



Corazón.



Corte del corazón.



#

“decí por Dios que me has dao”

Gustavo Castellano



CON LAS MÁSCARAS

Tragedia y comedia parecen ir de la mano; generalmente, así es tratado el tema, por todos aquellos que lo han abordado. Desde diversos ángulos y disciplinas, desde el psicoanálisis, desde la teoría literaria, desde la filosofía, se afirma que tragedia y comedia forman un par indisoluble que ensaya distintos contrapuntos: tragedia y comedia como fenómenos opuestos, o la comicidad que anida en toda tragedia, o lo que se da a saber de la tragedia humana en el hallazgo cómico.

Las propias máscaras que desde la antigua Grecia representan al teatro, no van la una sin la otra. Comedia y tragedia, lo trágico y lo cómico, en un permanente intervalo.

Si lo trágico va unido a la desolación y la muerte, a la lucha del hombre consigo mismo para decidir el camino que ha de seguir; si lo trágico toca siempre la dignidad del hombre, no conlleva una renuncia a la grandeza, no se aleja de lo sublime¹, si lo trágico produce dolor, lo cómico tiende a suscitar la risa, a divertir, al puro gasto: luego del estallido de la risa, no se gana nada, es todo a pérdida, en todo caso podrá sobrevenir – más tarde – una nueva carcajada, siempre distinta a la anterior.

La expresión de lo trágico provoca una dolorosa emoción, mientras que lo cómico produce una reacción gozosa.

CON LACAN

Voy a tomar de Jacques Lacan una primera afirmación: el amor se escribe en clave cómica. Clave debe ser tomado aquí en el más estricto sentido musical del término. La armadura de clave en la música es lo que pauta las alteraciones –sostenidos y bemoles– de las distintas tonalidades y si el compositor quiere salirse de allí, tendrá que introducir nuevos signos, que desharán o modificarán las alteraciones hasta allí indicadas por la clave.

También en el teatro se utiliza la palabra tono² para denotar el género de una obra. ¿Será que cierta musicalidad de las palabras, más que los contenidos, definen que algo sea trágico o cómico?



1 Como lo señala Aristóteles en su "Poética", es a través de la tragedia que se podría llegar a la catarsis, a la purificación mediante la descarga de las emociones.

2 En este caso, las definiciones más ajustadas serían: a) Inflección de la voz y modo particular de decir algo, según la intención y el estado de ánimo de quien habla; b) Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar. (Diccionario de la Real Academia Española)

El amor se escribe en clave cómica. Si damos un paso más en el terreno de la música, para saber de aquello que se escribió, hay que interpretarlo. Me parecen muy adecuadas las resonancias que en la lengua inglesa³ tiene el verbo “*to play*”, que significa interpretar una pieza musical, pero que también es la palabra utilizada para decir “*actuar*” y “*jugar*”, y estos desplazamientos no son infrecuentes cuando se trata del amor.

Hay numerosos pasajes de los seminarios de Jacques Lacan en donde, bajo diversas formas, aparece esta ligazón entre el amor y lo cómico. Las citas que he podido relevar para este trabajo se extienden desde fines de los años cincuenta, para ser más preciso, desde 1957, hasta las últimas menciones en el año 1975, en el curso del seminario R.S.I..

La mayor concentración de citas, desarrollos y, llamémosle, centralidad del tema, se advierte en un período que va del año '57 al '63.

Hay una lógica que atraviesa todo este tiempo: Lacan había estado inventando el *objeto a*; lo que, gracias al trabajo de Jean Allouch, podrá leerse *après coup* a partir de una fecha bien delimitada, el 9 de enero de 1963, en el curso del seminario sobre *La angustia*⁴.

Los primeros pasos que dará en esa dirección estarán abocados a la construcción del grafo en los dos primeros seminarios mencionados, grafo que marca un punto de gran importancia en su recorrido ya que incluye casi la totalidad de los conceptos forjados hasta esa fecha, con la aspiración de dar cuenta de distintos momentos de la constitución del sujeto, momentos que no han de ser entendidos como etapas de un desarrollo, sino como puntos cruciales del encuentro con el Otro, momentos cruciales de la constitución del sujeto en el campo del Otro.

En particular en las “*Formaciones del inconsciente*”, cuando da inicio a esta elaboración, Lacan dedicará un largo espacio de su seminario a trabajar sobre el chiste, y es en ese marco que aparecerá por primera vez esta articulación entre el amor y lo cómico. De allí cito el siguiente pasaje:

Este amor nos lo pintan terrible, horrible, malvado, trágico, para restituirle alguna profundidad al espacio de la tragedia. y también porque este amor, que llena bastante la obra, principalmente con

3 El pasaje de lenguas, en este caso, se convierte en un obstáculo.

4 El 9 de abril de 1974, Lacan declaraba (durante el seminario Les non-dupes errent): “¿Qué es entonces lo que yo inventé? [...] Responderé de esta manera para poner las cosas en marcha: el objeto a minúscula”; en un seminario inédito de 1994, Comment l’objet a et pourquoi, Guy Le Gaufey señala paso a paso algunos de los acontecimientos que precedieron a la “aparición” de ese objeto: 5 de enero de 1958: aparición del objeto metonímico, enseguida llamado falo; el 20 de mayo de 1959, el objeto es situado como “corte e intervalo”; el 1º de febrero de 1961, introducción del *agalma*; a partir de allí comienza a hacerse cada vez más insostenible la distinción Otro/otro; 9 de enero de 1963, aparece el a minúscula como objeto, diferenciado del otro.



Aquiles, cada vez que se manifiesta como amor puro y simple –no como amor negro, amor celoso– es irresistiblemente cómico.⁵

Algunos años después, dedicará la primera mitad de su seminario sobre “*La transferencia*” a un pormenorizado análisis del “*Banquete*” de Platón, texto del que extraerá una serie de términos que funcionarán a modo de batería, y para dar cuenta del amor entendido como sustitución de lugares, como pasaje de la posición de amado a la posición de amante. Los términos son *erastés*, *eromenos*, *agalma*⁶.

De “*La transferencia*”⁷ extraigo la siguiente cita, del 23 de noviembre de 1960, segunda sesión del seminario en la que Lacan está presentando el decorado y los personajes del “*Banquete*”:

[...] les dije no hace mucho – declaración que no deja de despertar sus reticencias, porque la hice de forma muy accesoria, aunque será el eje de nuestro progreso – que *el amor es un sentimiento cómico*. Pero es preciso un esfuerzo suplementario para alcanzar el punto conveniente de enfoque que le da a esto el alcance que le corresponde⁸.

Como se podrá apreciar, tal afirmación era considerada por Lacan como constituyendo un eje del progreso de su discurso y que si fue tomado como algo accesorio, se debió a que el tema no estaba suficientemente esclarecido, razón por la cual se hacía necesario un esfuerzo suplementario. Esto vendrá unas sesiones más adelante, donde volvemos a encontrar una mención que va en la misma dirección que la anterior.

Un amor que se nos hace terrible, horrible, malo, trágico para restituir una cierta profundidad al espacio trágico y del que nosotros vemos también que es porque el amor, que por otra parte ocupa bastante la pieza con Aquiles principalmente,

La referencia a la peripecia del héroe griego Aquiles, es una mención a cómo se presenta en *Ifigenia en Áulide*”, la tragedia de Racine⁹; retomo la cita:

[...] el amor es, cada vez que se manifiesta como amor puro y simple y no como amor negro, amor de celos, [es] irresistiblemente cómico¹⁰.

5 Jacques Lacan, “Las formaciones del inconsciente”, sesión del 18 de diciembre de 1957, versión EFBA, p.83; existen varias versiones de este seminario, la edición “oficial” en nuestra lengua es la de Paidós, Bs.As., 1999.

6 Estos términos no hicieron demasiada carrera para Lacan –aunque sí para algunos de sus alumnos que creyeron encontrar allí una clave– prueba de aquello es el abandono que hiciera de los mismos en los años siguientes; en la lectura de Jean Allouch, eso da cuenta de la inconveniencia o insuficiencia que esa batería presentaba; como tantas veces, Lacan no se tomó la molestia de aclararlo, simplemente no los usó más.

7 No será a pasar por alto que está hablando de la transferencia, por lo tanto el punto es seguir de cerca cómo se articulan amor y transferencia, si se trata de fenómenos distintos, si la transferencia es un amor artificial o si transferencia y amor son una sola y misma cosa.

8 J. Lacan, “La transferencia en su disparidad subjetiva, su pretendida situación, sus excursiones técnicas”, sesión del 23 de noviembre de 1960; el subrayado es mío. Paidós, buenos aires, 2003, p. 44.

9 J. Lacan, op. cit., sesión del 11.1.61., p. 131. La referencia a la peripecia del héroe griego Aquiles, es una mención a cómo se presenta en *Ifigenia en Áulide*, la tragedia de Jean Racine (1639-1699).

10 J. Lacan, obra citada.



El amor es irresistiblemente cómico.

El amor es un sentimiento cómico.

O el amor se escribe, se interpreta o se juega en clave cómica. Esa es la afirmación que leemos en Lacan.

Surge entonces una primera pregunta: ¿qué entendía Lacan por cómico? ¿cuáles eran sus referentes al hablar de comicidad?

CON FREUD

Lacan trata extensamente esta cuestión en su seminario sobre *“Las formaciones del inconsciente”*.

La referencia central, sin duda alguna es *“El chiste y su relación con lo inconsciente”*¹¹, texto publicado por Freud en 1905. Para Lacan éste era uno de los que llamaba “libros canónicos” de Freud.

Lo primero que llama la atención cuando uno empieza a hurgar en los seminarios de esta época, es la manera que tenía Lacan de seguir el texto de Freud, paso a paso y muy pegado a él. Es decir que, leyendo a Lacan, encontramos una indicación de método, casi me atrevería a llamarlo, una declaración de principios: hay que mirar de cerca lo que Freud dijo.

Freud trata al chiste a lo largo de todo su libro como algo diferente de lo cómico, al menos no debe confundirse chiste con comicidad: el chiste es en definitiva una sub-clase de la comicidad. Y es en el capítulo final donde abordará la cuestión de la relación entre chiste y comicidad, capítulo que lleva por título *“El chiste y las variedades de lo cómico”*¹².

¿Cuáles son los ejes del planteo de Freud?

Hay una primera diferencia que destaca respecto del chiste, en el que tiene un papel de capital importancia la tercera persona; para el caso de la comicidad no es necesario ese lugar tercero: la comicidad se puede cumplir entre dos personas, una que descubre lo cómico y aquella en quien se descubre la comicidad. La tercera persona puede reforzar el efecto, pero no cumple un papel central como en el caso del chiste. Freud remarcará un aspecto que me parece medular: *el chiste se hace; la comicidad se descubre*¹³. También es cierto que existen casos en los que las fronteras no se

11 Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1979.

12 En ocasión de leerle a alguien este trabajo, cometí el siguiente lapsus: “Este capítulo lleva por chiste El título y las variedades de lo cómico”; realmente hay veces en que la tragedia de encontrar un buen título para un trabajo es algo que también puede virar hacia la comicidad.

13 Más adelante tendremos ocasión de verificar que hablar de descubrimiento, de lo que se descubre, en el sentido literal del término, también ocupa un lugar central en el fenómeno de la comicidad.

presentan tan claras y algo funcionará a la vez como chiste y como situación cómica¹⁴.

Luego se dedicará a destacar los distintos géneros de lo cómico, tal es el caso de lo ingenuo, sobre lo que plantea varios ejemplos que serán retomados por Lacan, a riesgo de ser insistente, escribo, al pie de la letra¹⁵.

Hay toda una zona del texto freudiano que se destaca sobre el resto, se trata de un desarrollo a punto de partida de la siguiente afirmación: “Lo cómico se produce en primer lugar como un hallazgo no buscado en los vínculos sociales entre los seres humanos”¹⁶.

Freud va a enumerar minuciosamente los recursos que sirven para que una situación vire hacia la comicidad, o para decirlo en sus términos, para que en una determinada situación se descubra lo cómico.

Tales recursos son: la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo¹⁷.

La *imitación* garantiza un placer totalmente extraordinario y vuelve cómico su objeto aunque se encuentra bastante lejos de la exageración que plantea la caricatura. Esta última, junto a la parodia y al travestismo, así como también ocurre con su contrapartida, el desenmascaramiento, se dirige a personas y objetos que están investidos de autoridad, que gozan de la autoridad y el respeto de sus congéneres y Freud señala especialmente que son en algún sentido, personajes *sublimes*. No entrañará un desvío tomar la definición de *sublime* que da el diccionario de la Real Academia Española: “*Excelso, eminente, de elevación extraordinaria*”. A su vez, “*excelso*” tiene por significado: “*muy elevado, prominente*” y por extensión, cuando se dice “El Excelso” –las dos palabras deben ir con mayúsculas en este caso– se está hablando nada menos que de Dios¹⁸.

El texto de Freud destacará cada uno de estos recursos.

- * La *caricatura* que opera un rebajamiento del objeto sublime tomando una parte, destacando un rasgo que pasaba inadvertido en la imagen total (las palabras son de Freud) y que, por medio de su aislamiento, se obtiene un efecto cómico.
- * La *parodia* y el *travestismo* obtienen el rebajamiento de lo sublime destruyendo la unidad entre los caracteres que resultan familia-

14 Para Freud, en este sentido, era ejemplar la historia cómica de la aldea húngara en la que el herrero había cometido un crimen que merecía la pena de muerte, pero la autoridad decidió que para expiar el crimen fuera ajusticiado un sastre; sucedía que la aldea tenía tres sastres y... un único herrero.

15 Los ejemplos son los chistes que podríamos denominar “Medizin (Madi); Bubizin (bubi)” y “Es que yo tampoco estuve ociosa”.

16 S. Freud, op. cit., p. 180; subrayado mío.

17 Nótese que en este planteo hay una preeminencia del cuerpo en tanto imagen.

18 Alguien que se ha hecho presente desde el título de este trabajo.



res en una persona. O bien sustituyendo a la persona sublime por otra de menor nivel.

- * Freud dirá que idéntico mecanismo utiliza el *desenmascaramiento* que sólo puede funcionar allí donde alguien se ha arrogado mediante un fraude, mediante la impostura, una dignidad y una autoridad, una estatura que no tiene, y lo que produce la comicidad es exactamente eso, el despojamiento súbito de esos emblemas de poder.

Freud no dejará de destacar que ocupa un lugar especial la comicidad en lo obscuro y en el sexo. Para él la comicidad radica en que el reclamo de amor encubra una exigencia corporal. Es en definitiva un caso de travestimiento, allí donde se deja ver un reclamo de amor, tras esa apariencia, es una pura exigencia corporal.

LACAN CON Y SIN FREUD

Podemos preguntarnos si la lectura de Lacan agrega algo a lo planteado por Freud cuando despuntaba el siglo o si Lacan es otra forma de decir lo mismo que dijo Freud¹⁹.

Un primer punto importante es la ubicación del amor y de lo que llama “el problema del otro”, en el centro de lo cómico. Y si se trata de saber sobre lo cómico “*no estaría mal, tal vez, leer comedias*”²⁰, porque el origen mismo de la comedia se liga a la relación del *sí mismo* con el lenguaje. La comedia, se ha dicho, ha surgido de un banquete en el que el hombre ofrenda su comida a los dioses; es una forma, entonces, de practicar la religión; Lacan dirá, con Hegel, que se trata de una faceta estética de la religión.

La comedia antigua –y decir la comedia antigua es nombrar a Aristófanes²¹– nos presenta a ese *sí mismo* haciendo el uso más elemental del lenguaje, por ejemplo en *Las nubes*, donde el cómico se burla de Eurípides y de Sócrates, porque toda la hermosa dialéctica va a servirle a uno de los protagonistas –el anciano– para regocijarse con una serie de juegos de lenguaje que se traman en el texto²² y que van a servirle para encontrar la manera de hacer dinero, escapar a los acreedores. Del mismo modo se sirve del lenguaje el joven que escapa a sus compromisos y por sobre todo, se ríe des-

19 Algo que conocemos como *freudolacanismo*

20 J. Lacan, “Las formaciones del inconsciente”, sesión del 18.XII.57, op. cit., p. 80.

21 Alguien que también tuvo cosas para decir en el banquete platónico donde se trata de hablar sobre el amor.

22 En el que por supuesto hace obstáculo no poder leerlo en su lengua original.



caradamente al engañar a sus mayores.

El otro ejemplo ineludible es *La asamblea de las mujeres* donde las situaciones son de por sí sumamente graciosas, especialmente en aquellas escenas donde, a partir de que se instaure como nueva ley el derecho de las mujeres viejas a ser las primeras en gozar de los favores de los bellos jóvenes, se producirán una secuencia de situaciones muy cómicas. En “La asamblea de las mujeres” hay un especial acento puesto en esos fenómenos tan destacados por Lacan –de alguna manera también por Freud– del travestismo y el desenmascaramiento.

Otro lugar para separarse de Freud es un largo comentario sobre la cuestión de la risa, planteada como algo que está “lejos de ser resuelto” y que supera ampliamente las fronteras del chiste y de la comicidad. De hecho Lacan propone una serie de situaciones en las que se produce el fenómeno de la risa y que si bien pueden ser en extremo cotidianas, no por ello deja de sorprendernos su enumeración; nos sorprende en tanto hallazgo de algo muy familiar.

En resumen la risa, por supuesto, sobrepasa muy ampliamente tanto la cuestión de lo chistoso como de lo cómico. No es raro ver recordado que hay en la risa algo que está ligado a algo que es por ejemplo la simple comunicación de la risa, el reír de la risa...²³

Y aquí vendrá la enumeración de algunos casos posibles –cotidianos, reitero– donde estalla la risa:

[...] el reír de algo que está ligado al hecho de que no hay que reír, la risa loca de los niños en ciertas condiciones es de todos modos algo que también merece retener la atención. Hay también una risa de la angustia, e incluso de la amenaza inminente; la risa repentina de la víctima que se siente súbitamente amenazada por algo que supera completamente los límites de su espera; la risa de la desesperación. Hay risas, incluso, del duelo bruscamente aprendido²⁴.

23 J. Lacan, “Las formaciones del inconsciente”, sesión del 18.XII.57, op. cit., p. 77.

24 Idem.

25 Cf. nuestro apartado *Con Freud* de este mismo trabajo.

Lo que Lacan remarcará en su lectura de Freud serán los llamados “recursos”²⁵ para que algo se torne cómico y en ese punto es que subrayará la importancia de todo aquello que es imitación, doblaje, fenómeno de sosías y también –y muy especialmente– los fenóme-



nos de máscara y desenmascaramiento.

Destacará en ese punto que en todos los casos se trata de una relación intensa, estrecha, entre el fenómeno de la risa y la función en el hombre del imaginario, destacando específicamente el carácter cautivante de la imagen, imagen de sí que está en el fundamento y en la base misma de la formación del yo (*moi*).

Ambigüedad de la imagen: la imagen del yo enmascara que esa pretendida unidad está fuera de sí mismo, que está en relación con el semejante y también con el campo del lenguaje.

Es en ese espacio que Lacan situará al fenómeno de la risa.

Hay un pasaje en este tramo del seminario que a mi parecer es uno de los más logrados, en tanto se vuelve clara ejemplificación de lo cómico. El ejemplo remite al personaje pomposo e infatuado que cae rodando por el piso²⁶.

Lacan dirá que allí y en ese preciso momento se produce un desdoblamiento de las imágenes porque por un lado el personaje prosigue su marcha más o menos afectada, en nuestra imaginación; al mismo tiempo su cuerpo se encuentra desparramado por el piso y es merced a ese desdoblamiento que se produce nuestra risa.

Es notable y totalmente a retener que el ejemplo con que Lacan ilustra esta cuestión tenga en su centro dos categorías o dos momentos –por así decirlo– de la imagen: la imagen erecta y la que yace lánguida por el piso. Dirá que se trata de una liberación de la imagen, en dos sentidos ciertamente ambiguos de la expresión:

- * Algo queda liberado de la constricción de la imagen y
- * La imagen va a pasearse sola (vale decir que también la imagen –de alguna forma– se libera)

Pero de los dos aspectos que remarca Lacan, y por lo que hace a nuestro tema, aquí nos importa particularmente destacar el primer punto, esa afirmación de que algo queda liberado de una imagen que lo constriñe, lo que implica por lo menos dos cosas:

- * que la imagen tiene un cierto cometido²⁷: hay un efecto provocado por el imaginario, por las imágenes, que es de constricción,

26 El mismo caso sería la dama que hace su entrada esplendorosa y engancha (o le pisan) su vestido que termina desgarrándose y obligándola a mal taparse con las manos sus, así llamadas, partes pudendas, o el personaje atildado al que le estrechan la mano, dejándosela encastrada con restos de crema; el cine mudo ha sido particularmente generoso en regalarnos situaciones de esta índole.

27 Sin que esto implique asignarle a las imágenes oscuras intencionalidades.

de pregnancy.

- * que la imagen tiene un cierto cometido: hay un efecto provocado por el que ese algo, por efecto de lo cómico, queda ahora repentinamente liberado, separado de la imagen.

Lacan, en ese momento, hace una afirmación sorprendente.

[...] hay de todos modos una solución que es la solución fundamental, la que todos los seres humanos buscan desde el comienzo de su vida hasta el final de su existencia, puesto que todo depende del otro. En suma, la solución es tener otro todo para sí. Es lo que se llama el amor²⁸.

Entonces, el amor como “solución fundamental” de los seres humanos, solución buscada del principio al fin²⁹ y en la que el otro, el semejante, tiene un papel central; el amor busca hacer lazo, hacer Uno con el otro, busca apresar, darle fijeza y consistencia a ciertas imágenes.

Teníamos entonces una primera pregunta que espero haber respondido. Pasemos a una segunda interrogante. ¿Por qué el amor se escribe en clave cómica? Para ello vamos a introducir un interludio musical.

INTERLUDIO CON DISCÉPOLO

Los versos que transcribo a continuación, son los del tango *Malevaje*, extraídos de la versión que canta don Carlos Gardel.

¡Decí, por Dios, que me has dao,
que estoy tan cambiado!
¡No sé más quien soy!
El malevaje extrañado
me mira sin comprender;
me ve perdiendo el cartel
de guapo que ayer
brillaba en la acción.
No ves que estoy embretao,
vencido y maniado en tu corazón.

28 J. Lacan, “Las formaciones del inconsciente”. Sesión del 18.XII.57; op. cit., p. 79, subrayado mío.

29 Por tanto, ¿nunca encontrada?



Te vi pasar tanguendo, altanera,
con un compás tan hondo y sensual
que no fue más que verte y perder
la fe, el coraje, el ansia e' guapear.

No me has dejao ni el pucho en la oreja
de aquel pasado malevo y feroz.
Ya no me falta pa' completar
más que ir a misa e hincarme a rezar.

Ayer de miedo a matar,
en vez de pelear,
me puse a correr.
Me vi a la sombra o finao,
pensé en no verte y temblé.
Si yo –que nunca aflojé–
de noche angustiao
me encierro a llorar

¡decí, por Dios, que me has dao
que estoy tan cambiado,
no sé más quién soy.

Te vi pasar tanguendo, altanera,
con un compás tan hondo y sensual
que no fue más que verte y perder
la fe, el coraje, el ansia e' guapear.

No me has dejao ni el pucho en la oreja
de aquel pasado malevo y feroz.
Ya no me falta pa' completar
más que ir a misa e hincarme a rezar

Este tango–canción fue compuesto en el barrio de La Boca donde se juntaban a trabajar y a pasarse letras y músicas, el poeta, actor y dramaturgo Enrique Santos Discépolo³⁰ y Juan de Dios Filiberto³¹. Fue estrenado por Azucena Maizani³² en la *Fiesta del Tango*, en el Teatro Astral de la ciudad de Buenos Aires, el 21 de setiembre de 1928. Existen numerosas grabaciones de este tema, sólo para nombrar las más conocidas, mencionaremos las de Ignacio Corsini,



30 Enrique Santos Discépolo (1901–1951) es el autor de los tangos "Chorra", "Victoria", "Yira-yira", "Cambalache", "Uno"; fue también un importante autor teatral, entre sus obras dramáticas figuran: "El señor cura", "El hombre solo" y "Día feriado".

31 Juan de Dios Filiberto (1885–1964), violinista, director y compositor, entre sus tangos podemos encontrar: "El ramito", "Quejas de bandoneón", "Caminito".

32 Cantante y autora de varios tangos, nacida en 1902 y muerta en 1970; participó de varias películas, entre ellas "Tango" que inauguró el cine sonoro en la Argentina.

Carlos Gardel y también la de Roberto Goyeneche.

Con relación a su temática, o mejor dicho al tono con que está tratado el tema, a la clave de comedia con que se nos presenta la peripecia amorosa de este malevo, otrora feroz, no tiene ningún tipo de antecedentes. La voz Gardel está ahí para desmentir que el tango no tiene humor. Lo tuvo desde el inicio. El humor en el tango no empezó con Melingo, ni siquiera con Rivero, estaba desde el pique³³.

Lo que “*Malevaje*” sí tuvo, sin ninguna duda, fue una extraordinaria repercusión, que llevó a decir a algunos comentaristas que con la llegada de Discépolo, se habían acabado los malevos, aquellos personajes torvos de la “secta del cuchillo y el coraje”. Con el amor tal cual lo planteó Discépolo, se rompía un pacto tácito entre los guapos: antes que nada se era un guapo; con Discépolo, por amor podía llegar a quedar en último término el ansia de guapear. Francamente, ¡una herejía!

Este texto es ejemplar sobre la cuestión que estamos en vías de responder: *¿de qué hablamos cuando decimos que el amor se escribe en clave cómica?* Se hace necesario –aunque forme parte de nuestra historia y nuestro entorno– decir algo más sobre el *malevo*.

Malevo, según el “*Nuevo Diccionario Lunfardo*” de José Gobello, es un término derivado de *malévolo*, por pérdida de la última sílaba y es definido como “*Maleante, maligno, inclinado a hacer el mal, matón, pendenciero, valentón*”³⁴.

El malevo fue un personaje central en aquellas épocas de ocaso de la barbarie e instauración del disciplinamiento³⁵. Figura emblemática y detentadora de un espacio de poder en los márgenes de la sociedad, cuando las costumbres del siglo XIX empezaban a agonizar a manos del llamado “progreso”.

Para introducir los efectos del amor sobre nuestro personaje, voy a citar dos pasajes del seminario de Lacan, quien supongo nunca se imaginó entre taitas y malevos: “*Lo que hemos avanzado sobre el amor es que constituye la fuente de todos los males. Eso los hace reír*”³⁶. Y luego dirá: “*no se es sujeto del amor, de ordinario se es normalmente su víctima, lo que es totalmente diferente*”³⁷.

Voy a subrayar un primer punto: Lacan, en su seminario, reía y hacía reír a su público. Se puede leer, creo yo que claramente, que

33 Gustavo Stok, en su artículo “Aquellas letras prohibidas. La censura en el tango” (El País Cultural, N° 428, del 16 de enero de 1998), recuerda su origen marginal, prostibulario, pendenciero y provocador y a propósito de ello nos trae algunos de los títulos de aquellos primeros tangos, de clara connotación erótica: “La clavada”, “El serrucho”, “Con qué trompieza que no dentro”, etc.

34 José Gobello, “*Nuevo Diccionario Lunfardo*”. Ediciones Corregidor, Bs.As., 1999.

35 De acuerdo a cómo lo ha nombrado el historiador José Pedro Barrán en su ineludible “Historia de la sensibilidad en el Uruguay”: Tomo I, “La cultura bárbara –1800–1860” y Tomo II “El disciplinamiento” (Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1989 y 1990 respectivamente)

36 J. Lacan, “La identificación”, seminario inédito, sesión del 21 de febrero de 1962.

37 Idem.

Lacan se divertía mucho, era por momentos cómico, al punto de que fue tildado de: “demasiado payaso” por alguien de no poca importancia en su recorrido³⁸.

Es más, entiendo que algunos pasajes del seminario deben ser leídos en clave cómica, de lo contrario no hay manera de entenderlos³⁹.

Un segundo punto: si se lee detenidamente la cita se encontrará que hay una insistencia en que esta posición de víctima en el amor no es excepcional, antes bien todo lo contrario, Lacan insiste: dice, *de ordinario, normalmente*, vale decir que ser víctima del amor es lo que hace norma.

Entonces y para concluir, abriremos un compás de tres tiempos⁴⁰.

CON CLUYENDO

Un:

Como ya hemos visto, para que algo se torne cómico habrá de producirse esta disyunción de las imágenes, esta dislocación entre una imagen que permanece erecta y otra que cae rodando por los pisos, como recuerda el caso paradigmático aportado por Freud. Nuestro malevo es ejemplar en ese punto, porque deja disjunta una imagen erecta –quizá y seguramente, aquella de un “*pasado malevo y feroz*”– de otra: la de este pobre hombre enamorado que se desconoce cuando justamente se reconoce como “*embretao, vencido y maniado*” en el corazón de la que frente a él se pasea “*tangueando altanera con un compás tan hondo y sensual*” (lo que constituye, claro está, una imagen otra que brilla fálicamente).

Disyunción también por haber pasado de ser aquel que brillaba en la acción (y vemos que la imagen falicizada es siempre asunto de brillo, de “*glanz*”⁴¹ como dice Freud) y de la mirada. Porque el ex–malevo, al pensar en la posibilidad de no verla más, siente miedo de matar, se frena, no porque que rechace dar muerte a otro hombre, sino porque eso lo llevará a la cárcel o a su propio fin, algo a lo que finalmente... tampoco teme. Lo determinante es la alternativa angustiante de no verla más. La solución será que si se cruza una pelea –algo más que probable– optará por salir corriendo. Y a

38 Estos dichos han sido atribuidos a Marguerite Anzieu, también conocida como Aimée. “*Mi madre [...] nos repitió varias veces que Lacan le parecía demasiado seductor y demasiado payaso como para tenerle confianza*”. Postfacio de Didier Anzieu a “Marguerite. Lacan la llamaba Aimée”. Jean Allouch, Epele, México, 1995, p.777.

39 Lo que seguramente implicaría un trabajo serio de demarcación de esos pasajes. Más adelante hago mención a un chiste de Lacan en el curso del seminario RSI, de 1975.

40 No exactamente el compás del tango que todos sabemos es “el dos por cuatro”; más bien se trataría de un final en tiempo de vals, ¿por qué no en un “Romance de barrio”?

41 Algo que aparece en su texto sobre el fetichismo.



tal punto queda por los pisos que es francamente genial esa frase donde dice haber quedado sin recursos, ya no tiene siquiera “*el pucho en la oreja*”, ese trazo mínimo que lo designaba como guapo, como malevo.

Conclusión: no se es malevo sin pucho en la oreja.

Pero también, ese que no cree en nada, o que no creía en nada, se ve a punto –¡y es lo único que le falta!– de ir a misa, hincarse a rezar y pedirle a Dios ser oído, porque de hecho eso es lo que empieza clamando: “*¿Decí por Dios que me has dao?*”. Grito dirigido a la mujer, pero que deja a Dios implicado en el asunto.

Grito sí, pero más precisamente *cadena significativa* y por tanto articulación de una demanda, que alguien responda de eso que le pasa, que alguien responda por ese veneno que han introducido en su cuerpo a través de la mirada, que alguien se haga responsable de ese veneno que ha subvertido las imágenes.

Demanda que no encontrará ninguna certeza de que la satisfacción a lo demandado será proporcionada desde el lugar hacia donde está dirigida. Surgirá entonces en ese registro del significante, una carencia que en el grafo que Lacan construye en los años reseñados inscribe como S de A tachada, S(/A): el significante de la falta en el Otro, es decir que no hay en el Otro un significante que pueda responder a la demanda.

Algo de esto había pescado Gardel, quien según cuentan leyendas orilleras, la primera vez que escuchó “*Malevaje*”, tomó la letra en sus manos, la miró una y otra vez y le dijo a Discépolo:

Tu malevo, maneado por el amor, es capaz de confesar su angustia ante el miedo de perder a la mujer que quiere, llorarla si es preciso, y no ponerle el cuchillo al cuello para que se doblegue⁴².

Y es que *no era eso*, doblegar a una mujer poniéndole un cuchillo al cuello, obligarla incluso a jurarle amor eterno y aún más, que en esas circunstancias diera cualquier respuesta a la pregunta en cuestión, no arregla las cosas.

Constatación de un fracaso entonces, que reenvía hacia otro lugar donde podrá articularse algo del deseo. Y esto es algo que

42 Citado en “Tango Lyrics Home Page” www2.informatik.uni-muenchen.de/tangos/index.html.

toca, según Lacan, los resortes de lo cómico: el amor como trampa del deseo, como ilusión de una solidez imaginaria que pueda responder a la demanda.

Dos:

Parodia, desenmascaramiento, impostura... ¿se habrá notado que por varias esquinas de este recorrido asoma su nariz el falo? Asoma desde su vertiente imaginaria, donde Lacan lo designó como $-\phi$. Asoma enmarcado, cuando parece recortarse tras un velo. Asoma en los intervalos de presencia y ausencia, de erección y detumescencia. Y es exactamente en ese punto de la detumescencia en donde el falo, pretendido emblema del poder, se revelará cómico; un cómico triste dirá Lacan en el año '75⁴³.

La pregunta *¿dónde está el falo?* pone en juego la comicidad, no porque el falo desaparezca, sino como algo que imaginariamente se puede hacer desaparecer y de eso trata el video de la pequeña niña que tantas veces será recordado por Lacan⁴⁴.

Remarcará que el falo es un significante de esa escapada, de esa acción con el deseo y el fracaso en ponerle la mano encima. Con eso, Lacan produce un chiste, cuando habla del falo como consistencia, como concepto, recordando que en alemán "concepto" se dice *Begriff*; dirá que se trata de algo "que no va tan mal, puesto que en suma, ese falo, es lo que se toma en la mano"⁴⁵. El chiste consiste en que la partícula *Griff* en la lengua de Freud quiere decir *empuñadura, garra, mango*. ¿No es gracioso que el concepto en la materialidad de sus letras entrañe la presunción de que se lo podría atenuar en una mano? Será posible sí, pero tanto como atrapar el agua.

El falo, eso que se anuncia en la imagen deseada, pero que finalmente se trata de algo que hace hueco en la imagen.

Blanco de la imagen, entonces, en el doble sentido de "blanco" que permite nuestra lengua: punto adonde el arquero dirige sus flechas, pero *blanco* también porque es una carencia, la incompletud de la imagen.

Falo que, en tanto no esté puesto en juego, en tanto esté reservado, preservado, el sujeto no podrá embarcarse en el juego del deseo.

43 J. Lacan, RSI, seminario inédito, sesión del 11 de marzo de 1975.

44 La referencia es a un film que le hizo llegar Jenny Aubry en el que una niña pequeña, desnuda, cubre y descubre con su mano sus genitales, en donde se insinúa que algo aparecerá, pero que también es posible hacerlo desaparecer.

45 J. Lacan, seminario RSI, sesión mencionada.



Hay un pasaje de su *Erótica del duelo* en donde Jean Allouch trae a colación a Kierkegaard⁴⁶ quien señalaba que el actor cómico es superior al actor trágico, porque en el circo, los trapeceistas, los acróbatas y domadores arriesgan su piel y no sólo su reputación, como ocurre en el teatro. Y continúa: “¿Qué vale en efecto una vida que no se arriesga?” Y yo agregó: ¿acaso vale preservarse de la vida? Aunque se sepa, que vivir puede ser perjudicial para la salud.

Tres:

¿Insistiré una vez más que este registro de la comicidad en cuestiones de amor está en estrecha relación con la tragedia?

No constituyen un par de opuestos, no son incompatibles. Existe lo llamado tragicómico. En toda comedia se revela un fondo de tragedia, de la aventura del sujeto en su relación con el deseo y algo similar y de signo opuesto ocurre en la tragedia.

En la película “*Melinda & Melinda*”⁴⁷, Woody Allen relata casi la misma historia en tonos trágico y cómico respectivamente y los escritores reunidos en el bar concluyen en que no se trata de un asunto de contenidos sino de cómo se miren las cosas⁴⁸.

Resta decir bastante al respecto, pero aventuro que hay una zona de pasaje que se puede producir en un análisis. El psicoanálisis sigue siendo un dispositivo vigente –en estos tiempos de trágica medicalización de los sufrimientos– sigue siendo un dispositivo posible para embarcarse con otro a producir una zona que haga bisagra entre lo trágico y lo cómico, un viraje que pueda permitir a quien ha vivido o vive inmerso en la tragedia del amor, desenredar la madeja y hacer pasar eso por ciertas palabras, ciertas imágenes, ciertos agujeros que lo revelen en su dimensión cómica, que lo rescriban en clave de comedia.

Y un análisis puede, finalmente, ser una ocasión para hacer posible andar, incluso, y sobre todo, sin el pucho en la oreja. ~

46 J. Allouch, “Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca”. Edelp, Bs.As., 1996, p. 25.

47 “Melinda and Melinda”, Fox Searchlight Pictures, 2004; escrita y dirigida por Woody Allen; el lema de la película es “La vida puede ser comedia o tragedia... todo depende de cómo se mire”; por información detallada se puede acceder al sitio www2.foxsearchlight.com/melindaandmelinda.

48 María Teresa Arcos me recordaba a propósito de este punto, la impresionante interpretación del actor brasileño Raúl Cortez del poema de Federico García Lorca “La casada infiel” en tono irónico y desde el punto de vista de un macho “ganador”: para quien conoce esos versos desde las épocas liceales, incluso para quien alguna vez lo declamó, escucharlo en boca de Cortez, y con el tono que él lo interpreta, provoca un desajuste: la extrañeza es tal que se cree estar ante otro poema.