CONJETURAL

REVISTA PSICOANALITICA

El objeto *a*: la voz y la mirada.
Fetiche, objeto transicional, agalma.
La cosa, lo matemático.
La letra y el deseo.

3

CONJETURAL

REVISTA PSICOANALITICA

ediciones sitio

Diagramación y tapa: Pablo Barragán
Composición y armado: Jorge Castillo / Lita Katopodis

ISSN y RNPI: en trámite

CONJETURAL

REVISTA PSICOANALITICA

Dirección: Jorge Jinkis - Redacción: Sara Glasman / Luis Gusmán

Nº 3 — Abril 1984

Correspondencia y originales: Rawson 22 - 1182 Buenos Aires - Argentina

INDICE

Conjetural
revista psicoanalítica

Los objetos

La pintura *agrega* algo a la tela. Por eso, decía Freud, el psicoanálisis se parece más a la escultura que *quita* algo al volumen: una operación de sustracción pues, que hace aparecer el objeto. No sin cierto regocijo, supo subrayarse[1] el acento freudiano en la materialidad de las Tablas, ese objeto como caído del *Moisés* de Miguel Angel, mientras el pueblo que debía abominar de la materia y de los ídolos, adoraba al becerro.

Si se recorren las fotografías de Berggasse 19 —que tal vez sufren de una inconfesada adoración en segundo grado—, se descubre que las múltiples reproducciones de esculturas y piezas arqueológicas que Freud acumuló no permiten reconstruir una estética. No es un "gusto" quien guía la elección de esos objetos; más bien la construcción de la teoría psicoanalítica va convocando desde monedas romanas y estatuas griegas hasta restos de tumbas etruscas o testimonios de la civilización faraónica, todos ellos en un conjunto impensado, cada uno de ellos dispuesto a ilustrar un concepto o soportar una ficción teórica, mientras su renovada significación los hunde en la sombra de un nuevo enigma, como desmintiendo la docilidad con que habrían cedido su lógica, su orden.

El objeto resiste; y esta resistencia es el nombre que recibe, del lado del objeto, lo que en el lugar del sujeto se llama fascinación. Freud la confesó innumerables veces[2]. Supo, el primero, descubrir la condición subjetiva determinante de una elección. Así el tema del cofrecillo en la *Gesta Romanorum* o en el *Mercader de Venecia:* como para *El rey Lear,* la tercera de sus hijas

[1] Masotta, O.: "Freud y la estética", en *Papeles de psicoanálisis*, Ediciones Paradiso, Bs. As., 1980, pp. 11/15.

[2] Se ha indicado que no fue un coleccionista en sentido estricto, aunque Freud habló innumerables veces de su "afán coleccionista": "soy un gusano de los libros", se disculpaba con complacencia. Sin embargo, la fascinación provenía de objetos "únicos" y tal vez el episodio más arrebatador giró alrededor de la estatua de Moisés: "¡Cuántas veces intenté sostener la mirada desdeñosa y colérica del héroe! En ocasiones me refugié cauteloso en la semipenumbra del recinto como si hubiera sido yo uno de esa canalla hacia la cual dirigía su vista, uno de esos, incapaz de mantenerse fiel a una convicción, que no quería esperar ni confiar y se regocijaba al recuperar sus ídolos ilusorios". Freud habría de publicar este ensayo en forma anónima.

era a sus ojos la más perfecta. Pero también al revés, los objetos de su vida —como el carretel de su nieto— podían verse izados a la trama de su discurso.

¿Acaso estamos sugiriendo que sólo se interesó por los objetos que él mismo había descubierto? No es toda la verdad. Y sin embargo, no es paradoja afirmarlo de un hombre que definió la angustia como el encuentro con lo más entrañablemente familiar.

Pocos meses antes de su muerte, le escribe a Lampl de Groot sobre la llegada intacta de sus antigüedades, y dice: *una colección a la que no se agregan nuevas piezas en realidad está muerta.* Le faltó el tiempo para explicar esta adivinación. En la colección, el sujeto es el objeto que falta, y sólo su cadáver puede completarla. Pero esta frase ya tiene el tono de otra época, la nuestra.

Jacques Lacan también tuvo su cigarro, aunque con él todo sería distinto. En el intervalo —hubo un corte—, proliferaron los objetos, pero nuestra intención no es histórica. Una mujer se encerró a jugar con niños. ¿Jugaba? Winnicott diría que no, y ella misma estaría de acuerdo con su crítico.

Jacques Lacan comenzó haciendo jugar a los psicoanalistas los juegos de Poe, los juegos de ingenio surrealista, los divertimentos de física elemental y matemática recreativa. Entre sofismas lógicos y espejos, los primeros objetos lacanianos fueron objetos borgeanos. Pero Lacan era francés, surge el famoso pote de mostaza y luego, más cerca de Descartes, el pote de miel. La crítica al amor médico, a la genitalización del deseo, fue obra de la construcción conceptual del sujeto definido por el significante que pareció destituir al objeto de sus referencias más empíricas.

Estableció que Freud siguió la vía inaugurada por Sócrates, al colocar al deseo en posición de objeto. Se sabía que el hombre paga con su neurosis el sostenimiento de la ley por el deseo. Pero pudo descubrirse que la neurosis construye los modos de negar la imposibilidad del deseo, según paradojas que engendran sufrimiento: suspendiendo obsesivamente el deseo como mímesis de esa imposibilidad, o haciendo de la insatisfacción su metáfora. Una vez revelado que el caviar no está hecho para satisfacer, que la muerte no salda cuentas y es más bien el nombre de una deuda imposible de pagar, encontró al deseo cercado por los límites de un campo que el mismo deseo había ocupado cuando parecía abrirlo más allá de todo límite.

Pareció barrer con todos los objetos asignados al deseo, pero si el deseo no tiene objeto, ¿cuál es entonces su causa? Pregunta que parece filosófica, y sin embargo no es el mayor de sus riesgos. Los objetos adquirieron un estatuto cada vez más teórico pero, simultáneamente, nudos borromeos y representaciones tridimensionales de objetos topológicos, terminaron como signos escriturales entre sus manos: se introducía en esa zona oscura donde se nos tienta con el sacrificio de nuestro ser.

Un poema de Aragón le había recordado que el espejo es ciego. Cuarenta años antes, en un lugar de Bretaña y entre gentes cuya existencia todavía era más agitada por la turbulencia del mar que por las olas de la historia, un segundo Juanito hacía su entrada en la trama temática del psicoanálisis. Un jo-

ven pescador permitía que Jacques Marie Lacan se viera interpelado por una lata de sardinas. ¿También allí estaba Dios? En todo caso, aquel encuentro con la mirada habría de permitir, por fin, alcanzar una explicación de aquella antigua resistencia de los objetos.

Hasta entonces, el misterio del objeto sólo se había abierto en el encantamiento. Y la ciencia del encantamiento había terminado en ocultismo. Lacan pudo abandonar el objeto hipnótico, fascinante, tomar a la fascinación como objeto, y sostener en la escritura la pregunta por la causa de la falta de objeto.

*

En la metapsicología lacaniana; el complejo de castración se analiza en frustración, castración y privación. Tres modos de *declinación* del sujeto:

— i'(a) indica, bajo el modo de alienación propio de la conformación imaginaria, la desaparición del "sujeto" en la tensión agresiva de la identificación con el semejante;

— $\not{S}$ designa la desaparición propiamente dicha, llamada *fading*, en la elisión significante;

— *a* es el símbolo para indicar esa fuga que no es ausencia, negativización del objeto que bien podría llamarse *realización* del sujeto.

Pero si imagen, significante y objeto, fueran los términos cuya conceptualización soporta la definición de los registros Imaginario, Simbólico y Real respectivamente, ¿cómo distinguir entonces esta trilogía de una semiología cualquiera? Efectivamente, los tres últimos no son los territorios donde habitan los tres primeros: el significante puede virar al signo, la imagen adquirir valor significante, y el objeto no designa algo real, simbólico o imaginario, sino esa función de anudamiento de los tres, como Lacan lo indica en su delicada observación de la novela de Marguerite Duras. Pero entonces, ¿acaso nuestra interrogación sólo resulta forzada por el didactismo de la presentación, por esa incidencia pedagógica que no deja de introducir una violencia aconceptual en el discurso? Nos explicaremos.

La escritura i'(a), discute a dos puntas. Discute a la filosofía la posibilidad de la determinación del *a* (aquí puesto entre paréntesis, y en la fórmula completa ubicado "detrás" de una imagen virtual) desde el lugar del Otro. Demostrar la necesaria intermediación de la imagen exige como correlato la tachadura del Otro: $\not{A}$.

Pero también discute a un cierto psicoanálisis que haya elevado el desconocimiento de este objeto a su presunta inexistencia, que lo haya aplastado contra una imagen y por fin reducido a ésta.

La empresa teórica, pues, consistía en extraer el *a* del i' (a) para evitar esta última confusión, pero hacerlo sin reproducir el gesto filosófico de un saber sobre *a*, es decir, sin hacer de la teoría un fantasma. ¿Cómo hacerlo sino haciendo la teoría del fantasma?

Si la pulsión es un montaje organizado sobre la falta radical de un objeto,

i'(a) será la primera forma visible que venga a ocupar el lugar de esa falta. No siempre se subraya en la constitución del yo, que éste se instituye en ese lugar, lo que explica no tan sólo su función (designar su imagen y semejanza como objeto para la pulsión), sino también aquella confusión entre objeto e imagen. Indicar que el yo ocupa ese lugar, es afirmar que lo imaginario tiene la función de ofrecer un sostén de soporte a la libido. Pero cuando Lacan encuentra las determinaciones simbólicas de lo imaginario, puede discutir, con la persistencia que lo hace en sus primeros seminarios, las implicaciones ideológicas de aquella reducción del objeto a una imagen, negando valor conceptual a las nociones psico-semio-filosóficas de "comunicación", "identidad", "relación".

La función de desconocimiento se transfiere, invertida, al traducirse en términos de saber, pero ya estamos en la estructura del fantasma: la fantasía será el lugar en que el deseo se da un objeto, pero no es el sujeto-que-puede-saber el que figura en su fórmula.

Ahora bien, cuando la función de regulación de la libido que lo imaginario tiene asignada fracasa, se produce el retorno inquietante de lo que esa función excluía: el objeto en tanto que falta. Y es justamente la oportunidad en que, de un modo que no deja de sorprender, retornan al discurso de Lacan aquellas viejas palabras rechazadas: *comunicación, identidad, relación.* La imposibilidad de que el equívoco significante, ya sea por el salto metafórico o la retoma metonímica, pueda apresar el objeto, hará que al modo del símbolo lógico, *a* lo designe en su *identidad...* angustiante. Y efectivamente, la angustia será la ocasión privilegiada de una comunicación con el Otro.

Pero entonces, luego de este largo camino crítico que —volvemos a advertirlo— hemos reducido trazándolo a grandes rasgos, ¿habremos reencontrado aquel objeto del que el idealismo inglés nos ha hablado desde siempre? ¿Y acaso la preminencia temática del goce, la mística, lo Real, que allí se inaugura, no parece confirmarlo?

Nada de eso. Suponer un objeto anterior al lenguaje, no equivale a lo que ahora resulta de una operación por la cual la estructura del lenguaje determina a un objeto como excluido. Esta exclusión es el comienzo de las diferencias del objeto *a* con el objeto llamado "parcial" (tal cosa no existe), que se presenta como *dado* en un origen que le promete su totalización. Las teorías del objeto parcial están más cerca, en cambio, de las cuestiones teóricas que levanta la parcialización del objeto (lo que se llama condición, erótica o angustiante) como resultado —no digo efecto— de la acción significante.

Distinguir conceptos, puede llevar a oponerlos. Pero suele ser más difícil retornar a la diferencia perseguida que elevar la oposición, que se quería didáctica, a un inadvertido antagonismo mítico. Así ha ocurrido con la relación entre el concepto de significante y el valor psicoanalítico de la palabra "objeto". Antes que desplegar la solidaridad teórica entre los conceptos, se ha acentuado una oposición que actualmente deriva en una verdadera promoción de los objetos.

En un mismo campo se entrecruzan y convergen desde elaboraciones neo-

kantianas de la condición erótica hasta fantasías seudohegelianas y hasta hegelianas del objeto de la fantasía. La cosa heideggeriana o el agalma platónico conviven con el objeto fetiche. Y las "reapariciones" del objeto parcial y el objeto transicional, no dejan de intercambiar sus denominaciones con las más arcaicas encarnaciones del espíritu, aquellos objetos que provienen de la experiencia religiosa y que permanecieron insuficientemente aislados en el discurso de Freud: la voz, la mirada.

El objeto *a* no viene a sumarse a este efecto que ya podemos llamar de aglomeración de objetos, sino que introduce un principio de orden y discriminación en este campo.

Seguramente, sería interesante considerar los rasgos que Lacan extrae de algunos lugares clínicos y de la lectura de algunos textos de Freud, para ir agregando a su progresiva caracterización del *a* hasta alcanzar una definición estructural. Se dispondría de una serie que reclama una elucidación: no especularizable; caído (de una escena); causa (del deseo); excluido (de la cadena significante); resto (de la división del sujeto); perdido; cortado; separable; real; no abordable por el discurso científico; etcétera.

Reconstruir el modo en que Lacan aísla y recorta cada una de estas palabras, hacer el recorrido que va desde su lugar de origen hasta alcanzar la precisión que adquieren en la definición del *a*, analizar las razones por las que elige ilustrar una función conceptual en tal capítulo de las matemáticas o en tal otro de la historia de las religiones, determinar el valor que adquiere el *a* en la economía diferencial de las encrucijadas clínicas en las que se revela operando, es una tarea que decidimos iniciar con esta nueva sección de la revista. Sin embargo, hablamos de "objetos", en plural, pues hemos preferido reservar este número —sin posponer lo primero— a deslindar algunos de los diferentes valores de empleo que adquiere el término en la literatura analítica, para facilitar el análisis de esa función teórica en su discurso.

J.J.

Los objetos

La voz y el fetiche

Alberto Marchilli

Una pulsión parcial que atravesaría indemne el Edipo: tal es la génesis de las perversiones supuesta por los postfreudianos, apoyándose en una frase de Freud que hace de la neurosis el negativo de la perversión. La crítica de dicha lectura ha ocupado más de una vez a Lacan.

No es menos conocida la afirmación freudiana del fetiche como sustituto del falo materno. Pero lo más conocido no es necesariamente lo mejor leído, y la interpretación de ese enunciado ha sufrido diversos avatares, incluso en la obra lacaniana.

Como consecuencia, algunos de los más interesantes trabajos de los postfreudianos se ocuparon implícita o explícitamente de lo que resultaba inevitable, entonces, preguntarse: siendo el fetichismo la más ejemplar de las perversiones, no era sin embargo fácil aislar en él la pulsión que habría escapado a la represión. De ahí que aquellos casos en los que el objeto de una pulsión parcial deviniera fetiche cobraron el mayor interés. Y lo tienen, precisamente, porque son aquéllos que nos instruyen en tanto la insuficiencia de las premisas de las que parten, vuelve precisa una explicación.

En este sentido, dos escritos resultan especialmente interesantes, en particular por la relación que puede establecerse entre ellos.

El primero, *"The Voice as (Female) Phallus"*, de Henry Alden Bunker, Jr. (Nueva York), fue publicado en 1934 por *The Psychoanalytic Quarterly* Vol. 3. Tiene dos partes: una constituye el cuerpo principal del artículo y gira en torno a un caso de fetichismo; la otra (*A Postcript on what song the syrens sang*) es una incursión por la mitología donde el autor encuentra lo que en la anterior bordeaba, pero aparentemente sin saberlo, pues es notable lo contingente y a la vez incoherente y extraña que resulta esta parte con respecto al cuerpo principal.

El segundo artículo es *"Fetichisme and object choice in early childhood"* de M. Wulff (Tel Aviv), publicado en el Vol. 15 de 1946 de *The Psychoanalytic Quarterly*. Es de suponer que el escrito de Wulff le pareció a Bunker una respuesta diferente a la suya con respecto a la cuestión de la constitución del fetiche, por lo que lo tradujo para la publicación mencionada. Y en efec-

to, era en Wulff donde lo esperaba un encuentro más verdadero que no llegó a realizarse.

Según la concepción de Bunker, la neurosis es un conflicto emocional, y la voz es la localización por excelencia de la expresión del conflicto. Es, entonces, un síntoma; más exactamente, una conversión. Podríamos ya precipitarnos y recordar que todo lo que Freud dijo acerca de la represión y el síntoma lo contradice. Sin embargo, el autor subraya que en el caso que presenta, la voz tiene otro valor: no el de expresión de emociones ocultas, sino el de *objeto*. La voz de una mujer se equipara al falo femenino.

Las voces de que se trata son las de *prima donnas* a las que escuchaba en teatros o coleccionaba en discos de difícil obtención cuyo hallazgo el paciente refería como un "feliz accidente". A esta colección, acompaña otra de botas de todos los modelos cuyo uso le produce un sentimiento de elación. Con las botas, el sujeto sólo podía asociar el pene negro y elástico de un chico negro de unos siete años; allí se detenía invariablemente la cadena, como evocando metonímicamente algo innombrable.

Con respecto a la voz, un sueño en el que una víbora canta como un pájaro lo hace reflexionar que, filogenéticamente, aves y serpientes están relacionadas, pues las escamas de las patas de las primeras son como la piel de las segundas. Bunker concluye que la serpiente es el pene cuyas escamas cubren las patas de los pájaros así como las botas cubren las piernas humanas. Y el canto de la serpiente alude al pene que es reencontrado en la voz de las *prima donnas*. Se atiene de este modo a la teoría del simbolismo y recuerda a los lectores que en el sueño la víbora estaba cerca de la madre del sujeto.

¿Es preciso recordar aquí que si el símbolo cumple su parte es porque un pacto simbólico entre hablantes hizo de la serpiente una representación imaginaria del pecado original? ¿No será el canto de un pájaro inexistente el que lo trae metonímicamente a la existencia? Un pájaro que no es nombrado en el sueño hace de adoquín en la ciénaga para que, anudado a esa convención imaginaria que representa lo inefable de un pecado en el origen —filogénesis— resuene alguna verdad del canto de las serpientes. Hay alguna razón por la cual Bunker no está conforme con su explicación y hace, entonces, un postcripto acerca del canto de las sirenas.

Antes de llegar a despejar esa razón, será conveniente recordar la fórmula de Fenichel en la que el autor se basa. El paciente es fetichista porque: 1) no ha sido apto para abandonar la creencia en la naturaleza fálica de las mujeres; 2) la voz y las botas representan el pene de las mujeres (de la madre); 3) el fetichismo es una instancia perfecta para el proceso de represión parcial, ya que es posible porque una parte del todo es retenida por la conciencia como fetiche mientras el todo se mantiene reprimido; 4) la denegación de que exista alguien sin pene.

Con respecto a estos puntos podemos rápidamente observar que: 1) no se entiende por qué un sujeto no abandonaría la creencia si se considera a la falta de pene de la madre como una frustración real de un objeto cuyo "beneficio" resulta así oscuro. El falo que falta en la madre es lo que nunca ha esta-

do presente sino como ausencia velada, y la presentificación de esa ausencia implica, no una pérdida real, sino la confrontación —que no es un problema de "aptitud"— con una falta que el significante introduce en lo real; 2) si un objeto puede ocupar el lugar de lo que nunca estuvo, por más imaginario que sea debe estar articulado como significante ya que éste mismo implica lo que siempre falta en su lugar; 3) sin esta consideración se toma la metonimia como una operación efectuada sobre la realidad, anudando el significado a las cosas y opacando así su dimensión radical de presentificar lo que no puede estar sino ausente; 4) congruentemente, se toma la denegación como una operación sobre las cosas mismas y se la confunde, además, con la *Verleugnung* (en inglés esto no debiera ocurrir ya que Strachey utiliza en su traducción *disavowal* y no *denial* o *denegation*).

Se advierte lo necesario de estas observaciones en lo que atañe a los problemas devenidos de la insuficiente caracterización del objeto, pues al comentar la excitación que se produce en el analizante al ver cortar el pelo, Bunker recuerda la identificación del cortador de trenzas con el padre castrador, pero deja de lado el elemento esencial que hace de un *Zopfabschneider* un fetichista: que para él *existe* aquello que puede ser cortado.

En el postscripto, Bunker realiza una serie de comparaciones entre personajes de la mitología griega, fundamentalmente las sirenas, las harpías, las erinias, las gorgonas y las esfinges. Todas están emparentadas y no es difícil deducir que representan la seducción sexual que lleva a la muerte. En última instancia —dirá Bunker— representan a la madre fálica y al deseo incestuoso, pero con la siguiente particularidad para las sirenas: de prestar oídos a su canto se encontrará el tormento y la muerte. Y concluye: "La sirena, cuya casi inconquistable seducción brinda la muerte (castración) en su transcurso, pero cuya voz de todos modos, ya sea que un hombre zarpe o permanezca oyendo, sigue cantando".

El trabajo de Wulff —traducido por Bunker— es citado por Winnicott en el transcurso de sus elaboraciones acerca del objeto transicional.

Wulff parte de dos preguntas: 1) si hay fetichismo en los niños pequeños; 2) cuál es el componente instintivo que adquiere gratificación autónoma y exclusiva en el fetichismo de adultos. Se advierte entonces que su interés es doble: descubrir en el fetichismo de los niños el "componente instintivo" del fetichismo adulto. O mejor, que su verdadera pregunta es la segunda, puesto que la primera ya está respondida.

Su pregunta no carece de interés pues lleva a cuestionar el lugar común teórico que él mismo recuerda: "Como es bien sabido, el psicoanálisis encuentra que la perversión consiste en la regresión a un componente instintivo primario, que consecuentemente se vuelve autónomo, domina toda la vida sexual del individuo, y llega a ser la principal fuerza de su satisfacción sexual".

Es imprescindible considerar las observaciones en que se basa, para lo cual será conveniente numerarlas y poner a continuación el nombre del observador, que en dos casos es el mismo Wulff.

1) Joseph K. Friedjung (Viena, octubre de 1927). Un niño de dieciséis meses necesita para irse a dormir una media o un corpiño que haya sido usado por la madre. Simultáneamente se succiona el pulgar. Rechaza prendas lavadas o usadas por el padre. La media es una adquisición ulterior. En Julio de 1927 comunica la observación a Freud (que terminará de escribir "El fetichismo" en la primera semana de agosto de 1927), quien le responde: "Ha sido demostrado sin ninguna duda en un número de adultos que el fetiche es un sustituto del pene, un sustituto del pene perdido de la madre, y en consecuencia un medio de defensa contra la angustia de castración —y nada más. Queda por comprobar esto en el caso de este niño". Un año después Friedjung confirma la hipótesis de Freud y agrega que ahora el fetiche se ha generalizado a toda prenda usada por la madre, lo que le sugiere que es el olor del cuerpo de ésta lo que da su significación al fetiche.

2) Editha Sterba (Viena, 1935). Una niña de veinte meses está apegada a un babero desde que fue destetada a los seis meses y medio. Lo necesita para dormir, no puede ser engañada con un sustituto, y el babero es el mismo que usaba al ser amamantada. En una oportunidad, paseando con el padre, lo dejó caer y exigió que éste se lo levantara varias veces; al principio el padre se negaba porque el babero se había ensuciado.

3) Wulff. Un niño de cuatro años y medio necesita para dormir una "manta mágica" y así no se preocupa si la madre se retira, siempre que tenga la manta con él.

4) Wulff. Un niño de dos años de un orfanato de Moscú tiene por objeto un orinal que es su juguete favorito y lo considera su más precioso tesoro.

5) Idelsohn (no se precisan sus datos). Un niño de poco más de un año llevaba consigo un babero a la cama, lo frotaba y lo olía. Cumplidos ya los dos años el babero se perdió y pese a los esfuerzos de los padres no pudo hallársele un sustituto. Tuvo entonces dificultades notables para dormir y depresiones. A los cuatro años se resfría y termina adoptando como fetiche un pañuelo. Por las noches lo pone entre sus piernas junto a los genitales, diciendo que así no lo perderá.

Wulff asevera que circunstancias similares se observan en la vida cotidiana de casi todos los niños, pero que los casos inequívocos de fetichismo contribuyen a la comprensión de "esos lugares comunes del fetichismo que pasan por meros caprichos infantiles".

Se dedica luego a comparar las observaciones. En los casos 1) y 2) el fetiche apareció después del destete, es necesario para dormir y está asociado con el chupeteo. La diferencia es que en el caso 1) el fetiche está conectado con el cuerpo de la madre, más exactamente con su olor, y es su sustituto. Esto no puede decirse inequívocamente del caso 2). En el 3), lo importante parece ser la calidez de la manta e incluye muy probablemente el olor del propio cuerpo. El caso 4) parece tener una clara referencia anal. El de mayor interés resulta ser el 5), ya que en él se asiste al origen y ulterior desarrollo de una relación fetichista con un objeto; al principio, la gratificación oral sería clara, mientras que en su posterior sustituto lo importante es el

olor de la madre tal como parece haberlo manifestado el mismo niño, y es evidente su conexión con la fase fálica.

Wulff se considera así en condiciones de contestar al primer interrogante: "En todos los casos descriptos vemos un objeto que no posee cualidades que justifiquen su elección como objeto de amor y ha llegado a serlo de todos modos, es decir, ha tomado el rol de objeto sustituto fetichista, exactamente como en el caso de los adultos". No parece que Wulff separe y diferencie amor de instinto ni autoerotismo de narcisismo, campos que en Freud ya estaban claramente deslindados. En su concepción, si un instinto es autoerótico, esto significa que el sujeto se ama a sí mismo. Pero antes hay un amor "primario" al objeto del instinto: el pecho, por lo que luego dudará si el objeto amado y sustituido por el fetiche es la madre como totalidad o el pecho. Al amor primario le sigue el autoerotismo (léase destete y evolución del sujeto hacia el instinto anal), y a éste el amor total genital al objeto. Si hay anormalidad del desarrollo, el apego al objeto amado encuentra sus sustitutos de acuerdo a la evolución libidinal. Luego, la evolución del fetiche interesará fundamentalmente en relación al objeto que sustituye.

Resulta entonces que el objeto primario es el pecho, pero el lactante se relaciona con él no sólo por el chupeteo sino también por el tacto y el olfato: "Así llegamos —escribe Wulff— a la conclusión de que en el niño pequeño el fetiche, a través de su olor, su calor placentero, y las especiales sensaciones táctiles que produce, toma el lugar y es el sustituto del pecho de la madre y del cuerpo de la madre". Recordando la respuesta de Freud a Friedjung, añade: "esta afirmación me parece incomprensible. Está en completa contradicción con nuestro muy cierto y bien establecido conocimiento concerniente al desarrollo del niño en sus varias fases. El niño de un año y medio de edad tendría no sólo que haber hallado el complejo de castración de lleno, sino que también tendría que haberlo superado". Wulff justifica su incomprensión suponiendo una aparente contradicción entre las afirmaciones freudianas acerca del fetichismo y otras anteriores sobre los desarrollos libidinales y el complejo de castración.

Es evidente que aquí nos encontramos con, al menos, dos problemas fundamentales. Uno es el referente a la concepción del tiempo y la evolución; el otro, el que obligó a Freud a diferenciar entre las fases libidinales y las del desarrollo del Yo en sus distintas incidencias, sus anticipaciones y sus retroacciones. Pero la necesidad de plantearse un "amor primario", por completo diferente del autoerotismo pulsional, queda en pie: se sabe, Freud relacionó aquel amor con el *padre* cuando escribió sobre el problema de la identificación primaria, y es entonces el estatuto particular de este amor el que nos puede permitir, también, no dar obligatoriamente como objeto al autoerotismo pulsional el pecho materno en los comienzos. De ahí que la incomprensión de Wulff no sólo dependa de su concepción evolutiva sino también de las dificultades que devienen de la teoría de la representación, y de las aporías del objeto en la dialéctica edípica.

Para Freud, la percepción se ordena mediante un juicio que establece la

identidad de pensamiento entre una representación presente (esto) y otra reprimida, previa que permite concluir ("esto es esto"), siendo siempre la representación inconsciente una metonimia de la Cosa perdida. Un sujeto, entonces, no puede "reconocer" la falta de pene en las mujeres, si no parte de la premisa lógica de la universalidad del falo. Pero sólo la castración (caída de la premisa y ubicación del falo como simbólico en tanto presencia que evoca siempre una ausencia), permite pensar la pérdida de la Cosa que ya estaba perdida. De otro modo, no hay posibilidad de diferenciar la *Verleugnung* de una denegación aplicada a la "realidad", ni, más aún, concebir de un modo ajustado lo que llamamos "realidad". Es en este punto que la introducción de los tres registros lacanianos se hace indispensable, dado que permiten definir espacios topológicos diferentes de los que resulta un modo pertinente de diferenciar el estatuto del objeto, y con ello, distinguir el objeto parcial del fetiche, del objeto de amor, del objeto de la fantasía, etc.

Así, en un primer intento de ordenamiento, se puede poner al fetiche en relación con las condiciones eróticas en tanto éstas sirven para encontrar un objeto para la "sexualidad" y en cuanto este objeto resulta independiente del objeto del amor. Precisamente, si hay algo que el prejuicio le impide notar a Wulff, es que lo que llama "fetichismo infantil" está vinculado con el amor, mientras que en el fetichismo perverso esto pierde relevancia. Por no poder ver esta diferencia, concibe a ambos como pasos de una evolución que va de lo simple a lo complejo. Y como no todos los sujetos se la presentan como fetichistas, debe concluir que el "fetichismo infantil" es *anormal.*

Partiendo desde otro lugar, Winnicott encuadrará a ese "fetiche infantil" como un objeto transicional *normal.*

La línea evolutiva es tan pregnante para el autor, que en el caso 2) es la edad de la niña lo que le hace pensar que si deja caer insistentemente el babero es para que se ensucie. Eso es la etapa anal, dirá, y nada parece recordarle allí el juego del *Fort-Da,* aún cuando agrega que la niña profiere *"my-my"* en cada repetición. ¿No es más bien ella la que cae?

La evolución se complejiza cada vez más cuando, en el caso 5), el niño entra en la etapa fálica (tiene ahora más de cuatro años). Wulff lo considera "el más interesante hallazgo de toda la investigación", lo que no dista mucho de ser cierto. "Fue tan sólo en la etapa fálica, y después de la exitosa elección de objeto, que él reencontró su ahora correspondientemente modificado fetiche, pero al mismo tiempo apareció junto con la angustia de castración el temor de la pérdida del objeto". El hallazgo teórico consiste en advertir la identificación del propio pene con el fetiche, o sea, con el objeto reencontrado en la fase fálica. Como el fetiche es el sustituto del objeto amado —pero, adviértase bien, no perdido, y cuya pérdida se teme— Wulff sugiere que el primer lazo afectivo genuino con un objeto ocurre junto con la identificación del objeto con el propio pene. Puede leerse aquí una inversión de lo que se desprende de la letra de Freud, pues si se piensa que la Naturaleza ha dotado de narcisismo al pene es porque se trata de una investidura del pene real que se sustrae a la imagen virtual narcisista y, consecuentemente, a la imagen del

objeto amado. El pene, ajeno al Yo por esa falta de investidura en la imagen, constituye por eso mismo el lugar privilegiado por Freud donde la castración anuda el goce fálico con el Nombre del Padre, el lugar donde intersecta el goce del órgano en la fase fálica con la anticipación yoica que elige objeto edípico antes de que las pulsiones puedan reunirse.

Pero si la investidura del pene se sustrae de la imagen virtual, no se trata de un objeto imaginario sino del falo simbólico, el que simboliza no al objeto sino a la castración. Es la castración entonces la que permite *nombrar* como falta al objeto de la pulsión mediante el falo simbólico, y así se entiende que lo que el Nombre del Padre no nombre, lo nombrará lo Simbólico en el síntoma (con lo que se advierte lo que Freud piensa cuando habla de represión de la pulsión en la neurosis), lo Real en lo siniestro y lo Imaginario en la inhibición. Esto es, que a falta de nombres que nombren faltas, las faltas que no puedan nombrarse, reaparecerán como puedan.

La segunda pregunta de Wulff nos reencontrará con Bunker: ¿qué pulsión adquiere satisfacción independiente en el fetichismo, "así como ocurre en el exhibicionismo con el deseo de mostrar?" Primero afirma que sería posible hablar de un "instinto de oler", pero lo confunde de inmediato con el sentido del olfato, y lo alinea junto al tacto participando en el instinto oral. Por otra parte, el sentido del oído es el último en adquirir importancia "en conjunción con el desarrollo del habla y de la conciencia". Y deja la pulsión escópica fuera de cuestión en el fetichismo.

Finalmente, concluye que se trata de una tenaz adherencia del instinto oral al pecho, que se continúa evolutivamente en la adherencia anal y genital al objeto. Pero la razón debe buscarse en la etapa oral y esto debe subrayarse, pues de otro modo podría pensarse que el fetiche es genital, y entonces no sería una perversión: para ello hay que pensarlo como pregenital. En cuanto a la causa de tal tenaz adherencia, ésta no puede ser claramente establecida. Puede tratarse de circunstancias externas fortuitas, de lo constitucional, de una especial sensibilidad de una zona erógena, de una inusual fuerza de un componente instintivo, y hasta de una trabazón especial de varios instintos.

La razón por la que Bunker puede haber traducido este escrito, ya fue anticipada pero no explicitada. Puede suponerse que consideraba la explicación del fetichismo de Wulff mejor que la de Fenichel. Pero para llegar a esa conclusión debe haber pensado que su caso se fundaba en el instinto oral. En las últimas páginas de su artículo Wulff intenta justificar la primacía de lo oral y se ocupa del sentido del oído probablemente porque está en relación con la boca que emite los sonidos. Pero duda, al mismo tiempo, en distinguir los instintos de los sentidos. Este soporte pudo haber servido a Bunker para pensar que la voz podría ser entonces el objeto de alguna pulsión, y que el oír podría ser independiente del entender y de la conciencia: es que el caso que Bunker había presentado —él no lo dice, pero todo parece indicarlo— tiene por característica que el sujeto no debía entender casi ni una palabra de lo que las *prima donnas* cantaban en otra lengua.

¿Podría entonces el oír ser tan importante y arcaico como el oler y el to-

car? Nada se opondría a esto si se separa la voz del significado de las palabras o de su comprensión, ni siquiera un argumento de Wulff acerca de la importancia atávica del tacto y el olfato. ¿Quién podría afirmar que el oído no es fundamental para la supervivencia animal? Por otra parte, debe haber leído en Freud acerca de los primeros recuerdos visuales y auditivos. Estas preguntas se leen entrelíneas en su postscripto.

Antes de precipitar alguna conclusión, debiéramos primero apuntar que tanto Bunker como Wulff participan, en sus artículos de algunos tópicos habituales del postfreudismo. Es en efecto habitual —también en Abraham, Fenichel, Bergler, etc.— encontrarse con los problemas derivados de la confusión del registro de la tendencia con el del narcisismo, la falta de delimitación y distinción entre las fases libidinales y las del desarrollo del Yo y sus intersecciones posibles, los problemas relativos a una concepción cronológica de la evolución, un modo empírico de concebir la amenaza de castración y el objeto sobre la cual ésta recae, etc. Podemos muy rápidamente recordar la extensa discusión que Freud realiza en su Metapsicología acerca de la relación del amor y el odio con el registro pulsional, y —sobre todo— las inmensas consecuencias en la teoría psicoanalítica devenidas de la elaboración freudiana de la pulsión de muerte, consecuencias que aún hoy no han llegado a agotarse. Pero como represión es igual a retorno de lo reprimido, es poco interesante denunciar lo que estos autores han reprimido: si la verdad habla en el síntoma, pero lo hace a través de jeroglíficos, debemos leerlos como síntomas que siempre pueden instruirnos mejor.

Por eso importa subrayar lo que en Wulff interesó a Winnicott, en quien, a su vez, se interesó Lacan: una diferencia entre el fetichismo infantil y el adulto basada en el problema del amor, antecedente de la posibilidad de Winnicott de pensar esa fase infantil como "normal". No habría, entonces, "fetichismo infantil". O, en otros términos, la perversión polimorfa infantil ("disposición", la llamó Freud) tiene un estatuto totalmente diferente y no se continúa necesariamente en la perversión adulta.

También importa subrayar lo que pudo interesarle a Bunker: una referencia fallida al problema de la voz y el oído que nos puede llevar a ahondar en esas reflexiones, si las sostenemos por una referencia al discurso de Lacan.

La castración es el momento en que se encuentra, en el deseo de la madre, la Ley de ese deseo. Si esa ley es la Voz del Padre, no se podría no caer en la angustia a menos que en ese momento la persona del padre, ubicada en ese lugar, tenga alguna *palabra* que decir. Ahí están la visión —del deseo de la madre visto en la desaparición del falo imaginario— y la amenaza —que la madre pone en el padre para que éste diga "así como el padre debes ser; así como el padre no debes ser; no debes hacer todo lo que él hace, pues hay algo que le está absolutamente reservado..."—.

Lacan dijo que si en ese tiempo lógico del Edipo es la madre la que tiene la palabra y aparece dictando la ley al padre, el desenlace es la perversión. Es presumible que el analizante de Bunker haya podido, en una alternativa simi-

lar, encontrar por medio del falo simbólico la manera de localizar el objeto perdido —la voz imperativa del padre que implica la caída del sujeto— sin caer por ello en la angustia, ya que, por ser la madre quien tuvo la palabra en ese tiempo lógico, un pacto le fue asegurado. Pacto que en el mismo movimiento anulaba la falta de objeto y con ello la castración. Voz, entonces, no perdida, transferida del padre a la madre, fetiche que el sujeto aseguraba como objeto en la posesión de las grabaciones que constituían su tesoro ofrecido lealmente al Otro.

Este modo de concebir la perversión permite comenzar a disolver otra de las aporías habituales en los postfreudianos: la necesidad de localizar la génesis de las perversiones en las fases pregenitales, por la definición misma de perversión que manejan reducida al registro de las fases libidinales, sin el reconocimiento de la necesaria participación de la estructura edípica.

Pero entonces, el llamado "fetiche infantil" consiste en un objeto que, como signo de amor del Otro, otorga un reconocimiento para el sujeto caído. Es la pulsión la que encuentra a ese objeto y éste debe tener contigüidad real con el objeto sustraído. Esto —que será mejor precisado luego— nos plantea que la diferencia con el fetiche perverso estriba en que éste ocupa su lugar en el fantasma y por ende en el campo del deseo, donde el objeto caído en lo Real de la pulsión ha devenido un objeto nombrable como perdido mediante la operación del falo simbólico. Así, el objeto causa del deseo es el mismo que le falta al Otro. La presencia del falo simbólico evoca la ausencia metonímica del objeto, y si el fetiche es la imaginarización de ese falo, anula entonces la ausencia metonímica. El fetiche como falo presentifica —en tanto es un objeto— lo que metonímicamente debiera estar ausente.

Pero como el falo es la barra misma del significante —pues no simboliza ningún objeto sino la castración— cualquier significante puede ser aislado y convertido en imagen de un objeto que da *realidad* al objeto *a*, al mismo tiempo que el sujeto se identifica con el falo que ofrece el Otro en el fantasma. Si el caso de Bunker es interesante, es porque pone en evidencia que para el fetichista es el objeto de la pulsión el que es ubicado como falo materno, y también que el fetiche implica amor, en tanto es indispensable para el mantenimiento de la creencia. Pero lo que lo pone en su lugar, es del orden del *deseo:* lo metaforizado en el síntoma neurótico es el negativo de lo presentificado metonímicamente en la perversión.

¿Qué canción cantan entonces las sirenas de Bunker? Una voz que seduce pero causa horror y mata, una voz que se oye más allá de lo que se dice, una significancia más allá de lo que se lee en lo que se oye. La Voz, la pulsión invocante. La voz sale de la boca y llega al oído, pero recorriendo su circuito se advierte que está siempre en relación con el único agujero que no puede cerrarse, la oreja. Oír, oírse, hacerse oír, son los tiempos de su deriva. Los dos primeros momentos marcan claramente la pérdida de la voz oída, que cae como objeto *a* (pues ese es su rasgo, *caer*), y la "transformación" —en el segundo tiempo— del sujeto en ese desecho, pues para oírse hay que ser una voz pero en tanto está perdida, ya que el viviento no *es* sino lo que falta de

sí. En el autoerotismo se falta de sí, dirá Lacan, de sí mismo y no del mundo externo; y agregará que la pulsión es acéfala.

El tercer momento es el del fantasma y por ende implica al Otro: es hacerse objeto para el Otro —hacerse oír— identificándose con aquello de lo que el Otro goza. Allí hay un nuevo sujeto, agregará Freud: el que se hace oír por el Otro para asegurarse del Otro o para ofrecerse lealmente a su goce. En el fantasma, entonces, hay un sujeto, la pulsión deja de ser acéfala, y esto implica necesariamente que el sujeto ha hallado el modo de hacer entrar el objeto *a* como falta en el orden simbólico, como falta nombrada. Es decir, que puede localizar la falta gracias al significante fálico y estrategizar el modo de encontrar el objeto perdido, aunque nunca lo encuentre, ya sea haciéndose oír —ser una voz para el Otro, devenir él esa falta— ya sea ocultando su verdadero lugar en el fantasma y oyendo al Otro.

Pero es preciso detenerse en el autoerotismo, en el oírse. Aquí el viviente ha perdido tanto el objeto como a sí mismo, razón por la que cualquier signo de amor del Otro será bienvenido. Para el caso de la pulsión oral será cualquier don del Otro que tenga contigüidad con el objeto perdido, o cualquier objeto que pueda ser atrapado por el *Drang* de la pulsión que pueda ser chupado. Se trata de remarcar que es el circuito pulsional, la perentoriedad, y no la participación de los sentidos, lo que le da su lugar.

El circuito pulsional acéfalo bordea un lugar vacío para que en él se inserte un objeto que tiene el valor de signo de reconocimiento para el lactante. Eso constituye al llamado "fetiche infantil". Y para la pulsión invocante es un vocablo, un sonido, una pausa que es también signo de reconocimiento para el sujeto. Pero es el Otro quien le dará el valor de signo de amor. El niño reiterará esos sonidos sin saber que junto con el lenguaje le son dados pensamientos (como Víctor Tausk recuerda que Freud le dijo), pero más allá del amor la pulsión es responsable de la repetición de las huellas sonoras de la voz del Otro, y sin que haya allí ningún sujeto que pueda tener la menor idea de lo que se dice .

La Voz, dirá Lacan, es la del Padre; es la voz de la Ley antes del pacto. Oírla es el primer momento del recorrido pulsional, y no se podría hacerlo sin angustia pues —como dijimos— implica la desaparición del sujeto. Mientras se mantenga ligada a la palabra, no será siniestra, por el sonido del shofar viene a recordarle —a Dios, no al religioso— que hay un pacto. Del mismo modo, el sujeto, al hacerse oír por el Otro, se asegura al Otro renovando el pacto cada vez que habla. De donde el goce de la pulsión invocante impone necesariamente al sujeto la palabra como medio de atenuar ese goce.

La voz es la voz de la función del padre, y hay que adjudicársela a alguien para que el horror se atenúe. Santa Teresa necesitaba, después del éxtasis, que sus confesores le aseguraran que esa voz que había oído era la palabra de Dios. Si el sujeto es por definición deseante, aún y cuando sea en tanto Otro que desee, su existencia cuelga de ese anudamiento de la Ley con el deseo.

BIBLIOGRAFIA

Bunker, H.A., "The voice as (female) Phallus". *The Psychoanalytic Quarterly*, New York, 1934.
Freud, S., "Los sueños". *La Interpretación de los Sueños. Obras Completas*, Tomo I, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
Freud, S., "Sobre una degradación general de la vida erótica". *Obras Completas*, Tomo I, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
Freud, S., "El final del complejo de Edipo"., *Obras Completas*, Tomo II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
Freud, S., "El fetichismo", *Obras Completas*, Tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
Freud, S., "La escisión del yo en el proceso de defensa", *Obras Completas*, Tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
Lacan, J., *Las formaciones del inconsciente*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.
Lacan, J., "La significación del falo", *Lectura estructuralista de Freud, (Escritos, Tomo I)*, Siglo XXI, México, 1971.
Lacan, J., "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo", *Lectura Estructuralista de Freud, (Escritos, Tomo I)*, Siglo XXI, México, 1971.
Lacan, J., "La angustia", *Seminario*, versión inédita; Seminario del 23 de Enero de 1963.
Lacan, J., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barral, Barcelona, 1977.
Lacan, J., *AUN*, Paidós, Barcelona, 1981.
Lacan, J., R.S.I. *Seminario*, versión inédita, 1974-1975.

El objeto transicional

Beatriz Grego

Winnicott[1] nos presenta la teoría de los objetos y fenómenos transicionales a partir de Linus, personaje que aparece en la tira cómica Peanuts, del humorista Charles Schultz. Linus no se suelta nunca de la punta de su sábana, vive prendido de ella : he allí el objeto transicional de Linus, y esto constituye un hecho clínico del nivel de la succión del pulgar o del juego del carretel en la obra de Freud.

Introducir el tema por esta entrada "clínica", destacando que la atención prestada a una minucia se inscribe en lo mejor de la tradición psicoanalítica, no implica olvidar que se trata de una delicada articulación teórica. Winnicott no parte de su observación como pediatra sino de un cuestionamiento muy profundo al psicoanálisis de su época, realizado más bien desde su práctica clínica con pacientes psicóticos, delincuentes, drogadictos, etc. La teoría de los objetos transicionales es de 1951, momento en el que la sociedad inglesa de psicoanálisis, a la que Winnicott pertenecía, está dividida en dos grupos, los que han aceptado las ideas de M. Klein, y quienes no lo hicieron. Winnicott no pertenece a ninguno de ellos y se sitúa, podríamos decir significativamente, por referencia al llamado *middle group*. A pesar de haber comenzado su formación con Klein, no llega a ser uno de sus discípulos, y tiende siempre a realizar una abreviada y curiosa presentación del estado de la doctrina psicoanalítica en Inglaterra a través de esa división entre "ortodoxos" o "clásicos" y "kleinianos", con cuyas insuficiencias sostiene una repetida polémica, en las sucesivas elaboraciones de su teoría del objeto transicional.

Winnicott parte del comportamiento autoerótico de succión del pulgar, y hace notar que éste constituye un acto complejo que suele acompañarse de otros tipos de actividades. Por ejemplo, mientras un niño succiona su pulgar acaricia a la vez su boca con el resto de los dedos. Otro acostumbra a tomar con la otra mano la punta de la sábana, otro tiene el hábito de arrancar una

[1] Esta nota, que se propone identificar al objeto transicional de Winnicott (Cfr. "Objetos transicionales y fenómenos transicionales" en *Realidad y juego*, Gedisa, 1982), ha sido confeccionada a partir de un conjunto de clases dictadas en la Universidad Nacional de Buenos Aires, y conserva las marcas que le impuso la presencia de su audiencia.

pelusa de lana de la frazada, con la que se hace cosquillas en la nariz. Digo "costumbre", "hábito", para subrayar la importancia del carácter repetitivo de estos comportamientos, su forma ritualizada, en especial en el momento de dormirse.

Estos son pues los objetos de que se trata: la pelusa, la punta de la sábana, los dedos. Pero en este último caso Winnicott dice "fenómeno transicional", como también lo son, por ejemplo, el sonido gutural mientras se come algo, o el balbuceo, o en niños más grandes el canturreo de canciones conocidas cuando se van a dormir. La distinción entre objetos y fenómenos transicionales parece deberse al empeño de Winnicott en defender que, si bien se trata de una parte casi inseparable del cuerpo, es una posesión no-yo. Si la voz es parte del propio cuerpo, no aparece sin embargo menos ajena en los fenómenos psicóticos. Winnicott lo recuerda porque necesita probar que esta actividad no se agota en una satisfacción oral y que, además, *hay objeto*, es decir, que no se trata de una actividad anobjetal[2].

Estos objetos son apenas un objeto: una punta, una pelusa, casi nada. Pero esa casi nada de objeto cobra un valor imprescindible para el chico, son objetos insignificantes que se convierten en "cosa de vida o muerte". Ante cualquier emergencia de angustia se recurre a él, es indispensable para dormirse. Su falta, o cualquier cambio producido sobre él, constituye una catástrofe que provoca en el niño "una interrupción en la experiencia continua de existir"; en cambio, parece aceptable que el paso del tiempo o el uso dejen sus marcas en él. Es un objeto que calma la angustia, la alivia, pero no es un consolador: cuando ésto ocurre, parece tratarse de una derivación pervertida de su función.

Con esta descripción no puede sorprender que Winnicott relacione este objeto transicional con el fetiche, la adicción a las drogas, los talismanes en los rituales obsesivos, el robo, etc., y, por otra parte, con los objetos parciales: pecho, heces, pene. El autor, no sin vacilación, nos dice que el objeto transicional representa al seno, que también puede representar las heces, y finalmente que se lo puede considerar como falo materno en potencia. Pero afirma que si bien en un sentido se puede decir que representa objetos parciales, no es un símbolo. Importa más su realidad que su valor simbólico; de hecho es pre-simbólico, pero no simbólico, porque su peso de ser, su actualidad, va más allá de su referencia, y eso es lo que nos permite una aproximación al fetiche y una distinción con el carretel del juego del Fort-Da. Volveremos sobre esto.

Ante todo, Winnicott subrayará que este objeto no forma parte del cuerpo del niño ni de la madre, aunque *funciona* como una parte casi inseparable del cuerpo del niño: él está siempre prendido, agarrado del objeto. Pero es una posesión no-yo. ¿Qué quiere decir esto? Primero el niño anida en la madre, antes en el útero, luego en sus brazos. Al separarse uno del otro se desprende

[2] Los sonidos guturales, el balbuceo, el canturreo en sordina, tal vez no se presentan para una conciencia ingenua, recortados como los objetos empíricos. Winnicott los llama entonces "fenómenos", pero les concede el mismo valor que el objeto transicional.

de entre ellos el objeto y allí se localiza: *entre* el niño y la madre. No consuela ante la falta de la madre, pero calma la angustia. El objeto transicional habrá de ser más importante que la madre.

El objeto adviene, entonces, en el comienzo de la separación del niño y la madre. Winnicott lo construye en un camino que lleva de la dependencia hacia la independencia, camino en el que pueden darse dos posibilidades: 1) que el objeto no pueda crearse por estar el niño excesivamente ligado a experiencias de fusión o de separación; 2) que se invierta o negativice el sentido de la posesión, por la vía que se analiza en un caso clínico presentado en el agregado de 1969, en el que la fórmula a la que llegan juntos, Winnicott y la paciente, es "todo lo que tengo es lo que no tengo".

Pero hay que subrayar que *el concepto del objeto está referido al lugar en el que se localiza,* es solidario de este espacio transicional: entre el niño y la madre. En esta teoría, la constitución del objeto es correlativa de la constitución del *sujeto* a partir del momento en el que el niño anida en el cuerpo de la madre. Esto implica que debemos articularlo en el conepto de verdadero *self,* que también se define por referencia al espacio transicional. Es interesante: el verdadero self se forja en un espacio que no es el cuerpo del niño ni el de la madre. Allí reaparece la pregunta que preocupa a Winnicott: ¿dónde se localiza el ser?[3] Quevedo dice, refiriéndose a Cyrano: "Iba un hombre a una nariz pegado", y es una frase adecuada para pensar la articulación del sujeto con el objeto transicional. De ahí que Lacan afirme que a esta descripción tan fina de este pequeño objeto le falta tan sólo una cosa: advertir que el sujeto como tal funciona, primero, al nivel de este objeto.

Recordemos también que Winnicott presenta su teoría acompañándola de una crítica a las perspectivas teóricas del psicoanálisis que le es contemporáneo, al que caracteriza como ocupándose de "la naturaleza humana" en una de las dos perspectivas siguientes: o bien se plantea la relación de "las personas" con la "realidad externa", o bien se centra en la "realidad interna" del sujeto. Serían los dos grupos en los que está escindida la escuela inglesa. Winnicott dirá que esas perspectivas describen tan sólo dos "partes de la vida" de las personas y que, sin embargo, existe otra que no ha sido considerada y para la cual los conceptos de espacio interior o exterior no son suficientes.

Este tercer espacio es una *zona intermedia,* es también una zona de *mediación,* y además una *zona de experiencia.* Intermedia entre el adentro y el afuera, entre el niño y la madre, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la aceptación de la realidad y la incapacidad para hacerlo, entre el control mágico sobre el objeto y la falta de control, entre el pulgar y el osito, entre el autoerotismo y la verdadera relación de objeto, entre la actividad creadora primaria y la proyección de lo que ya se ha introyectado, entre el desconocimiento primario de la deuda y su reconocimiento, etc.

Es una zona intermedia de experiencia a la que contribuyen la realidad in-

[3] La localización no es una nota exterior del ser. Pero como desde este espacio se elevan las actividades simbólicas más exquisitamente refinadas del hombre (arte, religión, ciencia, etc.), la pregunta de Winnicott por el ser parece apuntar a la verdad del ser.

terior y la vida exterior. Una zona que no es objeto de desafío alguno, porque no se le presentan exigencias, salvo la de que exista en su función de mediación, como lugar de descanso para un individuo dedicado a la perpetua tarea humana de mantener separadas y a la vez interrelacionadas la realidad interna y la exterior. La *ilusión*, pues, cumple un papel preponderante en esta función de mediación, y persiste en la vida adúlta como base de las actividades sublimatorias del ser humano: arte, religión, creatividad científica. Puede convertirse en el sello de la locura cuando se pretende la credulidad de los demás, y es la raíz de los agrupamientos humanos que se constituyen en base a la semejanza de las experiencias ilusorias.

Los objetos y los fenómenos transicionales pertenecen, entonces, al espacio de la ilusión. Y así Winnicott establece el lugar del juego. A partir de una pregunta de apariencia ingenua, como "¿dónde está la gente cuando lee, juega o se divierte?", Winnicott se plantea la necesidad de construir una nueva localización o posición del sujeto. La "realidad externa" es para nuestro autor la "realidad compartida", pero el objeto no pertenece a este mundo de la realidad compartida: es *creado, inventado por el niño*. Sin embargo, no es un objeto interno, tiene materialidad, no es un objeto mental, tiene actualidad de ser pero está hecho con la estofa de la ilusión. Este mundo de la ilusión es heredero de la experiencia del poder de la magia.

El tiempo y el espacio de que se trata es también el del análisis y la transferencia. No es el tiempo del trajinar diario sino el de los cuentos populares, inarticulable con las coordenadas de nuestra realidad habitual. Pero jugar, leer un libro, o el objeto transicional, son actuales, y esa actualidad es un aspecto teórico decisivo del objeto.

El concepto del objeto es entonces solidario con el de espacio potencial o campo de la ilusión. No pertenece a la realidad interna, no es un objeto alucinado, ni tampoco a la realidad externa o compartida, pues no es un objeto "común". Tampoco es el objeto del instinto: no es determinado, dado, natural, sino que es creado. Puede llegar a ser cualquier cosa, pero a la vez es altísimamente determinado, volviéndose insustituible. Una vez constituido, "entretejido en la trama personal", debe ser ése y sólo ése. En cambio, el objeto de la teoría de "las relaciones de objeto" tiende a ser considerado como naturalmente determinado (esto llega a ser radical en Fairbain) a la vez que no es *singular*, sino *tipificante*. La relación oral o anal o genital son tipificantes de clases de relaciones con el objeto. Pero no hay singularización para la historia del sujeto.

Cuando Winnicott nos habla de "la perpetua tarea humana de mantener a la vez separadas e interrelacionadas la realidad interna y la exterior", está planteando el carácter altamente conflictual de la relación del sujeto con su mundo. Esta tarea es perpetua porque la aceptación de la realidad no se alcanza jamás. Y esta afirmación es decisiva: no hay objeto de la realidad común que sea adecuado, lo que define la dirección en que se ha de orientar un análisis. Ubicar al objeto en una dialéctica alucinación-objeto real, lleva a presuponer la existencia de un objeto plenamente satisfactorio o, al menos, con

el que se sostiene una relación que no es estructuralmente conflictual. El objeto transicional no puede teorizarse dentro de esa dialéctica, por lo que el análisis devenido de esa concepción va a transcurrir en la zona del campo potencial donde la pregunta por el "realismo" de las apercepciones del sujeto se suspenden.

La teoría de Winnicott supone al niño en un primer tiempo presa de una tensión de necesidad y sin saber qué debe ser creado. En la medida en que la madre responda en ese preciso momento aportando el trozo de realidad adecuado (el pecho), el niño estará listo para poder percibir el objeto que le es presentado, y tendrá la ilusión de haberlo creado (la madre entonces no sólo ofrece el pecho, sino que funda la posibilidad de la ilusión). Esta es la "creatividad primaria", que Winnicott llama "experiencia de omnipotencia", experiencia del poder de la magia. Pero es decisiva su postulación de que en este momento primero no hay dos seres, y que el intercambio es una ilusión del observador. Mientras que para Klein hay dos de entrada, para Winnicott, el pecho es una parte del cuerpo del niño y el niño una parte del cuerpo de la madre. No se trata de una relación de intercambio.

El problema de dirimir si el objeto es concebido o percibido preocupa siempre al ser humano, porque la madre pasa de un estado de adaptación perfecta a las necesidades del chico a adaptarse gradualmente en forma menos completa. Por eso se forma la zona intermedia entre la creatividad primaria y la percepción objetiva basada en la prueba de realidad. Si no se produce la desilusión, si la adaptación casi perfecta se prolonga demasiado tiempo, entonces el objeto no pasa de ser una alucinación. El provecho que el niño extrae de las experiencias de frustración es que los objetos se hagan reales.

Winnicott vacila bastante en este punto. Parece creer que la respuesta de la madre es siempre, en primera instancia, la respuesta adecuada, adaptada. Pero si nos planteáramos que la respuesta se origina en el arbitrio del Otro, el efecto no pasaría entonces por la famosa rectificación, objetivación, por parte del niño. En efecto, cuando la madre responde a su arbitrio, se modifica el acceso a los objetos, pues si es ella quien detenta el poder, los objetos, en vez de volverse reales, dejan de serlo, para convertirse en un símbolo del don de la madre, el testimonio de sus favores. A pesar de esta vacilación, la dialéctica ilusión-desilusión lo lleva a concluir que la aceptación de la realidad es una tarea que nunca queda terminada, y que la zona intermedia es necesaria para que se inicie una relación del niño con el mundo.

Esto implica una inversión interesante: la condición para un acceso a la realidad no depende de la destrucción del ingrediente ilusorio del objeto, sino que *la constitución del campo de la ilusión es la condición para que alguna clase de trato con la realidad sea posible.* Para que el niño pueda "experienciar" hace falta que se constituya el campo de la ilusión que Winnicott funda en un convenio. Un análisis, entonces, tendrá que hacer posible la creación de objetos transicionales en esta zona intermedia que es continuación directa de la zona del juego, es decir, estará dirigido hacia la producción de la capacidad de juego con objetos transicionales. Winnicott llegará a

decir que lo esencial es permitir al sujeto vivir experiencias creativas de una nueva categoría de objetos.

Introduce la idea de un convenio entre el niño y la madre para constituir el campo de la ilusión después del primer momento —o como solución de ese primer tiempo— de adaptación perfecta y omnipotencia mágica. Los objetos y fenómenos transicionales inician al ser humano en lo que siempre le importará, a saber, una zona neutral de experiencia que no será atacada. Este objeto se sostiene de un convenio que consiste en no formular al niño la pregunta : "lo que concebiste, ¿fue presentado desde afuera?". Lo importante es que no se espera decisión alguna al respecto, es decir, que la pregunta no se debe formular. En el análisis, el convenio es entre paciente y analista, y este último no estará abocado a forzar al paciente a admitir nada que tenga que ver con la corrección de representaciones que no concuerden con "la realidad". La pregunta no se formula. El convenio coloca la ilusión en otro registro: la pregunta acerca de si el objeto fue concebido o percibido, no se formula. Hay entonces un saber y un no saber a la vez, una entrada en la ilusión aún sabiendo que es un truco, una zona, pues, que siempre transita por los bordes. Winnicott se acerca aquí al problema de la división que el objeto produce en el sujeto, y que Freud teorizó a partir de la constitución del objeto fetiche[4].

Es como esos juegos de magia que el niño hace repetir al padre hasta el cansancio aunque ya haya percibido cuál es el truco desde la segunda vez. ¿Por qué reproducirlo? El convenio parece introducir en el campo de la ilusión algo que es del orden simbólico. Pero eso no elimina la posible aparición del poder de lo mágico. Cuando el sujeto se entrega al juego, se puede reencontrar a cada paso con el poder absoluto de la madre real. Pero, ¿no nos encontramos con el superyo temprano de Klein? ¿Y qué de la repetición y la muerte, ausentes en la teoría de Winnicott?

No hay respuestas para estos interrogantes en el interior de este corpus teórico, pero hay que retener que para Winnicott el jugar es siempre aterrador y por eso es tan importante que alguien confiable esté presente para ponerse a jugar. Ese alguien es siempre la madre, pero además, siempre que se trate de la madre, se aplica por igual al analista.

Retomemos ahora, a riesgo de reiterarnos, los tiempos de la dialéctica "dependencia-independencia". El objeto transicional adviene a la vida y al "uso" en el comienzo de la separación del niño y la madre. El niño se alimentaba de un pecho que forma parte de él, sin que no obstante se pueda decir que es parte componente de su cuerpo, y la madre daba leche a un niño que forma parte de ella: no hay intercambio. El objeto que se crea no es interno ni externo. ¿Este objeto, es el nuevo *self*? Recordemos que para Klein interno significa interno al cuerpo del niño, y el mundo externo es el cuerpo de la madre. Decir que no es externo ni interno implica afirmar que no es parte del

[4] Este convenio, este pacto, ¿no crea acaso las condiciones para que se despliegue la disposición que Freud llama "perversa polimorfa infantil" asociada al autoerotismo?

cuerpo del niño ni de la madre. Es una parte casi inseparable del cuerpo del niño, pero es una posesión no-yo, esto es, que Winnicott necesita tres para que haya dos.

Se localiza en el borde, entre la madre y el hijo, como un desprendimiento resultante de la división que separa madre e hijo. Lo interesante, entonces, es que la salida del primer tiempo no se realiza hacia una relación dual. No se trata de la constitución del semejante, ni tiene relación con lo que otros autores han estudiado como momento de reconocimiento del semejante (Spitz), ni con la constitución del objeto total, la madre como objeto configurado (Klein). El objeto transicional es un objeto parcial, pero que aparece como mediación entre el niño y la madre, de modo que no se trata de una relación dual. Hay tres términos: la madre, el hijo, y el objeto como mediación. Por eso dice Winnicott que no está estudiando la primera relación de objeto, lo que no quiere decir que no haya alguna clase de articulación entre el sujeto y este objeto. Pero ésta no es pensable en el interior de la teoría de las "relaciones de objeto". El objeto transicional es una pieza de la teoría de la ruptura de la célula madre-hijo, y la transición va de la dependencia a la independencia.

Por eso resulta de interés comparar el objeto transicional con el carretel del juego del Fort-Da. No voy a considerar aquí el concepto de repetición que Freud introduce, sino la clase de objeto de que se trata. El carretel es un objeto cualquiera, fortuito. El objeto transicional es irreemplazable, elegido; el niño no se separa de él. Al carretel, el niño lo tira, lo arroja una y otra vez, y los fonemas que pronuncia podrían aplicarse a cualquier cosa que tire. El objeto transicional de Winnicott, en cambio, es bautizado por el niño. Habitualmente, con una palabra inventada, o componiendo fonemas que forman parte de otras palabras. No es un nombre común que se refiere a una clase de objetos, ni tampoco designa a un individuo de una clase. Es un nombre propio que el niño le da al objeto, puesto que ese objeto es único e irreemplazable. Ese nombre es el nombre de la singularidad más absoluta. Sin embargo, todavía no ha sido estudiado el bautismo de ese objeto. Posiblemente, la diferencia más radical reside en que el dominio sobre el objeto transicional es dominio sobre una posesión, mientras que el carretel, en tanto está acompañado de la repetición fonemática, está incluído en una experiencia simbólica de dominio ante la "desposesión" del objeto.

Debemos agregar que Winnicott da un lugar especial al momento de soltar el objeto, y pretende articular, no sin dificultades, esa teoría con el destete. Afirma que lo que ocurre con el objeto transicional condiciona lo que sucede con el destete. El destete es, en primer lugar, una teoría de Klein; es la posición depresiva, el duelo por el objeto primario, el pecho, y es normativizante.

En Winnicott, el niño que nunca suelta el objeto, comienza de pronto a tirarlo mil veces. Y este *dejar caer el objeto es también normativizante*. Es un momento de giro decisivo en la constitución del sujeto: a partir de ahí se puede hablar del niño como ser humano.

Esta zona de experiencia, no es sólo un lugar de descanso, sino el lugar

donde se constituye nuestra realidad. Con este concepto Winnicott denuncia el nivel de generalidad en el que se desenvuelve el psicoanálisis de su época y su impotencia para dar cuenta de la singularidad de un sujeto. Lo que está en juego es una teoría de la experiencia, y la singularización del sujeto en esa experiencia. Fuera de esa zona, la interpretación es, para Winnicott, adoctrinamiento, y sólo se pueden captar sentidos monótonamente parecidos de un individuo a otro, por ejemplo, no más que las particularizaciones del contenido edípico universal. La insuficiencia de esas teorías sería su ineficacia, su impotencia, para capturar la singularidad de un sujeto.

No se debe dar por sobreentendido a qué se refiere Winnicott cuando habla de la satisfacción de las necesidades del niño. Por un lado, dice explícitamente que no se refiere al registro instintual, pues en el comienzo los instintos no son internos sino, por el contrario, tan externos como los truenos o los golpes: antes de que las exigencias del *Id* sean percibidas como parte del ser, son traumáticas. En ese sentido, ofrecer una gratificación sexual debe ser pensado como una escena de seducción que exige sumisión y complacencia, respuestas en las que se forja el falso *self*. En cambio, en una interesante discusión con Ana Freud, dice que una necesidad se satisface o no, y no cabe allí hablar de frustración.

Pero hay finalmente otra clase de necesidad: la del juego del niño y el contrajuego materno. Winnicott considera que el jugar salva al niño (tanto como al adulto) de forjar su self a imagen y semejanza del deseo de la madre por complacencia, es decir, que la madre que sólo atiende las necesidades "serias" del hijo hace de éste un esclavo. De igual modo, el trabajo que no nace de un acto lúdico es estéril. El jugar produce goce y es aterrador: aquí hace su entrada el tema de la confianza en el analista. Winnicott dice que el sujeto se pierde en el juego, pero aún así, es en el jugar como acto que el sujeto puede escapar a su captura en el deseo de la madre.

Es el momento de recordar que en Winnicott no aparece nada que tenga relación con la función del padre. ¿Es esto correlato de que la palabra "inconsciente" tampoco aparezca en sus escritos? Pero que el juego sea una instancia separadora de la madre ¿no nos llevaría a pensar la necesidad de una constitución de esta zona de juego como la entrada en juego de la función del padre? ¿No será el juego una función paterna y no materna? En todo caso, la necesidad de arrancar al sujeto de la captura del deseo materno está planteada de tal modo que Winnicott admite el suicidio como salida.

Este es el punto más decisivo donde podemos situar la solidaridad de la teoría y la práctica en la obra de Winnicott. Si el encierro en los manicomios es la práctica solidaria del cuerpo teórico de la psiquiatría clásica —como lo analiza Foucault— pues los locos están allí para que los psiquiatras los clasifiquen e incluso observen cuadros que no existen fuera del manicomio; si también la práctica de Freud, la del psicoanálisis, se funda en una "enfermedad artificial", la neurosis de transferencia: de igual modo la práctica solidaria con la teoría de Winnicott es un acto muy preciso: jugar. Considera al juego como universal, y al psicoanálisis, fenómeno altamente refinado del

siglo XX, como una forma muy especializada de juego. Pero el juego es curativo por sí solo, esto es, el jugar hace acto. Su psicoterapia transcurre, entonces, en la superposición de dos zonas de juego: la del paciente y la del terapeuta, y constituye una utilización terapéutica del juego. O también: es la supresión del obstáculo que impide el jugar[5]. En el juego se goza de experiencias basadas en un matrimonio de la omnipotencia de los procesos intrapsíquicos con su dominio de lo real, y es por la precariedad de la magia misma que sólo pueden darse tales momentos de juego en la intimidad de una relación que se percibe como digna de confianza. La interpretación ofrecida fuera de esos momentos es adoctrinamiento y produce obediencia; la resistencia es la respuesta al adoctrinamiento de parte del analista.

Puesto que se trata de una teoría de otra práctica que el psicoanálisis, de una práctica de juego, Winnicott deja el lugar de psicoanalista. Pero es un lúcido crítico del psicoanálisis inglés. Para él, repito, el psicoanálisis es el aprovechamiento del resorte curativo propio del jugar, tanto en niños como en adultos, allí donde el elemento lúdico, más disimulado, puede sin embargo reconocerse en la elección de palabras, la entonación y el sentido del humor.

No nos extenderemos en las características de su práctica, pero importa subrayar que la solidaridad de una práctica con la teoría es parte misma del corpus teórico, y que en él, la concepción acerca del objeto es determinante para la definición de las coordenadas de esa práctica.

5 El juego, pues, ocupa un lugar inasimilable al que tiene en la experiencia kleiniana, donde es un recurso de la clínica de niños y un sucedáneo de la asociación libre. El resorte de la curación kleiniana es la *interpretación* del juego; en Winnicott es terapéutico el jugar.

El objeto parcial: Abraham y Bergler

Beatriz Castillo

La buñuelesca parodia de la Ultima Cena es el lugar justo en que Lacan supo ubicar esa difundida imagen de Freud y los discípulos. Pero si pone a Freud del lado de Viridiana, es para indicar que en los apóstoles hacen metáfora los discípulos: desde su "ingenuidad", desde su "inocencia", nos dice, es seguramente desde donde más nos han instruido.

Abraham continuó al maestro en su consideración de los desarrollos libidinales, y la noción de *objeto parcial* fue su contribución original. No es que Freud no haya "parcializado" el objeto pulsional (bastaría pensar la cuestión de las equivalencias simbólicas o el fetichismo), pero no hay en su obra un lugar en el que el objeto aparezca denominado de ese modo. En las *Lecciones introductorias* dice: "No son los objetos lo que falta a las tendencias parciales de estas fases, pero estos objetos no se reúnen necesariamente para formar uno solo". ¿Cuestión terminológica o intuición de que nombrar al objeto como parcial suponía situarlo dentro de un par complementario? En efecto, la noción de una necesaria oposición objeto parcial-objeto total, devino un tópico en los desarrollos postabrahamianos de la escuela inglesa.

En los escritos de Abraham, este término tampoco figura explícitamente, pues habla de *amor parcial* o de *incorporación parcial.* Hay pues un deslizamiento desde la *tendencia* como parcial hacia la incorporación y el amor sin que la intermediación aparezca explicitada.

Sin embargo, el concepto de objeto parcial es fácilmente deducible de su lectura, aunque recién con Melanie Klein esa idea alcanzará un desarrollo teórico que Lacan discute al ubicar en primera instancia al objeto en la tópica del *deseo.* Y si en esta operación subraya la parcialidad del objeto, en numerosos lugares hace referencia a la idea de objeto parcial como abusivamente interpretada o mal comprendida.

Este es el lugar en el que la interpretación lacaniana hace converger a Abraham y Bergler, por el modo insuficiente en que expusieron la localización de la función propia del objeto parcial y de lo que, por ende, éste significa. Y precisamente los nombra cuando trata del lugar del objeto *a* en su incidencia en el movimiento de la transferencia, allí donde pone en relación el objeto parcial, el amor y la transferencia. El deslizamiento operado desde la

tendencia hacia el amor por vía de la incorporación no dejará de tener sus efectos en la teorización del problema del objeto.

Es también en la consideración del amor que Bergler se extravía, pero por el sesgo de poner en relación la oralidad con la lucha de los sexos por la superioridad, cuestión que, para Lacan, si bien despierta pasiones, ofrece poco interés. Como se sabe, desde el amor de transferencia en un análisis sólo se habla de amor, pero aún será necesario precisar de qué clase de amor se habla. "Porque amo en tí algo más que a tí —el objeto *a* minúscula— yo te mutilo". Es el sentido que Lacan da a ese complejo de la mama, del seno, cuya relación con la pulsión oral Bergler desarrolla "excepto que la oralidad en cuestión no tiene absolutamente nada que ver con la alimentación y todo su acento recae sobre ese efecto de *mutilación*".[1]

La apuesta de Bergler es que hay sólo una neurosis básica y esa neurosis es oral por su génesis. Todos los otros grupos nosológicos, basados en la regresión anal y fálica, no son sino "puestos de salvamento" del peligro oral. Y no es que no existan clínicamente, sino que lo que Bergler cuestiona es la correcta articulación entre las fases oral, anal y fálica.

Si bien todo comienza con la fase oral (lo que hace que el primer contacto del niño con la realidad se haga por medio de la boca), no todo lo que tiene que ver con la boca es analíticamente llamado "oral", e incluso mucho de los resultados de la regresión oral no se manifiestan directamente en la zona de la boca. El vómito histérico, apunta, no es oral sino fálico en su génesis, y sin embargo utiliza la "localización" de la boca.

Bergler alude al término que en Freud es utilizado en su significación de "incorporación oral", y en consecuencia, como "deseo de obtener", punto donde se acerca a las conclusiones de Abraham sobre las personalidades orales, cuyos rasgos de carácter están modelados según el principio: "oralidad = yo quiero obtener". Pero entonces, partiendo del placer que el niño obtiene en la succión, Bergler interpreta el cuadro clínico como una *elaboración secundaria* de aquella época infantil. Esa elaboración discurre, además, por canales *masoquistas*. El *instante* de vacilación entre el pecho que se ofrece y la boca que lo demanda infligirá en el niño una profunda herida narcisista, prototipo de todas las frustraciones, que encontrará su culminación en la "tragedia" del destete con el colapso de la grandiosa omnipotencia infantil. Imposibilitado de expresar su furia dado su desvalimiento motriz, el niño se adaptará más tarde para no perder el amor de los padres, desviándola hacia objetos menos sagrados de su contorno. O bien persistirá en sus fines, con el consiguiente castigo externo que luego se internaliza bajo la forma de la culpa, e ingresará en la categoría de los "masoquistas psíquicos", aquellos a quienes el castigo no los disuade y erogeneizan el dolor y la culpa. Amará para siempre —aunque de manera inconsciente— la humillación, la derrota y el desaire. Hay un pasaje, entonces, desde un instante de vacilación, un tiempo que parcializa al objeto, hacia un ordenamiento de las razones desde el tema del Su-

[1] Cfr. Lacan, J., *Los cuatro conceptos...* p. 270.

peryo. Pero importa subrayar la característica esencial que Bergler recorta de la neurosis de base bajo la forma de este *deseo de ser rechazado* y que es ubicado en relación a la pulsión oral.

Para describir a estos "coleccionistas de injusticias", Bergler utiliza el ejemplo de un hombre parado frente a una confitería mirando con ojos ávidos el despliegue de golosinas. Tiene dinero y podría comprarlas si quisiera. Pero prefiere sentirse excluido, rechazado, y el deseo inconsciente de ser el niño a quien *se le niega* el apetecido manjar es más importante que obtenerlo. Así marca Bergler la incompatibilidad entre el deseo y la satisfacción, e incluso su condición de no encontrarse. Pero sitúa el pecho como la mira última del apetito y supone que el sujeto hace de él una *condición absoluta:* aquello sin lo cual no se conforma con nada.

Bergler describe así dos elementos: uno genético y otro clínico, en cuya distinción hace intervenir al Superyo. Pero nos importa subrayar su descripción del triple mecanismo de la oralidad que resume de este modo: 1) Creo o deformo situaciones en las que un sustituto de la imagen pre-edípica de mi madre rechaza mis deseos. Así creo el deseo masoquista de ser rechazado por mi madre. 2) No soy consciente de ese deseo ni deser el autor del rechazo; sólo veo que tengo razones para defenderme y que estoy justificado en mi indignación y en la seudoagresividad que el rechazo provoca en mí. 3) Me apiado de mí pues semejante injusticia sólo puede sucederme a mí, y así gozo nuevamente de un placer masoquista.

Lacan subraya de esta concepción el modo poco habitual de presentar al sujeto queriendo ser rechazado en una posición oral, esto es, que entonces la pulsión oral no consiste en el deseo de obtener el pecho. La dimensión del masoquismo que Bergler añade a esta neurosis oral, implica precisamente advertir que allí el sujeto asume una posición de objeto, pero de un objeto muy particular, al que le es esencial la dimensión del *rechazo*.

Este rechazo puesto en los comienzos define una parcialidad, entonces, imposible, por definición, de "totalizarse". Por eso, más que los equivalentes que este seno primitivo encuentra en el desarrollo posterior (la identificación del pene con el pecho, de la vagina con la boca, del esperma y la orina con la leche), hay que pensar su parcialidad como límite.

Un límite, pues, originario: el deseo de ser rechazado es, ante todo, *deseo*. Pero un deseo cuyo objeto es el rechazo. No hay parcialización de un objeto ya dado, sino que *esa parcialización lo constituye como objeto*. Esta caracterización estructural es la que Lacan aprecia en Bergler, aunque el autor no deja de colocar el pecho materno como condición absoluta de este "deseo básico".

El análisis de esta *condición* ha dado lugar a las teorizaciones sobre el fetichismo y más tarde sobre el objeto transicional. En esta línea tienen relevancia los trabajos de Abraham, anteriores a 1924, sobre la *condición parcial del objeto*. Pero aún en el artículo de 1924,[2] la línea argumental va desde la incorporación parcial al fetichismo.

[2] Abraham K., "Un breve estudio de la evolución de la libido, considerada a la luz de los trastornos mentales", en *Psicoanálisis clínico*, Hormé, Buenos Aires, 1959.

Hace allí fragmentariamente el relato del análisis de una paciente que presenta una *pseudología fantástica* con tendencias cleptomaníacas (de la que escribe a Freud en 1922: "Lo que usted me dijo sobre la *pseudología phantastica* lo he visto plenamente confirmado. Las mentiras exteriormente fantásticas de mi paciente corresponden realmente a la verdad psicológica"). Tempranamente desengañada del amor del padre, conserva ésta como resto mnémico haber mirado su cuerpo desnudo en ocasión de compartir la habitación de sus padres. Desde su temprano desengaño había perdido todo contaco mental con él y era incapaz de formarse una imagen de su padre. *Había dejado de existir para ella como persona completa; sólo había quedado una parte de él, (el pene) y ésta constituía el objeto de su compulsión a mirar.* Pero ¿qué agujero habría dejado ese padre al que las "mentiras" llenaban de sentido, aunque fantástico, y cuyo pene era el lugar que sostenido por la mirada eludía el horror de esa ausencia?

Se reencuentra este efecto de sustitución precisamente en el fetichismo, esa curiosa elección, dice Abraham, por la cual toda la persona no es sino un apéndice accidental de una parte especial de su cuerpo que ejerce una irresistible atracción sobre aquél. Y reproduce aquí la idea que Freud le había sugerido ya en la *Correspondencia:* en el fetichismo (y por intermedio de la represión parcial, antecesora en la teoría del concepto de renegación) *se reduce la mayor parte del objeto a la insignificancia y se atribuye un valor excesivo a la parte restante.* Abraham afirma que aquellas partes del cuerpo sobre las cuales el fetichista tiende a concentrar sus inclinaciones son las mismas que encontramos como objetos de "amor parcial".

Esta hipótesis podría ser fecunda por el lado de la sustitución fetichista. Y en efecto, en un artículo de 1910 referido a un caso de fetichismo del pie,[3] relaciona recuerdos del paciente de su primera infancia con impresiones del olfato (el olor del iodoformo y del ácido piroxílico, dos sustancias que su madre usaba por aquellos días) lo que también parece corresponderse con una carta de Freud de 1909 en la que le habla de la constitución del fetiche en relación al caso comentado por Abraham: "En nuestro caso se trata de un placer olfativo original en los pies sucios (que el perverso siempre prefiere a los limpios). Este placer olfativo es expulsado, y al mismo tiempo, el pie, que otrora dispensaba el placer, es elevado al rango de fetiche. De su olor no vuelve a hablarse"[4].

Este planteo se desvirtúa cuando considera al fetiche como consecuencia de una regresión de la libido a esta etapa de "amor parcial", lo que hacia el final del artículo sobre el amor objetivo (1924) ejemplifica con el modelo del crecimiento orgánico: lo que era al principio una parte se convierte en un todo, y lo que era al principio un todo pasa a ser una parte y por fin pierde todo valor o continúa existiendo como mero rudimento.

Pero ¿por dónde se produce esta suerte de mutilación? En un artículo de

[3] Abraham K., "Observaciones sobre el psicoanálisis de un caso del pie y el corsé" (1910), en *Op. cit.*

[4] Carta de Freud a Abraham del 28 de febrero de 1909, en *Correspondencia*, Barcelona, 1979.

1908[5], Abraham presenta la relación de objeto como típicamente demostrada en la actividad del coleccionista. Y hablará así del *Liebhaber*, el amante de los objetos, el coleccionista en el que detrás de la elección de los objetos coleccionados se oculta un delicado simbolismo. Oscila así entre este objeto que reconoce una fragmentación por la marca sobre él del significante, y la fragmentación de 1924 supuesta de entrada por la recurrencia a una secuencia evolutiva predeterminada, o a un factor patológico.

En el caso mencionado de la *pseudología phantastica*, a la primera etapa en que sólo es retenida una parte del cuerpo del padre, sigue otra (en la que se acercaba gradualmente a la cuestión del amor "objetivo") en donde en un sueño aparece el cuerpo total del padre, *excepto* una parte: la que corresponde al vello púbico. En ambos casos se trata, sin embargo, de amor *parcial:* "te amo por lo que te falta ya que amo en tí algo más que a tí".

Parece posible concluir que, de diferentes modos, tanto Bergler como Abraham han encontrado en la incorporación la "figura" de la tendencia parcial de la que hablaba Freud; luego han interpretado esa incorporación como "deseo de obtener" y asimilado este deseo al amor parcial que alcanzará su madurez en la totalización del objeto. Este deslizamiento desde la teoría de las pulsiones hacia el campo del narcisismo, es algo contra lo que el propio Abraham advierte cuando, en 1914, se opone a la terapia jungiana: "La 'tarea vital' y otras cosas semejantes (incluida 'la tendencia prospectiva del inconsciente'), no es otra cosa que una apelación al Ideal del yo, y consiguientemente un camino que pasa por delante de las reales posibilidades de sublimación (con el propósito inconsciente de evitarlas)"[6]. ¿Cómo podría haber sabido que sus propias palabras servirían para referirse a su obra posterior y a los desarrollos inspirados en ella?

La misma reducción teórica pudo haber sido provocada en Bergler por su encuentro con esos pacientes "coleccionista de injusticias". El amor, tal vez, podría retrotraer a esos pacientes del más allá pulsional y situar al autor en una relación menos incómoda con su descubrimiento.

Se podría decir que si en la ejemplificación clínica, y aún en las deducciones que apunta aisladamente, Abraham se refiere al objeto *en* la fantasía, en la especulación teórica hace un cambio de registro y el objeto pasa a ser objeto de la necesidad en tanto cierta "realidad" es deducida de la fantasía. Casi una interpretación de Abraham la constituye la inversión de este planteo en Bergler, cuyo razonamiento lo lleva más claramente a inferir de una "pérdida en la realidad" la aparición de la fantasía.

[5] Abraham K., "Las diferencias psicosexuales entre la histeria y la demencia precoz", en *Op. cit.*

[6] Carta de Abraham a Freud del 16-4-1914, en Freud S. y Abraham K., *Op. cit.*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

Freud S. Lección XXI. Desarrollo de la libido y organizaciones sexuales, en Lecciones introductorias al psicoanálisis, (1915-1917), *O.C.* T. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.
Freud S. Fetichismo, 1927, O.C. T. VIII, *Op. cit.*
Freud S. Conclusiones, ideas, problemas (1938), T. IX, O.C., *Op. cit.*
Freud S. y Abraham K., *Correspondencia,* Gedisa, Barcelona, 1979.
Abraham K. *Psicoanálisis clínico,* Hormé, Bs. As, 1959.
Abraham K., *Estudios sobre psicoanálisis y psiquiatría,* Hormé, Bs. As. 1961.
Lacan J. *Escritos,* T. I., Siglo XXI, Bs. As. 1976.
Lacan J. *Las formaciones del inconsciente,* Nueva Visión, Bs. As. 1970.
Lacan J. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* Barral Editores, 1977.
Bergler E., *La neurosis básica,* Hormé, Bs. As. 1959.

La diferencia cómica

Mario Levín

Es condición necesaria de la génesis de lo cómico que nos veamos impulsados a emplear, simultáneamente o en rápida sucesión, *para la misma función representativa, dos distintas formas de representación, entre las cuales se realiza luego la 'comparación', de donde emerge la diferencia cómica.*

Freud

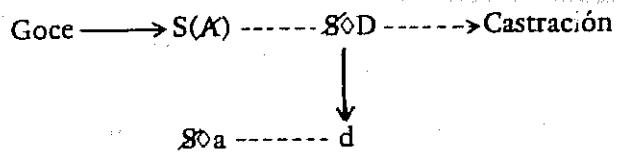
No se sientan tan obligados a mostrarse de cuello duro. Incluso como bufones, están justificados en ser bufones. No tienen más que mirar mi televisión. Soy un payaso. Tómenlo como ejemplo, ¡y no me imiten!

Lacan

Se trata de interrogar la fórmula de la fantasía en el lugar que ocupa en el Grafo del Deseo, y la función del objeto metonímico en el Grafo del Chiste, en tanto hiancias del recorrido del sujeto hasta su reconstitución en el Ideal del Yo. Comenzaremos por recordar con el lector algunos desarrollos de Lacan que damos por establecidos.

Hay en el grafo dos puntos fuertes; se puede llamar así a los puntos de entrecruzamiento en relación a los espacios o hiancias que aparecen como zonas de flotación donde se soporta el sujeto del inconsciente en una cierta relación con el objeto: barrado en la fantasía y "sujeto del desconocimiento" en el yo donde se aliena.

En los puntos de entrecruzamiento del grafo hay apelación y sanción, dos tiempos que se conjugan en el chiste y en el pasaje que sufre la necesidad, al someterse al montaje gramatical de la pulsión por intermedio de la demanda. El intervalo es el tiempo de producción del resto de la operación significante: a) El piso superior del Grafo del Deseo, implica la producción del deseo en la operación que va del goce a la castración, en tanto se pasa del dominio de las "exigencias desenfrenadas" al desfiladero de la demanda:



El deseo queda como resto del encuentro malogrado con el Otro, y es atraído por el fantasma donde el sujeto del deseo resulta tachado por el significante en una cierta relación con el objeto *a* (que resiste a la significantización).

b) Lacan, al reintroducir el objeto metonímico en el Grafo del Chiste, restituye la cuestión de lo imaginario y lo real en la base de la producción chistosa, que Freud reduce a la técnica verbal. Así, entre apelación y sanción es necesario introducir un emisor y el objeto metonímico:

Apelación-----→Emisor-----→Objeto metonímico-----→Sanción[1]

El objeto metonímico, al aparecer en el segundo tiempo de la formación del chiste atrayendo al mismo tiempo la cadena del significante y el circuito intencional del discurso, reintroduce la cuestión del deseo a través de la formación chistosa: *"En esta perspectiva, el objeto del chiste sería reevocarnos esa dimensión por la cual el deseo indica todo lo que ha perdido en el camino, a saber todo lo que ha abandonado en el nivel de la cadena metonímica y lo que no ha podido realizar de sí en el nivel de la metáfora"*[2]. La función del objeto metonímico hace escollo a la plena articulación del deseo, y si el deseo no es articulable, se debe a que allí hay algo de lo real, en tanto el objeto metonímico es metonimia de la falta de objeto, y de lo imaginario, en cuanto el objeto metonímico *"designa aquí el parecido en el que el sujeto se aliena detestándolo..."*[3]. Se podría decir que el emisor es chupado por la imagen que ordena la relación i(a)/m, aunque el objeto metonímico, por su función en el chiste y sobre todo en lo cómico, marca más claramente lo que está en juego como resto.

Si $\$\Diamond$a es el soporte del deseo, esto implica la subducción de la particularidad no abolida de la necesidad en la demanda, por una confrontación que jamás será resuelta: $\$\Diamond$a es la cárcel del hombre.

1 Nuestro procedimiento acentúa la presencia del objeto metonímico, quedando claro que la sanción no es del objeto sino del mensaje tal como se escucha en A. (Véase *Las Formaciones del Inconsciente*, Jacques Lacan, Editorial Nueva Visión, año 1970).

2 J. Lacan, *ibid.*, p. 80.

3 *ibid.* p. 71.
El peso y la presencia del objeto metonímico, al menos en sus aspectos imaginarios, son evocados por Freud como la segunda faz de Jano, cuando aborda la relación del chiste con lo cómico. En cuanto a la función de lo real se aclara más adelante cuando hablamos de la caricatura.

$\not{S}$ y *a*, indican y presentifican dos mecanismos de producción cuya heterogeneidad (la de los mecanismos) puede indicar la diferencia radical entre el registro de la palabra y la imagen.

a) $\not{S}$ indica la barra de la represión a la que el sujeto es sometido desde su entrada en el logos parlante. Esta operación implica, como se sabe, *a* como resto.

b) *a*, puede ser caracterizado como lo que se expulsa en el momento de la constitución del espacio. Su expulsión es necesaria para que se produzca la inversión $\overset{\Delta}{\not{S}}$-----$\overset{\nabla}{\not{S}}$ (sujeto aniquilado y geometral respectivamente), contemporánea de la constitución del espacio.

Lo que se expulsa es lo que no se realiza en la imagen en el momento mismo en que el sujeto se constituye en el espacio en tanto sujeto que habla. La anterioridad lógica del significante se indica en la medida en que, a la trascendentalidad —eternidad podríamos decir— del significante hay que oponer la producción de la imagen en relación a los efectos del significante. Pero al revés, esta primacía dada al significante no anula la cuestión de la imagen ya que, sin ella, la relación simbólico/real ocurriría en el espacio negro de la psicastenia legendaria.

La producción sincrónica del *a* (en su relación con el significante y la imagen), Lacan la promueve al menos en dos lugares:

a) Como resto de la división significante donde el sujeto se constituye en relación con el significante del Otro, en tanto es un Otro castrado:

S---|--A
$\not{A}$ | a angustia
| $\not{S}$

donde indicamos el piso de la angustia y su objeto. La relación $\not{A}$-----$>a$, señala la angustia ante la inminencia del deseo del Otro: a partir de ahí el sujeto cede una parte de sí mismo y pretenderá pagar con su castración la inconmensurabilidad del Otro. $\not{S}$ es el sujeto apto para el deseo en tanto ignora estructuralmente que lo que lo causa y lo soporta, es inaccesible en términos de cualquier experiencia de satisfacción.

b) *a*, como objeto no especularizable, en tanto el sujeto al constituirse en la imagen no da nada y pierde todo: la castración es simbólica, y la idea de pérdida queda bajo el régimen de la expulsión (*rejet, werfung* y no represión); por lo tanto el *a* causa del deseo tampoco se realiza en ninguna experiencia estética inmediata que no pase por el campo del Otro, o sea aislado de la relación $\not{A}/a$.

El *a* en la imagen marca los puntos ciegos, donde la visión se reduce a cero, deberíamos decir la función del sujeto, que Lacan da como puntiforme. Pero esto implica que entre la imagen y la visión hay esquizia:

Imagen----------Visión
a

en tanto el *a* desaparecido mantiene esa distancia. Por eso Didier Wheil[4] dice *werfung* y no *verwerfung*, en tanto el *ver* sería la marca de su desaparición imperecedera. La expulsión del *a* sostiene la imagen, produce la imagen como imagen.

Pero además, la primacía del significante en la constitución de la imagen se indica ante la respuesta del Otro que el niño busca al girar la cabeza demandando la aprobación del adulto que lo sostiene, y cuya respuesta tiene el efecto de frenar el transitivismo infantil en una imagen congelada. El pasaje por la identificación especular no se entiende sin este segundo tiempo del estadio del espejo: donde la función del significante es la de sostener la expulsión del *a*.

La relación $\not{A}$/a está afectada por el rasgo de la ambivalencia en tanto los dos términos coexisten en la constitución del deseo, sin que se haga posible su anulación recíproca. Esta relación puede ser leída en el tabú de la virginidad donde Freud establece una analogía con la relación en la que entra la joven en sus días menstruales: *"...las adolescentes son consideradas durante el período como propiedad de dicho antepasado, recayendo así sobre ellas un riguroso tabú"*[5]. Pero este rasgo ambivalente también se lee en la definición del tabú: *es al mismo tiempo lo sagrado y lo impuro*, y el trabajo de Freud será justamente no sólo el de resaltar esta ambivalencia sino el de sostenerla teóricamente como una necesidad interna de la constitución de la conciencia moral. Dicho de otro modo: donde hay Ley no puede ser sino de un deseo, pero esto no se entiende sin ubicar al *a* (lo que se resiste a la Ley del significante) como causa del deseo.

Bajo $\not{A}$ se nuclea el tema de lo sagrado, del objeto o la figura tabú, pero es su relación con *a* lo que implica la posibilidad del contagio y transmisión. Según Freud, el carácter transmisible del tabú está en la base de la idea de que un tabú puede evacuarse por expiación: *"La transmisibilidad del tabú es probablemente lo que ha dado nacimiento a la creencia de la posibilidad de eludirlo por medio de las ceremonias de expiación"*[6]. En cuanto a la expiación sabemos bien que se trata del trabajo del duelo, *"donde se exigen todos los significantes"* (Lacan), mientras que la idea de transmisión aparece más claramente en la relación Ley y deseo o prohibición y tendencia: *"La transmisibilidad y la facultad de expansión reflejan un proceso por el que pasa el deseo inconsciente... La tendencia inconsciente se desplaza de continuo... pero la prohibición sigue estos desplazamientos... tanto la prohibición como la tendencia continúan subsistiendo... De este modo queda creada una situación insolucionable, una fijación psíquica, y todo el desarrollo ulterior*

4 Una clase dictada por Didier Wheil en el seminario 1978/1979 "La Topología y el Tiempo". En cuanto al término de "expulsión", cuyas razones para diferenciarlo de la forclusión aparecen en el texto, lo tomamos del título de un opúsculo que escribiéramos con Américo Vallejo, *"La Mirada Expulsada"*, publicado por la Biblioteca de Rosario.

5 S. Freud, *Obras Completas*, Tomo I, p. 968, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

6 *ibid.*, Tomo II, p. 430.

de la neurosis se deriva de este duradero conflicto entre la prohibición y la tendencia"[7]. De este modo, se puede decir que la prohibición del tabú crea al mismo tiempo las condiciones de su transmisibilidad en la medida en que hay algo de la tendencia que escapa, que se resiste al significante, aunque sigue el camino trazado por él[8]. Este excedente nos lleva al segundo término de la ambivalencia. Pero en tanto el objeto *a*, como excedente de la operación significante de la prohibición no es lo reprimido (lo que se reprime es siempre un significante) sino lo expulsado, su manifestación debe estipularse en las coordenadas de lo imaginario: cuerpo fragmentado/imagen.

Con el asesinato del Padre Freud marca la entrada del ser humano como sujeto en el logos parlante, pero ese significante que cree recibir y que en realidad lo marca, nunca es suficiente para hacer desaparecer el cuerpo... del delito[9]. Pero al mismo tiempo, y justamente en tanto es con el significante que se realiza el trabajo del duelo, este no es sino un momento paradigmático de la relación más general del significante (reprimido) con la categoría de la falta.

Si bien los términos que aparecen confrontados son el significante y el objeto *a*, lo que adquiere valor sintomático es la imagen: *"El cadáver es lo que ha proporcionado siempre la primera noción del espíritu maléfico"*[10]. Al establecer así la dialéctica entre el cuerpo y la imagen, Freud lo hace a partir de una de sus fórmulas más lapidarias sobre la muerte: *"Los muertos matan; nuestra actual representación de la muerte bajo la forma del esqueleto muestra que la muerte misma no es sino un hombre muerto"*[11]. Esta frase clarifica la cuestión del duelo, en tanto todo duelo reactiva el duelo original y se entiende como la imposibilidad del significante de agotar el cuerpo.

¿Qué hacer con el cuerpo, cuando ya no hay nada de imagen que haga de pantalla a esos despojos mortales? Pero además, ¿dónde está esa imagen, si cuando el cuerpo aparece la imagen pareciera soltar el lastre?: a) Ante la falta de imagen que evocamos, cuyo polo puede ser el cuerpo dolorido del melancólico, Lacan nos recuerda la predilección del suicidio a través de la ventana, como un último intento de restituir al cuerpo los límites donde eso (esa cosa), pueda hacer imagen, cuando el significante ya ha perdido la partida ante un duelo imposible. b) En cuanto a la imagen, al desprenderse del cuerpo, es lo que todavía sigue paseándose bajo el ropaje del "espíritu maléfico", cuyo clamor de venganza sólo puede ser satisfecho en los ritos de ex-

7 *ibid.*, Tomo II, p. 430.

8 Pero habría que evitar una confusión: la retórica inconsciente que Freud rubrica entre condensaciones y desplazamientos, implican el significante trascendental en tanto y en cuanto se articula en el ser humano, siendo el peso de lo real, lo que reduce el deslizamiento infinito: acción de freno o embrague que delinea las sinuosidades de la retórica del significante inconsciente.

9 Véase las consideraciones de Masotta acerca del "cadáver fáctico del melancólico". *El Modelo Pulsional*, edit. Altazor, Buenos Aires, 1981.

10 S. Freud, *ibid.*, Tomo II, p. 451.

11 *ibid.*

piación, que no son sino la metabolización de eso que, aparecido en lo real, ha de ser elevado, introducido en lo simbólico.

Vaivenes entre el cuerpo y la imagen, entre el cadáver y el espíritu maléfico, mientras el significante realiza el trabajo de duelo[12]. La ambivalencia ancestro/espectro, por ejemplo, se inscribe en la oposición significante/a, en tanto el espectro se polariza entre la tentación y la angustia (los efectos siniestros evocados por Freud), mientras que la relación con el ancestro implica el superyo ante quien se experimenta el terror sagrado o la sideración.

Shakespeare, al poner en escena la relación cadáver/duelo insuficiente, hace aparecer el fantasma del Rey asesinado en *"la flor de sus pecados"*. La *"economía"* sobre la que Hamlet apenas ironiza al principio del texto, es la insuficiencia del duelo que —nos enseña a ver Lacan— va a recorrer toda la tragedia. Pero además, hay algo en este padre asesinado que lo vuelve ridículo, como si el fantasma del Rey Hamlet dejara algo que desear en cuanto a su severidad, su falta de aplomo (*sic.*) que si bien despierta cierto estupor con sus apariciones parecería no alejarse de la idea freudiana de que el "aparecido" también excita la curiosidad del personaje indefenso. Este rasgo caricatural, es el que resalta una película[13], al hacer morir al padre (actor y director de un teatro de provincia) durante un ensayo en el que encarna al *Ghost*. Su hijo Alexander, aunque presencia el ensayo, parece no acusar recibo de lo sucedido, hasta que en una secuencia posterior lo obligan a ir a ver al muerto. Primero se rehúsa y luego escapa de la habitación bajo la sensación de repugnancia que le inspira una palangana sanguinolienta (aislada en un primer plano). Esta oposición entre el padre de pacotilla (como si la imagen no diera para más) y el cadáver reducido a su último escupitajo, reaparece en el tema de la caricatura que tratamos más adelante.

Pero a veces, esta reaparición del muerto es requerida por la tradición. Un ejemplo de identificación que da Lacan, donde aparece la producción de la idea de lo mismo, muestra el peso de lo simbólico que aleja todo efecto de inquietante extrañeza. Se trata de la reaparición del amo muerto bajo la forma de un roedor de campo, ante los ojos de un campesino que lo sigue durante la última visita a sus propiedades. Pero aquí la metamorfosis del amo en rata se realiza según la tradición del folklore. Digamos que es una rata articulada, y es por esto que la aparición no provoca ningún desarreglo imaginario. La rata es un significante del amo, el que justamente permite la identificación: "es el amo". El significante metafórico rata, es un puente seguro para llegar a lo mismo; y por eso el campesino no se altera y lo reconoce sin dudar.

Si la rata no se articula en la tradición como significante, podríamos encontrarnos con la rata que puebla la fantasía masturbatoria del joven Gide: la descomposición de la niña bajo las aguas que reaparece en una lejana orilla como rata muerta, no impide la identificación rata = niña, pero evoca la falta

[12] Cfr. D. Wheil.

[13] Bergman: *Famy y Alexander.*

de simbolización y el momento pánico de la identificación que allí se realiza, del niño Gide elidido del deseo materno. Tal vez, sería necesario interrogarse sobre el efecto de esta elisión del deseo materno que Lacan evoca en el seminario de *Las Formaciones:* la madre, al no poner el significante fálico como término de comparación, hace que este lugar sea ocupado por figuras subhumanas, donde se evoca la falta de una identificación anticipatoria en la que el sujeto, en tanto deseado, se inscribe bajo la forma humana.

Mientras el significante pasa a engrosar el texto del superyo en su relación con la imposibilidad de articular el deseo, donde la diferencia se anula y se repite en el trabajo del significante, la imagen parece no apta para esta relación de identidad, en tanto la imagen es lo que no deja de hacerse, y su diferencia es redimida por el significante, cuya función es la de anular los efectos inquietantes siempre factibles desde que la imagen entra en juego. Sin embargo, la función y constitución del ideal del yo debe ser entendida en términos que no pueden excluir la cuestión de la imagen.

Freud deriva el placer del chiste siguiendo el recorrido del significante, mientras que en lo cómico introduce la cuestión de la imagen por intermedio de la representación, en tanto el efecto cómico es la descarga de la diferencia energética ahorrada entre dos formas distintas de la representación; entre lo extraño y lo propio, lo habitual y lo modificado, lo esperado y lo sucedido, diferencias entre las cuales se realiza la comparación de donde emerge la diferencia cómica[14]. No obstante es necesario tener en cuenta que Freud no está hablando de dos representaciones que súbitamente entran en relación, sino de dos estados de *"la misma función representativa"* que actúan por *"simultaneidad o en rápida sucesión"*. Se trata pues de dos estados de la representación, cuya diferencia, hace surgir la comicidad. Como se ve, esta posición sería insostenible, si no se apoyase en un proceso de producción de la imagen en el que, al menos, es posible aislar dos tiempos o momentos diferentes. Lo que está en juego es la imagen y su degradación, tal como Freud lo expone al estudiar las técnicas *"encaminadas para hacer surgir artificialmente la comicidad"*[15].

Una de estas técnicas artificiales de *"degradación de lo sublime"*, nos referimos a la caricatura, se descompone según Freud en tres tiempos: *"La caricatura lleva a cabo la degradación extrayendo del conjunto del objeto eminente un rasgo"*, este aislamiento del rasgo, que no es sino el rasgo unario de la identificación primera, es lo que produce el efecto cómico. *"Por este medio se consigue un efecto cómico que es hecho extensivo a la totalidad"*, pero se trata de una *"totalidad ideal"* que no implica ninguna *"satisfacción de la realidad"*. Respecto del momento intermedio entre el aislamiento del

[14] Perífrasis cuyos elementos figuran en el tomo II, p. 930 de las *O.C.* de Sigmund Freud, *op. cit.* Cfr. con la traducción de Strachey: *Jokes and their Relation to the Unconscious.* Edit. Norton, pág. 234.

[15] Sigmund Freud, *ibid.*, p. 911. Los siguientes pasajes referidos a la caricatura se encuentran en el mismo capítulo.

rasgo unario y la recomposición ideal es necesario, agrega Freud *"que la presencia de lo eminente no nos mantenga en una disposición respetuosa"*, en tanto que lo que se produce como momento intermedio es una degradación de la figura, anamorfosis o fragmentación. Estos tres tiempos pueden indicarse del modo siguiente:

Aislamiento del RU----»Fragmentación----»Reconstitución Ideal

Relacionando estos tres tiempos con los cuatro lugares del chiste (apelación/emisor/objeto/sanción) se puede observar que la diferencia marcada por Freud (*"El chiste se hace, lo cómico se descubre"*), resulta esencial, en tanto redistribuye los lugares entre el emisor y el objeto metonímico. En lo cómico, en el lugar del emisor tenemos al objeto que irrumpe desde el exterior e interroga al sujeto desde el punto cómico. Esta disrupción en el campo visual implica un cuestionamiento del sujeto geometral ($\hat{\$}$), produciendo la restructuración de las coordenadas espaciales del sujeto desde un punto de vista que ahora lo mira (el punto cómico), lo aniquila (lo hace matar de risa) y lo incluye en una situación de la que ya no tiene el control.

Esta inversión del sujeto nos autoriza a restituir en la caricatura un cuarto lugar, el del objeto, ahora ocupado por el sujeto aniquilado:

Aislamiento-----Emisor------Objeto -------Identificación

RU Fragmentación $\hat{\$}$ I

En el punto terminal, donde se produce la identificación ideal, es posible reconocer el Ideal del Yo ya que es desde allí desde donde se pasa de la monstruosidad a la regulación del flou de la imagen. El Ideal del Yo queda entonces en relación estrecha con el rasgo unario, en la medida en que la aislación de este último está en la base de la constitución del primero, relación que no debe hacernos olvidar el punto intermedio donde se *"degrada lo sublime"*[16].

De este modo, la relación RU/I nos pone en la pista de ese primer tipo de identificación (¿por incorporación, por fragmentación?) al Padre, y nos muestra cómo la función del Padre es poco compatible con cualquier imaginería que peligrosamente lo vuelve caricatural y ridículo. Pero al mismo tiempo, este pasaje del RU por el campo de la imagen nos muestra su función en tanto produce la inversión $\hat{\$}$-----$\check{\$}$ a través de la constitución del Ideal del Yo. Dicho de otro modo: si alguien ocupa el lugar del Ideal del Yo sólo podrá hacerlo a costa de evocar su origen fragmentario en la medida en que

[16] Esta relación RU/I en la identificación, es posible distinguirla también en el desenmascaramiento, cuyo placer surge en relación con la persona desenmascarada y concluye con un efecto identificatorio: *"Ese individuo al que admiras como un semidiós, no es sino un hombre como tú"* (Freud). En cuanto a las otras dos técnicas que nos permiten descubrir la esencia de lo cómico, son: la parodia y el *trasvesty* (esta última no se menciona en la edición española), y el proceso es la fragmentación: *"...destrucción de los caracteres que de una persona conocemos, sus palabras y sus actos y la sustitución por otros más bajos"*.

da el rasgo unario de la identificación donde el sujeto se soporta, siempre y cuando las coordenadas del espacio visual se ordenen de acuerdo con ese ideal. Recuérdese cuando Freud evoca la risa colectiva, o la simple y accidental solidaridad que se produce entre desconocidos que súbitamente son interpelados al mismo tiempo por una disrupción en el espacio que los masifica: esta relación entre el Ideal del yo y la formación de la masa precede en dieciséis años a *Psicología de las masas!*

Por último, el efecto de inquietante extrañeza en la relación a lo cómico, puede calificarse como una falla en el circuito que impide o detiene el movimiento antes de que se establezca la identificación en I. El *a* siniestro, de acuerdo con nuestro encadenamiento se inscribiría en el lugar del I. Pero si esto no ocurre, el I de la identificación ideal es lo que cierra el grafo, buen puerto, aunque no sea sino uno más, para un sujeto exiliado de cualquier tipo de reconocimiento que no pase por el Otro.

New York, 26 de Febrero al 5 de Marzo de 1984

Deseo de agalma

Isabel Steinberg

De la multiplicidad de esas significaciones se desprende la función central en el límite de los empleos. La etimología no consiste en encontrar el sentido de la raíz, sino aquello que contiene en los sentidos diversos.

J. Lacan, *Le transfert*

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas.

Oliverio Girondo, *Exvoto*

Que el amor hace elogio: eso estaba allí y sólo demandaba ser dado a luz. Por la topología singular que impide decir del amor algo que tenga sentido, Platón habla en la mujer, en la adivina. Y cuando ella habla por otro hace metáfora, hace milagro en la atopía del discurso, traza las vías de la sustitución como las propias del amor. Las cosas importantes, se sabe, suceden en el jardín: la pobreza del recurso convirtiéndose en el recurso de la pobreza no sin el consiguiente embarazo. El Amor, retoño concebido a espaldas de los ricos, no sabrá nunca que en aquella fiesta se celebraba el nacimiento de la Divina. Las mil y una *agalma* en el objeto del deseo, salvado siempre nuevamente de las aguas abismales del amor oceánico. La función imaginaria de la castración del lado del objeto en la fantasía será *αγαλμα*[1], abierta en Lacan a los diversos campos semánticos donde toma su valor fundamental, ése por el que en su deslizamiento, el sujeto se reconoce a sí mismo como detenido en un análisis.

En "Análisis terminable e interminable", Freud se refiere a los límites del análisis: "Con frecuencia tenemos la impresión de que con el deseo de un pene y la protesta masculina hemos penetrado a través de todos los estratos psicológicos y hemos llegado a la roca viva, y que por lo tanto nuestras actividades han llegado a su fin". Y más adelante: "La repudiación de la feminidad puede no ser otra cosa que un hecho biológico, una parte del gran enigma de la sexualidad".

Resulta interesante que, en el seminario de La Transferencia, Lacan utili-

ce una metáfora de carácter "cartográfico" en un fragmento en el que se refiere a la raíz narcisista de la castración: "...esta relación del cuerpo propio con el falo se debe considerar esencial en la relación *nachträglich* con objetos perdidos; en el centro está el destino de esta posibilidad perdida, esencial, del objeto fálico como blanco, como esas islas de los mapas marinos cuyo interior no está representado, sino sólo los contornos"... "En efecto, nunca se dibujará lo que está en el interior de la isla".

Si para Freud la roca viva, el enigma encontrado, parece marcar la finalización del análisis, para Lacan será el trazado del mapa que bordea lo innombrable lo que dé su carácter de límite al análisis, de contorno dibujado con precisión de escritura.

Si "*agalma*" aparece sin traducción etimológica precisa, es porque, en un movimiento que no es ajeno a la teoría psicoanalítica, sino más bien "familionario", marca el privilegio de una lectura que, en Lacan, no es un simple recurso de erudición: es invento en tanto *nachträglich*, lo que aún no había sido leído.

Apenas lo hubo dicho, todos se apresuraron. Vino desde la llanura la vaca, vinieron desde la veloz nave bien fabricada los compañeros del magnánimo Telémaco, vino el orfebre trayendo en sus manos las herramientas de bronce, los utensilios de su arte, el yunque, el martillo, las tenazas bien hechas, con las cuales trabajaba el oro. Atenea vino a gozar del sacrificio. El anciano Néstor, domador de caballos, trajo el oro. Aquel luego revistió de oro los cuernos de la vaca, para que la diosa se complaciera viendo el agalma (adorno)[2]. (Homero, *La Odisea*. Canto 3)

El adorno grato a los ojos de Palas Atenea: vestigio brillante de los pasos de Telémaco cuando busca a su padre. El busca a un padre que no ha reinado nunca y que está muerto, es decir a un héroe, y es por la intervención de un padre vivo, Néstor, que se le ofrece *agalma* a la diosa. En el universo homérico, este atributo es costumbre de jefe, generosidad de poderoso; para quien tiene, el don produce nuevas riquezas, y la riqueza de los reyes es precisamente de dos especies: rebaños y metales preciosos, no pocas veces fusionados en imágenes como la de los cuernos dorados, o en otras figuras míticas como el velloción o el becerro de oro. El tema del adorno es en este caso el de las cosas preciosas o *agalmata* como producto de aquellos actos preparatorios que valorizan el sacrificio. Los dioses homéricos, en una especie de "semi libertinaje" a manera de "poesía profana"[3] no son ajenos a las genealogías reales y su comercio con los hombres no reviste la estatura trágica de los misterios y oráculos délficos, guardianes del orden humano a través de lo fatídico. La religión homérica es una religión de héroes y nobles, y el mundo olímpico un mundo de contingencias y caprichos, en una estética de las transfiguraciones y trasvestismos dioses-hombres, que "del mito producirá la comedia"[3].

Los nacimientos e infancias amenazados y milagrosos son temas comunes a los dioses y a los hombres y la ligazón entre ambos se da a través de las genealogías: el héroe desciende de algún dios o diosa o hay relaciones "personales" de un dios con miembros sucesivos de una dinastía. Esto último ocurre en la *Odisea:* Atenea, esa cultora del divino engaño de las apariencias, que toma diez y ocho aspectos diferentes en el poema, es protectora de Ulises y de su hijo Telémaco. El inquietante "diablo enamorado" homérico se llama "Palas" como trofeo de su victoria sobre el gigante que lleva ese nombre, a quien se lo arrebata además del pellejo, y el escudo de piel de cabra que ostenta es testimonio de su victoria sobre la gorgona. Ella lleva el trofeo como prueba de la lucha que da al vencedor un derecho total sobre el vencido, y será Palas Atenea quien dé al regreso del héroe el sentido de venganza y asesinato sin clemencia de aquellos que pretenden a la mujer que teje y desteje una sola frase: el único hombre, ese que no está, ese que me ha dado un hijo.

Palas Atenea es la diosa "de los ojos de lechuza", y el bello adorno con que se la honra habla del límite incierto entre el sacrificio y la ofrenda.

El valor del don cobra, a sus ojos de espectadora, sentido de homenaje y rescate: parte del cuerpo de la víctima sacrificada será ofrendado, es decir quemado, y otra parte será consumida por los donantes. Hay en esto una equivalencia substancial entre lo que es bello para los hombres y los dioses y lo que comen ambos. En el ritual del festín sacrificial de comunión u olímpico, a diferencia del de aversión o tectónico en el que la víctima entera es ofrendada, hay en la cosa donada algo que representa al donante. La eficacia de la ofrenda no escapa a cierta reversibilidad, por la que los mismos objetos que se dan a los dioses (ganado, oro), se utilizan también como presentes de hospitalidad. La misma carne donada al dios es consumida por el donante, y es porque el rey posee oro que puede intentar un comercio con el olímpico. Si el donador se ofrece en cuernos dorados, es porque espera que se multipliquen al ser vistos por la diosa que nunca perdió, virgen protectora y guardiana de la maternidad. Palas Atenea tiene sus preferencias, tiene sus debilidades, y ella es quien espera del donante esa "partecita especial", para que éste, situado frente a la diosa como ante una siempre reencontrada mantis que "prefiere" la cabeza de su partenaire, devenga objeto de un hambre que él elige. El Otro queda constituido en el interior de la demanda oral no sólo como hambre sino como hambre articulada, hambre que demanda.

"Y es en tanto que a ella le gusta eso, que para nosotros en la imagen se muestra como goce a expensas del otro, y entonces comenzamos a colocar en las funciones naturales aquello de que se trata, a saber, el sentido moral; dicho de otra manera, que entramos en la dialéctica sadiana como tal".[4]

A ella le complace ese fingimiento en danza en el juego de acercamientos y rupturas de la lucha a muerte y de la ceremonia sexual.

El caballo estaba en pie; sentados alrededor de él los troyanos discutían opiniones discordantes. Les agradaban tres decisiones distintas: o atravesar el

hueco maderamen con un bronce implacable, o arrojarlo contra las piedras después de arrastrarlo hasta la cima de la ciudad, o dejarlo para que fuera gran agalma (grandiosa efigie)[2] *grata a los dioses.* (Homero, *La Odisea.* Canto 8).

Es el cantor ciego, Demódoco, quien relata con su cítara la epopeya troyana, junto a Ulises, que aún no ha dado su nombre a los feacios. El canto opera a la manera de un develamiento, de una suave puesta al descubierto; habla de un acontecimiento en el que lo que estaba oculto salió a la luz, y bien se sabe que no anunció precisamente algo que nace. Esa enorme imagen del animal de Palas Atenea, efigie descomunal visible a los dioses, encierra aquello que sus víctimas hacen decisión: la muerte, el estrago. Frente a eso que sorprende por estar en "distinto equilibrio" que los otros objetos, aparecen las preguntas sobre lo que guarda en su vientre. En un tiempo sin entreacto, del todo o nada, la respuesta será fatalmente aniquilación, lugar del uno u otro, lucha solapada y oscura que perfora como un cuchillo hundido en el vientre de ese animal que cautiva. Porque, ¿dónde encontrar eso que cautiva sino en su vientre?

En el límite de la interrogación sadiana al objeto, que lleva a lo profundo de su ser, a la destrucción en lo sublime de su preciosidad, sólo una barrera hace obstáculo: la de la belleza. El investimento del otro es defendido por el yo ideal, esa vasijita hecha en la escuela que tiene un lugar preferencial en la repisa, la consistencia necesaria que cada uno se da diariamente a sí mismo, la buena forma. Y es ese acto de devoción frente a la imagen el que puede desatar las llamas de la pasión más exitosa, la que debía terminar en suicidio del objeto. Porque algo no muy "abuenado" guardaba ese animal en su interior. La voz de Alinoo, rey protector de Ulises, recrea la muerte de los troyanos como "el azar dado por los dioses que decretaron sus muertes para que sirvieran a los venideros de asunto para sus cantos" (*Odisea,* Canto 8). Porque algo cesa de no cifrarse, Ulises diseña su nombre y confiesa su lugar "entre dos muertes", su descenso a la morada de las almas eternas, su destino de retorno.

Cuenta el héroe: entre Escila y Caribdis, su deseo fue salvado de las aguas.

A mí, desdichada, conducida por el remo marinero, llevando una vida lamentable dentro de las casas, en aquella de las islas donde la primer palmera y el laurel elevaron sus ramas sagradas para la querida Leto, en agalma (honor)[2] *del vástago de Zeus.* (Eurípides, *Hécuba.* 456).

Honor, homenaje, *agalma* de un nacimiento. Leto da a luz a Apolo, ese hijo de Zeus que prefigura lo que de profeta del padre tendrá el hijo elegido. En los dolores del parto, la mujer rodea con sus brazos esa palmera que es ofrenda al nacimiento, símbolo frente a la llegada de aquel que sabe de las artes

del encantamiento y la purificación de las almas. Junto a la palmera, el laurel anuncia en su atemporalidad el destino de aquella ninfa oculta en el seno de la madre tierra para escapar del deseo apasionado del joven Apolo.

El destino de este hijo es en la imaginería griega tan fausto como infausto es el de otro hijo de Zeus, Dionisios. El nacimiento de Dionisios es la muerte de su madre Semele, fulminada por un rayo. Según una leyenda, Hera, esposa de Zeus y diosa del matrimonio, inspirada por los celos, quiere matar al niño por lo que el padre olímpico lo oculta en su muslo de la ira de su mujer.

En las Bacantes, tragedia del asesinato del hijo, El Coro repite en alabanza a Dionisios: "Hijo sin madre nacido de puro varón". El mito del padre "gestador" producirá un hijo vengativo, propiciador de placer y ebriedad, de la adivinación y la fiesta de las mujeres, garantizando el acatamiento de la ley por mediación de lo fatídico. Lo dionisíaco será religión del hijo, locura sacra de las mujeres poseídas por la embriaguez religiosa, por el retorno del niño que ha sido devorado en el origen. Cuando las Bacantes comen crudo el animal despedazado, es al dios mismo a quien devoran. Con el tema de la incorporación del hijo, el patetismo se introduce en la tragedia a través de la madre que no sabe que ese cuya cabeza lleva como trofeo es su hijo, a quien ella ha despedazado. La fusión por incorporación encuentra en el culto dionisíaco diversas representaciones, como la de la yedra, que aparece como atributo u ornamento del dios, masticada por las fieles durante el ritual y también como un tatuaje llamado "totem".

El asesinato del niño "hijo sin madre nacido de puro varón" es celebrado en un culto marcadamente femenino, en el que la venganza descarnada que ignora toda filiación será santuario de la locura femenina, lugar de adoración del falo como algo más o menos ubicuo, siempre reinvocado, identificado imaginariamente con la fuerza de la agresividad primitiva de la Mujer. Las ceremonias nocturnas con cortejos de antorchas como multiplicidad de falos, reaparecen en el culto de Artemisa, la diosa cazadora, en la Isla de Delos. En algunas interpretaciones se toma a Artemisa o Diana como Virgen no en el sentido de castidad, sino de ausencia de matrimonio o de entrega a un solo hombre. Que el laurel esté presente en una secuencia que debe leerse desde el futuro (Dafne aún no fue perseguida por quien está naciendo) es sólo un atajo para arribar a Delos, lugar sin nacimientos ni muertes, donde se eleva el símbolo por excelencia, símbolo fálico, símbolo de inmortalidad, dimensión insoportable de lo simbólico puro. La palmera que Leto arquea al hacerla su soporte, es testimonio, en su inclinación, del símbolo falo, con el valor que el psicoanálisis le da de significante absoluto, lugar de un significante que falta, nacimiento del lenguaje.

Ella sabe que si hay algo más precioso que el deseo mismo, es guardar su símbolo, el falo.

Y luego que ella escuchó la palabra del amo, tomando sus velos desde lo alto

del hombro los desgarró hasta el medio del vientre junto al ombligo, y descubrió los senos y el pecho hermosísimo como de agalma (estatua)[2]. (Eurípides, *Hécuba*. 555).

Eurípides comparte con Platón un mismo campo semántico, en el que *agalma* ya es, ampliando su significación a partir de Heródoto, algo de valor o precio: un *exvoto*, a diferencia de un *anatema*, que puede ser cualquier objeto donado. El exvoto es estéticamente valioso o tiene un alto precio, e indica la cesión al dios de algo a lo que se renuncia y con lo que se da testimonio. La divinidad, en el exvoto, crece ante los terceros que van a ver su santuario. Lacan transmite su lectura de este fragmento de *Hécuba* dando a *agalma* el valor, no de eso que podría evocar la perfección de ciertas partes de las estatuas griegas, sino de aquellos objetos que aparecen suspendidos en los templos, los exvotos. Ellos tienen de *agalma* lo *galant*, lo galante, *aglaos*, lo brillante. En los santuarios de dioses o héroes, estos objetos aparecen como representación en acción de gracias por un miembro que se ha curado, que no se ha perdido, cobrando el sentido de testimonio de un pacto exitoso con el dios. Este valor de signo de algo pactado, guarda relación con aquellos signos que los dioses otorgan a los sacrificantes para evidenciar que aprueban el don ofrecido. En los sacrificios délficos, los signos más frecuentes son los que brinda la consulta oracular: el aspecto de la llama, la disposición de las entrañas, y en general todos los elementos adivinatorios ligados al sacrificio ritual. Los signos favorables aparecen solamente cuando la divinidad invocada acoge el ruego que acompaña el sacrificio, y ve con buenos ojos a la víctima elegida. Además de las cualidades que ésta debe poseer *a priori*, hay siempre un testimonio en el momento mismo del sacrificio, algo en los rasgos o actitudes del sacrificado que confirma la buena elección.

Polixena, en un gesto de anticipación estética que bien puede evocar los inolvidables parpadeos cinematográficos de aquella Juana en la hoguera, testimonia con dignidad de elegida su lugar en la escena sacrificial.

Ella es hija de un padre destituido y vencido, Príamo; de sus cincuenta hermanos ninguno parece haber sobrevivido; y en exilio con su madre, es elegida por Ulises entre todas las esclavas troyanas para ser sacrificada en honor a Aquiles, el héroe. La plegaria elevada es para que el ejército vencedor pueda volver a su patria. Poco antes de la ejecución, Polixena pide ser desatada para morir en libertad, y lo que ofrece es su develamiento, al rasgar las vestiduras y mostrar sus encantos adolescentes a la mirada de los vencedores. Enseguida se elevan voces de reproche alrededor de su cuerpo sangrante: "¿Tú te quedas allá, miserable, sin un velo o un ropaje para la joven niña, con las manos vacías?" (*Hécuba*, 575).

Lo que sorprende y conmueve a aquellos que son reconocidamente valientes en el combate es ese gesto brillante de la joven, por el que un acto que hubiera devenido iniciativa pura de verdugo, demanda total del ejecutor, abre lugar al brillo demoníaco de una especie de "deseo natural".

Polixena, precipitada al lugar de puro trofeo, colocada en la cúspide de la escandalosa piedra sacrificial, presentifica lo invisible en los brillos de sus encantos. La cuestión de la elección, del privilegio del objeto de amor sobre los demás, no se liga al concepto de "objeto parcial" por ser éste el que "se encuentra" como "la mejor parte" de una supuesta totalidad. Es por ser parcial que se lo desea, por ser el que guarda entre sus pliegues los destellos de tantos otros objetos: perdidos. Por ese sobrevalor, el sacrificado, el amado, salva la dignidad de sujeto en el amor, y es por esa vía que el deseo aparece como una relación con algo que, en el otro, elige ese objeto parcial.

Ella muestra su deseo al desnudarse para nada.

Y digo que él es parecidísimo a esos silenos que se ven sentados en los talleres de escultura, a los cuales los artistas trabajan portando ciringas o flautas; si se los abre por el medio se ve que en el interior contienen agalmata theon (efigies de dioses)[2]. *Y digo también que él se parece al sátiro Marsias.* (Platón, *El Banquete,* Elogio de Sócrates).

El se pasa toda la vida disimulando y burlándose de todas las personas. Pero, cuando se pone serio y el sileno se abre, no sé si alguien vio alguna vez las agalmata (efigies)[2] *que están adentro. Yo ya las vi, y me pareció que eran tan áureas y hermosísimas y admirables, que inmediatamente habría que hacer lo que Sócrates ordenara.* (Platón, *El Banquete.* Su sabiduría interior).

Y parece siempre decir las mismas cosas con las mismas palabras; de suerte que cualquier hombre ignorante y necio se burlaría de sus discursos. Pero si alguien los viera abiertos y se pusiera adentro de ellos, primeramente encontraría allí sólo discursos sensatos, luego divinos en sumo grado y conteniendo en sí mismos muchísimos agalmata aretés (modelos de virtud)[2]. (Platón, *El Banquete,* Sócrates, un ser sin par).

En el elogio, Alcibíades habla de aquello que Sócrates le inspira recurriendo a aquellas figuras de dioses cuya particularidad es la de hallarse guardadas en el interior de estatuas que representaban silenos y sátiros, personajes del cortejo dionisíaco, entre lo humano y lo animal, de carácter indudablemente grotesco. La estatua de culto, por ser objeto votivo, tiene para los griegos estatuto de *agalma,* es un objeto precioso en el sentido de dar origen a una verdadera estética de la piedad. De los ídolos informes o *xoana,* objetos sagrados que retenían en forma permanente su fuerza religiosa, su valor de fetiche, y a los que se llegaba a encadenar para asegurar su presencia protectora, ya ha habido, antes de la época de Platón, una escultura como la de Fidias, inspirado en Homero para otorgar perfil "personal" a Zeus.

Alcibíades, en un movimiento que, de la materialidad capturada en lo escultórico, libera el efecto producido por la imagen, sitúa las esculturas no en

el templo como depósito de riquezas, sino en los talleres de artistas, en un espacio en el que la imaginería divina cobra el sentido de captación estética. Allí, "toda divinidad es el producto de síntesis y de un largo desarrollo (ya que) el arte permite a los dioses llevar jubilosamente el peso de su historia".[3]

Si en algo se parece Sócrates para Alcibíades a esas estatuas "trampas", es en que su exterior se muestra grotesco en el sentido de la estética dionisíaca, y guarda en su interior un saber teológico que se muestra a quien como él lo descubre. Esas efigies, por ser al mismo tiempo una representación estética y religiosa, guardan para quien las ve un cierto aspecto de la fatalidad, en el sentido aristotélico de la tragedia como "purificación de las pasiones". Pero lo que se da a ver como engañoso, no tiene el mismo valor de las máscaras animales de los fieles en el ritual dionisíaco: acercarse a lo divino no requiere aquí mostrarse con ocultamientos, sino disfrazar lo invisible, lo que se ofrece como promesa fetichística de atajo en el camino.

Eso que atrapa al que lo ve, posee una estética en desequilibrio que le es propia y que subyuga por su carácter de presencia verificable en un tropiezo. En el encuentro con los panes gigantes de Dalí, de imposible desapercibimiento en apariencia, lo mismo que los hace hipervisibles es también motivo para que se vuelvan absolutamente invisibles para un espectador que, a poca distancia de ellos, no pudiera identificar su desequilibrio esperpéntico. De igual manera, no se trata de que las efigies evocadas por Alcibíades no se vean por estar "adentro", ocurre que quien las ve es llevado a una nueva topología, más ligada al sueño que a la sombra, y más precisamente al sueño de la sombra. Entre la contingencia del sueño de la sombra, y la necesidad de creer que ésta existe, las redes del amor atrapan a los tropiezos ese objeto que se encuentra sólo a través de los obstáculos puestos al deseo.

Si en Platón el diálogo deja de serlo, en el sentido de "hacer decir por el interlocutor supuesto lo que motiva la pregunta misma del locutor, es decir, encarnar en el otro la respuesta que ya está ahí"[5], es a partir de la irrupción de Alcibíades en la escena donde se sitúa eso que hace que el amor sólo se conciba en la perspectiva de la demanda. Si Sócrates rehúsa, es porque no se le escapan los indicios: la metáfora del deseante en el elogio, en el amor, implica aquello a lo cual justamente ha sustituido como metáfora, el deseado. Lo que Alcibíades no sabe que busca está en Agatón, *agathos*, lo noble, el punto supremo en el cual el sujeto se anula en el fantasma. Allí hay *agalmata*.

Porque aquello que golpea, que fascina y esclaviza son las palabras, Sócrates hace elogio de Agatón, y el discurso revela *agalmata aretés*, modelos de virtud, paradigma de la palabra. Si el envoltorio o la apariencia de Sócrates es comparable para Alcibíades al sátiro Marsias, no es sólo porque éste encantaba a quienes lo escuchaban con el sonido de su flauta; también se sabe que Marsias fue despellejado por Apolo como resultado de un desafío que le hiciera en una competencia en que la lira apolínea resulta triunfante. Hay entonces algo que recubre las *agalmata:* el desafío de la singularidad de un deseo que Sócrates muestra por el estilo. Alcibíades, el deseante, ya ha arran-

cado el pellejo (¿alguien ha visto lo que yo he visto?. Yo entreveo que él sabe, y ahora que lo he dicho no soy más que un mendigo. Te pido que me ordenes, y también te pido que no me concedas eso que te pido). La naturaleza del amor es la de lo que nadie ha visto; el que lo descubre cae bajo el golpe de sus mandamientos.

Y cuando es un analista el que encierra el enigma, se sabe que si algo es posible entrever es que habrá duelo por eso, por nada, por cualesquiera.

NOTAS:

1 *Agalma:* sustantivo verbal neutro, producto de la acción del verbo griego *agallo*, que significa: glorificar, exaltar, rendir honor a un dios y gloriarse en algo. Plural: *agalmata*.

2 Dentro del paréntesis se da la significación considerada pertinente de acuerdo al campo semántico en que se inscribe cada texto. Todos los textos citados fueron tomados de la edición bilingüe *Les Belles Lettres*; para la supervisión de la traducción del griego se consultó a Ramón Alcalde.
El diccionario etimológico Lexicon (Greek-English-Liddell & Scott New Edition. Stuart Jones & M. Kenzie) da las siguientes acepciones de *agalma*.
1. "Todo aquello con lo cual alguien se gloria o se deleita o se honra". (Hesiquio, primer lexicólogo del griego). Con esta significación aparece en: La Ilíada (libro 4 - verso 44), Alcman (15), Esquilo (Agamenón 208), Sófocles (Antígona, 704), Eurípides (Las Suplicantes, 371), etc.
2. "Un regalo agradable o placentero, especialmente para los dioses". En Homero (La Odisea, 8). A partir de Heródoto se amplía el sentido a "exvoto".
3. "Estatua en honor a los dioses". En: Heródoto (libro 1, 131), Isócrates (9 a 57): representaciones e íconos de un dios u hombre, Aristóteles (Política, 1336 - b15): escultura en general, Platón (Menón, 97 d): estatua (hombre de pie), Eurípides (Helena, 252): retrato o pintura, Platón (Timeo, 37a): imagen en general.

3 Louis Gernet et André Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, Editions Albin Michel. Saint Amand (Cher), 1969.

4 J. Lacan, *Le Seminaire*. 22-3-61. *Le transfert*.

5 J. Lacan, *El Seminario. Aún*. Paidós. 1981, pág. 167.

El proyecto matemático

Diego Halfon Laksman

Las lecciones dictadas por Martin Heidegger durante el semestre de invierno de 1935-36 en la universidad de Friburgo de Brisgovia, fueron publicadas por primera vez en forma de libro en 1962 bajo el título *"Die Frage nach dem Ding"*.[1]

"La pregunta por la cosa" es el texto que hemos elegido para presentar el modo heideggeriano de especificación de la metafísica, en tanto encuentra a la pregunta por la cosa como una de sus preguntas fundamentales.

Nuestra vía es una lectura de los siguientes enunciados que aparecen a lo largo del texto:

1. *"¿Qué es una cosa? La pregunta ya es vieja. Lo único permanentemente nuevo en ella es que debe ser renovadamente preguntada."*

2. *"Las decisiones (...) ocurren (...) en el ámbito de la libertad histórica, es decir, allí donde una existencia histórica se decide por su razón fundamental, y allí donde decide qué grado de libertad de saber elegirá, y lo que pondrá como libertad."*

3. *"Lo matemático es lo patente en las cosas, dentro de lo cual nos movemos desde siempre, conforme a lo cual las comprendemos en general como cosas, y como cosas tales."*

El subtítulo de la edición castellana de *"Die Frage nach dem Ding"* es: "La doctrina kantiana de los principios trascendentales", y el de la segunda de las dos partes en que el libro está dividido, "El modo de preguntar por la cosa en Kant".

No sólo ésta, sino el conjunto de la obra de Heidegger mantiene una relación muy precisa con la de Kant, en particular con la "Crítica de la razón pura". Nombramos esta relación con la siguiente fórmula: la obra de Heide-

[1] Salvo indicación expresa, todas las citas pertenecen a: Heidegger, M., *La pregunta por la cosa*, Buenos Aires, Ed. Alfa, 1975.

gger es una traslación de la pregunta trascendental potenciada a la cuestión del ser, como intento de una ontología fundamental que repita una crítica de la razón.

Esto exigiría trabajar el desarrollo heideggeriano, en tanto muestra la posibilidad y necesidad de una crítica de la razón pura como consecuencia del surgimiento del proyecto matemático de cosidad de la cosa, y aquello en que consiste esencialmente tal crítica.

Esta nueva crítica no podría construirse sin hacerse cargo de los efectos de convergencia de su propia empresa con a): la teoría de la angustia que Lacan sitúa como teoría de la imposibilidad del conocimiento, y b): las consecuencias que se derivan del estatuto ético de la *Ding* freudiana.

1. El marco, el modo de darse, la estructura

"¿Qué es una cosa?" ¿Por qué esta pregunta debe ser preguntada y qué significa que deba ser preguntada renovadamente? ¿Las cuestiones planteadas no pertenecen aún al ámbito de la pregunta, en la medida que preguntan *sobre* ella, o por el contrario, este modo del preguntar preanuncia el ámbito característicamente?

La pregunta ingenuamente planteada dice: ¿Qué es una cosa? La pregunta es vieja, es cierto, pero además parece superflua. Hay que mostrar su pertinencia puesto que no va de suyo.

Las ciencias por un lado, nuestra experiencia cotidiana por otro, parecen haber decidido la respuesta con aprobación general. La pregunta "¿Qué es una cosa?" ya no es más una pregunta.

No se nos escapa el permanente hacerse y deshacerse de las teorías científicas, refutándose unas a otras en la sucesión de la pasmosa brevedad de sus vidas útiles. Tampoco el carácter original y originario de las problemáticas planteadas en algunas de ellas. Pero aún así, las condiciones de progreso de su propia operatividad continúan garantizando la informulabilidad de la pregunta.

Por otro lado todos sabemos lo que es una cosa, y si desconociéramos alguna en particular, tampoco en ese caso la pregunta nos serviría.

Volvemos a preguntar entonces: ¿de dónde extrae su pertinencia la pregunta por la cosa si no nos es dado poder hacer algo con ella? "Se trata de decidir si queremos saber aquello con lo cual no se puede hacer nada".

Cuenta Sócrates a Teodoro en el *"Teetetes"*: "Se cuenta de Tales, que mientras se ocupaba de la bóveda celeste y miraba hacia arriba, cayó en un pozo. A raíz de eso, una ingeniosa y bonita criada de Tracia se burló de él, y dijo que pretendía apasionadamente llegar a conocer las cosas del cielo, mientras se le ocultaba aquello que tenía ante sus pies y sus narices."

Preguntar por la pertinencia y legitimidad de la pregunta por la cosa es preguntar por la pertinencia y legitimidad de la metafísica. Siguiendo el hilo del diálogo platónico Heidegger define a la metafísica como "aquel proce-

der por el que se corre especial peligro de caer en el pozo", y a la pregunta "¿qué es una cosa?" como "una pregunta de la cual las criadas se ríen".

La pregunta por la cosa es una de las preguntas fundamentales de la metafísica. Ella involucra la pregunta que problematiza el preguntar como problema. "La filosofía es un preguntar que se pone en cuestión a sí mismo, y que por eso se mueve todo el tiempo en un círculo". Formular la cuestión de la cosa en la forma metafísica de la pregunta: "¿qué es una cosa?", implica cuestionar:

a) la pregunta, en tanto ella anticipa en sus diversos modos lo que debe considerarse como preguntado;

b) el "qué" de la cuestión como lo que pone en marcha la pregunta en la dirección de la esencia de lo preguntado;

c) la cosa, y ella sólo en el sentido de su cosidad.

¿En qué sentido se considera el término en la pregunta?: en el sentido restringido de lo objetivamente presente, lo que acostumbramos a llamar "las cosas concretas": piedra, manzana, automóvil, las cosas inanimadas y las animadas, rosa, clavel, perro, gato.

Se excluyen del alcance de la pregunta los sentidos comprendidos en hechos, planes, decisiones, y en general el sentido de la cosa como cualquier algo en tanto es algo y no nada: la ternura, el azar, el misterio, la palabra "cuatro", el alma, Dios.

Esta decisión, que comporta una restricción óntica, obedece a una exigencia metodológica producto de una estrategia ontológica que no reclama con ella una precedencia del ser sobre el ente, segundo salvo en el orden del tiempo.

La cosa, concreta cuando se la mienta en tal respecto, nos sale al paso como siendo "ésta". Toda cosa es siempre y cada vez "esta" cosa. Siempre y cada vez concretamente esta cosa en particular, no otra sino ésta, la que aquí aparece y se nos muestra ahora.

Aquí, ahora. Nuestra pregunta arrastra como vocación otras nuevas: ¿qué es "aquí"?, ¿qué es "ahora"? Y consecuentemente: ¿qué es el espacio?, ¿qué es el tiempo?

Al plantearlas, la cosa misma aparece determinada in-objetablemente. ¿Habremos encontrado a poco de andar la determinación esencial reclamada por el "qué" de la pregunta?

Heidegger parece someter la decisión a un juego trivial de papeles escritos. Uno de ellos, en el que se lee: "aquí está la tiza", es arrastrado por una corriente de aire hasta quedar lejos de toda tiza. Otro, con la leyenda "ahora es de tarde", es abandonado a la espera de que la noche lo falsifique.

Hay verdades filosóficas que por siglos permanecen sin siquiera ser cuestionadas. Pero una simple corriente de aire, o el paso de unas pocas horas, han convertido en mentiras las verdades de este pensador alemán. ¿Infortunio de filósofo relativista preso en su propia trampa? ¿Prestidigitaciones nihilistas para escolares? Ninguna de estas tonterías resuelve el problema.

Si el marco de la cosa se configura en una disposición espacio-temporal a

caracterizar, y su estidad aparece como el modo inevitable del darse de la cosa, no hemos dado aún con la estructura de la cosa misma, aquella que la tradición reconoce como siendo el soporte de las propiedades, lo uno para una multiplicidad.

En toda cosa podremos siempre distinguir, como dice Kant, "lo permanente como objeto mismo, y lo mutable como su mera determinación, es decir, un modo en que existe el objeto".[2] Substancia que padece accidentes, sustrato o soporte de propiedades, el fundamento de esta verdad es tan "natural", que exige ser expresamente destacado para que pueda mostrarse. Decimos *de esta verdad*, puesto que la fundamentación de la esencia de la cosa se muestra reposar en la esencia misma de la verdad.[3]

En un movimiento de doble articulación la cosa se conforma a lo que es para poder reflejarse en la proposición. Adecuada a la ordenación inteligente de su esencia, permite la adecuación del enunciado que la re-presenta. Plantear el isomorfismo entre la estructura de la proposición y la estructura de la cosa es comenzar a transitar los terrenos más firmemente anegadizos de la metafísica.

Presentar la cuestión de si es la estructura de la proposición la que organiza la cosa o si es ella en su estructura la que imprime su ordenación al enunciado, es comenzar a penetrar en la dirección de un posible fundamento de la determinación de la cosa, y de la proposición y su verdad.

Podemos tomar ahora un problema eludido en el planteo de la cosa como ésta concreta: ¿la estidad del esto pertenece al ámbito de la objetividad de la cosa o al de la subjetividad de lo que indica la cosa como siendo ésta?

En lo que constituye el modo de darse de la cosa, la pregunta debe interpelar ahora los términos en los que ha pre-visto el espectáculo de los entes. En su despliegue interrogativo la pregunta por la cosa alcanza el pliegue metafísico de la problemática del sujeto y el objeto. ¿Qué sujetos sancionan o suscitan qué cosas como objetos?

La pregunta, aristotélicamente impertinente en sus términos, muestra su carácter histórico en la renovación exigida por la pertinencia del preguntar. Si el esto de la cosa ejerce su acción nominativa a despecho de su subordinación a una función de reemplazo supuesta original, nombrando el darse señala el co-participar en su fundamento de lo dado y aquello a lo que se da.

Decir que la determinación es objetiva es tornar la pregunta al matiz de subjetividad que ella comporta, puesto que *objectum* significa lo arrojado al encuentro.

Preguntando por la cosa pero apuntando a ella en tanto que cosa, la suponemos como algo que está-en-sí. El estar-en-sí señala la cosa como algo ipstante.[4] Como ipstancia de un ipstante, la cosa se diferencia de un obstante.

2 Kant, M., *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Losada, 1938.

3 Para un análisis de las relaciones entre la verdad y la cosa, ver: Heidegger, M., "De la esencia de la verdad", *Ser, verdad y fundamento*, Caracas, Monte Avila Ed., 1968, que completa el parágrafo 44 de *Ser y Tiempo*.

4 En la traducción que hace Rafael Gutiérrez Girardot a la conferencia pronunciada por Heidegger a invitación de la Academia Bávara de Bellas Artes de München el 6 de junio de 1950 en el Palacio

Fundado en la contemplación de la mirada [5], el ente aristotélico permanece ciego a su dimensión ontológica. Esta discriminación no vira su índice de este mundo a su duplicación fundante, ya que supone al ser por esencia finito. En nuestro modo griego de hablar, la cópula entifica la cosa como ente en su dimensión sustantiva. El componer del sujeto, de la presencia, lo pone estante en su ser.

No es el sesgo de la aproximación heideggeriana. No se trata aquí del ocultamiento a la mirada, de la esencia tras la apariencia.

En la cosa tal como nos sale al encuentro, ella se nos presenta ocultándose. Al presentarse se obsta, para nosotros, en la representación. Vía Suarez, o en cualquier otra versión medieval de la metafísica aristotélica, las representaciones son contra-yectas por una conciencia obstante a condición de serlo para esta sola conciencia, subjetiva si no fuera el término a evitar, puesto que la administración cartesiana de los entes no la dispone aún como sujeto. Buscamos ese estar-en-sí al que apunta la mirada que obsta. Estar-en-sí que busca ocultar el ocultamiento del aparecer. El simulacro del inconveniente empírico del escorzo atrae con invitación de sirena al espacio correlativo de su revés oculto.

¿Haremos descansar la posibilidad de acceso a la cosidad de la cosa en su carácter de obstante, fundada desde la obstancialidad de la obstancia?

2. *La decisión, la historia*

La doctrina tradicional del ser del ente, la ontología, al proponerse como teoría de las categorías, permanece en la interpretación platónico-aristotélica del ser del ente, donde la cosidad de la cosa se determina al hilo del enunciado.

Contemporáneamente a la determinación de la esencia de la cosa, se descubre también el campo de la proposición y se determina a ésta como el sitio donde la verdad se asienta para exigir adecuación a la cosa.

¿Acaso nuestro próximo paso debiera ser nombrar y fechar toda evolución

[5] Para el tema del ver y la estructura pragmática del hombre en Aristóteles, ver: Cruz Vélez, D., *Filosofía sin supuestos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970.

Príncipe Carlos, y que fuera publicada por *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. XV, Nº 40, abril de 1953, con el título "Lección sobre la cosa", explica:

"Ipstante. *Selbstständiges*. Se forma con *Selbst*, mismo, y *Ständiges*, del verbo *steben*, estar, del lat. *stare*, *sistere*, estar. Sólo damos la raíz latina. *Selbst* lo hemos traducido acudiendo a la palabra latina *ipse*, pero eliminando las letras *s* y *e*, para evitar mayor dificultad. Por la importancia que tiene el verbo *steben* en posteriores combinaciones y juegos de palabras, hemos preferido servirnos de la raíz latina y traducirlo por "stante". Así quedaría, pues, ipstante en vez de independiente, que no haría juego con palabras formadas de la misma raíz alemana *steben*.

Obstante. *Gegenstand*. De *Gegen*, contra, frente a..., etc. Y *Stand*, del verbo *steben*, estar. Que está contra o frente a... Es decir, un obstante, en el sentido que tiene cuando se dice no obstante, tal cosa, etc. De este modo es posible que el juego de raíces que tienen las palabras independiente y objeto, que tal es la traducción habitual de *Gegenstand*, quede reflejado fielmente en la versión española. Con la misma raíz *steben* se forma *Herstand*, que se ha traducido por hiestante, cambiando el *her* por el hic y que significaría estar aquí."

apreciable de la concepción de la cosa y posibilitar el cotejo de éstas entre sí y de todas ellas con la versión griega originaria? ¿Puede consistir en esto la consistencia de un pensar histórico?

Lo natural, autocomprensible de suyo, oculta su carácter histórico. Si preguntamos por la determinación histórica de la pregunta por la cosa no es para reafirmar una tradición ni renegar de ella, sino para someter a decisión en qué forma rige todavía dicha determinación.

La pregunta históricamente considerada libera el acontecimiento apresado diferenciando la inmovilidad del pasado de la quietud de lo sido. Esta quietud no es ausencia de la historia sino la forma básica de su presencia.

Preguntamos históricamente cuando hacemos patente la decisión poniendo lo que habrá sido, lo que no supone ninguna toma de conciencia, súbita o gradual, ni ningún llamado al ejercicio de nuestro libre albedrío.

Decidir por el grado de libertad del saber y por lo que habrá que poner como libertad es someterse a la inexorabilidad del preguntar, a partir de un cambio fundamental en la posibilidad de la fundamentación.

La respuesta a la pregunta por la cosa como cambio de posición excluye toda voluntad de proposición; más bien supone la creación por parte de un pueblo o una época histórica de su propio rango de existencia. Los griegos llamaban bárbaros a los que no podían ni querían preguntar. Extranjeros de la nobleza de la pregunta, su patria *debía* ser otra. Un cambio de posición asumido en el ver y el decidir supone una fundación en el sentido de una fundamentación ontológica del ente como legitimación.

Y no sólo eso, sino además una posición del fundamento pensado como diversificación del fundar en tanto posibilidad (proyecto de mundo) y base (conquista del ente) que den cabida a una tal legitimación.

El fundamentar en este sentido no puede entenderse como la demostración de proposiciones óntico-teoréticas, sino como una posibilitación de la pregunta por el por qué en general. No ya la pregunta por la irrupción fáctica de la pregunta del por qué en el *Da-sein*: esclarecer el carácter originariamente fundamentador del fundamentar significa esclarecer el origen trascendental del por qué como tal. Trascendental al uso kantiano y no trascendente, habrá que agregar una vez más.

La tarea de una nueva crítica de la razón en el sentido de aislar y delimitar, y de construir positivamente lo limitado, es la tarea de hacer patente la decisión como posición de aquello que debe ser puesto de antemano como lo determinante en la fundamentación.

Tal el sentido de libertad como inexorabilidad de las determinaciones del preguntar. Desde la habilitación del ente como ente, el dejar imperar al mundo se constituye como fundamento del fundamento en general. "En cuanto tal fundamento, la libertad es el abismo del Da-sein."[6] Mejor que sucumbir a los vértigos existencialistas de la frase será tratar de actuar al plantear la pregunta según el carácter histórico que la mencionada proposición señala.

[6] Heidegger, M., "De la esencia del fundamento", *Ser, verdad y fundamento*, Monte Avila Ed., 1968.

¿Por qué la moderna concepción de la cosa en conexión directa con el desarrollo de la ciencia alcanzó tan alto grado de preminencia en la experiencia cotidiana de las cosas?.

En qué sentido prevalece todavía tal determinación y en qué medida podemos dar cuenta de las transformaciones operadas en tanto permanecemos deudores de ese modo particular de apropiación del ente que rige las condiciones de la verdad, no sólo las condiciones de verificabilidad de la verdad, sino además y fundamentalmente aquello mismo que debe entenderse por la verdad como tal.

3. Lo matemático

Tras el momento inicial de fundación de la cosa por los griegos, ningún otro como el que corresponde a la ciencia moderna muestra ese afán de autofundamentación.

Mucho se ha dicho sobre este punto crucial para la historia de Occidente en que se produce el pasaje de la ciencia física medieval, constituida básicamente sobre el saber aristotélico de su "Física", a la moderna física cuyos principios decisivos fueron reunidos por Newton en su "Principios matemáticos de filosofía natural".

Según Heidegger no se dice lo esencial sobre este pasaje si no se aclara que el rasgo decisivo que lo posibilita y lo constituye es que en la nueva ciencia, la exigencia de saber es exigencia matemática.

¿Qué debemos entender aquí por "matemático"?

Los griegos introducen lo matemático junto a otras determinaciones de la cosidad. Las cosas son *τὰ φυσικὰ* en tanto naturales, *τὰ ποιούμενα* en cuanto producidas, *τὰ χρήματα* en cuanto están en uso. En cuanto objetos de su práctica, sea ésta de elaboración, de uso o de transformación son *τὰ πράγματα*. Pero las cosas también pueden ser *τὰ μαθήματα*: las cosas en cuanto aprendibles.

¿De dónde recibe la ciencia matemática su nombre, apropiándose de su significado para la memoria olvidada de su origen? Es el número lo que la hace acreedora a tal nominación, en la medida que asume por excelencia el rasgo que define lo matemático. Este rasgo es el de ser un conocimiento de las cosas que no se extrae de ellas mismas, y en algún sentido hay un pasar por alto las cosas en su determinación numérica.

Cuando decimos "tres libros" o "tres manzanas", nada hay en los libros o las manzanas de ese tres que, sin embargo, les cabe. Pero les cabe sólo en la medida de nuestra disponibilidad del "tres". Si el aprender es un modo del tomar, el modo del saber que caracteriza el saber matemático es un tomar aquello de lo que ya se dispone. Dice Heidegger: "El número es algo aprendible en el sentido real, un *mathéma*, es decir, algo matemático".

De aquello que conocemos de las cosas sin haberlo extraído de ellas en nuestro trato, los números son lo más inmediato y por eso lo más conocido de lo matemático. Lo ya conocido de antemano en nuestro conocimiento de

las cosas convierte a las cosas en matemáticas. Lo conocido de antemano en las cosas no puede ser sino su cosidad. Esto habrá de sernos de utilidad al considerar el pasaje ya mencionado de la antigua ciencia a la moderna en el campo de la física.

A menudo se afirma que la "Física" de Aristóteles no se basaba en "hechos de experiencia". Sin embargo, la entrega del ente se efectúa aquí también en el natural regocijo noético-noemático de la experiencia concreta.

Aristóteles declara explícitamente su preocupación por encontrar "un decir, que corresponda a lo que muestre el mismo ente". En otro pasaje del mismo texto, *De coelo*, diferencia las *epistémes* de la cosa natural y la producida, como fruto de sus diferentes *télos*: "Aquello donde se detiene el saber productor, donde tiene su apoyo de antemano, es *tó ergón*[7], pero donde tiene su apoyo el saber acerca de la Naturaleza es *tó fainómenon*[8]; éste tiene siempre el dominio, la medida para la percepción, es decir, para el mero aceptar y recibir".

Newton habla de la necesidad de extraer las proposiciones "ex phaenomenis". Pero lo que Aristóteles y Newton entienden cada uno a su turno por aquello que se traduce como "fenómenos", y el modo en que lo interpretan, es en cada caso diferente. Lo que en cada caso se entiende se asienta sobre el proyecto de saber fundamental a partir del cual el ente se construye en cuanto inteligible. El modo en que los entes se abordan en la experiencia de trabajo se signa por la dirección que habilita un cierto sentido del dominio en su utilización.

El ente en cuanto inteligible y en cuanto manipulable para la experiencia del trabajo se refieren mutuamente en forma recíproca, en un rasgo común de actitud y existencia.

¿Qué entiende Aristóteles por cuerpo natural y sobre qué se asienta ese modo de entenderlo? Tales cuerpos son, "conformes a sí mismos, movibles respecto al lugar". Conformes a sí mismos, vale decir que el modo en que el cuerpo se mueve tiene su principio en el cuerpo mismo, según su naturaleza. La manera en que un cuerpo se relaciona al lugar, esto es, su movimiento, depende de su especie y del lugar al que pertenece. "El dónde determina el cómo del ser, pues ser significa presencia." Así, los cuerpos terrestres van hacia la tierra, su lugar, como los ígneos se alejan de ella pues el lugar que les corresponde es arriba. Hay entonces movimientos violentos o antinaturales, los que tienden a alejar al cuerpo del lugar que le es propio, y que deben cesar por tal carácter, como una piedra arrojada hacia arriba. En otro orden de la jerarquía de los cuerpos, los llamados celestes obtienen su primacía porque en el tipo de movimiento que les es propio, el circular, el único que puede perdurar indefinidamente en un universo finito, el cuerpo tiene su lugar en el movimiento mismo.

La fundación de la física moderna no es un acto unitario situable en un

7 Que Heidegger traduce como: "la obra como lo que está para ser producido".

8 Que Heidegger traduce como: "lo que se manifiesta en el advenir".

sólo descubridor o en una sola obra. Para conocer la idiosincracia con que se mueven modernamente los cuerpos, se aconseja el principio de inercia, que Newton pone como primero, encabezando el capítulo inicial de su obra fundamental que titula *"Axiomata sive leges motus"* (Principios o leyes del movimiento). Dice: "Todo cuerpo persevera en su estado de quietud o en el de movimiento uniformemente rectilíneo, en tanto y en cuanto no esté forzado por fuerzas impresas a cambiar aquel estado".

Esta ley contiene de modo ejemplar las decisiones implicadas en el proceso de "sustitución de la noción o concepto de Cosmos, unidad cerrada en un orden jerárquico, por la de Universo, conjunto abierto ligado por la unidad de sus leyes".[9]

Con *"corpus omne"*, todo cuerpo, cae[10] la diferencia entre cuerpos celestes y terrestres y la preminencia del movimiento circular frente al rectilíneo. Los cuerpos newtonianos no conocen restricción de lugar; cualquier cuerpo puede estar en principio en cualquier lugar. El concepto mismo de lugar ya no se corresponde con una naturaleza íntima del cuerpo sino con el resultado de circunstanciales relaciones con otras cualesquiera sometidas a la misma ley.

Ahora es el movimiento circular quien debe rendir cuentas.

Según el principio de inercia, el cuerpo lunar debería moverse en cada punto de su órbita en la dirección de la tangente a ese punto. Habrá que explicar entonces lo que produce la alteración de su movimiento esperable, rectilíneo (y uniforme). Por eso compara Newton la desviación centrípeta respecto de la tangente en cada punto de la órbita en una unidad de tiempo, con el trayecto recorrido por un grave en caída libre sobre la superficie de la Tierra en la misma unidad de tiempo.

Al producirse el concepto de lugar como cambio y relación de situaciones, surgen al primer plano de la consideración los problemas atinentes a las distancias, tramos medibles como los tiempos empleados por los móviles en recorrerlas, de magnitudes también calculables.

En la uniformidad de los espacios y en la de los cuerpos como configuración de puntos de masa, se llega a la medida continuamente uniforme, que solicita al número.

Medición, exactitud y cálculo aparecen como fruto de la nueva exigencia que el principio de inercia expresa privilegiadamente.

Sobre la base de este proyecto axiomático como preaprehensión de la esencia de la cosa se hace posible el impulso y desarrollo de la operación matemática en sentido estricto: la geometría analítica por Descartes, el cálculo de fluxiones por Newton, el cálculo diferencial por Leibniz.

El proyecto matemático en sentido amplio posibilita la jerarquización de lo matemático en sentido estricto. Pero además, en tanto posición en la exis-

9 Koyré, A., *Estudios galileanos*, Siglo XXI, Ed., Madrid, 1980.

10 "La subversión, si es que existió en alguna parte y en algún momento, no está en haber cambiado el punto de rotación de lo que gira, sino en haber sustituido un *gira* por un *cae*". Lacan, J., *Aún*, Ed. Paidós, Barcelona, 1981.

tencia, debe implicar un particular modo de fundamentación del ente que configura ese proyecto matemático como metafísico. ¿Cómo nace la metafísica moderna a partir del espíritu de lo matemático?

Resulta casi una muestra de buena costumbre filosófica hacer entrar a Descartes llegado este momento. Heidegger advierte sobre la vacuidad del gesto.

Más valdría, en lo que concierne a la gesta del filósofo, que dudó hasta encontrar la certeza de lo claro y lo distinto, preguntar: ¿por qué en la historia de la pregunta por la cosa, la pregunta por la cosa preguntada históricamente hace anclar la operación decisiva de fundación de la modernidad en la determinación cartesiana del *cogito ergo sum*?

¿Por qué busca Descartes el sujeto indubitable sino por la exigencia planteada desde la esencia de la verdad, determinada todavía al hilo de la proposición, de nueva libertad, autodependencia y autofundamentación?

En tanto axiomático el proyecto matemático debe poner una proposición si pretende no tomar de otra parte el *subjectum* sobre el que va a fundarse. La posición no cuenta sino con la proposición misma, que no puede ser cualquiera, por lo que va a dar con el "yo pienso" abrigado en todo enunciado.

Buscando los axiomas absolutamente primeros, entonces evidentes de por sí, la axiomática encuentra la certeza que co-determina su verdad en el principio supremo del pienso-soy.

Cogito, sum es ahora el nombre de la certeza inmediata requerida por el proyecto, y el "yo" lo nombrado por esa certeza.

El *ergo* de la formulación habitual favorece el malentendido de que se trata de una deducción. Esto no es posible, dado que su eventual ordenación daría como mayor "lo que piensa, es", como menor "pienso", conclusión "luego soy"; con lo cual la premisa mayor sería una mera generalización formal de la proposición pienso, soy.

El *sum* no es una consecuencia del pensar, sino su fundamento.

Como efecto de la radicalización de lo matemático y de lo axiomático el yo se erige en *subjectum* eminente.

Las cosas adquieren el matiz de objetos que actualmente presentan. Vale la pena citar un párrafo en toda su extensión. Esta inversión, nos dice Heidegger "no es una mera cuestión de uso lingüístico; es un cambio transmutador de la existencia (*Da-sein*), es decir del claro (*Lichtung*) del ser del ente, en razón del dominio de lo *matemático. Es un tramo del camino de la historia auténtica, necesariamente oculto para el ojo habitual*, historia que es siempre la de la patencia del ser; o no es nada."[11]

Acentuado el dominio del yo, la razón es su beneficiaria inmediata. La razón como pura razón pasa a decidir como supremo tribunal lo que es y lo que no es. Antes de que Leibniz le confiriera la dignidad de principio, la razón pura dominaba la escena de los entes en la forma de sus dos principios aliados: el cartesiano principio del yo, y su sucedáneo inmediato, el principio de contradicción.

[11] El subrayado es de Heidegger.

La razón presente en la razón pura es el *Logos* aristotélico, a cuyo hilo conductor se obtienen las determinaciones generales del ser, las categorías, pero ahora sometida a una determinada conformación de lo matemático.

La interpretación profana

Homenaje a Marguerite Duras

Jacques Lacan

Del encantamiento. Esta palabra nos crea un enigma. ¿Es objetivo o subjetivo que Lol V. Stein lo determine?

Cautivada. Se evoca el alma, pero es la belleza quien opera. De este sentido al alcance de la mano, nos desembarazaremos como se pueda, con el símbolo.

Cautivante es también la imagen que va a imponernos esta figura herida, exiliada de las cosas, que uno no se atreve a tocar, pero que nos convierte en su presa.

Sin embargo, los dos movimientos se anudan en una cifra que se revela por su nombre sabiamente formado, en los trazos que lo escriben: Lol V. Stein.

Lol V. Stein: alas de papel, V, tijera, Stein, la piedra, en el juego de la murra tú te pierdes.

Se responde: O, boca abierta, ¿qué quiero al dar tres saltos en el agua, fuera del juego del amor en el que me sumerjo?

Este arte sugiere que Marguerite Duras es la cautivante y nosotros los cautivados. Pero, si nos apresuramos tras los pasos de Lol que resuenan en su novela, los oímos detrás nuestro sin haber encontrado a nadie; ¿acaso su criatura se desplaza en un espacio desdoblado?, ¿o bien uno de nosotros ha pasado a través del otro y quién, ella o nosotros, se ha dejado atravesar entonces?

Ahí se advierte que la cifra debe anudarse de otra forma: porque para comprenderla es preciso contarse tres.

Más bien, lean.

La escena —y toda la novela es su rememoración— no es otra cosa que el encantamiento de dos en una danza que los suelda, y ante la mirada de Lol, tercera, deslumbrada por el baile, que sufre ahí mismo el rapto de su novio por aquélla que no hizo más que aparecer repentinamente.

Y para acercarnos a lo que Lol busca a partir de ese momento, ¿no será una buena ocurrencia hacerle decir un "yo a me dos" que con Apollinaire conjugaremos como dolere?

Pero ella no puede decir que sufre.

Pensaremos en seguir algún lugar común: que repite el acontecimiento. Pero es preciso acercarse más.

En este acecho a una pareja de amantes, al que Lol volverá muchas veces de ahora en adelante, es fácil ver que ella encontró por azar a una amiga, Tatiana, que estuvo muy cerca suyo antes del drama, y que la asistía en ese momento.

No es el acontecimiento, es un nudo el que allí se rehace. Y aquello que ese nudo encierra es lo que encanta; pero otra vez, ¿a quién?.

Lo menos que se puede decir es que la historia sopesa a alguien y no sólo porque es ése de quien Marguerite Duras hace la voz del relato: el otro miembro de la pareja. Su nombre es Jacques Hold.

Cuando digo: la voz del relato, tampoco

él es lo que parece. Más bien es su angustia. Aquí vuelve a aparecer la ambigüedad; ¿es la suya o la del relato?

En todo caso no es un simple presentador de la máquina sino uno de sus resortes, y además, no sabe todo lo que en ella lo atrapa.

Esto legitima que introduzca a Marguerite Duras —teniendo por otra parte su confesión— en un tercer ternario, uno de cuyos términos es el encantamiento de Lol V. Stein tomado como objeto en su nudo mismo, y donde soy el tercero en poner un encantamiento, en mi caso decididamente subjetivo.

No se trata de un madrigal, sino de un límite de método que creo afirmar en su valor positivo y negativo. Un sujeto es término de ciencia, algo perfectamente calculable, y la evocación de su estatuto debería poner un término a aquello que es preciso designar por su nombre: la grosería, digamos más bien, la pedantería de cierto psicoanálisis. Esta cara de sus jugueteos, de ser sensible a quienes se lanzan a ellos, sería esperable que pudiera servir para indicarles que se deslizan hacia alguna tontería: por ejemplo la de atribuir la técnica confesada de un autor a alguna neurosis: grosería, y mostrarla como la adopción explícita de los mecanismos que forman su edificio inconsciente: tontería.

También pienso que si Marguerite Duras me hace decir por su boca que ella no sabe en toda su obra de dónde le viene Lol, e incluso si yo pudiera entreverlo por lo que me dice en la frase que sigue, la única ventaja a la que un psicoanalista tiene derecho por su posición, si le fuese reconocida como tal, es la de acordarse con Freud que en su materia, el artista siempre le precede, y que no tiene que hacerse el psicólogo donde el artista le abre la vía.

Es precisamente lo que reconozco en el encantamiento de Lol V. Stein, donde Marguerite Duras se muestra sabiendo sin mí lo que yo enseño.

Con lo que no perjudico su genio, al apoyar mi crítica sobre la virtud de sus medios.

En este homenaje sólo daré testimonio de la convergencia de la práctica de la letra con el uso del inconsciente.

Aquí aseguro a quien lea estas líneas bajo las luces de la escena casi por apagarse o vueltas a encender, incluso desde esas orillas del futuro donde Jean-Louis Barrault por medio de estos *Cuadernos*[1] quiere que se aborde la conjunción única del acto teatral, que de la madeja que voy a devanar, no hay nada que no se refiera literalmente al encantamiento de Lol V. Stein, y que otro trabajo hecho bajo ese aspecto en mi escuela, no le permita puntualizar. Por otra parte, no me dirijo tanto a ese lector, cuanto que no me excuso en su fuero interno para ejercitarme en el nudo que deshago.

Que debe tomarse en la primera escena, en la que Lol es sustraída de su amante, es decir, que debe seguirse en el tema del vestido que aquí soporta el fantasma, al que Lol se ata en lo que sigue, de un más allá del que ella no supo encontrar la palabra. Esa palabra que, al cerrarle la puerta a los tres, la hubiera unido al momento en que su amante hubiese sacado el vestido negro de la mujer y descubierto su desnudez. ¿Esto va más lejos? Sí, hasta lo indecible de esta desnudez que se insinúa para reemplazar a su propio cuerpo. Ahí se detiene todo.

¿No es suficiente para reconocer lo que le pasó a Lol, y que revela lo que sucede con el amor, o sea, con esta imagen, imagen de sí con la que el otro te cubre y te viste, y que te deja cuando estás privada de ella? ¿qué ser por debajo? ¿Qué decir de esto cuando era esa noche, Lol toda en tu pasión de los diez y nueve años, en tu primer vestido de fiesta y con tu desnudez por encima, la que le daba su brillo?

Entonces sólo te queda lo que se decía cuando eras pequeña, que nunca estabas bien allí.

¿Qué es esta vacuidad? Ahora toma un sentido: sí, por una noche hasta el alba en

[1] Los *Cahiers Renaud-Barrault*, en los que fue publicado este texto, en diciembre de 1965.

que algo en ese lugar cedió, fuiste el centro de las miradas.

¿Qué oculta esta locución? El centro no es igual en todas las superficies. Unico sobre un escenario, en todas partes sobre una esfera, sobre una superfice más compleja puede formar un nudo muy singular. El nuestro.

Porque sientes que se trata de una cubierta que no tiene ni adentro ni afuera, y que en la costura de su centro todas las miradas convergen en la tuya, son la tuya que las colma, y que para siempre Lol, llamarás insistentemente a todos los transeúntes.

Hay que seguir a Lol, cuando en el pasaje de uno a otro toma ese talismán del cual cada uno se libera apresuradamente como de un peligro: la mirada.

Toda mirada será la tuya, Lol, como se dirá fascinado Jacques Hold para sí mismo, listo para amar a "toda Lol".

Hay una gramática del sujeto en la que se puede recoger ese rasgo genial. Que volverá bajo una pluma que lo ha marcado por mí.

Se puede comprobar, esa mirada está por todas partes en la novela. Y la mujer del acontecimiento es muy fácil de reconocer ya que Marguerite Duras la describe como no mirada.

Yo enseño que la visión se escinde entre la imagen y la mirada; que el primer modelo de la mirada es la mancha de donde deriva el radar que el corte del ojo ofrece a la extensión.

La mirada se desparrama con el pincel sobre la tela, para que ustedes abandonen la vuestra ante la obra del pintor.

Como llama vuestra atención, se dice que eso os mira. Pero más bien se trata de obtener la atención de aquello que os mira. Porque ustedes no conocen la angustia de lo que los mira sin mirarlos.

Es esta la angustia que atrapa a Jacques Hold cuando, desde la ventana del hotel de paso en que espera a Tatiana, descubre a Lol acostada en el linde de un campo de centeno que está enfrente.

Su agitación pánica, violenta, o acaso soñada, tendrán ustedes tiempo de llevarla al registro de lo cómico, antes de que él se tranquilice significativamente diciéndose que Lol, sin duda, lo ve. Ella, apenas un poco más calma, para formar ese segundo tiempo en que se sabrá vista por él.

Aún será necesario que él le muestre a Tatiana, propiciatoria en la ventana, sin conmoverse porque ésta no haya observado nada, cínico por haberla sacrificado ya a la ley de Lol, ya que él, con la certeza de obedecer al deseo de Lol, va a fornicar a su amante con un vigor centuplicado, transtornándola con esas palabras de amor de las que sabe que es el otro quien abre las compuertas, pero con esas palabras ruines que siente que no querría para ella.

No se equivoquen principalmente sobre el lugar que la mirada tiene aquí.

No es Lol quien mira, aunque más no sea porque ella no ve nada. Lol no es la mirona; lo que sucede la realiza.

Se demuestra dónde está la mirada cuando Lol la hace surgir en estado de objeto puro, con las palabras que son necesarias, para Jacques Hold todavía inocente.

"Desnuda, desnuda bajo sus cabellos negros", esas palabras que salen de la boca de Lol engendran el paso de la belleza de Tatiana a la función de mancha intolerable que pertenece a ese objeto.

Esta función es incompatible con la conservación de la imagen narcisista en la que los amantes se fuerzan por encerrar su enamoramiento, e inmediatamente Jacques Hold siente su efecto.

Entonces, a partir de aquí, ya se puede leer que ellos, consagrados a realizar el fantasma de Lol, serán cada vez menos uno y otro.

No es su división del sujeto, manifiesta en Jacques Hold, lo que nos retendrá más tiempo, sino lo que él es en el ser de a tres donde Lol se suspende, aplicando sobre su vacío el "yo pienso" de pesadilla que forma la materia del libro. Pero, haciéndolo, se contenta con darle una conciencia de ser que se sostiene fuera de ella, en Tatiana.

Sin embargo, es Lol quien arregla este

ser de a tres. Y es por eso que el "pienso" de Jacques Hold llega a obsesionar a Lol con una solicitud extrema, al término de la novela, en la ruta donde él la acompaña en un peregrinaje al lugar del acontecimiento: Lol enloquece.

Y en efecto, el episodio lleva signos de ello, pero creo mostrar aquí que lo obtengo de Marguerite Duras.

Me parece que la última frase de la novela que conduce a Lol al campo de centeno, marca un final menos decisivo que esta observación. Allí se adivina la advertencia contra lo patético de la comprensión. A Lol no le conviene ser comprendida, que no nos salvemos del encantamiento.

Mi comentario de lo que Marguerite Duras hace al dar existencia de discurso a su criatura, no podría ser más superfluo.

Porque el pensamiento mismo en el que yo le restituiría su saber, no podría sobrecargarla con la conciencia de ser en un objeto, pues ella ya ha recuperado ese objeto a través de su arte.

Ahí está el sentido de esta sublimación que aún aturde a los psicoanalistas, ya que Freud, al legarles el término, permaneció con la boca cerrada.

Advirtiéndoles, simplemente, que la satisfacción que comporta no se debe tomar como ilusoria.

Sin duda, no fue hablar con suficiente energía, ya que, gracias a ellos, el público sigue persuadido de lo contrario. Incluso preservado, si ellos no acaban de profesar que la sublimación se mide por el número de ejemplares que el escritor vende.

Aquí desembocamos en la ética del psicoanálisis, cuya introducción en mi seminario fue la línea de división para la frágil tabla del público de su platea.

Sin embargo, un día, ante todos ustedes, confesaba haber estrechado durante todo ese año, en lo invisible, la mano de otra Margarita, aquella del Heptamerón. No es vano que encuentre a esta epónima.

Me parece natural reconocer en Margerite Duras esa caridad severa y militante que anima las historias de Marguerite d'Angoulême, cuando pueden leerse, libre de algunos prejuicios que el tipo de instrucción que recibimos tiene por misión expresa interponer como pantalla en relación a la verdad.

Esta es la idea de la historia "galante". Lucien Febvre intentó en una obra magistral denunciar su trampa.

Y me detengo en lo que Marguerite Duras me dice que recibió de sus lectores, un asentimiento que la golpea, y que recae en forma unánime sobre esta extraña forma de amor: la del personaje que, tal como indiqué, cumple la función del sujeto y no de recitador, y que lleva en ofrenda a Lol como tercera, lejos con seguridad de ser tercera excluída.

Me regocijo como de una prueba, que lo serio aún conserve algún derecho después de cuatro siglos en que la supercheria se consagró a hacer virar, por intermedio de la novela, la convención técnica del amor cortés a una cuenta de ficción, y a enmascarar sólo el déficit de la promiscuidad del matrimonio, a la que esta convención se asemeja verdaderamente.

Y el estilo que usted despliega, Marguerite Duras, a través de su Heptamerón, quizás hubiese facilitado las vías por las que el gran historiador que nombré más arriba, se esfuerza en comprender algunas de esas historias que él considera como nos fueron dadas: como historias verdaderas.

Tantas consideraciones sociológicas que se refieren a las variaciones, que van de un tiempo al otro de la dificultad de vivir, sirven de poco ante la relación de estructura que el deseo, por ser del Otro, sostiene con el objeto que lo causa.

Y la aventura ejemplar que hace que el Amador de la novela X, que no es un monaguillo, se consagre hasta la muerte a un amor, para nada platónico por ser un amor imposible, le hubiera parecido un enigma menos opaco si no hubiese sido visto a través de los ideales del *happy end* victoriano.

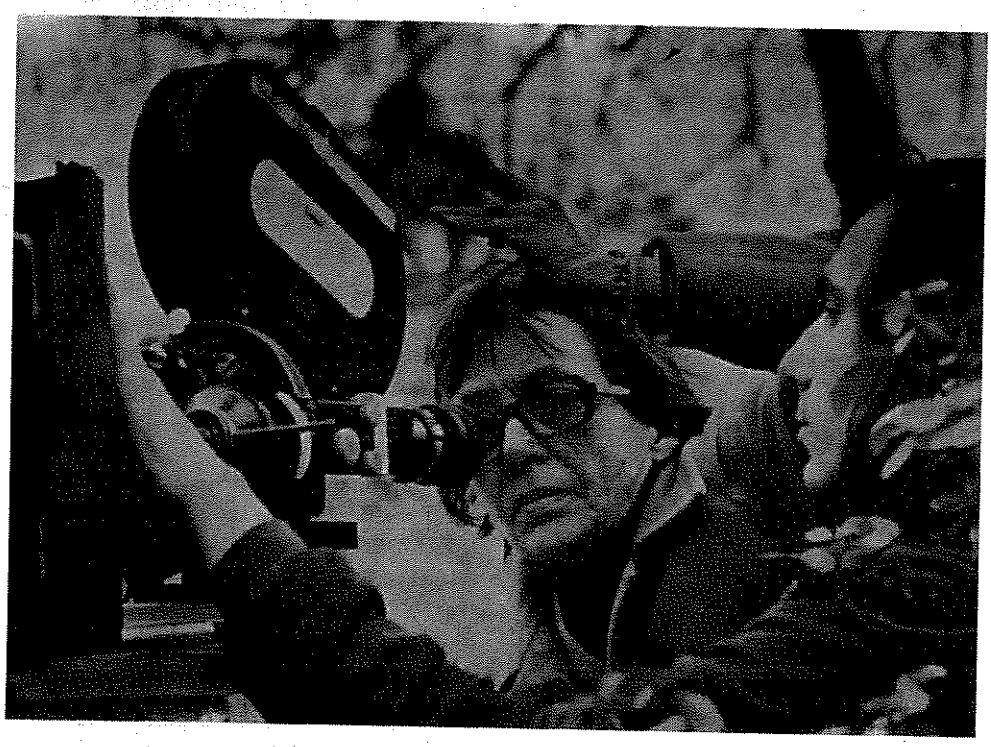
Pues ya describí el límite en que la mirada se convierte en belleza, es el umbral del entre-dos-muertes, lugar que he definido y

que no es simplemente lo que creen aquellos que están lejos de él: el lugar de la desdicha.

Me pareció que alrededor de ese lugar gravitan, por lo que conozco de su obra, Marguerite Duras, los personajes que usted sitúa en nuestra cotidianeidad, para mostrarnos que en todas partes hay tanto nobles como hombres gentiles y damas elegantes hubieron en las antiguas fiestas, tan valientes como para arremeter, aunque fuesen apresados en las espinas de ese amor imposible de domesticar, hacia esa mancha, nocturna en el cielo, de un ser ofrecido a la gracia de todos... a las diez y media de la noche en verano.

Sin duda usted no podría proteger a sus creaciones, nueva Margarita, del mito del alma personal. Pero la caridad sin grandes esperanzas con la cual las anima, no es esa fé que a usted le sobra cuando celebra las bodas taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible.

Traducción: HUGO A. SAVINO



Marguerite Duras en *Nathalie Granger*

Del encantamiento de Lol. V. Stein

Marguerite Duras

Lol V. Stein nació aquí, en S. Tahla, y aquí vivió gran parte de su juventud. Su padre era profesor en la Universidad. Tiene un hermano que le lleva nueve años —yo no lo he visto nunca— del que se dice que vive en París. Sus padres han muerto.

Nada de lo que he escuchado decir sobre la infancia de Lol V. Stein me ha impresionado, ni siquiera lo dicho por Tatiana Karl, su mejor amiga durante sus años de colegio.

Ellas bailaban juntas, los jueves, en el patio vacío. No querían salir en grupo con las otras, preferían quedarse en el colegio. Se les permitía, dice Tatiana, eran encantadoras, sabían pedir este favor mejor que las otras, se les concedía. ¿Bailamos Tatiana? Una radio en un edificio vecino tocaba danzas pasadas de moda —una audición— recuerdo— con la cual se contentaban. Desaparecidas las celadoras, solas en el gran patio vacío donde ese día, entre las danzas, se escuchaba el ruido de las calles, vamos Tatiana, vamos, bailemos Tatiana, ven. Es lo que sé.

También esto: Lol encontró a Michael Richardson a los diez y nueve años durante las vacaciones escolares, una mañana, en el tenis. El tenía veinticinco años. Era el único hijo de grandes propietarios terratenientes de los alrededores de T. Beach. No hacía nada. Los padres consintieron en el matrimonio. Lol debía estar de novia seis meses, el matrimonio debía tener lugar en el otoño, Lol acababa de dejar definitivamente el colegio, estaba de vacaciones en T. Beach cuando tuvo lugar el gran baile de la temporada en el Casino municipal.

Tatiana no cree en el papel preponderante de este famoso baile de T. Beach en la enfermedad de Lol V. Stein.

Tatiana Karl hace remontar a mucho tiempo antes, antes aún que su amistad, los orígenes de esta enfermedad. Estaban ocultos en Lol V. Stein, y su estallido estuvo contenido por el gran afecto que la rodeó siempre en su familia, y luego en el colegio. En el colegio, dice, y no era la única que lo pensaba, faltaba ya algo a Lol para estar —dice—, allí. Daba la impresión de sobrellevar en un aburrimiento tranquilo otra persona a la que se debía parecer pero de la que perdía la memoria en la menor ocasión. Gloria de dulzura pero también de indiferencia, se descubría muy rápido que jamás parecía sufrir o estar apenada, jamás se le había visto una lágrima de adolescente. Tatiana dice también que Lol V. Stein era alegre, en el colegio se la disputaban aunque se iba de las manos como el agua, porque lo poco que de ella se pudiera retener valía la pena de hacer el esfuerzo. Lol era graciosa, una burlona im-

* Transcripción del primer capítulo de *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, Edic. Gallimard, París, 1964.

penitente y muy fina aunque una parte de ella estuviese siempre lejos de uno y del instante. ¿Dónde? ¿En el sueño adolescente?. No, responde Tatiana, no, se diría en ninguna parte, precisamente, en ninguna parte. ¿Era el corazón quien no estaba allí?. Tatiana tenía tendencia a creer en efecto que era quizá el corazón de Lol V. Stein el que no estaba —dice: allí— debería tenerlo sin duda pero ella no lo había conocido. Sí, parecía que era esta región del sentimiento la que, en Lol, era diferente.

Cuando corrió el rumor del noviazgo de Lol V. Stein, Tatiana no había creído más que a medias esta novedad: ¿que Lol hubiera podido descubrir a alguien que retuviera completamente su atención?.

Cuando conoció a Michael Richardson y fue testigo de la loca pasión que provocaba en Lol, se conmovió pero le quedó aún una duda: ¿no se casaba Lol sin comprometer su corazón?

Le he preguntado si la crisis de Lol más tarde no le había dado la prueba de que se equivocaba. Me repitió que no, que creía que Lol y esta crisis eran una desde siempre.

No creo nada de lo que dice Tatiana, no estoy convencido de nada.

A lo largo del relato que sigue estarán mezcladas esas falsas impresiones que cuenta Tatiana Karl y lo que yo invento sobre la noche del Casino de T. Beach. A partir de lo cual contaré mi historia de Lol V. Stein.

De los diecinueve años que precedieron a esta noche no quiero conocer más de lo que ya he dicho, o apenas, ni de otro modo que en su cronología, aunque en ellos estuviere encerrado el minuto mágico en el cual yo debí haber conocido a Lol V. Stein. No quiero conocerlos porque la presencia de su adolescencia en esta historia haría correr el riesgo de atenuar un poco a los ojos del lector la abrumadora actualidad de esta mujer en mi vida. Voy entonces a buscarla, a tomarla, ahí donde creo que debo hacerlo, en el momento en que me parece que comienza a moverse para venir a mi encuentro, en el momento preciso en que los últimos en llegar, dos mujeres, franquean la puerta de la sala de baile del Casino Municipal de T. Beach.

La orquesta dejó de tocar. Terminaba una danza.

La pista se estaba vaciando lentamente. Quedó vacía.

La mujer de más edad se detuvo un instante a mirar la concurrencia, después se volvió sonriente hacia la joven que la acompañaba. Sin ninguna duda era su hija. Ambas eran altas, con la misma constitución. Pero la joven se acomodaba torpemente a esta estatura, a esta contextura un poco dura; su madre, en cambio, llevaba estos inconvenientes como los emblemas de una oscura negación de la naturaleza. Su elegancia, en el reposo como en movimiento, cuenta Tatiana, inquietaba.

—Ellas estaban esta mañana en la playa, dice el novio de Lol, Michael Richardson.

Se detuvo, miró a las recién llegadas y después condujo a Lol hacia el bar y las plantas verdes en el fondo de la sala.

Ellas habían atravesado la pista y se dirigían en la misma dirección.

Lol, inmovilizada, miraba avanzar, como él, esta gracia abandonada, vencida, de pájaro muerto. Era delgada. Debía haberlo sido siempre. Había vestido esta delgadez, recuerda claramente Tatiana, con un vestido negro, con doble forro de tul igualmente negro, muy escotado. Parecía estar hecha y vestida a la medida de su deseo, irrevocablemente. El armazón admirable de su cuerpo y de su cara se adivinaban. Tal como aparecía, de la misma manera, moría luego con su cuerpo deseado. ¿Quién era? Se lo supo más tarde: Anne-Marie Stretter. ¿Era bella? ¿Qué edad tenía? ¿Qué sabía que los otros ignoraban? ¿Por qué vía misteriosa llegó a eso que aparecía como un pesimismo alegre, brillante, una sonriente indolencia de la liviandad de un matiz, de una ceniza?. La audacia que la atravesaba parecía ser la que la mantenía en pie. Pe-

ro, como ella, era graciosa, de la misma manera que ella. Su andar salvaje las conducía a la par allí donde fueran. ¿Dónde? Nada podía ocurrirle a esta mujer, pensó Tatiana, nada más, nada. Sólo su fin, pensó.

¿Había mirado a Michael Richardson al pasar? ¿Lo había barrido esta no-mirada que ella paseó por el baile?. Era imposible saberlo, es imposible saberlo en consecuencia, cuando empieza mi historia de Lol V. Stein: la mirada de ella —de cerca se observaba que este defecto provenía de una decoloración casi penosa de la pupila— ocupando toda la superficie de los ojos, era difícil de captar. De tinte rojizo, ardiente pelirroja, Eva marina que la luz desfiguraba.

¿Se habían reconocido cuando ella pasó cerca de él?

Cuando Michael Richardson se volvió hacia Lol y la invitó a bailar por última vez en su vida, Tatiana Karl lo había encontrado pálido y bajo el impacto de una preocupación súbita que lo invadía a tal punto que supo inmediatamente que había mirado, también él, a la mujer que acababa de entrar.

Sin ninguna duda, Lol se dio cuenta de este cambio. Parecía encontrarse transportada delante de él, sin temerlo ni haberlo jamás temido, sin sorpresa, la naturaleza de este cambio parecía serle familiar: la mirada fija en la persona de Michael Richardson, éste traicionaba a aquél que Lol había conocido hasta allí.

Se había vuelto diferente. Todo el mundo podía verlo. Ver que no era más aquél que se creyó. Lol lo miraba, lo miraba cambiar.

Los ojos de Michael Richardson se habían iluminado. Su cara se había afianzado en la plenitud de la madurez. En ella se leía dolor, pero antiguo, de la infancia.

Cuando se lo veía así se comprendía que nada, ninguna palabra, ninguna violencia en el mundo podría dar cuenta del cambio de Michael Richardson. Que le sería necesario ahora vivirlo hasta el fondo. Comenzaba a hacerse ya la nueva historia de Michael Richardson.

Esta visión y esta certidumbre no parecían acompañarse en Lol de sufrimiento.

Tatiana la encontraba cambiada. Acechaba el suceso, ocultaba su inmensidad, su precisión de relojería. Si hubiera sido ella el agente no solamente de su llegada sino también de su éxito, Lol no hubiera estado más fascinada.

Bailó aún una vez con Michael Richardson. Fue la última.

La mujer estaba sola, un poco apartada del buffet, su hija se había reunido con un grupo de conocidos cerca de la puerta del baile. Michael Richardson se dirigía hacia ella en una emoción tan intensa que se sentía temor ante la idea de que pudiera ser rechazado. Lol, suspendida, esperaba, también ella. La mujer no rehusó.

Partieron hacia la pista de baile. Lol los miró, una mujer en la que el corazón está libre de todo compromiso, muy mayor, mira así alejarse a sus niños. Parecía amarlos.

—Es preciso que invite a bailar a esta mujer.

Tatiana lo había visto actuar con su nueva manera, avanzar, como al suplicio, inclinarse, esperar. Ella había tenido un ligero fruncimiento de cejas. ¿Lo había reconocido también por haberlo visto esa mañana en la playa y solamente por eso?.

Tatiana había permanecido cerca de Lol.

Lol había dado instintivamente algunos pasos en dirección a Anne-Marie Stretter al mismo tiempo que Michael Richardson. Tatiana la había seguido. Luego ambas viraron: la mujer entreabrió los labios sin pronunciar palabra, en la maravillada sorpresa de percibir el nuevo rostro de este hombre visto en la mañana. Desde que estuvo en sus brazos, en su timidez repentina, en su expresión atontada, paralizada por la rapidez del intento, Tatiana comprendió que el desasosiego que a él lo había invadido acababa de alcanzarla a ella.

Lol había retornado detrás del bar y las plantas verdes; Tatiana, con ella.

Bailaron, todavía bailaban. El, los ojos bajos sobre el espacio desnudo de su espalda. Ella, más pequeña, la mirada perdida en

la lejanía del baile. No habían hablado.

Cuando terminó la primera danza, Michael Richardson se había acercado a Lol como lo había hecho siempre hasta ese momento. Con sus ojos imploraba una ayuda, un asentimiento. Lol le había sonreído.

Después, al final de la danza siguiente, no fue a reencontrar a Lol.

Anne-Marie Stretter y Michael Richardson no se dejaron más.

Mientras avanzaba la noche, parecía que las oportunidades que hubiera tenido Lol de sufrir se habían hecho aún más raras, que el sufrimiento no había encontrado donde deslizarse, que ella había olvidado el viejo álgebra de las penas de amor.

Con las primeras claridades del alba, terminada la noche, Tatiana vio cómo habían envejecido. Aunque Michael Richardson fuese más joven que esta mujer, se le había reunido y juntos —con Lol—, los tres, habían acumulado años, centenas de años, esa edad, en los locos, adormecida.

En este momento, aún bailando, se hablarán algunas palabras. Durante las pausas continuarán callándose completamente, parados uno al lado del otro, a distancia de todos, siempre la misma. Excepción hecha de sus manos unidas durante la danza, no se habían acercado más que la primera vez cuando se habían mirado.

Lol permanecía siempre allí donde el suceso la había encontrado cuando Anne-Marie Stretter entró, detrás de las plantas verdes del bar.

Tatiana, su mejor amiga, siempre también, acariciaba su mano posada sobre una pequeña mesa bajo las flores. Sí, era Tatiana quien había tenido para ella este gesto de amistad durante toda la noche.

Con la aurora, Michael Richardson había buscado los ojos de alguien en el fondo de la sala. No había descubierto a Lol.

Hacía mucho tiempo ya que la hija de Anne-Marie Stretter se había ido. Su madre, parecía, no había observado ni su partida ni su ausencia.

Sin duda Lol, como Tatiana, como ellos, no había reparado en ese otro aspecto de las cosas: su fin con el día.

La orquesta cesó de tocar. El baile estaba casi vacío. No quedaban más que algunas parejas, entre éstas la de ellos y, detrás de las plantas verdes, Lol y esa otra joven, Tatiana Karl. No se habían dado cuenta que la orquesta había dejado de tocar: en el momento que hubiera debido recomenzar, se habían reunido como autómatas, no escuchando que ya no había música. Fue entonces que los músicos pasaron delante de ellos, en fila india, sus violines encerrados en cajas fúnebres. Hicieron un gesto para detenerlos, les hablaron quizá, en vano.

Michael Richardson se pasó la mano por la frente, buscó en la sala algún signo de eternidad. La sonrisa de Lol V. Stein, entonces, fue uno, pero él no lo vio.

Se estaban contemplando silenciosamente, largamente, no sabiendo qué hacer, cómo salir de la noche.

En ese momento, una mujer de cierta edad, la madre de Lol, había entrado en el baile. Injuriándolos les preguntó qué habían hecho de su hija.

¿Quién había podido prevenir a la madre de Lol sobre lo que pasaba en el baile del Casino de T. Beach esa noche? No había sido Tatiana Karl, Tatiana Karl no había dejado a Lol V. Stein. ¿Había venido por sí misma?

Buscarán alrededor de ellos quién merecía estos insultos. No responderán.

Cuando la madre descubrió a su hija detrás de las plantas verdes, una modulación lastimera y tierna invadió la sala entera.

Cuando su madre llegó donde estaba Lol y la hubo tocado, Lol soltó la mesa. Había comprendido solamente en ese instante que un fin se avecinaba pero confusamente, sin distinguir aún con precisión cuál sería. La pantalla de su madre entre ellos y ella era el signo precursor. Con un golpe de la mano, muy fuerte, la tiró al suelo. La queja sentimental, pegajosa, cesó.

Lol gritó por primera vez. Entonces, de nuevo, las manos rodearon sus hombros. No las reconoció ciertamente. Evitó que su cara fuera tocada por nadie.

Ellos comenzarán a moverse, a andar hacia los muros buscando puertas imaginarias. La penumbra de la aurora era la misma afuera y adentro de la sala. Finalmente encontraron la dirección de la verdadera puerta y comenzaron a dirigirse muy lentamente en ese sentido.

Lol había gritado sin parar cosas sensatas: no era tarde, la hora de verano engañaba. Había suplicado a Michael Richardson que le creyera. Pero como ellos continuaban andando —se había ensayado impedírselo pero ella se había soltado— había corrido hacia la puerta, se había arrojado sobre sus batientes. La puerta, enganchada en el suelo, había resistido.

Los ojos bajos, pasarán delante de ella. Anne-Marie Stretter comenzó a descender, y después, él, Michael Richardson. Lol los siguió con los ojos a través de los jardines. Cuando no los vio más, cayó por tierra, desvanecida.

Traducción: BEATRIZ CASTILLO

Intersecciones

La letra y el deseo

Luis Gusmán

De los escritos de Lacan, *Jeneusse de Gide ou la lettre et le désir*, es seguramente el menos citado. Escrito a partir de dos libros sobre André Gide[1], las remisiones a los mismos y la multiplicación de citas alusivas a la vida y la obra del escritor, hacen que la letra de este texto se sostenga en una trama de referencias que nos proponemos elevar a la superficie para facilitar su lectura. Sin embargo, no intentamos resolver la ambigüedad flotante de algunos párrafos de Lacan, que no pertenece al movimiento de la argumentación, y que es preciso situar como una cuestión de estilo a la que nuestro texto se subordina. El lector pues, deberá tener a la vista el escrito de Lacan.

La cita de Gide que, a manera de epígrafe, inaugura el trabajo: "Y metáfora o no, lo que digo aquí es absolutamente verdadero", se refiere, sin duda, a esa apuesta a la sinceridad que recorre sus textos, y a la índole autobiográfica de la mayoría de sus libros, especialmente *Si la semilla no muere* (II) en que, desde las primeras palabras se precipita por esa vertiente: "Pero mi relato sólo puede ser verídico".

Refiriéndose a esa sinceridad, a esos actos gideanos destinados ya a la gloria póstuma y esmerados para su biografía, Lacan escribe: "Sospechar de insinceridad a partir de allí a toda una vida, sería absurdo, ni aún arguyendo que no nos entrega nada bajo, ningun traición, algunos celos, ninguna motivación sórdida y aún menos, nada de tontería común". (I)

Es que quizás como ninguna otra obra literaria, la de Gide se construye, se despliega y se desdobla en lo que podríamos llamar un "espacio autobiográfico": aquello que él mismo llama su autobiografía: *Si la semilla no muere*, su *Diario Intimo* (1889-1949) (III), su correspondencia, *Et Nunc Manet In Te* (IV) escrito a la muerte de su mujer, o *Así sea* (V), ese testamento que refleja lo que Gide habría de ser: un hombre de letras. Pero también aquello que podríamos llamar su obra de ficción se hace mediante procedimientos litera-

[1] Las citas de los libros de Jean Delay: *La jeunesse d'André Gide*, (tomos I y II; Gallimard, París, 1956.) y de Jean Schulemberger: *Madeleine et André Gide* (Gallimard, París, 1956.), figuran señaladas con números arábigos y su referencia y transcripción se encontrarán a pie de página. Las que se refieren a *La letra y el deseo* (I) y a la obra de Gide, están anotadas con números romanos, incluidas en el interior del texto, y su referencia bibliográfica al final de este trabajo.

rios que imitan lo biográfico: confesiones, correspondencias, diarios íntimos. La ficción gideana pues, encuentra en su composición la elaboración de su propio drama en más de una versión.

La psicobiografía: su método

La particularidad del libro de J. Delay consiste en que mediante la lectura que hace de la obra de Gide tratada en su generalidad, encuentra en lo particular de su objeto un problema que modifica esa generalidad. Esto plantea la relación del hombre con la letra. En un escrito muy próximo, *La instancia de la letra* (VI), Lacan nos ofrece "la llave" que abre la puerta hacia las cuatro esquinas que se hacen necesarias para situar al sujeto, ubicando a la letra por su lugar de *soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje,* pero poniéndola en relación a lo que llama la letra en el discurso, en su empleo, en su textura, en ese *rebus* que en la *Interpretación de los sueños* Freud lee en su estructura literante por donde se articula y se analiza el significante en el discurso. Condición por la cual la letra impone su forma en el efecto de la verdad sobre el deseo.

Es que Lacan se introducirá en el libro de J. Delay por esa instancia: esa lectura a la letra que, en condiciones muy especiales, Delay hace de la obra de Gide valorizando su materialidad por el lugar que le otorga a los manuscritos, y por la verdad que está en juego en tanto inéditos. Modificando el aforismo de Buffon, J. Delay pretende deslindar un género: la psicobiografía. Para ella: *el estilo es el objeto.*

La psicobiografía literaria intenta un paralelismo entre los acontecimientos históricos del autor estudiado con la evolución de su personalidad y la génesis de sus creaciones. Los conflictos inconscientes encuentran su salida en la obra literaria, ligada a ese acontecimiento y a ese momento, y a su vez la refracción en la obra literaria de esos datos iniciales. La psicobiografía estudia no como los hombres son, sino cómo llegan a serlo.

Pero si Gide dio a Delay a leer sus "papeles comprometedores" es porque no ignoraba que éste sabía escribir, que iba a emplear su arte a la medida de a quien iba consagrado; si había dado su materia a la prueba era porque sabía que iba a salir colmado. Podemos decir que Gide se colocaba en posición de objeto. Y que el libro iba a convertirse en el *complemento* que no dejaría ningún vacío en su obra. Es de esta manera que la psicobiografía, postludio de la obra, se transforma en su preludio, y la lectura de J. Delay excede este método largamente.

Los "papeles comprometedores"

Tomando el giro crítico producido por Saint Beuve en la crítica literaria, Lacan lo desplaza de la crítica a *la condición literaria.* Ese lugar que restituye al

crítico el poder de ordenar a su gusto la intromisión en la vida privada del escritor en relación a la obra literaria. Y define lo privado como todo aquello que el escritor no ha publicado de lo que le concierne y que estaría en relación con la obra misma.

"Proyecto que se escuda en una historia natural de los espíritus", Lacan da entrada en el texto al método crítico de Saint Beuve y a la polémica de éste con Proust. Saint Beuve incorpora a la historia moral los procedimientos de la historia natural. Al respecto, escribe Proust: "Haber trazado la historia natural de las almas, haber buscado en la biografía del hombre en la historia de su familia el talento de sus obras y la esencia de su genio... Esta especie de análisis botánico al que se sometía a los individuos humanos es el único medio de acercar las ciencias morales a las ciencias positivas y para que rinda sus frutos no es preciso más que aplicarlo, a los pueblos, a las épocas, a las razas" (VII). Sin duda, la apreciación de Proust es crítica, sobre todo en la segunda parte cuando reproduce el sueño de Taine de una historia natural de los espíritus. De quien el mismo Gide intenta recuperar una historia de su persona por una teoría de la herencia.

Manteniéndose en una posición de neutralidad "objetiva" frente a la polémica Proust-Saint Beuve, Lacan reconoce el lugar del poeta en la creación literaria y el análisis poético. La obra del mismo Proust, escribe Lacan, encuentra en su vida el material de su mensaje. Pero la operación poética producida por éste, reduce los datos de su vida al empleo del material. No hay una experiencia previa a ningún mensaje, pues hasta en la experiencia puede reconocerse el mensaje, porque su significación se asocia a todas las falsificaciones aportadas a las provisiones de la experiencia, incluyendo en ocasiones la carne misma del escritor.

Esto se articula con la cita de Gide con que Lacan comienza el artículo ("y metáfora o no, lo que digo acá es absolutamente verdadero") en ese lugar en que Poesía y Verdad —lugar de Goethe en este desarrollo— van juntas ya que la verdad tiene estructura de ficción y está en relación con el deseo como lo demuestra el que la cita esté extraída de *La tentativa amorosa o El tratado del vano deseo* (VIII): "Nuestros libros no habrán sido relatos muy fecundos de nosotros mismos, sino más bien nuestros lastimeros deseos, la necesidad de otras vidas para siempre prohibidas, de todos los ademanes imposibles..." Más allá de los años transcurridos entre la escritura de este texto que lleva el sello simbolista (1893) y *Si la semilla no muere*, cuyo lugar de autobiografía sufrirá la marca de las versiones de "los hechos", vemos que tanto la experiencia como la carne del escritor, su sinceridad, es atravesada por las "falsificaciones" que el deseo sobreimpone en el discurso.

Haciendo referencia a Goncourt "como si la prueba por la realidad fuese necesaria" aludirá al arte de la novela y la realidad, y ahí Gide demostrará que la operación poética se puede deducir *antes* de la experiencia de las cosas.

El hecho de que la crítica se haya ocupado de las obras publicadas, ha relegado lo privado del escritor bajo el tópico de la decencia y de lo íntimo, a

respuestas evasivas. En ese mercado reglamentado por la técnica de la imprenta, se introduce un nuevo valor: los "papeles comprometedores". El manuscrito al que lo impreso había mantenido en función de lo inédito, reaparece como parte de la obra.

En el caso de Gide se trata de notas personales a *Si la semilla no muere*, la correspondencia con su madre, partes inéditas del Diario, manuscritos y "cartas que hacen aumentar el alcance del edificio proporcionalmente al cuadrado de su masa". En esa masa hay que tener en cuenta su correspondencia con su prima Madeleine —más tarde su esposa— y el vacío que se iba a producir cuando ella la destruyera años más tarde. La cita del *Diario* es elocuente: "De ahora en adelante, mi obra sólo será ya una sinfonía inconclusa en la que falta su acorde más tierno... un *edificio inconcluso*". (III)

Esos "papeles comprometedores" que están imposibilitados de perderse porque, como lo desarrollara Lacan, ya tienen su destino fijado de antemano.

Para darle lugar a esa destinación, Lacan se introduce por el lado de la biografía: en el sentido de que Gide cuidaba la suya (tal la carta a un amigo citada por Delay que no es sólo la publicación de una buena acción —dirá Lacan— sino la apuesta en su confianza de un porvenir en que el destino de su obra lo ha confirmado[2].

Pero para eso es necesario situar ese destinatario. Es entonces que Lacan sorprende a la bella alma gideana en su diálogo con Dios. Es ahí donde introduce la palabra soliloquio, ese debate privado, ese planteamiento de ideas morales que se relaciona con el *Diario Intimo* y con las confesiones (la obra entera de Gide reconoce este procedimiento) ya no está dirigido a Dios. Estos "papeles comprometedores" difieren del soliloquio no por su contenido sino por su destinación. Y aquí Lacan lo define claramente: los "papeles comprometedores" *van dirigidos al biógrafo*, no importa cual. Aunque no deja de marcar lo que Delay significaba para Gide: que Delay sabía escribir y que no era Eckermann, que era un psiquiatra eminente y que en el psicobiógrafo iban a encontrar sus papeles su destinación de siempre.

Introduciendo una cita de Montaigne: "Los otros me forman, yo los relato", y en este modo de dirigirse a otro por venir, Montaigne renuncia a lo que para el otro va a ser el significante. En cambio Gide, mediante el placer de relatar, se interroga y busca en el niño que fue el secreto de su anomalía. ¿Y quién lo sabe? El psicobiógrafo. Es por eso que la psicobiografía que aparecía como postludio de la obra se transforma en la explicación de lo que esa persona fue, convirtiéndose en preludio. Y J. Delay encuentra en el alma el efecto mismo en que el mensaje se formó. Para Lacan, en cambio, se trata de la composición del sujeto.

2 "No haber tenido confianza, o mejor no haber tenido fe por azar en alguien —si por azar ese alguien es alguien— es una canallada que no quiero hacer a mi vida, cuido mi biografía". (Delay, Jean; *op. cit.* p. 387 - 8 - T. II).

Delay comienza a desplegar su método partiendo del estudio de lo que para Gide fue su familia, para ello la dividirá en dos: línea materna y línea paterna.

La línea materna, tal como Gide la definirá, hace su entrada por la conjunción de la religión y de la sangre ("La sangre católica y normanda de la familia de mi madre"). Esta tradición católica se ve interrumpida por un casamiento según la nota de Gide sobre sus ancestros: "todos católicos, hasta M. Dufau". Es a partir de esas dos generaciones que en esta alianza protestante las mujeres hacen de esta familia un feudo de religiosos y un parque de maternaje moral. La burguesía del padre aparece como: "La sangre languedónica y protestante de mi padre" a quien, según Delay, la muerte prematura lo habría librado de una alianza ingrata. Pero sin embargo, no será Delay quien enturbie la huella, hasta se diría que la apunta desde la sombra en aquello mismo que ha sido su causa: la de una ausencia. Siguiendo su esquema: es del padre que conserva su gusto por las letras, partiendo el mundo poético en masculino y el mundo moral en femenino.

Lacan utilizará la carta que el tío Charles envía a su sobrino, reprochándole sus relaciones con una mujer pública, metaforizando en esa mácula moral que con la alusión a Lady Macbeth marca con el parricidio el acto sexual como un crimen[3].

Es en este lugar que Lacan transforma el título del poema de Blake en Matrimonio de la psicología y la letra, cuando la letra llega a la escuela de la psicología y encuentra en *la comprensión* su posición de regirla. Después de haber ironizado sobre el mito gideano que buscaba en la herencia una explicación taineana, siendo que la verdad de cualquier discurso se determina por el lugar de la enunciación: aquella que sitúa a Paul y Charles Gide en relación a la figura del padre. Es en esta ausencia que se detendrá Lacan. No solamente en lo que significa para el niño Gide la muerte de su padre, sino para hacer referencia al padre del padre. A esa veneración filial recogida en un cuaderno de Paul Gide y al recuerdo de la imagen oprimente del padre. Es por segunda vez (la primera en relación a la ruptura de las cartas) ahora con la muerte del padre, que Lacan coloca la *causa* en el lugar de una falta.

Para referirse posteriormente a los "estados de Gide", Delay apelará a la psicastenia descripta por Janet. Esta "segunda realidad" lo llevará, según Delay, a un desdoblamiento entre actor y espectador de donde surge ese sentimiento de comedia. Sigue a Janet y piensa sus sentimientos obsesivos como productos de una debilidad psíquica que alteraría el sentimiento de realidad con falta de adaptación a la realidad presente, retroceso al pasado y al mun-

3 "No hay para un joven cristiano fuera del matrimonio otra solución que la continencia. Y justamente toda impudicia es suficiente para correr las puertas del cielo al impúdico, lo que lo llevará una vez condenado, a continuar su pecado"... Y en la misma carta refiriéndose a la madre de Gide: "que ha aceptado esta fuerte complicidad moral (Gide dio testimonio de sus juergas a su madre), ella que me había dicho: 'ayúdalo a permanecer puro' ". (Delay, Jean, *op. cit.* p. 444/445 - T. II).

do imaginario. Lacan hará una crítica a este concepto de debilidad del yo y ubicará esa "segunda realidad" como un síntoma poético fecundo, como Gide mismo lo describe en *Si la semilla no muere:* "Pienso antes de sumergirme en los sueños confusamente, que hay realidad y que hay los sueños. Y además una segunda realidad", que no será ajena a las prácticas clandestinas del joven Gide.

Los tres Schaudern: La angustia

Lacan aclará que el libro de Delay sin el psicoanálisis no hubiera sido el mismo. Y que encuentra en su método (que no debe confundirse con una obra de psicoanálisis aplicado, "el psicoanálisis sólo se aplica en sentido propio, como tratamiento a un sujeto que habla y oye" (I)) cómo se debe leer un material literario que encuentra en el orden de la exposición la estructura misma del sujeto delineado por el psicoanálisis: "procediendo al descifrámiento de los significantes sin consideración por ninguna forma supuesta del significado".

Para ello Delay tiene a su favor lo que le ofrece el sujeto a tratar, la vía abierta por Gide que se interesó por el psicoanálisis, y un psicoanálisis iniciado por Madame Sokolnicka, siendo en *Los monederos falsos* (IX) donde se refiere al método de Madame Sokolnicka en relación a los trastornos del pequeño Boris: "Sophroniska me ha vuelto a hablar de Boris, a quien ha logrado, según ella cree, confesar por entero. El pobre muchacho no tiene ya en él la menor espesura, el menor matorral donde resguardarse de las miradas de la doctora".

Sin embargo, Lacan señala una diferencia entre el pequeño Boris, protegido por su abuelo, y el pequeño Gide, súbitamente envuelto por aquel amor que, de allí en adelante, se cerraba sobre él en la persona de la madre, ante la muerte del padre. Y además en *Los Monederos falsos,* la práctica clandestina aparece ligada a esa muerte: "Sobrevino la muerte del padre. Boris se convenció de que sus prácticas secretas que le pintaban como muy culpable, habían tenido su castigo; se ha creído responsable de la muerte de su padre; se ha creído criminal, maldito".

En referencia al discurso de la madre, Delay agrega que el gesto maternal habría producido una ambigüedad de sentimientos: una dulce protección y un amor posesivo. Tomando la ironía gideana de *edipemia,* Lacan la extiende a aquellos psicoanalistas que convierten el Edipo en un nombre común, perdiéndose en el laberinto de las identificaciones (la preponderancia de la relación con la madre en la vida afectiva de los homosexuales) mientras que Delay, desarrollando los componentes del discurso de la madre deja desprender la composición de la persona Gide.

A partir de textos y testimonios, Delay ha podido reconstruir ese discurso, para describirlo como de un puritanismo obstinado. Dependiente de un ideal moral excesivo, sometida a la autoridad materna, se rebela a partir de la rela-

ción apasionada con una institutriz, Anna Shackleton. Con poco encanto femenino, es a partir de esta influencia que aparece su gusto por las artes, aunque todo queda subordinado a la esfera moral y al puritanismo. Aparece entonces como "la encarnación de la virtud sin gracia, de la moral sin complacencia y de la religión sin amor". Sólo es apasionada en la vida de Juliette Rondeaux su amistad con Anna, inseparables durante años, y vuelta despótica a partir de los celos. Seis años después, en medio de ese vacío, nace el niño Gide.

En *Si la semilla no muere* la escena se duplica en la versión del recuerdo que Gide nos entrega del encuentro de dos criadas, y el clandestino silencio que supo guardar sobre ello: "nunca le conocí a Marie otra pasión que la que supo guardar por Delfine, nuestra cocinera, y que mi madre nunca se había atrevido a sospechar. Es inútil decir que yo mismo no me dí cuenta de ello en el momento y me lo expliqué mucho después, a consecuencia de los transportes de cierta noche; sin embargo, no sé qué oscuro instinto me impidió hablar de ello a mi madre" (II).

Marie se transforma en uno de los dragones vigilantes que poblarán como fantasmas las pesadillas del joven Gide y lo perseguirán hasta el final, descripto de manera "divertida" en *Así sea,* tal vez por la fecha en que está escrito, muchos años después: "No sé qué pasó luego en mi organismo, ni qué glándulas endócrinas se pusieron de pronto a funcionar de manera diferente: el hecho es que perdí el sentimiento del miedo. Seguía soñando con los mismos ogros, pero sin tomarlos en serio; los monstruos podían devorarme que yo los hallaba divertidos" (V).

En relación a estas pesadillas, se puede decir que para Gide la angustia siempre aparece en la escena con forma de mujer, tal como se lee en *Los cuadernos de André Walter* (X). André Walter ha caído en el vicio de la primera infancia y no sucumbe a la tentación más que en la angustia, en una lucha obsesiva con el demonio. Las visiones femeninas que nacen de la imaginación de André Walter tienen todas un carácter angustiante, son su *pesadilla:* "...yo quería darme vuelta pero me perseguía por todas partes. Luego, su sonrisa se tornó semejante a las de las muñecas de cera. Era atroz... quise rechazarla pero la horadé con mi mano tendida; todo su cuerpo estaba lleno de arena; estaba vacía como un saco. Y yo me desesperaba, mientras su cuerpo desinflado tomaba, al hundirse, posturas dolorosas... Bajo el vestido no había nada; todo era negro, negro como un agujero; yo sollozaba de desesperación. Entonces, con sus dos manos, ella tomó la parte inferior de su vestido y, luego, la echó por encima de su figura. Se volvió como un saco. Y no vi más nada; la noche se cerró sobre ella..."

A ese "agujero negro" responderá en otro abismo ese joven Gide, consagrado al autoerotismo primitivo, con imágenes inconstituidas y encontrando el orgasmo sólo al fantasear situaciones catastróficas. Y que en *Si la semilla no muere* aparece en relación a Gribouille y a esa criadita de novela rosa en que Gide encuentra sus "temas de goce": "Los temas de excitación sexual eran muy distintos... era también muy vecina la idea de la destrucción, bajo

la forma de un juguete amado que deterioraba: en suma, ningún deseo real, ninguna búsqueda de contacto... Pero para decir hasta qué punto el instinto de un niño puede errar, quiero indicar precisamente dos de mis temas de goce: uno de ellos me lo había proporcionado muy inocentemente Goerge Sand, en ese cuento encantador de *Gribouille* quien se arroja al agua... para guarecerse de sus hermanos que se burlaban. En el río se esfuerza y nada durante algún tiempo y luego se abandona; y en cuanto se abandona, flota; entonces siente que se hace muy pequeño, liviano, raro, vegetal; le brotan hojas por todo el cuerpo, y pronto el agua del río puede depositar en la orilla la delicada rama de roble en que se ha convertido nuestro amigo *Gribouille*... ninguna página de Afrodita pudo perturbar a un escolar tanto como esa metamorfosis de Gribouille en vegetal al pequeño ignorante que yo era".

Esa relación entre erotismo y muerte tiene un número, *tres* en Gide, ya que "oyó tres veces su voz pura"; Delay se referirá a esos *Schaudern* (estremecimiento, temblor) que en número de tres, Gide cuenta en *Si la semilla no muere*. Eso que no es definido como angustia sino como extranjeridad, extrañeza, y que J. Delay, por su significación alófona, lo relacionará con el vocablo francés *angoisse*.

Primer *Schaudern:* "Me parece que he obscurecido con exceso las tinieblas en que transcurrió mi infancia; es decir, que no he sabido hablar de dos relámpagos, dos extraños sobresaltos que sacudieron durante un instante mi embotamiento... El primero me lleva muy lejos hacia atrás; querría precisar el año, pero todo lo que puedo decir es que mi padre vivía todavía. Estábamos sentados a la mesa; Anna almorzaba con nosotros. Mis padres estaban tristes porque se habían enterado por la mañana de la muerte de un niño de cuatro años, hijo de nuestros primos Widmer... sólo había visto dos o tres veces al pequeño Emile Widmer y no sentía por él una simpatía muy particular, pero apenas comprendí que había muerto, un océano de pesar estalló de pronto en mi corazón. Mamá me puso entonces en sus rodillas y trató de calmar mis sollozos; me dijo que todos debemos morir, que el pequeño Emile estaba en el cielo... De nada sirvió todo ello, pues no era precisamente la muerte de mi primito lo que me hacía llorar, sino yo no sabía qué, una angustia indefinible y que no era sorprendente que no supiese expresar a mi madre pues todavía hoy día no la puedo explicar mejor." (pág. 99).

Segundo *Schaudern:* "El segundo estremecimiento es más extraño todavía; sucedió algunos años más tarde, poco tiempo después de la muerte de mi padre; es decir, que yo debía de tener once años. Ocurrió nuevamente cuando estábamos sentados a la mesa... pero esta vez mi madre y yo estábamos solos. Yo había asistido a clase esa mañana. ¿Qué había sucedido? Nada, quizás... Entonces, ¿por qué me descompuse de pronto y, cayendo entre los brazos de mamá, sollozando, convulso, sentía de nuevo esa angustia indecible, la misma exactamente que cuando la muerte de mi primito? Se habría dicho que se abría bruscamente la esclusa particular de no sé qué común mar interior desconocido cuyo raudal se sumía desmesuradamente en mi corazón; estaba menos triste que espantado, pero cómo explicárselo a mi madre, quien

no distinguía, a través de mis sollozos, sino estas confusas palabras que yo repetía con desesperación: —¡Yo no soy igual que los otros! ¡Yo no soy igual que los otros!" (pág. 100).

Tercer *Schaudern:* Al enterarse André que su amigo Bernard visitaría a la salida del liceo a las mujeres públicas sintió que: "De pronto algo enorme, religioso, pánico, invadió mi corazón, como a la muerte del pequeño..." Se precipitó sobre las rodillas de Bernard suplicándole que no fuera. "El acento de mis palabras, mi vehemencia, mis lágrimas eran las de un loco." Bernard, de educación puritana como el mismo Gide le contesta tranquilizadoramente: "Crees, pues que no conozco el oficio" Y Gide: "Mi emoción desapareció de un golpe... pero eso era precisamente lo que me trastornaba: que se pudiese contemplar con sangre y sin temblar el espantoso dragón en que había convertido yo a aquello". "Ya he descripto lo mejor que he podido esa especie de sofocación profunda, acompañada con lágrimas y sollozos, a que estaba sujeto y que en las tres primeras manifestaciones tuve de ella y que he referido, me sorprendió tanto a mí mismo" (pág. 142/3).

Es por relación a la muerte de su padre que Gide cita los dos primeros "acontecimientos extraños", uno antes y otro después de esa muerte. Para designarlos, Gide ha recurrido a una palabra extranjera, la elección de un vocablo alemán responde a la impresión de extrañamiento a la que cree más tarde poder relacionar con su país de origen. Para Delay la búsqueda de esta expresión verbal de lo inefable no deja de tener su interés psicológico, porque la palabra angustia tomada en su sentido etimológico, significa apretar, estrechar, no menos que *Schaudern* que da cuenta de la sofocación profunda de la cual Gide ha hecho desde su infancia la experiencia auténtica.

Esos tres *Schaudern* podrían enunciarse así: un sentimiento de inseguridad dolorosa fue llevado al paroxismo y a crisis de angustia y cada uno de ellos parecía desencadenarse por la intuición de una separación: sea la muerte del pequeño Emile, el sentimiento de no ser como los otros o el peligro mortal encarnado por Bernardo al cual Gide se identifica.

Las construcciones de Delay

Para situar al sujeto Gide (en relación al Esquema L), Lacan remite a cuatro secciones del libro de Delay: articula *Persona* y *El viaje de Urien*, y cómo las creaciones del escritor se redoblan en estos dos textos.

En *Persona*, Delay desarrolla la idea de que Gide habría identificado su personalidad a un personaje (según la significación antigua y teatral de la palabra persona) a un papel, el del artista. "Lo que otros llaman carrera literaria, yo lo llamo mi vida". Delay argumentará que las características de la novela psicológica —en particular la introspección— contribuía a transformar la psicología del novelista en el acto creador. Gide habría logrado por y en sus personajes, una destinación de sus tendencias transfiriéndolas sobre sus dobles. La despersonalización en los personajes sucesivos, nacida de su desdo-

blamiento, es donde el yo se parecerá a un otro inencontrable. En *Así sea*, su testamento literario, el papel que debió comportar tantas máscaras, a la manera de Proteo, está voluntariamente asumido. Es lo que le ha servido a Delay para llamarlo *Gide o la ambigüedad*.

En *El viaje a Urien*, Urien —el innombrable— debe decir *yo*, pues Gide ha reconocido allí, sin disimular, su semejanza con este personaje ("Me parece que yo he puesto allí mucho de mí"). Libro en que para Delay, bajo los signos poéticos, se multiplican los complejos gideanos: la mujer considerada como fatal y el deseo de muchachos. El viaje se simboliza en la travesía de tres mares (Océano Patético —la voluptuosidad, las pasiones—; el Mar de los Sargazos —el tedio—; y el Mar Glacial —que simboliza el puritanismo, la "enfermedad del alma" como consecuencia de la represión de los instintos—). El *viaje a Urien* es un viaje al fondo de sí mismo, de un Narciso decepcionado. Finalmente Urien reconoce que no lo ha conducido a nada, sino a la nada.

Después Lacan se referirá a *la creación del doble* que cierra el segundo tomo de Delay que remite en el primer tomo al *niño dividido*.

La creación del doble: La psicología de André Walter introduce en una galería de espejos. André Walter está enamorado de sí mismo como lo está de su doble ideal, Emanuelle, y de Allain, su doble ficticio. André Walter se perdió en ese desdoblamiento, André Gide se ha encontrado allí. Para Delay, la forma muy particular de debilidad nerviosa engendra un sentimiento de incompletud de la realidad, un desdoblamiento que, a condición de sobrepasar ciertos límites, puede transformarse en arte literario. Vuelve a retomar lo de la transferencia de las tendencias sobre dos personajes. Es así que en Gide se produce una liberación psicológica por la creación del doble.

El niño dividido: Para hablar de ello, Delay se introduce por una escena casi teatral de *Los monederos falsos* en que, mediante afirmaciones y negaciones al mismo tiempo, el pequeño Boris mostraría estar partido por sus sentimientos contrarios. Para Delay, Gide mismo fue el niño dividido antes de transformarse en el símbolo viviente del hombre dividido. Sostiene que la debilidad nerviosa predispone a la ambigüedad psicológica y la educación protestante la favorece, esa ambigüedad que rodeó el medio familiar de Gide: "dos razas, dos sangres, línea materna, línea paterna". Las identificaciones "de oposición" fueron esenciales para la división del Yo: no fijación sexual sino autoridad de la madre merced a la prematura muerte del padre, produciendo una relación ambivalente, de amor y odio, con la madre. Si la hubiera amado sin reservas, se hubiera convertido en un puritano; si la hubiera odiado sin reservas, en un libertino; se debatía entre ser un idólatra y un iconoclasta. La amaba porque lo protegía pero se sentía débil; la detestaba porque la obligaba a renunciar a sus instintos que rodeaba de prohibiciones. El se satisfacía clandestinamente.

Si antes, en el orden de la exposición, Lacan había situado la letra en relación a la psicología, aquí sitúa la Spaltung en relación al texto freudiano *Escisión del Yo en el proceso de defensa*, rechazando cualquier "debilidad del Yo".

Finaliza Lacan las articulaciones sobre el desdoblamiento, con una referencia irónica a Gide apelando para ello a la etimología de la palabra *persona* (máscara) que lo conduce al Ideal del Yo. La referencia a la máscara remite a Levi-Strauss, y de allí a la relación entre el desdoblamiento y la enunciación. Pero la introducción del Ideal del Yo, está más relacionado con los *blasones* (a los que Gide se ha referido en toda su obra): "La identificación que produce el ideal del yo es una puesta en relación del sujeto no con la persona del padre sino con ciertos elementos significantes, de los que es el soporte, digamos las *insignias* del padre: el sujeto se presentará pues bajo la máscara, bajo las insignias de la masculinidad" (*Las Formaciones del Inconsciente* (XI)).

Cuando Lacan se refiere a las cartas de Madeleine en relación a Gide dice que son su duplicación (Gide las nombra "sus hijas"), no sitúa por tanto el problema en relación al doble sino a la escisión del Yo. Es así que va a hacer el pasaje de esta *Spaltung* del sujeto al desdoblamiento del objeto y su consecuencia, la duplicación.

Madeleine-Morella: la duplicación del objeto

Ahora Lacan mostrará el criptograma de la posición del objeto del deseo en Gide. Para este, la muerte se ha llevado con el padre lo que "humanizaba" el deseo, el cual encuentra su lugar en la clandestinidad. Según lo descripto en las dos versiones del "suceso de la calle Lecat" (ahí se encuentra nuevamente con la "temible paseante", la angustia) donde queda claro —como lo señala Lacan— que el objeto de su visita no es su prima (Alissa-Madeleine-Emmanuelle) sino su tía, la madre de su prima (Lucille-Matilde), como está escrito en las versiones que van de *La Puerta estrecha* (XII) a *Si la semilla no muere.*

Versión de *La Puerta estrecha:* "De pronto me arrebató el deseo de ir a sorprender a Alissa, a quien, sin embargo, acababa de dejar... la sirvienta que me abrió la puerta me detuvo... No le hice caso. "No es a mi tía a quien vengo a ver... La alcoba de Alissa se hallaba en el tercer piso... había que pasar ante la puerta abierta (de mi tía)... mi tía estaba acostada en un diván... detrás un desconocido joven en uniforme de teniente... mi tía misma reía a carcajadas. La veo encendiendo un cigarrillo, echando algunas bocanadas de humo y entregándoselo después al joven... ya estoy ante la puerta de Alissa... de rodillas, vuelta de espalda... ¡Oh, Jerome! ¿por qué has vuelto?... Ese momento decidió mi vida; aún hoy no puedo recordarlo sin angustia... Embriagado de amor, de piedad, de una indistinta mezcla de entusiasmo, de abnegación y de virtud, llamaba a Dios con todas mis fuerzas y me ofrecía, sin concebir otro objetivo de mi vida, para proteger a esta criatura contra el miedo, contra el mal, contra la vida" (pág. 41/3).

Versión de *Si la semilla no muere:* "Fui, pues, a destiempo a la calle de Lecat, con el deseo de sorprender. Esa noche satisfice mi afición a lo clandestino... la puerta no estaba cerrada, de modo que no tuve que llamar... (la doncella) salió de detrás de la puerta del vestíbulo, donde al parecer estaba emboscada... ¡Cómo! ¿Es usted?... Evidentemente yo no era el que esperaban...

Mi tío no estaba en Rouen ese día... subí sin hacer ruido la escalera a oscuras... la puerta de la habitación de mi tía estaba abierta de par en par... entreví a mi tía tendida lánguidamente en un sofá; junto a ella Suzanne y Luisa, inclinadas, la abanicaban y le hacían respirar sales... la habitación (de Emmanuelle) estaba oscura... ¿Por qué vienes? No deberías haber vuelto... no me agrada referir aquí detalladamente su angustia, como tampoco la historia del abominable secreto que la hacía sufrir y del que, por otra parte, en ese momento yo no podía entrever casi nada... lo que reforzaba el tormento era que tenía qué guardar para ella sola y ocultar a su padre, al que veneraba, ese secreto que había descubierto no sé cómo y que la había herido, ese secreto del que se hablaba en toda la ciudad... sentí en aquel momento una intolerable angustia... ¿Qué más diré? Hasta ese día había errado a la ventura; de pronto descubrí el místico oriente de mi vida" (pág. 93/94).

Para Lacan no se trata del "acontecimiento mítico de la memoria", eje ordenador de los recuerdos de su infancia, sino que es la repetición la que pone en juego todas las escenas.

Lacan describirá el papel seductor de esa tía en *La puerta estrecha* y que aparece como: "¡Vamos! ¡Mira si no estás mejor así...! Y sacando su espejito atrajo al suyo mi rostro, pasó alrededor de mi cuello su brazo desnudo, metió su mano en mi camisa entreabierta, preguntó riendo si era cosquilloso, hundió mucho más su mano... Me sobresalté tan repentinamente que mi chaqueta se rasgó y me sofoqué..." (pág. 35/6).

Lacan nombrará a la seductora como la Putifar bíblica y al seducido como *Pasifae* quien, para seducir a un toro, debió acudir al simulacro: una ternera perfecta fabricada por Dédalo y por la que el toro se dejó engañar. Sólo como Pasifae podrá Gide convertirse en deseante, tal la escandalosa confesión que aparece escrita en *Et Nunc Manet in Te* (IV) (escrito después de la muerte de Madeleine), acerca de la escena en el tren en el viaje de bodas: "En el tren que nos traía de Biskra, tres colegiales que regresaban a su liceo, ocupaban el compartimiento vecino al nuestro... estaban semidesnudos en aquel calor excitante y, solos en su compartimiento, retozaban como diablos. Yo les oía reir y empujarse. En cada una de las frecuentes pero breves paradas del tren, asomado por la ventanilla lateral, mi mano podía alcanzar el brazo de cada uno de los tres colegiales, que se divertía inclinándose hacia mí... y yo saboreaba deliciosas torturas palpando la vellosa carne ambarina que ofrecía a mi caricia... En la estación siguiente, otro de los chicos reemplazó al primero, y recomenzó el mismo juego... Madeleine sentada frente a mí, fingía no verme, no conocerme... Cuando llegamos a Argel, me dijo, con un tono en el que sentía yo más tristeza que reproche: "Tenías el aspecto de un criminal o de un loco" (pág. 1465/6).

Es por vía de lo imaginario que "sale" de ese lugar "sin gracia", tal la descripción impresionante de François Mauriac de las fotos en que aparece ese bebé Gide: "Nunca vi algo tan desgraciado"[4] y Lacan sitúa en *Las formacio-*

4 Delay, Jean, *Op. cit.*, pág. 225, T. I.

nes del inconsciente el sesgo de esa articulación imaginaria: "Veamos al niño Gide tal como lo describe J. Delay: instituido en su primera relación con una madre cuya vida femenina tiene algo de elidido; consagrado en su erotismo primitivo a imágenes inconstituidas y encontrando el orgasmo sólo al fantasear situaciones catastróficas. Sólo por la mediación de su prima podrá ocupar ese lugar de niño deseado del que antes había escapado con horror cuando su tía realizó sobre él un intento de seducción; no puede aceptar el deseo de que es objeto, pero llega a enamorarse para siempre de ese muchachito que fue durante un momento en brazos de su tía. Gide sólo pudo constituirse haciéndose valer en el lugar ocupado por su prima, hasta el punto de estar en una suerte de dependencia mortal respecto de ella; es este el origen tanto de su 'perversión' como de su amor supremo". (pág. 99/100).

Lacan pasará ahora a referirse específicamente a la duplicación del objeto, y dará cuenta de su operación que sólo ocurre como residuo de una sustracción simbólica: cuando muere el padre, el amor de la madre se cierra sobre el niño Gide y el deseo sólo dejará sobre él su incidencia negativa al darle ese lugar de mujer ideal.

Pero veremos por qué mutación el amor maniqueo por Madeleine Rondeaux, su prima, debió nacer en el punto en que la muerte ya había duplicado el objeto faltante (la supuesta hermana de André Walter muere en 1885, o sea que la hace nacer con él, a la edad que tiene Madeleine cuando su amor se apodera de ella). Gide, que no puede desdoblar a esa madre, la duplica: "En los sueños, la figura de mi mujer sustituye a veces a la de mi madre, sutil y como misteriosamente, sin que me asombre demasiado los contornos de los rostros no bastante netos como para impedirme pasar de una a la otra".

La madre a la que apunta el deseo se vuelve mortífera, la del amor viene a sobreimprimirse sin que se rompa el encanto de la mujer ideal (fálica) (XIII).

Que Madeleine es Morella queda claro por la frase escrita por Gide en su *Diario* y en la correspondencia a Valéry (en la que llama Morella a Madeleine): "No me agradaba mucho ese hombre de Emmanuelle que por respeto a su modestia, yo usaba en mis escritos. En el cuento de Poe (XIV) esa madre mortífera, Morella *"cuyo fuego no es el de Eros"*, mata a su hija Morella, mujer *del más allá*, cuando Poe la llama por su nombre. Pero Madeleine ha ido a ocupar ese lugar de mujer ideal como acompañó a su padre luego de la partida de su madre después de los acontecimientos de la calle Lescat.

Lacan señala —citando a Delay— la oposición al casamiento por parte de la madre y cómo sólo después de la muerte de ésta, Madeleine acepta casarse. De la misma manera que en Emmanuelle y Alissa se tratará de la identificación y la descarnalización del objeto amado hasta transformarse en un ángel completo.

¿Pero dónde está ese *más allá*? Lacan viene a situarlo en donde Madeleine queda *fija* en su amor por su padre, después de su muerte: "¡Oh, padre! ¿Dónde estás? ¿Cuándo volveremos a vernos? Soy siempre tu hija, padre vuelve o que yo vaya hacia tí".[5]

[5] Delay, Jean, *Op. cit.*, T. II. Capítulos: *Le mariage blanc*; T.I. *De l'angélisme.*

Tomando nuevamente como referencia el capítulo *Persona*, y el dedicado a André Walter, Lacan señala la importancia que tuvo Goethe en la vida y la obra de Gide, influencia que se señala en la escritura de André Walter cuando está leyendo *Werther*. Después de eso comienza la lucha entre la influencia goethiana y la influencia cristiana. El hugonote se vuelve esteta. El mito de Prometeo encadenado, se volverá en la escritura de Gide *Prometeo mal encadenado*, para matar la conciencia moral no dejándose dominar por ella.

El mito de Lynceus, citado por Lacan a pie de página, da cuenta de esto. Gide ya no es André Walter sino el fiel guardián de la torre, que es el ejemplo que corresponde a la fase de su evolución. Parace que Gide hubiera retirado del mito goetheano de Linceo una lección de abdicación de la voluntad: es por la revelación de la belleza del deseo que ha comprendido la vanidad de los tesoros de la conciencia interior.

La letra como fetiche: la ruptura del contrato

Delay otorgará importancia a la correspondencia que André Gide mantuvo con Madeleine hasta 1918, en función del peso de *la pieza faltante*, la que alude a la pérdida de la casi totalidad de las cartas de Gide cuando Madeleine las destruye.

Ese testimonio está escrito por Gide en dos lugares, en su *Diario: Noviembre 21. 1918.* "Madeleine ha destruido todas mis cartas. Acaba de hacerme esta confesión, que me abruma. Me ha dicho que lo hizo inmediatamente de mi partida para Inglaterra. ¡Oh!, muy bien sé que sufrió atrozmente por mi viaje con Marc; pero ¿por qué tenía que vengarse en el pasado?... Es lo mejor de mí que desaparece; y que ya no servirá de contrapeso a lo peor. Durante más de treinta años le había dado yo —y le daba todavía— lo mejor de mí mismo, día tras día, aún durante la más breve ausencia. Me siento arruinado de un solo golpe. Ya nada me importa. Me habría matado sin esfuerzo". (pág. 572); y la frase *Poenaque respectus et nunc manet, Orpheus, in te* (y el castigo y el respeto también ahora permanece en tí) evoca el castigo que pesa más allá de la tumba sobre Orfeo porque al darse vuelta condena a Eurídice a retornar a los infiernos; y el título *Et nunc manet in te* (y ahora perdura en tí) también del poema *Culex* (*Mosquito*, atribuido a Virgilio, *Appendix Virgiliana*) no deja de alcanzar su matiz irónico en la anécdota donde el pastor da muerte al mosquito que le ha salvado la vida. Siguiendo ese zumbido irónico Lacan se detendrá en este duelo que insiste en renovar sus votos y que parece ignorar que se juega la suerte del otro, en este caso Madeleine.

A partir de ahí es que tomará como referencia el libro de Schulemberger quien pretende describir una figura idealizada de Madeleine, pero que le sirve a Lacan para sacar otras pruebas de esos testimonios.

La ingenuidad de Schulemberger llega hasta el punto de querer convencernos de que Madeleine permanecía en la más absoluta ingenuidad, pero Lacan ubica a esa Madeleine, aunque absorbida por el misterio del destino

que la unió a Gide, separándose de toda vecindad mundana, en ese mundo secreto en que "supo no ver lo que quería ignorar". Tal la firmeza con que respondió Madeleine a Paul Claudel (XV) cuando éste pretende inmiscuirse en los problemas de alcoba. "Si yo tuviera más fe no me atormentaría de esta manera. Todos los que quieren a André Gide, como merece ser amada esa alma tan noble, deben rezar por él. Yo lo hago cada día. Y usted también ¿no es así?".

Y Lacan marca el acto en que Madeleine quema las cartas como ese momento en que se separa de ese destino. Y el efecto que esto produce sobre Gide, por la arrancadura de esa duplicación de sí mismo que eran esas cartas. Pero ¿qué provocó esta *intolerable traición?*

En las *Notas inéditas* al *Diario Intimo*, Gide escribe el 20 de enero de 1919 refiriéndose al mismo tema: "Aquello implicaba una especie de contrato, respecto al cual no se había consultado a la otra parte; un contrato, que yo le imponía; que, por lo demás, sólo le imponía porque mi naturaleza me imponía a mí mismo sus perentorias condiciones (pág. 1480).

La ruptura de esas cartas fue provocada por el viaje de Gide a Inglaterra con Marc: para Madeleine el amor primero que llega fuera de ella en la figura de aquel hombre.

Lacan vuelve a Schulemberger esta vez para anotar su acierto cuando sabe leer en esos gemido proferidos por Gide, su lugar en el asunto.[6] Sin embargo, Lacan no se va a detener en esos lamentos gideanos sino en la *risa* que los acompaña en *Et Nunc Manet In Te* y en las páginas inéditas del *Diario Intimo*, esa nota escrita veinte años después cuando hubo recuperado la confianza y en que para hablar de la pérdida de Madeleine vuelve a referirse a la pérdida de sus cartas: "Con una infatuación que hoy me hace sonreír pero que entonces encontraba estímulo en mi propia desesperación, agregaba yo: 'Acaso no hubo nunca correspondencia más bella'. Digamos más simplemente que jamás había escrito y que después nunca escribí a nadie *nada semejante;* en mi corazón había decidido reservarle la fidelidad de todo cuanto podía disponer para ella, y no pudiendo reducir el resto, me esforzaba por no hacer demasiado caso de él..." (febrero de 1939) (pág. 574).

Es ahí que Lacan nos sitúa en la *comedia*, mostrándonos que como el enamorado que aparece en *El avaro* lo que Harpagón guarda es el cofre y no su hija. Es decir, situar a qué apunta la pérdida de esa correspondencia con el vacío que ella ha dejado. Para Lacan ello nos lleva hasta la última frase del *Diario Intimo:* "Antes de salir de París, he podido revisar las pruebas de mi *Diario*. Al releerlo, me parece que las supresiones sistemáticas —al menos hasta mi duelo— de todos los pasajes relativos a Madeleine, lo han *enceguecido*, por así decirlo. Las escasas alusiones al drama secreto de mi vida, se hacen incomprensibles, por ausencia de lo que las aclararía; incomprensible e inadmisible la imagen de ese yo mutilado que en él entrego y que sólo ofrece, en el ardido lugar del corazón, un hueco" (enero de 1939) (pág. 1490).

6 Schulemberger J., *Op. cit.*, cap. *La crise*, pág. 197/200.

Pero no se trata del vacío dejado por la pérdida del ser amado; sino del vacío, dice Lacan, que ha dejado en el lector debido a la supresión de las páginas en el texto del *Diario*. Se refiere, en realidad, a la supresión de las escenas del viaje de bodas (citado anteriormente) escrito después de la muerte de su mujer.

Pero si Madeleine podía desdoblarse en Emmanuelle y Alissa, esas cartas en que Gide dejó su alma no tenían doble. Después que ha dado más de una versión de su vida con esas Memorias que se han hecho esperar durante tantos años, es en *Corydon* (XVI) donde, en su polémica con R. Porche, hace referencia al tiempo en que ha diferido en escribir su *autobiografía*. Es justo en ese libro donde trata de situar el lugar de los invetidos en el infierno de Virgilio, y en la comedia del Dante. Metáfora de ese hombre que ha hecho de su deseo una comedia. Los dobles de André Walter, los cambios de nombre, la índole de fetiche que tenían esas cartas, indestructibles, insustituibles, que habían sostenido en su letra el lugar de la falta en el registro de lo imaginario y las prácticas de Boris en *Los monederos falsos* se escriben con esas letras: "Boris, alrededor de los nueve años, fue llevado al colegio de Varsovia. Amistó con un compañero de clase, un tal Bautista Kraft... que le inició en prácticas clandestinas, que estos chicos, ingenuamente maravillados, creían que eran "magia"... un trozo de pergamino que Boris llevaba siempre encima en un saquito que colgaba sobre su pecho en unión de las medallas santas que su madre le obligaba a llevar —y sobre el cual figuraban cinco palabras con letras mayúsculas, infantiles y cuidadas, cinco palabras cuyo significado le pregunté en vano: GAS, TELEFONO, CIEN MIL RUBLOS" (pág. 185).

Es por esas fórmulas mágicas, sin sentido, como "Hossalaps allalip derfous" (*Así sea*. Pág. 71) y que da entrada a la ceremonia de la "Signora Velcha", que este fetiche podría tomar su sentido como práctica de un ritual religioso. Lacan diferencia el mimodrama de su historia infantil del lugar obsesivo en que lo coloca Delay.

Pero Lacan se interroga: "Todo termina en la comedia, ¿pero quién hará terminar la risa?".

No en vano en ese punto alude a la mano que transcribe: "¿es aún la suya cuando acontece ya creer que está muerto?". Es ahí que hace converger dos textos: el final de *El viaje de Urien* (XVII), con el final de *Si la semilla no muere*. Es que *Hic desperatus* (este desesperado) se transforma en *Haec desperata* (esta desesperada), tal lo que cae al leer las dos citas: "Hay ahí un lugar donde la nieve, demasiado ligera, no ha caído. El sol también es transparente. Es en este muro y en este momento, inclinados con el presentimiento de nuestra angustia que leemos, escrito como con un diamante sobre un vidrio y como la voz de una tumba, estas dos palabras:

HIC DESPERATUS

y después una fecha borrada. Y es bajo estas palabras que vimos, estando arrodillados en un gesto común —que vimos un cadáver acostado en la trans-

parencia del hielo. El hielo, cerrado sobre él, lo había apresado como en un sepulcro, el gran frío que lo rodeaba le impedía pudrirse. Se veía sobre sus rasgos una espantosa fatiga. Sostenía un papel en la mano" (*El viaje de Urien*, a la nada, como marca Delay).

Y en *Si la semilla no muere*, en referencia a la muerte de la madre: "Esa inquieta necesidad de intervenir, de aconsejar, de persuadir la fatigaba todavía; parecía presa de una penosa agitación interior y el lápiz que tenía en la mano corría sobre la hoja de papel blanco, pero sin trazar signo alguno, y nada era más doloroso que la inutilidad de ese esfuerzo supremo... Deseoso de que descansase, saqué el papel de delante de ella, pero su mano siguió escribiendo en la sábana. Por fin se amodorró y sus facciones se distendieron poco a poco; sus manos dejaron de moverse... Y de pronto, contemplando aquellas pobres manos que acababa de ver fatigarse tan *desesperadamente*, me las imaginé en el piano, y la idea de que ellas también habían aplicado en otro tiempo su torpe esfuerzo a expresar un poco de poesía, de música, de belleza..." (pág. 265).

Entre los dos mensajes, unas letras que van del blanco de la nieve al blanco de las sábanas hasta la eternidad, es ésta la mejor metáfora de *ese amor embalsamado contra el tiempo*.

BIBLIOGRAFIA CITADA

I: Lacan J.: *Ecrits*. Seuil. París. 1966.
II: Gide André: *Si la semilla no muere (Autobiografía)*. Losada. Bs. As. 1951.
III: Gide André: *Diario* (1889-1949). Losada. Bs. As. 1963.
IV: en Gide, André. Diario. Op. cit.
V: en Gide, André. *Obras escogidas*. Aguilar. España. 1960.
VI: en Lacan, J.: *Ecrits*. Op. cit.
VII: Proust, M.: *Ensayos literarios* I. Edhasa. Barcelona. 1971.
VIII: en Gide, André: *El regreso del hijo pródigo*. Tirso. Bs. As.—París. 1962.
IX: Gide, André: *Los monederos falsos*. Ed. Malinca. Bs. As. 1954.
X: Gide, André: *Los cuadernos y las poesías de André Walter*. Ed. Schapire. Bs. As. 1954.
XI: Lacan, J.: *Las formaciones del inconsciente*. Nueva Visión. Bs. As. 1970.
XII: Gide, André: *La puerta estrecha*. Ed. Poseidón. Bs. As. 1948.
XIII: Cfr. Freud, S.: "Sobre una degradación general de la vida erótica" y "Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre"; *Obras completas*. T.V. Biblioteca Nueva. Madrid, 1972.
XIV: Poe, Edgar Allan: *Cuentos/1*. Alianza Editorial. Madrid. 1970.
XV: Claudel Paul y Gide André: *Correspondencia*. Janés Editor. Barcelona. 1952.
XVI: Gide, André: *Corydon*. Alianza Editorial. Madrid. 1982.
XVII: Gide, André: "El viaje de Urien", en *Escrita*. Nº 4 Córdoba. 1982.

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES DE INDUSTRIA GRAFICA DEL LIBRO, AV. WARNES 2383, CAPITAL FEDERAL, EN EL MES DE ABRIL DE 1984.

CONJETURAL

Marchilli, Grego, Castillo, Levín, Steinberg, Halfon Laksman, Lacan, Duras, Gusmán.

Puede reconocerse, en el discurso actual del psicoanálisis, la función de una verdadera promoción de los objetos. En un mismo campo se entrecruzan y convergen desde elaboraciones neokantianas de la condición erótica, hasta fantasías seudohegelianas y hasta hegelianas del objeto de la fantasía. La cosa heideggeriana o el agalma platónico conviven con el objeto fetiche. Y las "reapariciones" del objeto parcial y el objeto transicional, no dejan de intercambiar sus denominaciones con las más arcaicas encarnaciones del espíritu, aquellos objetos que provienen de la experiencia religiosa y que permanecieron insuficientemente aislados en el discurso de Freud: la voz, la mirada.
El objeto *a* no viene a sumarse a esta aglomeración, sino que introduce el fundamento de su posible análisis y un principio de orden y discriminación en este campo.

ediciones sitio