dejaría al Otro fuera de juego? Concebida en esta investigación como una de las modalidades contemporáneas de la risa, la farsa sería la única que tendría la capacidad de expresar el horror o el absurdo, es decir, el divorcio radical entre el hombre y el mundo, entre el sujeto y el lenguaje, ocupándose de la existencia supuesta de las cosas en un contexto generalmente incierto en el que nada parece establecido. Para definirla hemos abastecido nuestra inspiración en el universo romanesco y de la dramaturgia occidental, particularmente en escritores que han transgredido la lengua en el paso de la lengua hablada a lo escrito. En efecto, de manera espontánea y sorprendente, la farsa parece poder aprehenderse en el hablar. En esos autores hay, entonces, esta tentativa de reinventar o, más bien, de deconstruir la lengua clásica por el sesgo de un desajuste: cómico para unos, fastidioso para otros, sorprendente para todos, abordando la cuestión del fracaso de una cierta literatura que no deja de engendrar una genial explotación del lenguaje, concebida desde entonces como el vehículo de una perpetua equivocación. Se trata, especialmente, de autores del periodo de posguerra que tienen en la memoria a los precursores originales: Rabelais —para Céline—, Jarry —para el Nuevo Teatro— quienes, entre la experiencia poética —injurias y aullidos— extraídos de lo indecible, y la invención de efigies grotescas de una humanidad cobarde y desesperada, inauguran “la era de la sospecha”, para retomar la expresión de Sarraute. En cuanto a los procedimientos que caracterizan esta posibilidad, y que someteremos a la prueba del psicoanálisis, participan de un pánico verbal.

Esta investigación analizará las modalidades del reír que parecen suplantar a lo trágico, en adelante caduco, en ese tiempo de crisis¹. Son las ocurrencias y los decires que se disimulan sin que uno pueda sospecharlo. Se construye un mundo de payasos a la altura de nuestras angustias: ver el déspota como un bufón, él mismo claudicante, cayendo cuando es muy pesado. El humor es, según Boris Vian, “la cortesía del desespero” que obra, para nosotros, (des)esperados, siempre sugiriendo el límite:

la zancadilla graciosa de la muerte gracias a la cual el hombre puede reencontrar sus derechos. Lejos de reducirse a simples modalidades, el chiste, lo cómico y el humor se levantan como insurrección del lenguaje, necesidad imperiosa para la supervivencia del sujeto —en un contexto que se juzga tan grave como para hablar de eso seriamente— desacralizando, volteando, aligerando los temores y el horror, aunque fuese de manera fortuita y pasajera. Pero si la guerra en el Líbano puede ser percibida como una continuidad de desfiles que miman el desfile de muerte que da lustre al “bastón de mierda” a la manera de Ubu, entonces es la tonalidad de la farsa la que tendrá la voz. Dotada de una justa entonación, dicha tonalidad confiere a esa atmósfera una coloración a la vez trágica y bufonesca, ciertamente desconcertante, pero de un carácter muy humano. Podemos ver entonces, en la actitud y la palabra de los sujetos, confrontados a múltiples realidades a veces inquietantes, cómo lo nuevo puede surgir de lo antiguo, cómo en el seno de una sociedad que ha dado un fuerte giro hacia lo confesional, provista de un sistema rígido, se desprenden representaciones nuevas, surgen concepciones originales y, sobre todo, palabras inéditas que socavan el orden tradicional. Desde la montaña hasta los valles oscuros de la capital, las ciudades, los pueblos, sabemos oír esas voces que dan cuenta de una mutación en obra. Parece imponerse otra manera de vivir, de ver, de decir, que entraña tomas de conciencia y transforman las actitudes ante la vida, el mundo, el sujeto. Así, se pueden descubrir en el discurso testimonios de cómo son sacudidos por los acontecimientos y cómo algunos son animados por una justa clarividencia. A través de ellos ponemos en evidencia las fallas de la palabra corriente, las rupturas de sentido, la disarmonía.

Estamos al otro lado de las perturbaciones que sacudieron al país y a la ciudad, y en vísperas de un tiempo de prueba que no podemos concebir aún. El Líbano se presenta como un laboratorio en un medio caótico, precursor de acontecimientos por venir en otros países. A la altura de la posmodernidad, estamos quizás al alba de lo que se anuncia en otras latitudes o amenaza con advenir:

“Es el gran tiempo, ha dicho la Morsa,
De discutir diversos asuntos,
Barcos, zapatos, el árbol o la corteza,
Reyes, océanos, o bien nabos [...]”².

LAS MODALIDADES DEL REÍR

¿Cuáles son las soluciones inventadas por el sujeto que le permiten seguir viviendo, improvisar el (no)sentido, reconocer su división? Privado de un Otro que le podría asegurar un marco tranquilizador, no le queda otra guía que reír, frivolidad necesaria.

2. Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (Madrid: Catedra, 1992), 13.

Antes de analizar la farsa, concebida como una modalidad del reír, veremos brevemente en qué se distinguen las otras modalidades —el chiste, lo cómico, el humor— analizadas por Freud y por Lacan.

El *Witz* reside en la “condensación con formación sustitutiva”, dice Freud. Contrariamente a lo cómico y al humor, que no tienen necesidad de ser dirigidos, el chiste necesita de “buenos entendedores”. Se requiere la complicidad de un tercero. Es la risa la que permite constatar la presencia del tercero. Pero, ¿qué constata él sino esta imposibilidad? Él reconoce ese no sentido, o más bien, ese *paso de sentido*³, es decir: la hiancia constitutiva de un nuevo sentido. Lacan evoca el “*pas de sens*” donde la palabra *pas* juega con el equívoco en francés entre el *pas* en su sentido de no de la negación, y el *pas* en su sentido de pasaje, es decir, de travesía. El chiste está entonces dotado de esta función destituyente, pues nos reímos a la vez de nosotros mismos —de ahí el reconocimiento entre quienes ríen— y del Otro⁴. Asumiéndose en falta —“el *Witz* [...] con su *flash*, lo que ilumina es la división del sujeto consigno mismo”⁵— el sujeto golpea al Otro con la misma barra. De otro lado, una vez creado, el *Witz* producirá a su turno un sentido, un concepto. Este último engendrará “ruinas metonímicas”, significantes que proliferan alrededor de la palabra construida. El chiste es entonces fructífero puesto que anima a otros, desde que uno abandone el cuidado de lo estricto. En definitiva, se ven aparecer dos funciones del chiste: primero, la tendencia del chiste al rebajamiento, en su oposición a lo grande, a lo genial, a lo sublime que es elogiado, impidiendo así la disolución de lo político. En segundo lugar, parece poseer virtudes artísticas. A instancias del surrealismo, que eleva la realidad hasta la *surrealidad*, el *Witz* se despliega, él también a la dimensión de continentes novedosos: inconsciente, sueño, azar. Renueva las ideas preconcebidas para sustituirlas por cosas en vías de surgir: eclosión, encuentro, hallazgo. Para el *Witz* el sujeto no vuelve la espalda a la realidad sino que la expande, la “bombardea con una lluvia de carbones ardientes” (René Crevel). Nos revela las contradicciones, pone los dogmas bocarriba cavando así un espacio de libertad próximo a la vía trascendental abierta por Kant. Breton comparaba la *surrealidad* con una flor de diente de león depositada en la primera página de un diccionario, que se esparce al menor soplo. El *Witz* da a entender esta misma idea fecundante de la realidad.

Si en el chiste está implicado el tercero en tanto Otro, en lo cómico, que se distingue de la comedia⁶, es al otro semejante al que el sujeto se refiere. Es entonces de la dimensión imaginaria, de la imagen del semejante que escoge, de la que se burla. Lo cómico implica toda forma de degradación y se caracteriza esencialmente por la caída, como lo muestra el ejemplo paradigmático de Bergson al inaugurar su libro sobre la risa: “Un hombre que corría en la calle, tropieza y cae, quienes pasan ríen”.

3. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente* (1957-1958) (Buenos Aires: Paidós, 2008), 103. “Más que hablar de no-sentido o de poco-de-sentido, Lacan dice: ‘paso-de-sentido’ jugando con la ambigüedad del significante ‘pas’, en francés que es a la vez el ‘no’ de la negación y el paso de pasaje, como se dice el “paso de la vida” o el “paso de Calais”. Bernard Baas, *Le rire inextinguible des Dieux* (Louvain: Peeter, 2001), 66.
4. “Por qué no imaginar que uno pueda reírse también del Otro”, dirá Bernard Baas. *Ibíd.*, 59.
5. Jacques Lacan, “Posición del inconsciente” (1966), en *Escritos 2* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003), 819.
6. En *Las formaciones del inconsciente*, Lacan distingue lo cómico de la comedia, y la Antigua Comedia de la Comedia Nueva. Al introducir el Fallo, lo simbólico será lo que dé cuenta de la comedia. Esta pone en escena la imposible relación correspondencia entre la palabra y la cosa. Lacan, *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, 138-139.

Según él, “Tan pronto como interviene la preocupación del cuerpo, es de temer una infiltración cómica. [...] Napoleón, que era psicólogo a ratos, había observado que por el solo hecho de sentarse se pasa de la tragedia a la comedia”⁷. Según su perspectiva, lo cómico le otorga una importancia capital al cuerpo que es, por esencia, grotesco. Ya en Lacan, lo cómico nace de una inadecuación entre el sujeto y su imagen. Para ilustrarlo recurre al ejemplo del pato con la cabeza cortada que continúa dando aún algunos pasos en el corral⁸. Ese cuadro hace reír porque muestra la autonomía de la imagen independientemente del cuerpo que, sin embargo, se supone que la soporta. “Algo liberado de la constricción de la imagen”. Esta va “de paseo ella sola”⁹.

Lacan rechaza la idea según la cual lo cómico se caracterizaría por “el sentimiento de ser superiores al otro”¹⁰: esta modalidad del reír, que reposa sobre un chivo expiatorio, cómico, es aproximada por Simon Critchley a la idea de Hobbes quien concibe la risa como “un sentimiento de gloria espontáneo que sobreviene cuando encuentro ridículo a alguien y de eso yo río”. Pero aquí uno no ríe del poder, “es al contrario, es el poderoso quien ríe del débil”¹¹. Ahora bien, el reír verdadero no se hace a expensas de un tercero víctima (“érase una vez un francés, un inglés y un irlandés”), “contiene siempre una parte de burla de uno mismo”¹². Por lo contrario, lo que nos hace reír, dice el autor, poniendo él también el acento sobre la caída, “es cuando la sublimidad trágica pretendida de lo humano se desploma en ridículo cómico”¹³.

Esta modalidad del reír nacida de la distancia entre los objetivos a los que apunta la acción de un sujeto y el —lamentable— resultado obtenido o, más simplemente, entre el sujeto y su imagen, ¿no produce en su movimiento mismo, cuando el objeto de la burla es una figura transferencial, una experiencia próxima a aquella que atraviesa el analizante al término de su cura, a saber, un tiempo de destitución —del sujeto supuesto saber—, en el momento en que se revela la inconsistencia del Otro?

La modalidad de lo cómico puede así invertir —y desactivar— la potente fascinación que ejerce el sacrificio en ciertas culturas; contrariamente al objeto sacrificial cuya función, a la manera del fetiche perverso, es la de esconder la incompletud —la impotencia, la castración del Otro—, lo cómico suscita la división, revela la impostura del Otro, su dimensión quimérica, ilusoria. Algunos casos nos muestran, por otra parte, cómo esta ilusión —religiosa, ideológica— es sostenida por el sujeto mismo: sabemos, en efecto, desde “El porvenir de una ilusión”¹⁴ que aquel sostiene su permanencia, su aspecto “indestructible”, en ese trozo Real irreductible que viene a alojarse en lo más íntimo del sujeto, en el corazón de su fantasma fundamental, en ese espacio topológicamente vacío que Lacan nombró “objeto *a*”. Es en esto que puede verse eso que a la vez liga —y paradójicamente distingue— *lo cómico del fin de la cura*. En uno como en otro la actualización de la incompletud del Otro, por cuanto permite la



7. Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (Madrid: Alianza, 2004), 17.
8. Lacan, *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente*, 136.
9. *Ibíd.*
10. *Ibíd.*, 132.
11. Simon Critchley, *De l'humour* (París: Kimé, 2004), 19-20.
12. *Ibíd.*
13. Él completa su frase con una relativa: “lo cual es sin duda aún más trágico”. *Ibíd.*, 49.
14. Sigmund Freud, “El porvenir de una ilusión” (1927), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 1-56.

destitución del sujeto supuesto saber, permite la —relativa— exposición al desnudo del objeto- causa del deseo. Pero es conveniente notar que el vértigo de la confrontación con el objeto fantasmático —sin la distancia que pone el Otro— que sella el fin de la cura, deja lugar en lo cómico a la risa, suscitada por el recubrimiento de ese objeto con un hábito —imaginario— grotesco. El momento de concluir un análisis no es, entonces, equivalente a ese tiempo de efracción que es lo cómico, que depende, en cambio, en el mejor de los casos, del primero de los tres tiempos lógicos descritos por Lacan, a saber: el instante de ver —el enigmático y escurridizo objeto agalmático— que puede suscitar el deseo de comprometerse en una cura.

El humor pone en escena la división porque surge en la distancia entre dos registros opuestos. En consecuencia, atenúa la tensión transformando la situación en la cual nos encontramos. Crea, por así decir, una situación insólita, o una “surrealización de lo real”¹⁵, que es la razón por la cual André Breton, el autor surrealista, inventor de la expresión “humor negro”, consagró una obra al humor. Esto no significa, por supuesto, que el humor negro no existiera antes de esa fecha. El humor negro es “por excelencia el enemigo mortal del sentimentalismo con apariencia de perpetuo desespero —un sentimentalismo que se expresa siempre sobre fondo azul, y de una cierta fantasía a corto plazo—”¹⁶. El humor negro de los autores convocados por Breton participa de un tono macabro. En su reseña, Alain Hubert d’Etienne, retomando la definición de Vaché¹⁷, concibe la estructura del “umor” como “indeciso y cojo”, sugiere un sujeto que escribe “poco comprometido en la enunciación”, donde el Yo queda como un observador distante¹⁸. Enseguida, analiza el pasaje del “umor” al “humor moderno”, cuya variante es aportada por el humor trágico, como lo señalan las observaciones de Desnos a propósito del *Perro Andaluz* de Buñuel: “Después de todo el humor no puede ser sino una represión de ese frenetismo causado por un desespero esencial”¹⁹. En adelante el humor se perfila como la “parte más íntima del desespero”. De otra parte, según Freud “el humor sería la contribución aportada a lo cómico por intermedio del superyó”. ¿Cuál es el estatuto del superyó en ese artículo sobre el humor? Sería ese que miraría al yo desde lo alto, el que lo reduce a un estatuto inferior: “El superyó es, genéticamente, heredero de la instancia parental; a menudo mantiene al yo en severo vasallaje”²⁰. La actitud humorística consiste en “retirar a su yo el acento psíquico y reportarlo a su superyó. Ante el superyó así exaltado, el yo puede parecer minúsculo”. Solo que las consecuencias pueden no ser negativas. La definición aportada por Freud se aproxima más a una forma de auto-burla: la capacidad de reír de sí mismo. Gracias al humor el superyó se apacigua, adquiere un estatuto adulto y una cierta madurez. En adelante, él sabe reírse de sí mismo,

15. Expresión de Simon Critchley. Ver: Critchley, *De l’humour*, 18.

16. André Breton, “Préface” (1939), en *Anthologie de l’humour noir* (París: Gallimard, 1992), 873.

17. “Creo que es una sensación —casi diría un sentido también— de la inutilidad teatral (y sin alegría) de todo”. *Ibíd.*

18. *Ibíd.*, 1754. Es difícil de definir, subraya José Piere, lo que Jacques Vaché entiende por ‘amour’ (sin h) y saber exactamente dónde estamos, entre la facultad de emocionarnos y algunos elementos de altivez. Ver: José Piere, *André Breton et la peinture* (París: Broché, 1987), 78.

19. Cfr. Breton, *Anthologie de l’humour noir*, 443.

20. Sigmund Freud, “El humor” (1927), en *Obras completas, vol. XXI* (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 160.

como lo resume bien esta frase de Freud: “Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él!”²¹.

Si el reír es “transgresión de lo simbólico” en el chiste y “transgresión de la identificación imaginaria” en lo cómico, sería entonces, según Bernard Bass, “transgresión de lo real en el humor”²². De este modo, a lo que el sujeto apunta en el humor es al “agujero en lo real”, es decir, a lo que excede la experiencia y no puede ser dicho, como lo muestra el ejemplo del condenado que vuelve burla esa experiencia insostenible que es su propia muerte. En general, las chanzas de potencia dan cuenta del humor, como lo subraya igualmente la historia del hombre condenado a la horca narrada por Groucho Marx: a la pregunta que le hace el sacerdote, “¿Quiere usted decir una última palabra antes de que abramos la escotilla?”, el condenado responde, “Sí, yo no creo que esa maldita cosa sea muy segura”. El humor representa ahora la forma más elevada de defensa contra el infortunio. Si el sujeto apunta con el humor al agujero de lo real, se puede decir que esta modalidad, a instancias de la cura psicoanalítica, no produce sentido sino que, en cambio, destaca los únicos significantes que son trozos de real. Subsiste, dicho de otra manera, “una parte de ignorancia irreductible”²³. En los dos casos se trata de retener, no el “efecto de sentido” sino el “efecto de agujero”, de “agujero en el sentido”²⁴. Descifrar en análisis no significa encontrar el origen del malestar sino la manera como se articulan los significantes que nos determinan. El por qué no puede ser desemboscado, pues el sujeto encuentra su respuesta en *lalengua* (el inconsciente real). Esta idea es sabiamente ilustrada por la respuesta humorística: el *Trinc* rabelesiano nos recuerda la fragilidad de los conocimientos y la consistencia del Otro. Cuando uno intenta ver “el final de las cosas”, la respuesta es siempre un libro en blanco²⁵. La obra encontrará una culminación singular: llegados al final de una larga encuesta iniciática en la búsqueda de la Verdad, los héroes encuentran la Divina Botella, la cual, después de su “encantamiento”, profiere al fin su palabra, una suerte de grito primordial, *Trinc*, puro significante sonoro que, a instancias del *ptyx* mallarmiano, evoca el agujero del Otro²⁶. El mensaje es simple: no existe Verdad —“en el fondo de la taza”—. La única certidumbre es que nadie nos entregará el sentido, y no hay esperanza de entrever alguna fórmula que nos resuelva la ambigüedad. No habrá, al respecto, más que una espera desencantada de un sentido posible. En fin, puede ser que, gracias al humor, el superyó se distancie de su función de convocatoria del goce para ponerse al servicio del deseo, creando así una de las respuestas posibles al malestar, al menos una de las condiciones posibles de esa respuesta, para aquel o aquellos que podrían beneficiarse del respiro así alcanzado.

21. *Ibíd.*, 162.

22. Baas, *Le rire inextinguible des Dieux*, 86-87.

23. Colette Soler, *Los afectos lacanianos* (Buenos Aires: Letra Viva, 2011), 56.

24. *Ibíd.*, 58.

25. Cfr. el epílogo de Micromegas. Voltaire, *Cándido; Zadig; El ingenuo; Micromegas, Memnon y otros cuentos* (México: Porrúa, 1983), 176.

26. Sin duda, Lacan hace alusión a esto cuando sostiene: “Joyce, él, quería no tener nada, salvo lo escabello del decir magistral, y eso para que no sea un santo hombre del todo simple, sino el síntoma ptipo [*symptôme ptypé*]”. Jacques Lacan, “Joyce el Síntoma” (1976), en *Otros escritos* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 593.

Si lo que el psicoanálisis llama el yo es “el conjunto de imágenes, imagen del cuerpo incluso, y de los significantes que identifican al individuo social o socializado”²⁷, gracias a las modalidades del reír: el humor y lo cómico en este caso —concebidos comúnmente como defensa—, ¿no busca el sujeto sustraerse de su identidad social... de la identificación, justamente, con esas imágenes y esos significantes, sacudiendo la noción de identidad cada vez que esta intenta construirse? ¿No conservan las modalidades del reír esta función de hallazgo para impedir darse aires de hombre, de jefe... etc.? El humor y lo cómico no levantarían el mecanismo de defensa (del yo), precisamente porque no están al servicio del desconocimiento propio del yo: no refuerzan los semblantes que sostienen a los elementos imaginarios de la identidad (yoica) sino, al contrario, los hacen vacilar para hacer surgir de ellos el exacto reverso: la alteridad en el corazón de la identidad, la inadecuación con la imagen.

LA FARSA

A estas modalidades del reír podemos agregar la farsa. Contrariamente a las otras, la farsa no ha sido elevada a la calidad de concepto en la teoría psicoanalítica. Intentaremos, entonces, proponer una teoría de la farsa analizando sobre todo la figura de estilo que le es constitutiva: la hipálage²⁸.

En la Edad Media la farsa era muy apreciada. Su atmósfera refleja aquella de las *fabliaux*²⁹ y bosqueja un cuadro satírico de las costumbres de la época. Las farsas se integraban a un espectáculo serio, una moraleja o un misterio. Esos divertimentos populares destinados a hacer reír, *farsiaban* de elementos cómicos el misterio. Ese género cómico vivirá bajo formas derivadas hasta el siglo XVIII. La farsa tiene una predilección por las palizas y las escenas de matrimonio y pone en escena el personaje del cornudo ridículo. El género se caracteriza, esencialmente, por lo cómico de los gestos: cuando la palabra no cumple con su fuerza de mediación, la farsa aparece en escena. Después de la época medieval la farsa será menospreciada. Considerada como un género cómico bajo y vulgar, perderá su autonomía genérica. Será necesario esperar al siglo XX para verla rehabilitarse. Gustave Lanson dirá a propósito de la farsa que es un género por derecho propio que tiene su estética y su método de invención³⁰. Las fronteras genéricas serán audazmente violadas. Esta postura estará en el corazón de la poética de Ionesco quien, a la manera de un oxímoron, conferirá a su teatro la apelación de “farsa trágica”. En efecto, contrariamente a lo trágico que postula una cierta dignidad —“dignidad majestuosa”, decía Racine a propósito de Fedra— e implica una cierta trascendencia —con lo cual disipa la conciencia de lo trágico—, en la farsa todo se banaliza. Esta, según los críticos

27. Colette Soler, *Vers l'identité* (París: Editions du Champ lacanien, 2015), 11.

28. El diccionario de la RAE define la figura retórica, hipálage, como: “atribución de un complemento a una palabra distinta de aquella a la que debería referirse lógicamente”. Real Academia Española, “Hipálage”, *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=KQNfj1h> (consultado el 12/12/2016). Nota de la traductora.

29. Las *fabliaux* se refieren a una “forma poética medieval [...] un texto narrativo, breve, de rimas cruzadas, generalmente escrito en octosílabos, [que] contaba una historia chistosa muy trivial y ponía en escena personajes que se hallaban en el lado opuesto de la literatura cortés, en particular de la canción de ese género. “Fabliaux”, *Lexique des termes littéraires*. Disponible en: <http://www.lettres.org/lexique/> (consultado el 12/12/2016). Nota de la traductora.

30. Gustave Lanson, “Molière et la farce”, *Revue de Paris* 5 (1901): 142.

expresa la intuición [del absurdo] en términos que son ellos mismos absurdos y que no sugieren nada, ni criterio ni ley objetiva elevada contra el absurdo y que pudiera tranquilizar [...]. Ser consciente y por tanto impotente, participar de una situación sin ser capaz de olvidar su propia identidad o perder su propia realidad en un personaje de teatro es finalmente más trágico que crearse, como el mártir, la ilusión de una significación.³¹

Con Ionesco, lo cómico y lo trágico se unieron “en una síntesis teatral nueva”³². Estos no se disuelven el uno en el otro sino que cohabitan, basculan el uno al otro permanentemente. Lo trágico y la farsa, lo banal y lo insólito, he aquí los principios antinómicos que constituyen los fundamentos de “una construcción teatral posible”³³, que sacan a la luz la palabra del sujeto, es decir, una palabra que se desarticula o estalla en su imposibilidad de contener las significaciones. Según Bernadette Rey-Flaud, la farsa se aproxima mucho más a la tragedia que a la comedia, pues une la “lucidez de lo cómico” al mecanismo exterior de la tragedia “sin el engorroso aparato de la trascendencia y de la sublimación”³⁴. Ionesco es heredero de Alfred Jarry, de quien *Ubu Roi* constituye el texto fundador, una parodia de teatro en donde la acción trágica es constantemente contaminada por los propósitos groseros de Ubu. Ya se veían nacer ahí figuras de trasposición/inversión apenas perceptibles: “te voy a arrancar los ojos”³⁵. Esos “juegos de inversión”³⁶ —como lo muestra sobre todo la pareja Ubu, eminentemente farsesca, “jarryca”, parodia de pareja real— son una característica fundamental de la farsa que transgrede lo trágico, suprimiendo la identificación, la sublimación o, incluso, la catarsis. Es un universo de buen grado amoral, donde el héroe trágico no tiene su lugar. Farsa... ¡trágico entonces! Pues la puesta en escena del mal banalizado recuerda incontestablemente la figura del dictador que inquieta por su “enanormidad”, según la ortografía flaubertiana. Se ha hablado así de “farsas del totalitarismo”, en donde la hipertrofia propia de la farsa resuena con la de la realidad. Uno piensa entonces en Charles Chaplin quien se burlará del dictador. “Él me robó los bigotes” dice, vía la prensa, acusando a Hitler de plagio: “¡Fui yo quien primero tuvo la idea de eso!”³⁷. El justifica entonces la escogencia del registro:

El Dictador podría ser el título de un drama, de una comedia o de una tragedia. He querido hacer un coctel de todo eso para dar vida a la silueta, a la vez grotesca y siniestra, del hombre que se cree un superhombre y piensa que solo su opinión y su palabra tienen valor. Yo tendré en mi película el rol principal, el del dictador. Es de mi edad. Él tiene cincuenta años, yo también [...] Deseo que *El dictador* muestre, en el plano cinematográfico y satírico la inverosímil locura de los hombres.³⁸



31. Richard Coe, “La farce tragique”, *Ionesco dans le monde. Cahiers Renaud-Barrault* 42 (1963): 30.

32. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (París: Gallimard, 1966), 61.

33. *Ibid.*, 62.

34. Citado por Sarah Brun, quien analiza la obra de Bernadette Rey-Flaud (*La Farce ou la machine à rire*). Sarah Brun, “La farce à l’épreuve du tragique au XXe siècle”, *Actes de colloques et journées d’étude* 7 (2012): 1-11.

35. Alfred Jarry, “Ubu Roi”, en *Œuvres complètes*, t. I (París: Gallimard, 1972), 355.

36. Brun, “La farce à l’épreuve du tragique au XXe siècle”, 2.

37. Charlie Chaplin, *Voilà* n.º, 422 (1939).

38. Charlie Chaplin, *Look* (1940).

39. Jean-Pierre Sarrazac, "Douleur du comique", en *La farce: un genre médiéval pour aujourd'hui?* (Louvain-la-Neuve: Etudes théâtrales, 1998), 114.

40. He aquí algunos ejemplos: "Uno no salía de las ganas de echarse un sueño enorme", donde se esperaba más bien "la gana enorme de echarse un sueño"; "Los oficiales de la colonia bien embutidos de aperitivos en aperitivos", "siestas paludianas" —las siestas son alteradas por la fiebre causada por el paludismo—, etc. La última característica no se aplica al término esperado sino a otro que le es contiguo. Presente en otros autores, como Huysmans, Proust, Colette, etc., la hipálage en Céline está dotada de una función singular, la de "sacar las palabras de sus bisagras" (Catherine Fromilhague y Anne Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique* (París: Armand Collin, 2004), 218). De otra parte, ese tropo no se reduce solamente a la transferencia de caracterización. A veces convoca una caracterización no pertinente. También puede transformar el adjetivo en grupo nominal: "las chaquetas protegen la ingenuidad de sus cuerpos". Como sea, retendremos la idea de una percepción fundada sobre un desvío con respecto a la lengua común, esa que no puede decirse sino por "trick", "machinerie", para retomar las expresiones de Lacan a propósito de la farsa.

41. Las diferentes citas de Lacan reenvían a dos acepciones esenciales. De una parte, parece inscribir la farsa en la perversión, de otra, llama la atención sobre su emergencia: ella surge en un segundo tiempo, después de la tragedia. Así, recurre a la palabra "farsa" para analizar *El balcón de Genet* (Seminaro 5), la mueca de Harpo (Seminaro 7), el salto freudiano, calificado como el "salto más cómico de la santa farsa de la historia" (Seminaro 20).

Frente a los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial ni lo cómico ni lo trágico puro proporcionaron armas eficaces para afrontar la locura de la historia. Es la farsa, entonces, la que "viene a dar cuenta [...] de las convulsiones del mundo contemporáneo"³⁹ tomando acta de esta insensatez y del no-sentido.

Esta tonalidad farsesca caracteriza igualmente la atmósfera celiniana, autor para quien el deseo era, como para su precursor Rabelais, introducir en la prosa escrita el estilo hablado. Este ambiente inédito se hace posible, sobre todo, por el procedimiento de la hipálage, una figura que procede por "transferencia de caracterización". Este procedimiento que se encuentra "en el corazón de la poética celiniana"⁴⁰ está presente, de manera sorprendente, en el habla libanesa. Concebida en esta investigación como una modalidad del reír, la farsa —y la hipálage como procedimiento— pertenece al tiempo del fracaso de las ontologías. Sobreviene en un segundo tiempo, después de la tragedia⁴¹, lo que recuerda la cita de Marx: "La historia se repite, la primera vez como tragedia, la segunda vez como farsa"⁴².

En el Líbano, una cierta amoralidad colinda con el cinismo. El mismo género de inversión afecta la representación de la realidad en su conjunto. A manera de ejemplo, tomaremos testimonios que puedan poner de relieve la figura de la hipálage y mostrar cómo la época repercute en las subjetividades⁴³. Las palabras que se citan

Pero la citación que ilustra mejor nuestra tesis es tomada del seminario La transferencia (Seminaro 8), donde se queda con la idea según la cual la farsa es incluso apta para aprehender el horror de los acontecimientos contemporáneos. También la estructura de la obra celiniana, de Viaje a Rigodon, ilustra esta historia que se repite. Su última novela se presenta como "una reescritura al revés de la Primera Guerra Mundial, de alguna manera como un reverso nihilista de la escritura de Viaje" (Maryse-Roussel Meyer, *La fragmentation dans le roman* (París: Broché, 2011), 351). ¿Cómo vivir por segunda vez bajo la amenaza de una guerra alocada? Respuesta de Céline: deambulando con Lucette, Bébert el gato y una banda de "pequeños Quasimodos babosos", en un tren rigodoniano, es decir, un arte poético danzante. Contra toda expectativa, Céline ha permitido que la tragedia sobreviviera, reconfigurándola, concediéndole una nueva coloración. Él regresa a lo insostenible, a lo

intolerable "empujando hasta el paroxismo, como dice Ionesco, ahí donde están las fuentes de lo trágico". En efecto, teniendo en la mira ese punto de efracción, de violación de la lengua, ¿no la vuelve él a anudar con lo imposible que la funda, confiriéndole a la palabra el poder de recuperar su propio malestar, aquel de no lograr jamás decir?

42. "Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa". Karl Marx, *El brumario de Luis Bonaparte* (Madrid: Fundación Federico Engels, 2003), 10.

43. El análisis de diversos testimonios se ha profundizado en el artículo: Dinna Germanos Besson, "Parler libanais et verve célinienne: l'hypallage à l'épreuve de la psychanalyse", en *Subjectivité et lien social. Figures des mutations contemporaines*, dir. Abdelhadi Elfakir (Rennes: PUR, 2016), 109-118.

a continuación son de una mujer que elogia la audacia de los cristianos maronitas en periodo de conflicto:

El maronita libanés no es temeroso como los maronitas de Alepo. El libanés⁴⁴ es tenaz, es el único cristiano que pelea en el Oriente Medio, todos los otros son dóciles como perritos. Los islamistas, por ejemplo, piensan que pueden hacernos dar miedo. ¿Usted sabe lo que el maronita hace con el islamista que intentó atacarlo? Lo “entarimó”. Se le puso encima, puso su cabeza bajo la mesa. Le cortó la cabeza, lo mutiló e hizo de él una tarima para acomodarse a la mesa. *Istakfara el lah, istakhfara el alah*, gritaban los islamistas. Vea usted cómo son: respeto del muerto, ritual y ese género de imbecilidades... el maronita manda todo eso a la mierda. Nosotros hemos vivido la guerra. Tenemos la costumbre. Para provocarnos miedo ellos dicen, por ejemplo, te vamos a cortar el órgano y [...] Ah! a ellos les falta imaginación, cortar el órgano es cosa corriente [...] ¡Pero bueno! ¿Usted les va a contar todo eso a los occidentales? Cuidado, no lo haga, nos van a tomar por bárbaros, cuando en realidad nosotros nos divertimos, eso es seguro.⁴⁵

Ante todo, “poner la cabeza bajo la mesa” recuerda el ejemplo canónico que trae el diccionario *Littre* para definir la hipálage: “Puse la cabeza sobre mi sombrero”. Además, la palabra *escabeau* [tarima] se dice *sélom* [ne’al] en árabe. *Aslamon*, como dice ella, es un neologismo que decidimos traducir por *escabeauter* [entarimar] (palabra que Lacan utiliza a propósito de Joyce). Ahora bien, *Aslam* significa igualmente islamizar convertir al Islam. Osamos la siguiente interpretación: si el islamista tiene como propósito islamizar el país, el maronita le devolverá el favor islamizándolo, es decir, entarimándolo, cortándole la cabeza para servirse de ella como soporte.

Aquí la hipálage se convierte en una figura de transgresión que mantiene la ambigüedad de la religión y de la violencia que se muestra bajo una máscara burlesca. Si se reemplazan las palabras allí donde la costumbre las espera con el fin de salvaguardar la ilusión tranquilizante de un sentido común, literal, paradójicamente se bascula hacia la violencia en todo su horror. Pero el locutor, operando un trueque entre cabeza y tarima o, más bien, convirtiendo el sustantivo en verbo (tarima-entarimar), creando un equívoco entre “islamizar” y “entarimar” ha empujado una pérdida de identidad. Entonces, el caos de la hipálage es lo que pone fin a la crueldad. Esta no es en adelante tomada en serio, pues la hipálage arremete contra el principio mismo de la doxa. Por otra parte, la última frase, “nos van a tomar por bárbaros, cuando en realidad nosotros nos divertimos”, muestra que el semblante, el sistema lenguajero, el significante, es lo que prohíbe el asesinato, impidiendo la catástrofe que sería que este se produjera. Ese semblante —acentuado aquí por “diversión”— queda reforzado por la hipálage,

44. La palabra es un adjetivo, la palabra “maronita” es elíptica.

45. Este testimonio tuvo lugar al principio de la guerra siria (julio de 2012) antes de la proclamación del Estado Islámico, recordémoslo. Nuestra pregunta pedía la opinión del interlocutor sobre la situación.

la cual se puede entender como un abanico cerrado que, abierto, descubriría una escena *ubuesca*, soporte de las atrocidades más divertidas, pero que uno no se permite desplegar por miedo a que se rompa. Sistema frágil, entonces, que por eso mismo se expone a una merecida desconfianza, pues basta poco para verlo derrumbarse.

Esta función de atenuación de la hipálage queda demostrada por otro testimonio sobre el ataque del Estado Islámico a territorio libanés en agosto de 2014⁴⁶. El enemigo es tanto más temible cuanto que avanzaba enmascarado. No es solamente un extranjero, sino un desconocido: “Hemos tenido mucho miedo (expresión repetida) pues no sabíamos hacia quién apuntaba la carabina”. El daño es reforzado por la invisibilidad que constituye el anonimato. Quien lo dice parece ignorar la identidad real del enemigo que amenaza. Este es indetectable, evanescente, imperceptible, y por lo tanto potencialmente omnipresente, el enemigo, en otro tiempo vecino o empleador, puede estar en el lugar. Solamente la declinación del verbo “*Daech*” en “*da’ouachna*” ha logrado atemperar el miedo haciendo burla del Estado Islámico y, en consecuencia, también la angustia difusa del testigo: “Si Hezbolá no nos hubiera enviado hombres, *Daech* nos habría aplastado”, dice. *Da’ouachna*, con una ‘s’, es la traducción literal de aplastar. Pero el locutor reemplaza la ‘s’ por ‘ch’ transformando el nombre *Daech* en verbo.

La función de la hipálage puede ser tratada en la clínica de la transferencia. Así, del relato de un sueño que una paciente le contó a uno de nosotros —Dina Besson—, “todas las tardes, o más bien, entre la noche y el amanecer del día siguiente, yo tengo una pesadilla aterradora y real: veo una rata que salta como un canguro y que rugie como un tigre”. D. Besson replicó invirtiendo los sujetos y los verbos: “¡una rata que salta como un tigre y rugie como un canguro!”. La paciente estalla en carcajadas... Esta intervención participa de una cierta tonalidad farsesca: recurre a la hipálage puesto que la clínica invirtió las determinaciones y, de golpe, cambio los clichés. Al hacerlo, desacreditó a esa rata aterradora —de donde deriva ya una razón para reír—, se volvió una rata fanteche, carnavalesca, una rata del país de las maravillas, inaugurando para ella, quizás, el juego de los significantes. Ella podría entonces divertirse y continuar con los desplazamientos, a la manera de personajes carollianos: un canguro que salta como un tigre y rugie como una rata o, a la inversa, un tigre que salta como una rata y rugie como un canguro, o a la inversa... Para decirlo en palabras de François Rastier, aquí la hipálage ha puesto en cuestión las apuestas ontológicas del lenguaje, y ha subvertido “los adjetivos de la naturaleza”⁴⁷: esa rata, en adelante híbrida, no tendría ya Ser, por lo tanto, no tiene lugar de ser. Haciendo jugar así al significante, ¿acaso la practicante no le ha mostrado al sujeto que él no era prisionero —del enunciado— de su pesadilla? Literalmente, “él no está ahí”, y es eso lo que la risa delata. Una suerte de prueba es

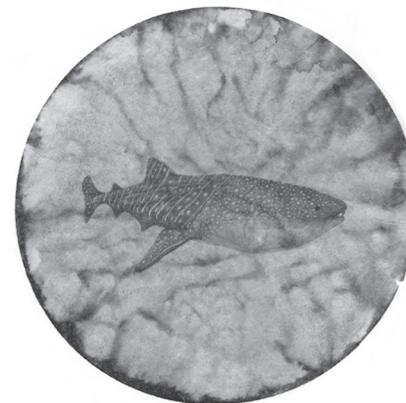
46. Este testimonio fue dado algunos días después de la batalla por un libanés que vive en los Estados Unidos. Él cuenta cómo, estando de turismo en el Líbano, se encontró de repente enrolado en una guerrilla contra el *Daech* (agosto de 2014).

47. François Rastier, “Indécidable hypallage”, *Langue française* 129 (2001): 111-127.

aportada por la joven mujer en las sesiones siguientes. Ella, que hasta ese momento permanecía al margen —“al margen”— fuera del lazo social, como si no “mordiera” la transferencia —fuera de discurso— cambia del todo. Todo ocurre como si el estallido de risa acompañara su salida del temor y el comienzo de la discusión con aquello que había sido el agente de ese cambio. Es entonces como Otro de la pesadilla que ella ha acogido la hipálage. ¿Diremos que la hipálage la ha hecho Otro?

¿TIENE LA HIPÁLAGE ALGUNA RELACIÓN CON EL INCONSCIENTE?

Sin duda, el inconsciente juega su partida en la hipálage, y la farsa es el modo de discurso que hace preponderante ese procedimiento. La hipálage es a la farsa lo que la metáfora y la metonimia son al chiste. La hipálage es una “anti-metáfora”, pues une lo que la metáfora mantiene separado” y “divide lo que la metáfora vincula”. Mientras que la metáfora conduce a su lector de un plano de la realidad a otro superior, la hipálage arruina, en un primer tiempo, el sistema del mundo —ien virtud de lo cual libera al sujeto!—. Entonces, un escepticismo radical parece caracterizar la posición subjetiva —allí donde la metáfora “transfigura”, la hipálage “desfigura”, nos dice igualmente F. Rastier⁴⁸—. Pero los diferentes testimonios recogidos muestran que la farsa no está del lado de la increencia, es decir, de la absoluta negación del Otro. Existe una absoluta diferencia entre el derrumbe del Otro simbólico y su inconsistencia. En este último caso el Otro es operante en la medida en que conserva su rol simbólico produciendo sus efectos. Freud hablará, a propósito de la paranoia, del rechazo de la creencia o, más significativamente, de la increencia, “que no es la supresión de la creencia [sino] un modo propio de la relación del hombre con este mundo y, a decir verdad, aquel en el cual subsiste”⁴⁹, que traduce el rechazo de la pérdida. Aún si no se engaña en relación con las fallas del Otro —la parte de estafa e impostura sobre las cuales este se sostiene—, la farsa, sin embargo, sigue siendo una manera de rehabilitarlo, sin tonalidad trágica, no obstante, y sobre todo sin resaltar ni la sumisión ni la lealtad a ningún orden. Dicho de otro modo, la farsa rehabilita al Otro pero no a un Otro completo: el Otro de la farsa es, al contrario, frágil, revestido de una dignidad siempre al límite de desfondarse en el ridículo. Referida a la modernidad, no se distingue desde entonces de la ironía: si esta le permite al esquizofrénico arreglar sus cuentas con el Otro, del cual desenmascara la impostura, ¿no indica la farsa una suerte de pacificación con el Otro, una suerte de ironía sin ferocidad? En ese sentido la farsa se propone como el modo de pacificación de la relación con el Otro barrado quien, al mismo tiempo que se perfila sobre un fondo de significación fálica⁵⁰, no moviliza la significación fálica y no pasa por el fantasma. La farsa revelaría a cielo abierto lo que habitualmente permanece



48. *Ibíd.*

49. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960) (Buenos Aires: Paidós, 1990), 161.

50. Si la significación fálica significa que el falo es la significación —por lo cual el lenguaje significa— que hace obstáculo al goce infinito y al delirio, se distingue no obstante de la función fálica que exige el reconocimiento de la castración, y hace obstáculo a la relación sexual —que es, para el caso, la función de la nueva comedia— y la localización del goce.

51. La función fálica es la condición para el mantenimiento de la estructura del fantasma. Este vela la castración supliendo el desfallecimiento del Otro. El fantasma remedia el sufrimiento del sujeto permitiéndole inventar una respuesta para sostener su deseo.

52. Lacan recurre a la palabra farsa para calificar la mueca ambigua de Harpo Marx, una “sonrisa, que no se sabe si es la de la más extrema perversidad o la de la necedad más completa” [*sous-rire* literalmente traduciría “subrisa”]. Lacan, *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*, 71.

53. Deleuze escoge traducir “desterritorialización” al inglés como “outlandishness”, “étrangèreté”. Gilles Deleuze, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, director Pierre-André Boutang (París: Vidéo Editions Montparnasse, 1996), DVD, 8 horas.

54. Lección del 19 de abril de 1977. Jacques Lacan, *Seminario 24. El fracaso del Un-desliz es el amor. A la manera del seminario oral de Jacques Lacan (1976-1977)* (México: Ortega y Ortiz editores, 2008), 169-170.

55. “[...] no es ni ser ni no-ser, es no-realizado”. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) (Buenos Aires: Paidós, 2003), 38.

56. *Ibíd.*

enmascarado en el fantasma⁵¹. De ahí el “carácter nihilista”. La farsa implicaría entonces la función fálica: la falta en el Otro es tomada en cuenta sin buscar, vía el fantasma, hacer pantalla a lo que falta.

Incluso, percibida en un primer tiempo como transgresión de lo simbólico, la *sous-rire*⁵² parece alcanzar la función del humor —duelo entonces, incluso solitario— que consiste en transgredir lo real, apuntando a lo insostenible y al aburrimiento. En efecto, la acción subversiva de la farsa hace pagar el precio de la “desterritorialización”⁵³, como lo muestra el aforismo libanés “*el haké ma élo gémrok*”, “no hay impuesto de aduana sobre la palabra sostenida”, que significa “las palabras no tienen valor”. En este caso no hay referencia alguna a una ontología. Pero, ¿no es esta, al menos aparentemente, una fórmula anti-psicoanalítica? Seguro que no, a juzgar por el siguiente enunciado de Lacan:

No tenemos nada bello que decir. Es de otra resonancia que se trata de fundar en el chiste. Un chiste no es bello, no se sostiene sino de un equívoco o como dice Freud de una economía. Nada más ambiguo que esta noción de economía, pero de todos modos la economía funda el valor. Una práctica sin valor, eso es lo que se trataría para nosotros de instituir.⁵⁴

Entretanto, la farsa destruye todas las referencias. Esta es la razón por la cual sería más apropiada para describir el horror pues, contrariamente a la tragedia y a la comedia, se burla de la vanidad, *memento mori*, burla que rechaza de entrada toda forma de inmortalidad.

El resorte de las formaciones del inconsciente es el mecanismo del significante, dice Lacan. ¿Cómo se lo encuentra operando en la hipálage? Aquí, se recusa todo significante que, sostenido con firmeza, daría cuerpo a una ontología —la ontología designa un discurso del “ser en tanto que ser”, y del cual pretende dar razón. Se sabe de su descalificación en el tiempo de la posmodernidad y la oportunidad que esta descalificación da para la afirmación del sujeto en y por su propia enunciación—. El inconsciente juega ahí su partida pues, concebido como corte, no puede aceptar un discurso sobre el ser⁵⁵: “Podríamos decir de la hiancia del inconsciente que es *pre-ontológica*. Insistí sobre el carácter demasiado olvidado —olvidado una manera que no deja de ser significativa— de la primera emergencia del inconsciente, carácter que consiste en no prestarse a la ontología”⁵⁶. Dicho de otra manera, con la hipálage se deconstruye (desacraliza) la concepción sustancialista del lenguaje, y se comparte con el estructuralismo la idea según la cual no hay esencia ni misterio del sujeto.

PARA CONCLUIR; ¿CÓMO SE ALOJA EL SUJETO EN EL DISCURSO DOMINANTE?

Si el capitalismo no hace lazo social, tampoco impide todo lazo social. En efecto, los sujetos no son del todo desposeídos de la palabra por los valores del capitalismo⁵⁷. ¿Cómo aprovecha el sujeto la farsa para alojar allí su síntoma? Reacciona a los desafíos del capitalismo mediante una injuria al sentido común. Ese sujeto objeta, resiste, critica el sentido común, los prejuicios y las opiniones preconcebidas. Es como un “desabonado del sentido común”⁵⁸. Esta es, de otra parte, la función de las modalidades del reír: el humor, lo cómico y el chiste. No es este el caso de la ironía, que opera una destrucción radical del Otro lo que, *a priori*, no permite al sujeto alojarse en el lazo social.

Ahora bien, ¿en qué se distingue la farsa de las otras modalidades? Más radical, ella resulta ser la expresión de la superficialidad: “Como dice Gide en *Los monederos falsos*, no hay nada más profundo que lo superficial, porque no hay nada profundo en absoluto”⁵⁹. La novela de André Gide *Los monederos falsos*, construida sobre una “*mise en abyme*”, podría leerse como una metáfora de la superficie, idea subrayada por la imagen del matorral y del arbusto para significar una obra en curso. Esta obra-matorral está llamada a esparcirse, a extenderse, a proliferar⁶⁰. Esta reflexión sobre la obra es una respuesta al conservatismo de Barrès, Maurras et Bourget, quienes denuncian la decadencia de Francia⁶¹. Gide concilia entonces las concepciones antagonistas presentadas por sus adversarios que anuncian el fin del clasicismo y, en consecuencia, del cuerpo social bajo el efecto del apogeo de la vida individual, “ese mal moderno”. Para él, al contrario, la obertura se revela en la clausura, lo extraño en lo familiar, la decadencia en el clasicismo. No se trata, en adelante, de escoger entre una de las dos concepciones, en apariencia antagonistas. ¿No es la función de la “*mise en abyme*” —formidable maquinaria que compromete varios niveles de lectura— donde —haciendo cohabitar dos tendencias contradictorias, el orden y el desorden— las certezas parecen desmanteladas de un solo golpe? —pensamos en *La carta robada*—. Resulta vano intentar zanjar entre el adentro y el afuera. Uno es entonces captado por el enigma de la “*mise en abyme*” —aquella que reflexiona sin cesar en un texto encriptado, aquella que “crea el leer prohibiéndolo”⁶²—, dejándose contener por sus paradojas. La aparente estructura encajada que propone ese procedimiento agencia así una profusión incontrolable que llega a distorsionar las equivalencias, estremecer las simetrías, movilizar nuevas alianzas. La novela es un “desorden consentido” y no, como lo afirma Bourget, “un conjunto organizado del cual importa preservar el orden”. Para esto Gide escogerá un héroe bastardo —doble bastardía, la del héroe y la del género romanesco—, escena fundadora concebida como un segundo nacimiento. Para él, el adolescente bastardo se convierte en el símbolo de “los seres que se hacen” —a

57. Soler, *Vers l'identité*, 110.

58. Colette Soler, *Lacan lecteur de Joyce* (París: PUF, 2015), 136.

59. Lacan cita el libro de André Gide *Les Faux-monnayeurs*. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-1955) (Buenos Aires: Paidós, 2008), 233.

60. “La novela no debe rizarse sino esparcirse, deshacerse”, dirá Gide en: André Gide, *Journal des Faux-monnayeurs* (París: Gallimard, 1925), 556.

61. Jean-Michel Wittman, “Les Faux-monnayeurs roman touffé, ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme”, *Revue d'histoire littéraire de la France* 110 (2010): 129-138.

62. Maxime Decout, “Perec: l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal”, *Poétique* 168 (2011): 399-414.

la imagen de la novela que se hace— cuya identidad es inacabada, abierta. Pero si la novela comienza por el elogio de la bastardía —la aventura se vive con audacia, sin atadura, renegando del origen—, termina por rehabilitar la necesidad del orden, de la filiación y de las convenciones. Bernard se reconcilia con su padre adoptivo después de haberlo renegado, pero, según parece: en el cuadro de la modernidad, subvirtiendo la noción de género. Su nueva forma genérica —el estallido de la linealidad y de la unidad enunciativa, “bastardía genérica”—, aquella que “no se limita a la ruptura pero pasa por la ruptura”⁶³, anuncia la Nueva Novela. De esa novela gideana Lacan extraerá la noción de lo superficial (del latín *superficies*, superficie), recusando las profundidades⁶⁴... lo que no ocurre sin evocar la noción de la hipálage que, a imagen del inconsciente, supone un desciframiento que permanece en la superficie⁶⁵.

63. Michel Lacroix, “L’aventure de la bâtardise critique: rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs*”, *Littérature* 162 (2011): 36-47.

64. ¿No invita él a hablar, pero de otra manera, es decir, no inspeccionando las profundidades, sino hasta el no-sentido? “Hablar jugando con las palabras, porque no hay nada más serio: desplazarlas es liberarlas de su sentido común, darles el chance de resonar en una historia singular”. Charles Pépin, *La planète des sages: Nouvelle encyclopédie mondiale des philosophes et des philosophies*, t. 2 (París: Broché, 2015), 83.

65. En el universo celiniano, la hipálage no es vector de ninguna náusea, al contrario, ella la disimula protegiendo al sujeto de lo Real. El horror puede entonces ser aplastado, a condición de denegar toda profundidad y de mantenerse en las superficies. Esta idea se aproxima a la del psicoanálisis que, a partir de Lacan, recusa la psicología subterránea. El inconsciente es en adelante superficial: una cadena significativa que precisa de la superficie para extenderse.

66. “*La mode est ce qui se démode*” [La moda es lo que pasa de moda], Jean Cocteau; “*C’est l’inverse du style*” [Es lo opuesto del estilo], Coco Chanel.

Si el discurso capitalista pesa, haciendo así a su vez el mundo más pesado, más agobiante y difícil de soportar —el malestar del sujeto contemporáneo que sufre de inestabilidad y por la precariedad en los lazos, nostálgico en ocasiones del tiempo pasado, cae en múltiples trampas: segregación, militantismo, ascenso de fenómenos religiosos, expresión de identidades exacerbadas y, en consecuencia, devastación de las subjetividades. Él *dice sí, es así, sí*, a significantes que de aquí en adelante no le resultan injuriosos, a una lengua toda, totalitaria, que bloquea la palabra asociativa—, la farsa aligera. En efecto, a la pregunta del sujeto “¿Quién soy yo?”, la farsa intenta hacer existir la respuesta: “Yo soy lo indeterminado” (no hay ser del sujeto), apuntando así a la “salida del rebaño” y del culto identitario.

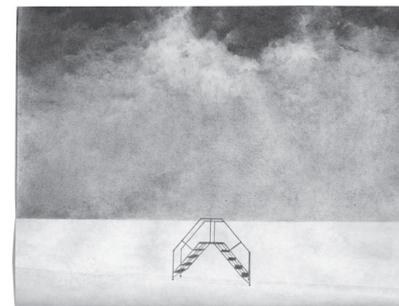
Esta modalidad contribuye a la renovación del lenguaje, que se torna en adelante movimiento, cambio en perpetuo devenir. Para existir, ese lenguaje debe distinguirse de la sintaxis de la lengua mayoritaria, codificada —resistente a la moda—⁶⁶ ajustándose no obstante, contentándose con alguna variación, algún desplazamiento, desviación, ruptura. Este lenguaje debe ser hablado, desacralizado, vernáculo. Es entonces hablado al margen, atropellando el sentido común. ¿No es la definición de una lengua viva, es decir, compartida, que para sobrevivir no debe ser gobernada por los oficios religiosos —el caso del latín, del hebreo arcaico y del árabe siempre sagrado aunque ya lengua muerta, fijada— o reducida a código? Se convierte en una modalidad del “decir” que escapa a toda formalización, que cambia incesantemente para no dejarse volver a atrapar —fuga hacia adelante como el adolescente gidiano que no detiene jamás el paso—, y que no está vivo sino en la medida en que permanece insondable, extraño, lúdico y desconcertante, en últimas “intraducible”.

Para decirlo con Stitou y Gori, es rehabilitando la palabra, es decir, lo que hay de más accidental, fortuito y singular en el lenguaje, que se teje el lazo social que es un lazo lenguajero en el sentido indicado por la fórmula de Benveniste: “el lenguaje

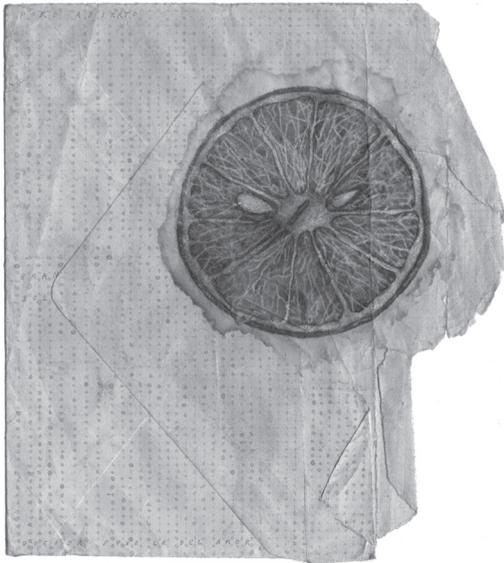
es lo que mantiene juntos a los hombres”. Este nudo, en el que uno se compromete de manera singular, solo existe a condición de restituir y reconocer la parte de enigma que le es inherente al lenguaje: “¿No es en la manera de sostener su relación con lo intraducible que los hombres pueden dar testimonio de su aptitud para ligarse entre ellos, para construir, para crear?”⁶⁷. En efecto, al rechazar lo indecible —relato, mito, poesía— el lazo social se disuelve. Y no es este el interés menor de nuestra investigación en el Líbano posterior a la guerra civil: el de descubrir con la farsa y la hipálage una manera inédita, en ese contexto, de poner trabas⁶⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- BAAS, BERNARD. *Le rire inextinguible des Dieux*. Louvain: Peeter, 2001.
- BERGSON, HENRI. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza, 2004.
- BRETON, ANDRÉ. “Préface”. En *Anthologie de l’humour noir*. París: Gallimard, 1992.
- BRUN, SARAH. “La farce à l’épreuve du tragique au XXe siècle”. *Actes de colloques et journées d’étude 7* (2012): 1-11.
- CARROLL, LEWIS. *Alicia a través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Madrid: Catedra, 1992.
- CHAPLIN, CHARLIE. *Look* (1940).
- CHAPLIN, CHARLIE. *Voilà n° 422* (1939).
- COE, RICHARD. “La farce tragique”. *Ionesco dans le monde. Cahiers Renaud-Barrault 42* (1963): 30.
- CRITCHELY, SIMON. *De l’humour*. París: Kimé, 2004.
- CRITCHELY, SIMON. *Une exigence infinie*. París: François Bourin, 2013.
- DÄLLENBACH, LUCIEN. *El relato especular*. Madrid: Antonio Machado, 1991.
- DECOUT, MAXIME. “Perec: l’abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal”. *Poétique 168* (2011): 399-414.
- DELEUZE, GILLES. *L’Abécédaire de Gilles Deleuze*. Director Pierre-André Boutang. París: Vidéo Editions Montparnasse, 1996. DVD. 8 horas.
- FREUD, SIGMUND. “El humor” (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- FREUD, SIGMUND. “El porvenir de una ilusión” (1927). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- FROMILHAGUE, CATHERINE Y SANCIER-CHÂTEAU, ANNE. *Introduction à l’analyse stylistique*. París: Armand Collin, 2004.
- GERMANOS BESSON, DINA. “La farce ou la condition humaine post-tragique: une clinique psychanalytique du lien social du Liban”. Tesis doctoral, Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès, 2016.
- GERMANOS BESSON, DINA. “Parler libanais et verve célinienne: l’hypallage à l’épreuve de la psychanalyse”. En *Subjectivité et lien social. Figures des mutations contemporaines*. Dir. Abdelhadi Elfakir. Rennes: PUR, 2016.
- GIDE, ANDRÉ. *Journal des Faux-monnayeurs*. París: Gallimard, 1925.
- IONESCO, EUGÈNE. *Notes et contre-notes*. París: Gallimard, 1966.
- JARRY, ALFRED. “Ubu Roi”. En *Œuvres complètes*. t. I. París: Gallimard, 1972.



67. Rajaa Stitou y Roland Gori, “Argument. L’intraduisible, la langue et le lien social”, *Cliniques méditerranéennes 90* (2014): 5-8.
68. Dina Germanos Besson, “La farce ou la condition humaine post-tragique: une clinique psychanalytique du lien social du Liban” (Tesis doctoral, Universidad de Toulouse 2 Jean Jaurès, 2016), 362.



- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-1955). Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 5. Las formaciones del inconsciente* (1957-1958). Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Buenos Aires: Paidós, 1990.
- LACAN, JACQUES. *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós, 2003.
- LACAN, JACQUES. "Posición del inconsciente" (1966). En *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- LACAN, JACQUES. *Seminario 24. El fracaso del Un-desliz es el amor. A la manera del seminario oral de Jacques Lacan* (1976-1977). México: Ortega y Ortiz editores, 2008.
- LACAN, JACQUES. "Joyce el Síntoma" (1976). En *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- LACROIX, MICHEL. "L'aventure de la bâtardise critique: rupture, filiation et mise en abyme dans *Les Faux-monnayeurs*". *Littérature* 162 (2011): 36-47.
- LANSON, GUSTAVE. "Molière et la farce". *Revue de Paris* 5 (1901): 142.
- LEXIQUE DES TERMES LITTÉRAIRES. Disponible en: <http://www.lettres.org/lexique/> (Consultado el 12/12/2016).
- MARX, KARL. *El brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels, 2003.
- MEYER, MARYSE-ROUSSEL. *La fragmentation dans le roman*. París: Broché, 2011.
- PÉPIN, CHARLES. *La planète des sages: Nouvelle encyclopédie mondiale des philosophes et des philosophies*. T. 2. París: Broché, 2015.
- PIERE, JOSÉ. *André Breton et la peinture*. París: Broché, 1987.
- RASTIER, FRANÇOIS. "Indécidable hypallage". *Langue française* 129 (2001): 111-127.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=KQNfj1h> (consultado el 12/12/2016).
- SARRAZAC, JEAN-PIERRE. "Douleur du comique". En *La farce: un genre médiéval pour aujourd'hui?* Louvain-la-Neuve: Etudes théâtrales, 1998.
- SOLER, COLETTE. *Lacan lecteur de Joyce*. París: PUF, 2015.
- SOLER, COLETTE. *Los afectos lacanianos*. Buenos Aires: Letra Viva, 2011.
- SOLER, COLETTE. *Vers l'identité*. París: Editions du Champ lacanien, 2015.
- STITOU, RAJAA Y GORI, ROLAND. "Argument. L'intraduisible, la langue et le lien social". *Cliniques méditerranéennes* 90 (2014): 5-8.
- VOLTAIRE. *Cándido; Zadig; El ingenuo; Micromegas, Memnon y otros cuentos*. México: Porrúa, 1983.
- WITTMAN, JEAN-MICHEL. "Les Faux-monnayeurs roman touffe, ou le dépassement de l'antinomie décadence/classicisme". *Revue d'histoire littéraire de la France* 110 (2010): 129-138.