

## TRAGEDIA, COMEDIA Y HUMOR EN EL PSICOANÁLISIS

Carmen Elisa Escobar María

### RESUMEN

A partir de la afirmación de S. Critchley de que el psicoanálisis es la prolongación, profundización y complicación de lo que él llama *paradigma trágico-heroico*, se trata de precisar que lo trágico es lo que hace inseparables la teoría y la experiencia psicoanalítica de la risa y los fenómenos ligados a ella. Esto, en general, ha sido insuficientemente indagado. Siguiendo estos argumentos, se presentan algunas observaciones en torno a esa especie de exhortación “volver a las cosas mismas”, tan afín al método freudiano, al “uso” de lo trágico-heroico en Lacan, al concepto de *Cosa* y al aporte de Freud al *humor*. Por otra parte, y en completa relación con lo anterior, se destacan algunos señalamientos lacanianos que ubican al “cuerpo” como central en la experiencia de lo cómico. Y por último, se examina la contraposición Bergson - Freud - Lacan en torno a la risa, lo mecánico y el lenguaje.

### PALABRAS CLAVE

*Tragedia, comedia, psicoanálisis, Freud, Lacan, Critchley, Bergson.*

### ABSTRACT

Starting from the issue stated by S. Critchley that psychoanalysis is the extension, deepening and complication of what he calls tragic-heroic paradigm, the article aims to specify that tragedy is what makes psychoanalytic theory and experience inseparable from laughter and the phenomena linked to it. This point has been insufficiently studied. Following these arguments, the paper presents some comments about that kind of exhortation that says “back to the things themselves” so close to the freudian method, to the “use” of what is tragic-heroic in Lacan, to the concept of *das Ding* “Thing” and to the contribution of Freud to humour. On the other hand and completely related to this, the paper highlights some lacanian issues that consider the “body” as core in the experience of comic. Finally, the paper examines the opposition Bergson - Freud - Lacan about laughter, mechanic and language.

### KEY WORDS

*Tragedy, comedy, psychoanalysis, Freud, Lacan, Critchley, Bergson.*

*eidos*

ISSN: 1692-8857

Fecha de recepción: enero 2008

Fecha de revisión: febrero 2008

Fecha de aceptación: marzo 2008

Lo trágico y la tragedia ocupan un lugar clave en el psicoanálisis. Edipo, Hamlet, Antígona, son héroes en íntima relación con su corazón; el psicoanálisis mismo como experiencia ha sido calificado como una travesía trágica, lo que entre otros aspectos, ha suscitado una crítica desde los tiempos de Freud: El psicoanálisis otorga un peso excesivo a lo trágico, o se privilegia una visión pesimista de la vida. Sin embargo, tiende a olvidarse o a desconocerse que, precisamente, es esa relación con lo trágico, lo que hace que la risa y fenómenos ligados a ella, como el chiste [Witz], el humor, lo cómico, la comedia y la ironía sean irremediamente inseparables de la teoría y de la experiencia analítica.

Cualquier reflexión actual sobre la risa o lo cómico nos remite obligatoriamente (y no por costumbre) a las obras que son parte inaugural del siglo XX: *La Risa* (1899) de Bergson y *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) de Freud, sin desatender, por supuesto, la tradición filosófica, sociológica y literaria<sup>1</sup>.

Recientemente el filósofo británico Simon Critchley [2000] se ha dado a la tarea de tomar el humor como temática filosófica capital<sup>2</sup>. Aunque la pregunta por la risa no ha estado excluida de la filosofía, podemos decir, de acuerdo con Critchley, que lo cómico ha manifestado cierta resistencia a ser analizado. Desde los tiempos

---

\* Universidad del Norte. [carmene60@gmail.com](mailto:carmene60@gmail.com)

<sup>1</sup> Se puede consultar P. Berger, en su obra *Risa redentora*, especialmente la primera parte: "Anatomía de lo cómico", pp 23-165

<sup>2</sup> Por supuesto es más fácil encontrar del lado de la literatura este tema "capital", pero al tiempo que Critchley otros filósofos se han aplicado a esta "puesta en escena de distintos estilos de filosofía", vgr. Ramón del Castillo, en su curso de doctorado en la UNED, titulado "La comedia de la filosofía", provocador de este ensayo.

de Aristóteles es “[...] casi imposible escribir algo que sea a la vez divertido e interesante filosóficamente”<sup>3</sup>.

En su recorrido por la filosofía clásica alemana, Critchley señala que ha primado la comprensión de la finitud humana desde un *paradigma trágico-heroico*<sup>4</sup>. Desde que la categoría de lo estético pasa a primer plano, la tragedia deviene como forma estética más elevada, capaz de reconciliar la razón pura con la práctica, la necesidad con la libertad. Este paradigma en donde podría ubicarse de Schelling a Hegel, Nietzsche y Heidegger, es prolongado, profundizado y complicado por el psicoanálisis, y cuya cumbre sería el psicoanalista francés Jacques Lacan, sobre todo en el seminario de 1959-1960, titulado y editado como la *Ética del psicoanálisis*.

Critchley apunta a que el heroísmo es una deformación o desfiguración de lo trágico y del pensar sobre la finitud. Lacan, en efecto, en el seminario mencionado, aborda el psicoanálisis como experiencia trágica. Utilizando a Antígona como heroína más que como obra, muestra de qué se trata en la ética del psicoanálisis. Las preguntas ¿por qué Antígona? ¿Por qué un héroe? ¿Por qué lo heroico? Son preguntas válidas.

Por otro lado, cuando indaga el *sentido del humor freudiano*, señala el abismo entre *El chiste y su relación con lo inconsciente y El humor*, ensayo escrito veinte años después. Una de las hipótesis de Critchley es que de las distintas formas de enfrentar la finitud humana relacionadas con la risa, la que surge de un sentimiento profundo de inhabilidad, de inautenticidad y de imposibilidad no sólo es más divertida y más exaltante sino más trágica. El humor así, no es lo contrario de lo trágico, más bien, nos aproxima a lo más trágico de lo trágico. No se trata de una hipótesis novedosa; sin embargo, interesan más sus consecuencias que la novedad misma.

Las preguntas dirigidas al texto de Lacan permiten acercarnos al planteamiento de la difícil separación entre lo trágico y lo cómico,

<sup>3</sup> Critchley, S. *De L'Humour*. Seminaire au Collège International de Philosophie, Paris. Papier 52 (2000).

<sup>4</sup> Critchley, S. *Ibid.* 14-20.

pues lo cómico porta en sí mismo lo trágico mucho más, incluso, que la tragedia misma<sup>5</sup>. Como fue demostrado contundentemente por el psicoanálisis, la vía de lo “no serio” puede acercarnos a lo más íntimo (¿tragi-cómico?) de la vida humana. *La interpretación de los sueños* (1900), *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901) y *El Chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), son testimonio de la importancia de esta vía.

Para Jacques Lacan, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, supera en riqueza y profundidad el texto de Bergson sobre la risa; o al menos, para decirlo más precisamente, la insatisfacción de no poder atrapar el fenómeno es menor. Tal vez porque la risa es un fenómeno amplísimo que va más allá de su relación con el chiste o el humor, y rebasa tanto lo ingenioso como lo cómico, pues hay la risa de la risa, la risa vinculada al hecho de que no se debe reír, la de los niños, la de la angustia, la de la amenaza inminente, la de la desesperación, la risa del duelo...<sup>6</sup>.

Deberé prescindir de las distinciones entre el humor, el chiste, lo cómico, la ironía, aún bajo el riesgo de perder rigor, para señalar algunas observaciones que muestren la pertinencia de relanzar este tema, y que han sido suscitadas a partir de las reflexiones de Simon Critchley. Ellas giran, por una parte, en torno a esa especie de exhortación de la fenomenología husserliana “volver a las cosas mismas”, pero tan afín al método freudiano. Aquí abordaremos algunas preguntas de Critchley acerca del “uso” de lo trágico-heroico en Lacan, el concepto de *Cosa* y el aporte freudiano al humor. Por otra parte, por contigüidad somos reenviados al planteamiento del psicoanálisis de que la relación con nuestro cuerpo es del orden del

---

<sup>5</sup> En la siguiente cita de Thomas Bernhardt es más que evidente el hilo delgado que separa tragedia y comedia: “[...] se puede “pasar de un instante a otro de la tragedia (en la que uno está) a la comedia (en la que uno está), y al revés siempre se puede ir de la comedia (en la que uno está) a la tragedia (en la que uno está)». Extraída de Menke, C. “Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche”. *Enrahonar, Quaderns de Filosofia, Seminario 5. Sesión del 18 de diciembre de 1957*. 32/33 (2001: 203-222), p 213.

<sup>6</sup> Lacan, J. *Las formaciones del inconsciente*. Seminario 5, sesión del 18 de diciembre de 1957. Paidós. Bs As. 1999, p. 134.

“tener”, y así tenemos aproximación al “cuerpo” como centro de lo cómico. Y por último, indagar la contraposición Bergson –Freud–Lacan en torno a la risa, lo mecánico y el lenguaje.

## LA VUELTA A LAS COSAS MISMAS

La afirmación de que la finalidad del humor es la vuelta a las cosas mismas en su cotidianidad pragmática y “su risible inautenticidad” [Critchley, 2005], nos permite decir que, con el humor, tendríamos un acercamiento no trágico a lo real, porque el humor, al hacer surreal el mundo real, produce un efecto de desviación de la mirada, no para negar, sino para mirar de otro modo, en una especie de alejamiento protector. Según Critchley hay una cierta oposición paradigmática entre Freud y Lacan, específicamente entre Freud en *El humor* (1927)<sup>7</sup> y Lacan en la *Ética del psicoanálisis*.

Decíamos que Critchley coloca al Lacan de la *Ética del psicoanálisis* como prolongación y profundización de esta dupla trágica-heroica, remitiéndose, como él lo reconoce, solamente a este texto de Lacan<sup>8</sup>. Es importante señalar que la lectura lacaniana de Antígona ha sido reconocida por algunos helenistas como “algo grande que rompe definitivamente con los discursos piadosos que fueron proporcionados acerca de Antígona”<sup>9</sup>. Siempre resulta interesante la lectura desde discursos distintos. Para Lacue-Labarthe [1997], la elección de Antígona no es casual (¿cómo podría serlo?), en el sentido en que Lacan sabía que la tragedia, desde Kant y Sade:

“[...] es la prueba decisiva de la filosofía, o del pensamiento: en la interpretación de la tragedia es en donde se lleva a cabo la oportunidad de

<sup>7</sup> Freud, S. *El humor*. Obras Completas (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1987) Vol XXI.

<sup>8</sup> Critchley, S. “Lacan comme prolongation psychanalytique du paradigme tragique-héroïque”. En: *De L'Humour*. Séminaire au Collège International de Philosophie. Paris, papier 52 (2000): 17- 20.

<sup>9</sup> Leraux, N. “Antígona sin teatro”. En: *Lacan con los filósofos*. Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía. México D.F, Siglo XXI Editores. 1997. Pág 41.

la filosofía, la posibilidad de su reaseguro o de su cumplimiento, o, por el contrario, la esperanza de su superación, de un paso más allá, del acceso a otro pensamiento: esto es cierto en Hegel, y en Schelling, es cierto en Hölderlin, cierto en Kierkegaard y en Nietzsche. Ciertamente también y más cercano a nosotros, en Benjamin y en Heidegger. Lacan no escapa a esta regla, no más de lo que escapará el Derrida de *Glas*<sup>10</sup>.

Lacan propone su lectura de la Antígona de Sófocles buscando en el texto algo diferente a una lección moral. Su lectura en griego se opone a la de Hegel acercándose a la de Goethe, Rohde y Heidegger<sup>11</sup>. El seminario había iniciado con una crítica interna a los ideales que circulan en el psicoanálisis como el amor, la autenticidad, la no-dependencia, para separar la práctica psicoanalítica de toda ortopedia y de toda búsqueda del Soberano Bien. El inconsciente se inscribe en otro registro que en el de la ética del bien. Pero el asunto dista de ser simple. Apoyándose en Freud, mostrará que para el ser humano lo real se presentifica a través de la ley moral que se afirma contra el placer. La oposición freudiana, principio del placer-principio de realidad, es del orden de una experiencia ética antes que psicológica, y es allí donde introducirá la palabra *Cosa*, volviendo al Freud del *Entwurf*<sup>12</sup> (de esto se tratará más adelante).

Es necesario anotar que la secuencia seguida por Lacan en el seminario inicia en la Cosa y desemboca en la tragedia. Antígona es introducida después de *das Ding*, la Cosa, para ilustrar la relación problemática del deseo en la economía de la Cosa. Aquello que el

---

<sup>10</sup> Lacoue-Labarthe, P. “De la Ética. A propósito de Antígona”. En: *Lacan con los filósofos*. Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía. México D.F., Siglo XXI Editores, 1997. Pág. 24. P. 21-35

<sup>11</sup> Resalto sólo uno de los comentarios de Lacan sobre la lectura de Hegel: “Según él (Hegel), existe allí conflicto de discursos, en el sentido en que los discursos entrañan la prenda esencial y además se dirigen siempre hacia no se qué conciliación. Realmente me pregunto cuál puede ser la conciliación al final de Antígona. Asimismo, se lee, no sin estupor, que dicha conciliación es por añadidura denominada subjetiva” (Lacan, J. *La Ética del psicoanálisis*, pp. 300-301).

<sup>12</sup> Se debe a Lacan la apreciación del ahora famoso *Proyecto de una Psicología de Freud* de 1995, en donde Freud habla de la relación palabra-cosa. También hay que resaltar la influencia de Kant y Heidegger en este planteamiento de Lacan.

hombre quiere y aquello de lo que se defiende no son motivados por ningún bien.

Sin pretender más que una aproximación a la línea propuesta, ya que se trata de un seminario muy complejo, con una cierta ambigüedad y rico en ideas, señalaré que Antígona es, para Lacan, el único héroe, heroína, de esta tragedia: es un ser inflexible, inhumano, frío, *omos*, crudo. Antígona es la única que se sitúa de principio a fin, más allá del temor y la piedad<sup>13</sup>, pero no sólo más allá del temor y la piedad sino de la *Até*<sup>14</sup>.

Se trata de ir *ektos átas*, franquear el límite de la *Até*. La *Até* depende del Otro, del campo del Otro, y en este sentido le pertenece a Antígona y no a Creonte: “Antígona se presenta como *autónomos*, pura y simple relación del ser humano con aquello a lo que resulta ser milagrosamente el portador, a saber, el corte significativo, que le confiere el poder infranqueable de ser, frente a todo, lo que él es”<sup>15</sup>. Es la individualidad absoluta la que lleva al límite la realización del deseo puro, “el puro y simple deseo de muerte como tal”. Elige ser la guardiana del ser criminal. ¿Qué ser criminal? Se trata de la *Até* familiar: el deseo de la madre que funda la estructura es un deseo criminal (en tanto no respeta la ley natural, que realmente es la del significativo, recordemos que Antígona es hija de Edipo y Yocasta). Lacan se apoya en el texto: Antígona no hubiera desafiado la ley por un marido o hijo, pero se trata de *autádelphos*, hermano, hijo del mismo padre y madre. La libertad de Antígona es la libertad de desear, aún la propia muerte<sup>16</sup>.

En ese momento de la enseñanza de Lacan, la relación del acto (o la acción) con el deseo es una cuestión crucial en la experiencia

<sup>13</sup> Contradiendo la lectura hegeliana. Cfr. Critchley, 2000.

<sup>14</sup> Lacan deja sin traducir *Até* en todo el texto.

<sup>15</sup> Lacan, J. *La Ética del psicoanálisis*. El seminario de Jacques Lacan. Paidós, 1988. Sesión del 15 de junio de 1960, p. 339.

<sup>16</sup> La problemática de la muerte en este seminario es compleja y ameritaría detenerse sólo en ella. La segunda muerte, como la llama Lacan es la que está en juego en la elección de Antígona.

psicoanalítica. Más aún, el final de un análisis, esa travesía trágica, es planteado aquí como curación de las ilusiones que nos retienen en la vía del deseo. Los bienes enmascaran el deseo, puesto que el hombre no sabe qué pone en movimiento cuando demanda y pide, ya que tiene una relación de desconocimiento con lo que demanda, pues le es desconocido. Lo inconsciente es llamado por Lacan “la memoria de lo que olvida”. Todo parece estar hecho para que el ser humano no piense.

Antígona se constituye pues, en el prototipo de “sujeto”, alguien que permite ver el punto de mira que define el deseo. Ella, que nos fascina con su brillo insoportable debido a su belleza, nos muestra lo bello como límite ante la muerte. Lo bello, contrario al bien, prohíbe el deseo, no lo enmascara.

Habría una pregunta ética –entendiendo ética como el juicio sobre nuestra acción, o mejor, sobre la medida de nuestra acción– a la que conduciría un psicoanálisis, y que es formulada por Lacan al final del seminario en los siguientes términos: ¿Has actuado en conformidad con tu deseo?<sup>17</sup> Antígona-heroína, es tomada como “modelo” de lo que es *no ceder en su deseo*. Ella es quien sigue la ley de su deseo hasta el límite, es decir, hasta la muerte. Esa ley, nombrada por Hegel como “la ley del cielo”, es para Lacan la ley del deseo. Lacan apela al sentido trágico, a la experiencia trágica de la vida: el triunfo del ser-para-la muerte es el carácter fundamental de toda acción (¿acto?) trágica. Esa libertad para la muerte, esa relación con la finitud, que marcada por el significante y bajo su forma más radical, el sujeto “palpa que él puede faltar en la cadena de lo que él es”<sup>18</sup>. Ese sentimiento de desvalimiento (*Hilflosigkeit*) ya no conllevaría, como para Freud, a la angustia, porque la función del deseo debe permanecer en una relación fundamental con la muerte, pero sin esperar ayuda de nadie. El final de un análisis, puesto que

---

<sup>17</sup> Lacan, J. *La Ética del psicoanálisis*. El seminario de Jacques Lacan. Paidós, 1988. Sesión del 2 de julio de 1960.

<sup>18</sup> *Ibid.* P352.

Lacan habla del final de un psicoanálisis, es el desasosiego absoluto, del que la angustia ya sería una protección. Entonces se trata no de *Abwarten* sino *Erwartung*, anticipación, abertura pasiva de una espera, anticipación de la muerte<sup>19</sup>. No hay peligro en la experiencia última de la *Hilflosigkeit*. De lo único, en la perspectiva de Lacan, que se puede ser culpable es de haber cedido en su deseo; la presencia de la culpa nos indicaría que el sujeto ha cedido en su deseo.

El héroe de la tragedia lleva a cabo a través de su acto una purificación, una catarsis de lo imaginario que acompaña a su ruina en la tragedia, y esto es, para Critchley, demasiado heroico; inhumano, diría Lacan. La palabra pivote *catarsis*, tan cara a los primeros tiempos del psicoanálisis, es tomada (por supuesto con el sentido que le da Aristóteles en *La Poética*) para privilegiar la *purificación*<sup>20</sup> sobre la *purgación*; esto, porque Lacan ubica a Antígona –a diferencia de Creonte, más humano– más allá del temor y de la compasión.

Para Critchley la esencia misma del paradigma trágico-heroico consiste en ligar esta experiencia trágica a la experiencia de la finitud, pero torciéndola a lo heroico. Lo que es evidente nos aleja de lo real. Este heroísmo, insostenible para Critchley, también lo es para el psicoanálisis; lo retomaremos después de abordar el segundo punto de mira hacia el seminario.

La otra mirada que da Critchley a Lacan nos descubre parcialmente la ligazón tragedia-comedia. *Das Ding*<sup>21</sup> (La Cosa), permite

<sup>19</sup> En el análisis de Critchley dice “abertura pasiva de una espera”, pero en realidad Lacan se refiere la espera en el sentido activo, es, también, hacer esperar. En el seminario de la transferencia dice: “[...] el objeto se escamotea, pero no la *Erwartung*, es decir la dirección hacia su lugar, lugar en el que el objeto falta (*fait défaut*) y se convierte en un *unbestimmtes Objekt*. En este caso, la angustia sigue sosteniendo, aún siendo insostenible, esta relación con el deseo”. Sesión del 14 de junio de 1961.

<sup>20</sup> Aquí su referencia a los cátaros, pero también al origen de la concepción médica de la catarsis, hasta llegar a Jacob Bernays a quien ubica como autor de la “adopción casi universal de la versión médica de catarsis”, a través de su versión aristotélica de la tragedia.

<sup>21</sup> Lacan resalta la oposición sutil en alemán, entre dos términos que designan la cosa: *Das Ding* y *die Sache*, utilizadas por Freud. Para Lacan, *die Sache* es la cosa gobernada por el lenguaje, en cambio *das Ding* es un fuera de significación, una realidad muda.

hacer otra lectura de dicho seminario. Pero primero veamos en qué sentido opone Freud a Lacan, en la medida en que Freud da una versión del humor que de alguna forma se saldría del paradigma trágico-heroico.

Freud (1927) en su trabajo sobre el humor, ya no se basa tanto en una hipótesis “económica” del afecto como en *El Chiste* sino que, a la luz de la segunda tópica, aquello es analizado desde una perspectiva estructural: Hay una división en el yo, produciendo esa nueva estructura llamada superyó capaz de oponerse, humillarlo, empuqueñecerlo. Después de haber descrito y profundizado en el carácter, podríamos decir obsceno, del superyó, en la melancolía, en la neurosis obsesiva, y en la neurosis en general, Freud intenta mostrar ahora otra vertiente del superyó: una cara más amable. En su carácter de heredero del complejo de Edipo, el superyó hereda una contradicción: por un lado la severidad paterna (más severo mientras más sacrificios y renunciaciones se hacen para él, es pues, un amo severo), y por otro, la faz protectora del padre. Esta última, que permitiría un poco de placer al yo sin alcanzar la intensidad del chiste y de lo cómico, es la que resalta Freud con relación al humor. Alguien dirige el humor a su propia persona para defenderse de las posibilidades de sufrimiento. Este, se despliega junto con otros mecanismos, frente a la posibilidad de sufrir:

“...ocupa un lugar dentro de la gran serie de aquellos métodos que la vida anímica de los seres humanos ha desplegado a fin de sustraerse a la compulsión del padecimiento, una serie que se inicia con la neurosis y culmina en el delirio, y en la que se incluyen la embriaguez, el abandono de sí, el éxtasis”<sup>22</sup>.

Para Freud, el humor (en este caso, el humor negro) tiene una dignidad que lo diferencia del chiste y de lo cómico y es su carácter *emancipador y enaltecedor*; no es resignado, es opositor, tiene que

---

<sup>22</sup> Freud, S. *El humor*. Obras Completas. Amorrortu Editores. Vol XXI. Buenos Aires, 1987, p. 157.

ver con una exaltación del yo, pero también con una primacía del principio del placer que se afirma a pesar de las circunstancias desfavorables. El propósito esencial se resume en la expresión freudiana que intenta explicar lo que dice el yo: «Véanlo: ese es el mundo que parece tan peligroso. ¡Un juego de niños, bueno nada más que para bromear sobre él!»<sup>23</sup>.

Critchley hace una lectura interesante que no se contradice con la lectura de Lacan. Según él, el humor alivia del peso del narcisismo. Ya no se trata de lo patológico, sino de una llamada a la modestia, que reconoce el carácter profundamente limitado de la condición humana; y por supuesto, sobre todo de sí mismo. Esto, si se quiere, tiene su dimensión trágica, pero también cómica, que hace posible reírnos, por ejemplo, del heroísmo<sup>24</sup>. Así la risa del humor, es éticamente superior a la risa de superioridad en el chiste [Witz]: “reírse de sí mismo es mejor que reírse de los demás”<sup>25</sup>.

El punto central de los planteamientos de Critchley es que la cuestión de la finitud se puede abordar también desde el *paradigma cómico-antiheroico*, donde se trata más bien de la *imposibilidad* de la muerte que de su posibilidad. La finitud, esa cosa “inasimilable”, radicalmente incomprensible, puede ser reconsiderada desde ese otro paradigma estético: lo cómico. El humor es antiheroico, reconoce la finitud y nos reenvía “a lo ordinario mismo de lo ordinario, a la cotidianidad de lo cotidiano, a la banalidad de lo banal”<sup>26</sup>. Nuevamente, la finalidad del humor es la vuelta a las cosas mismas en su cotidianidad pragmática y “su risible inautenticidad”.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 162.

<sup>24</sup> La hipótesis de Critchley de que se trataría de una maduración del superyó, un superyó “más adulto”, es más que discutible, pero no la trataré en este lugar. Lo deduce de esa asimilación entre instancia parental y superyó y niño – yo. También es discutible su planteamiento de Superyó I y Superyó II.

<sup>25</sup> Critchley, S. *On humour*. 3ª ed. London and New York, Routledge, 2006. p 96. No hay traducción al español.

<sup>26</sup> Critchley, S. *Le sens de l'humour freudien*. En : *De L'Humour*. Séminaire au Collège International de Philosophie. Paris, junio 2000. Papier N° 52, pp. 24-28.

Pero el aporte que vale la pena seguir trabajando y que señala Critchley en su seminario<sup>27</sup> lo extrae también del mismo texto de Lacan, y es el lugar que le da a lo cómico en la tragedia o a la tragedia en lo cómico: la Cosa, eso inasimilable, radicalmente incomprensible que está en el centro de la experiencia tragicómica de la experiencia humana<sup>28</sup>.

Esa realidad muda que es *das Ding*, que es presentada por Lacan en este seminario como el Otro absoluto, la alteridad, lo radicalmente Otro del sujeto, el fuera-de-significado, ordena la realidad y la comanda. Es decir, el verdadero resorte del proceso llamado primario por Freud es para Lacan las cosas en tanto que mudas, lo que no implica que no tengan relación con las palabras. Esto lo evoca admirablemente Harpo Marx, a quien le dedica algunas líneas del Seminario:

“Solamente les ruego evocar una figura que pienso será vital para cada uno de ustedes, es la figura del terrible mudo que hay en los cuatro Marx Brothers, Harpo. ¿Hay alguna cosa que puede plantear una cuestión presente, que haga más presión, más cautivante, más trastornante, más nauseosa, más hecha para arrojar en el abismo y la nada todo lo que sucede ante él, que el rostro, marcado por esa sonrisa, que no se sabe si es la de la más extrema perversidad o de la necesidad más completa, que es la de Harpo Marx? Este mudo por sí sólo basta para soportar la atmósfera de cuestionamiento, y de anonadamiento (*anéantissement*) radical que constituye la trama de la formidable farsa de los Marx, del juego de *jokes* no discontinuo que da todo el valor de su ejercicio”<sup>29</sup>.

En últimas, para Lacan se trata de la Cosa materna en tanto que bien interdicto, irrecuperable, cosa perdida para siempre. Cosa, vacío,

---

<sup>27</sup> Critchley, S. *Le sens de l'humour chez Lacan – spectres de Harpo Marx*. En : *De L'Humour*. Séminaire au Collège International de Philosophie. Paris, junio 2000. Papier N° 52, pp. 29-33.

<sup>28</sup> Debo reconocer que dejo de lado uno de las ideas que podrían resultar más productivas con relación a lo que llama el “objeto abyecto”. Es decir, relacionar *Duelo y melancolía* (Freud, 1917) y *La Ética del psicoanálisis*.

<sup>29</sup> Lacan, J. *La Ética del psicoanálisis*. El seminario de Jacques Lacan. Paidós, 1988. Sesión del 9 de diciembre de 1959.

nada, con relación al deseo, a lo sublime, a la muerte. Pero esta vía no podremos seguirla aquí.

Es a partir de esto que se conecta lo trágico en la comedia, pero también la comedia en lo trágico, y nos acerca al héroe<sup>30</sup>. Cuando se revela el rasgo secreto, mudo, para el héroe, y que, sin embargo, es lo que lo moviliza, el objeto *a* como causa de deseo vuelve irrisorio a cualquier héroe o acto heroico. Estamos propiamente en lo antiheroico.

Hemos sustituido *Das Ding* por objeto *a*, puesto que cierto desarrollo posterior de Lacan lo permite, aunque no se trate del mismo concepto. Por supuesto, excede el objetivo de este escrito adentrarse en este tema. Sin embargo, es importante señalar las especies del objeto *a* descritas por Lacan: seno, heces, mirada y voz, objetos de la pulsión freudiana, todos ligados al cuerpo; desprendidos del cuerpo del sujeto y del Otro, nos aclaran de una manera trágico-cómica el “pedazo” que nos moviliza.

Así se entiende por qué en *La Ética*, antes y al final del heroísmo de Antígona, aparece la dimensión cómica para Lacan. Obviamente, tragedia y comedia han hecho pareja desde siempre. La dimensión cómica, sobre todo en la comedia antigua es, en su opinión, creada por un significante oculto. Este significante es el falo. Pero es el falo en tanto detumescencia, en cuanto falta, en cuanto cae. El héroe es aquel que sobre la escena no es más que la figura de desecho con que se clausura toda tragedia digna de ese nombre. Lacan varias veces lo dijo, refiriéndose al héroe moderno “que ilustra hazañas irrisorias en una situación de extravío”<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Cfr. La cita de Thomas Bernhard: “[...] se puede “pasar de un instante a otro de la tragedia (en la que uno está) a la comedia (en la que uno está), y al revés siempre se puede ir de la comedia (en la que uno está) a la tragedia (en la que uno está)” en: Menke, C. “Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche”. *Enrahonar, Quaderns de Filosofia*. 32/33 (2001: 203-222), p. 213.

<sup>31</sup> Lacan, J. “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”. En: *Escritos* 1, 15ª ed., Madrid: Siglo XXI Editores, 1989.

## LA IDEA DE TENER UN CUERPO

Una segunda observación que, por supuesto, está estrechamente ligada con la primera, es la idea de “tener un cuerpo”. El cuerpo está en el centro de lo cómico, sobre todo en la medida en que nos separamos de él. Es decir, la relación cuerpo – comicidad está marcada por una cierta “ajenidad” estructural respecto a nuestro propio cuerpo.

Con relación a la idea de “tener un cuerpo”, el psicoanálisis ha planteado que el cuerpo hablante (el del humano) no compete al ser sino al tener<sup>32</sup>. La pregunta por el ser se plantea del lado del saber y por el cuerpo, del lado del tener; es así como “tenemos” un cuerpo. De esta manera se expresa la división subjetiva con relación a nuestro cuerpo, a la imagen del cuerpo, que no coincide con el cuerpo biológico, mostrando esa especie de defecto de fábrica, esa falta de unidad que explica nuestra aficción por la imagen.

Es interesante la relación entre imagen y comicidad que establece Lacan en un seminario anterior al de la Ética, a saber: *Las formaciones del inconsciente* (1958-59). Volviendo sobre el Witz de Freud, Lacan señala que la risa concierne a todo lo que es imitación, doblaje, sosia, máscara, y sobre todo desenmascaramiento, puesto que hay una relación muy estrecha entre los fenómenos de la risa y la función de lo imaginario en el hombre. Esta ambigüedad de la constitución del yo tiene que ver con el hecho de que su unidad está siempre fuera de sí mismo, y de que depende de su semejante para erigirse y encontrar su ser en cuanto ser narcisista. Lacan se pregunta, como tantos otros, por qué nos reímos tanto de una caída. Aseverando que es una caída de la tensión, ya que lo que cae es la prominencia y el prestigio (son de lo común de la vida; tanto que pasan sin que les demos su relieve): “La risa estalla en la medida en que el personaje imaginario prosigue en nuestra imaginación sus andares afectados, cuando lo que es su soporte en lo real queda ahí tirado y desparrramado

---

<sup>32</sup> Es una tesis que se puede seguir en los textos de Lacan, sobre todo en su seminario *El Sinthome*, del año 1975.

por el suelo”<sup>33</sup>. Entonces se trata de la “liberación de la imagen”, en dos sentidos al menos: liberarse de la constricción de la imagen, y por otro lado, la imagen se va también de paseo ella sola. Un ejemplo sería lo cómico de la imagen del pato al que se le corta la cabeza y sigue dando algunos pasos por el corral. De este modo podríamos entender la extrañeza ante las fotos propias, ante la voz grabada como si fuera desprendida de otro. Una especie de separación alma – cuerpo parece ser la condición de lo cómico. La filosofía que implica en su comienzo un cierto desprendimiento del cuerpo sería el terreno de lo cómico (El cuerpo máquina, autómatas o un cuerpo que adquiere peso, presencia en un determinado momento).

Este cobro de presencia del cuerpo se da en las enfermedades, como bien describió Freud en *Introducción al narcisismo*. O tal como lo muestra Bergson, el efecto cómico cuando algo llama bruscamente nuestra atención yendo de lo moral a lo físico o del alma al cuerpo<sup>34</sup>. Este es un hecho constatado incluso en los animales: el cuerpo no se evapora, es consistente. De la consistencia imaginaria, en tanto “pendemos” de una imagen, deviene lo más real. Es graciosa la manera de decirlo Lacan: Yo lo panzo<sup>35</sup> (*panse*), es decir lo hago panza, entonces lo sufro.

### INTERPRETACIÓN MECÁNICA DE LO MECÁNICO

También, y en completa relación con las anteriores observaciones, se trata de poner en discusión la versión bergsoniana de lo cómico como efecto del mecanismo, del automatismo y la rigidez que, insertados, chapados, incrustados, funcionan *tras* y *en* lo vivo. Bergson ubica la risa como la sanción humana, como respuesta-castigo a lo mecánico,

<sup>33</sup> Lacan, J. Op Cit., p. 136.

<sup>34</sup> Ver el comentario de Bergson sobre el Napoleón psicólogo. O sus preguntas: ¿Por qué mueve a risa un orador que estomuda en el momento más patético de su discurso? ¿De dónde proviene lo cómico de esta frase de una oración fúnebre que cita un filósofo alemán: "El finado era virtuoso y rollizo"?

<sup>35</sup> Lacan juega con “pienso” y “panza”.

a lo rígido, automático, extraño, a lo otro, a lo artificial: y a lo que se presenta como alteridad radical de la vida o de lo vivo.

El título *La Risa*, tal vez la obra más citada de Bergson, nos da la impresión de un intento de atrapar la totalidad del fenómeno. Sin embargo, en el prefacio somos advertidos por Bergson de que su objetivo es limitado: determinar los procedimientos de fabricación de lo cómico. Aunque no se puede negar que *La risa* es una obra astuta, tiene puntos débiles<sup>36</sup>. Se ha escrito mucho sobre esto, pero estos puntos débiles están lejos de descalificarla. Su objetivo ha sido modesto, y esto explica la serie de lagunas, lo no dicho o silenciado por Bergson en esta obra. Pero, en últimas, el valor de una obra no está necesariamente en lo que dice sino en lo que suscita en torno a ella, y más allá.

Recordemos la tesis de Bergson:

A la sociedad no le basta vivir, aspira a vivir bien. No acepta la rigidez ni del carácter ni del espíritu ni del cuerpo. Este cuerpo no es sólo individual, sino que se trata también del cuerpo social, y la risa sería un “gesto social” que impide y sanciona la rigidez mecánica de ese cuerpo. Concluye Bergson que lo cómico es lo rígido o mecánico incrustado en lo vivo y la risa sería su castigo.

Esta “rigidez” acompañará su recorrido desde la fisonomía cómica, hasta lo cómico de los caracteres. Bergson también verá lo cómico de los cuerpos y de los movimientos. Estos son risibles en la medida en que el cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo. La idea de un mecanismo desmontable en el interior de la persona produce lo cómico. Para Bergson la ley fundamental de la vida es no repetirse nunca, por lo que si un mecanismo se instala en la vida es una imitación de la vida, no la vida misma. Nos reímos cuando una persona nos da la impresión de una cosa.

Es innegable también la univocidad de las tesis de Bergson<sup>37</sup>. Uno de los puntos criticados por Lacan es la oposición vida – repetición.

<sup>36</sup> Ver Boullant, F. *Henri Bergson. Le rire*. Bertrand-Lacoste. París, 1994.

<sup>37</sup> Importante el balance de Boullant, en el texto citado anteriormente. En el capítulo *Lo impensado de la risa*, en donde, de manera sistemática expone lo quedó por fuera de las tesis de Bergson.

Ha dicho Bergson que la vida no se repite, o que lo vivo no se repite. ¿Por qué separar lo mecánico de lo vivo? ¿No implica acaso la vida, algo mecánico, o al menos repetición? En su seminario del 18 de diciembre de 1957, comenta:

“Es imposible no percibir lo extravagante que es esto cuando se lee que una de las características de lo mecánico, en cuanto opuesto a la vital, sería su carácter repetitivo, como si la vida no nos presentara ningún fenómeno de repetición, como si no meáramos todos los días de la misma manera, como si se reinventara el amor cada vez que se folla”<sup>38</sup>.

Allí aparece la propia explicación de lo mecánico como una explicación mecánica, al punto de caer “en una estereotipia lamentable que deja escapar por completo lo esencial del fenómeno”<sup>39</sup>.

Aunque no estuviésemos totalmente de acuerdo con esa crítica, tal vez extrema, hay que decir que Bergson no tiene en cuenta que *du mécanique plaqué sur du vivant* también se relaciona con fenómenos que no despiertan comicidad ni risa, al menos no a la que se refiere Bergson, como lo mostró Freud en *Lo siniestro* o *Lo ominoso* (*Das Unheimliche*, 1919). Este escrito de Freud nos pone ante dos problemas: lo mecánico en lo vivo, pero también la compulsión a la repetición. Para Bergson, ya lo hemos dicho, en la vida no hay repetición, ésta sólo puede obedecer a un mecanismo, un automatismo de lo no vivo. A Freud también la repetición se le presenta como “muerte”. Y aunque opone la muerte a la vida, no es por la vía del automatismo y de lo mecánico, si no de lo insistente.

Freud rastrea la genealogía de la palabra *unheimlich* para resolver el enigma de *das Unheimliche* (la inquietante extrañeza, lo ominoso) que se produce, por ejemplo, ante la experiencia del doble o la angustiante comprobación de que a pesar de querer salir de una situación, todo esfuerzo culmina en la vuelta incesante al mismo

<sup>38</sup> Lacan, J. *Las formaciones del inconsciente*. Diciembre 18 de 1957. Paidós. Bs As. 1999. Trad. de Enric Berenguer, p. 134.

<sup>39</sup> Ibid.

lugar. El uso de la lengua ha hecho pasar de *heimlich* “familiar” a su opuesto, *unheimlich* “extraño”, “siniestro” u “ominoso”. Freud llegará a la conclusión de que la sensación de lo ominoso no se da ante algo nuevo sino ante algo del pasado que ha sucumbido por represión; para ello se apoya en la definición de Schelling según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz.

Freud indaga esa experiencia perturbadora, recurrente de lo ominoso. Algunos “fenómenos” le sirven de ejemplo: La sensación de extrañeza y desconocimiento hacia su propia imagen en el espejo (aquí lo familiar se vuelve ajeno), la experiencia del doble, la repetición, la muñeca Olimpia en *El hombre de la arena* de Hoffmann. Jentsch, experto en despertar lo ominoso, es consultado por Freud. Jentsch ha resaltado especialmente el carácter ominoso de esas situaciones u objetos en donde se duda si es animado un ser en apariencia vivo, si no hay algo de inerte en lo vivo (muñecas de cera, autómatas, etc.). También la locura, la epilepsia, despiertan la sospecha de procesos automáticos que se ocultarían tras la figura de lo animado. Pero para Freud “el motivo de la muñeca Olimpia en apariencia animada en modo alguno es el único al que cabe atribuir el efecto incomparablemente ominoso de ese relato, y ni siquiera es aquel al que correspondería imputárselo en primer lugar”<sup>40</sup>, porque la fuente de lo ominoso es la repetición de lo igual ligada a la experiencia de la castración. Es decir, una combinación de desvalimiento, de retorno de una época en donde el yo no se había deslindado del mundo exterior ni del Otro; explica la experiencia ominosa del doble, por ejemplo, como resto del narcisismo, que de ser un seguro de supervivencia pasa a ser anunciador de la propia muerte.

La angustia se vuelve ominosa cuando se liga con animismo, magia, muerte, repetición no deliberada y el complejo de castración. La interpretación freudiana de *El hombre de la arena*, ligará lo ominoso

---

<sup>40</sup> Freud, S. *Lo ominoso*. Obras Completas, XXIV vol. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1987. Vol. XVII, p. 227.

con *arrancar los ojos*, privilegiando su significación de castración y no con el carácter de autómatas de Olimpia. Eso, lo ominoso de un mecanismo tras las cosas, es dejado de lado por Freud.

¿Podríamos concluir que para Freud, esa Cosa, esa alteridad es interpretable? Sí, si consideramos que en la repetición no hay novedad. Pero Freud no fue precisamente un ingenuo, sólo que sabe que hay una tendencia de lo vivo que lo conduce a un más allá del principio del placer; una fuerza demoníaca que impulsa a volver sobre lo mismo, y de allí la muerte es el amo. La vida así sería una mezcla pulsional, de repetición y de novedad. Sólo que para Freud lo mecánico tiene un sentido.

#### LO CÓMICO EN EL LENGUAJE: FREUD Y BERGSON

Una última observación apunta al contraste en el tratamiento dado al lenguaje en las obras de Bergson y Freud, cuestión que ha sido señalada por F. Boullant<sup>41</sup>. El lenguaje, lo cómico en las palabras, han sido “insuficientemente” explorados por Bergson. Nos dice del lenguaje que es una pantalla, que responde a lo útil y no es flexible. Distingue así entre lo cómico que “expresa” el lenguaje que sería posible de traducir de una lengua a otra y lo cómico que “crea” el lenguaje, que implica una cierta intraducibilidad; en este caso es el lenguaje mismo el que resulta cómico.

Su tesis central es que lo cómico del lenguaje debe corresponder, “punto por punto”, a lo cómico de los actos y de las situaciones. Así que asimilará lo desarrollado en lo cómico de las situaciones y actos, al lenguaje: ideas absurdas en el molde de una frase consagrada, la desviación de lo moral a lo físico, y la serie de repetición, inversión e interferencia en una serie. Pero la más profunda es la fuerza cómica de la transposición. Ésta, en el lenguaje, es equivalente a la repetición en la comedia: el humor, la ironía, la comparación.

<sup>41</sup> Boullant, F. *Henri Bergson. Le rire*. Bertrand-Lacoste. París, 1994.

Tenemos así que las particularidades del lenguaje no hacen más que traducir las del carácter. El lenguaje es obra humana, una especie de parásito que vive de nuestra propia vida; responde a una doble condición, pues al tiempo que parece estar en acuerdo intenso con la naturaleza como forma paralela a la vida, los juegos de palabras, esa “distracción”, nos colocan ante una especie de “indolencia” (*laissez-aller*) del lenguaje: “por un momento se olvida de su verdadera misión y pretende ajustar a sí propio las cosas en vez de acomodarse a ellas”<sup>42</sup>.

Para Bergson el lenguaje es pantalla, por cuanto a través de sus etiquetas, nos impide ver las cosas mismas. Esto apoyaría la cita de Epicteto que Critchley usó como epígrafe en París, siguiendo con el mismo acto a Laurence Stern: “Los seres humanos son atormentados por las opiniones que se hacen de las cosas, y no por las cosas mismas”<sup>43</sup>.

Esto último está de acuerdo con la concepción psicoanalítica del lenguaje, puesto que el lenguaje también vela, devela y desvela. En una doble condición, el lenguaje aliena; algo habla en ese ser, incluso por él y a pesar de él. El baño de lenguaje con el que se inaugura nuestra existencia marcará nuestra “sujeción” así como nuestras imposibilidades. Para Freud, las palabras son material plástico “con el que puede emprenderse toda clase de cosas”. Es una cierta comprensión utilitarista del lenguaje, pero ejercida por lo inconsciente o preconscious. El placer risueño, por así decir, que produce en nosotros la ingenuidad infantil, tiene que ver, según Freud, con la evocación del tiempo de la infancia. Ese tiempo en el que la relación con el lenguaje... era tan próxima a las cosas y al deseo.

Pero, ¿acaso habría la Cosa sin lenguaje? ¿Habría las “cosas mismas”, sin lenguaje? Lo cual no significa que todo pueda ser ex-

---

<sup>42</sup> Bergson, H. *La Risa*. Losada. 6ª ed, 2003, p.93.

<sup>43</sup> Es la traducción del griego al francés de Critchley: “*Les êtres humains sont tourmentés par les opinions qu’ils se font des choses, et non pas par les choses mêmes*”.

presado por el lenguaje, pues hemos hablado de la mudez de la Cosa. Si es muda es porque hay palabras. El lenguaje está escrito en el cuerpo, escribe el cuerpo. Pero evidentemente nuestra complicación es el lenguaje.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Volviendo a la pregunta que hacíamos con Critchley: ¿Qué se resiste a ser analizado en la comedia? Aquí convergen Freud, Lacan y Bergson, porque también para Bergson lo cómico es inconsciente<sup>44</sup>. Uno está ciego ante su propia comicidad. El deseo, en la comedia, se desenmascara, pero no se refuta.

Lacan, no sólo relaciona acto y deseo en la tragedia sino también en la relación comedia-deseo. Recordemos que sigue hasta sus últimas consecuencias la hipótesis freudiana del inconsciente. En este caso, el deseo es el deseo inconsciente. Para Lacan, la comedia es lo que hay de más profundo en la “descomposición espectral”<sup>45</sup> de la escena de nuestra situación en el mundo. Al contrario de la tragedia, que culmina en esa unificación que es el nombre del héroe, como también lo había señalado Bergson al mostrar que sólo las tragedias clásicas se titulaban con el nombre del héroe:

“La comedia es un muy curioso atrapa-deseo, y es porque cada vez que una trampa del deseo funciona, estamos en la comedia. Es el deseo en tanto aparece ahí donde no se lo esperaba. El padre ridículo, el devoto hipócrita, el virtuoso víctima de una maniobra adúltera, he ahí aquello con lo que se hace la comedia. Pero hace falta, por supuesto, este elemento que hace que el deseo no se confiese. Está enmascarado y desenmascarado. Está ridiculizado. Está condenado, si llega el caso, pero es por la forma, pues en las verdaderas comedias, el castigo, incluso no roza el ala de cuervo del deseo, que sigue absolutamente intacto”<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Aunque, por supuesto, el inconsciente freudiano es algo muy distinto que el de Bergson. Una anotación de paso: Freud ubica el chiste en relación con el inconsciente y lo cómico con el preconscious.

<sup>45</sup> Lacan, J. *El deseo y su interpretación*. Clase del 5 de junio de 1959. Versión de la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

<sup>46</sup> Lacan, J. *Ibid.*

El placer que se experimenta en la comedia, lo que nos satisface tiene que ver no tanto con que triunfe la vida sino con su escape; de todos modos ella se desliza. Se trata realmente de un doble movimiento: escape, movilidad, fluidez, metonimia, al tiempo que se trata de un volver a las cosas mismas, a la banalidad de lo banal, y a la idea de “tener un cuerpo”; es decir, hay lo trágico y lo cómico en esa mostración de la materia de la que estamos hechos. Y en esa materia hay que incluir lo real del sexo y el lenguaje, aspectos que se echan de menos en Bergson.

De allí lo específico de lo cómico: esa experiencia de *la inautenticidad originaria*, de desdoblamiento, de distancia. Esto daría para una más amplia reflexión, pero sólo esbozaré esta vía: Tiene que haber una distancia, pero no demasiada, entre mi imagen y yo, lo que permitiría poder “verse” como otro en algunos momentos. Y esto alivia. Caer en la locura es precisamente cuando no hay la risa del reconocimiento de esa inautenticidad originaria: Napoleón creyéndose Napoleón, donde ni siquiera la ironía es bien recibida, aunque para el espectador resulte gracioso.

## REFERENCIAS

- Berger, P. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Bergson, H. (2003). *La Risa*, 6ª ed., Madrid: Losada.
- Boullant, F. (1994). *Henri Bergson. Le rire*. París: Bertrand-Lacoste.
- Critchley, S. (2006) *On humour*, 3ª ed., London and New York: Routledge.
- Critchley, S. *De L'Humour*. Séminaire au Collège International de Philosophie, París, junio 2000. Papier N° 52. Disponible en <http://www.ciph.org/publications.php?idPapier=52>. Texto en francés.
- Critchley, S. S. “The laughing Machine – a note on Bergson and Wyndham Lewis”. En: *On humour*. Londres: Routledge, 2006, pp 55-62.
- Critchley, S.S. (2006). “Why the Super-ego is your Amigo - My Sense of Humour and Freud's” En: *On humour*. Londres: Routledge, pp 93-111.

- Lacan, J. (1999). *Las formaciones del inconsciente*. Seminario 5 de Jacques Lacan. Sesión del 18 de diciembre de 1957. Buenos Aires: Paidós. pp 125-144
- Lacan, J. (1988). *La Ética del psicoanálisis*. Seminario de Jacques Lacan. Sesión del 2 de julio de 1960. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. Seminario: *El deseo y su interpretación*. Fichas de la Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Freud, S. (1987). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Obras Completas, XXIV vol. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Vol. VIII.
- Freud, S. (1987). *El humor*. Obras Completas, XXIV vol. Buenos Aires: Amorrortu Editores, Vol XXI.
- Freud, S. (1987). *Lo ominoso*. Obras Completas, XXIV vol. Buenos Aires: Amorrortu, Vol. XVII.
- Hegel, G-W. (2006). *La fenomenología del espíritu*. Ed. y Trad. de Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Pre-textos. Cap VII. Parte B, pp 802-825.
- Lacue-Labarthe, P. (1997). “De la Ética. A propósito de Antígona”. En: *Lacan con los filósofos*. México: Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía, Siglo XXI Editores, pp. 21-35.
- Lorau, N. (1997). “Antígona sin teatro”. En: *Lacan con los filósofos*. México: Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía, Siglo XXI Editores, pp. 41-48.
- Menke, C. (2001). “Conflicto ético y juego estético. Acerca del lugar histórico-filosófico de la tragedia en Hegel y Nietzsche”. En: *Enrahonar, Quaderns de Filosofia*, 32/33 (pp., 203-222).



GABRIEL ACUÑA RODRÍGUEZ  
*Serie Zoonidos*  
Pintura Zumi sobre papel Edad Media (2007).