

Luciano Lutereau
Marcelo Mazzuca
Compiladores

EL ÚNICO INVENTO DE JACQUES LACAN

Lógica, Clínica, Estética,
Ética y Política del objeto *a*

aviv

Revista Internacional de Psicoanálisis

AÑO 8 – NÚMERO 10 – MARZO DE 2017

**Letra
Viva**

FARP

Escuela de Psicoanálisis
de los Foros del Campo Lacaniano
FORO ANALÍTICO DEL
RIO DE LA PLATA

an

Es una publicación de



Escuela de Psicoanálisis
de los Foros del Campo Lacaniano

FORO ANALITICO DEL
RIO DE LA PLATA

COMITÉ CIENTÍFICO

Colette Soler (Francia)

Sonia Alberti (Brasil)

Sol Aparicio (España)

Rithée Cevasco (Francia)

Ana Laura Prates (Brasil)

Luis Izcovich (Francia)

Bernard Nominé (Francia)

Héctor López (Argentina)



Año 8 - Nº 10

1ª edición, marzo de 2017

DIRECCIÓN

Viamonte 2790, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Tel: 4964-5877

www.forofarp.org

secretariafarp@gmail.com

© 2017, Foro Analítico del Río de la Plata

ISSN 1852-7264

DERECHOS RESERVADOS

Los artículos incluidos en esta publicación son propiedad de los respectivos autores. No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.

Impreso en la Argentina - *Printed in Argentina*

Sumario

Presentación: Invención, enseñanza, transmisión 9
MARCELO MAZZUCA / LUCIANO LUTEREAU

LÓGICA DEL OBJETO

Necesidad lógica del objeto *a*. La tensión entre la causa y el límite . . 13
LUIS PRIETO

El objeto del coleccionista 23
VANINA MURARO

CLÍNICA DEL OBJETO

El objeto voz y su relación con la mirada 35
PABLO PEUSNER

La voz del sufriente 45
MARCELO MAZZUCA

Uso clínico de la mirada 61
CAROLINA ZAFFORE

ESTÉTICA DEL OBJETO

El exhibicionismo en el arte o una estética más allá del
principio de placer 73
TOMÁS OTERO

¿Una estética *lacaniana*?
La estética *de* Lacan o una estética *con* Lacan 83
LUCIANO LUTEREAU

El objeto en la creación literaria 95
CECILIA TERCIC

ÉTICA Y POLÍTICA DEL OBJETO

El analista: un objeto deseante 103
DAVID ANDRÉS VARGAS CASTRO

Deseo del análisis y pulsión invocante 113
GABRIEL LOMBARDI

Deseo del analista: destino de pulsión 123
MARIANO LÓPEZ

PRESENTACIÓN

Invención, enseñanza, transmisión

MARCELO MAZZUCA
LUCIANO LUTEREAU

En el seminario del 9 de abril de 1974, Lacan hace mención a su “único invento” el objeto *a*.

En efecto, podría decirse que todo el seminario *Les non-dupes errent* está atravesado por esa otra forma de invención que es “la enseñanza y la transmisión del psicoanálisis”. Particularmente, por las vías a través de las cuales el propio Lacan intentó sostener su trabajo, su posición y su condición de “enseñante”.

Inventar una noción no es sólo proponer un término, sino también poner en acto una manera novedosa de demostrar su eficacia. Por eso importa menos contar con una definición del objeto *a* que con una revisión de los modos en que se presenta. He aquí uno de los motivos de este número antológico de la revista *Aun*.

Asimismo, podríamos preguntarnos si es posible apreciar bien la enseñanza de Lacan (en el sentido de hacerla operativa para la práctica y la formación de los analistas, de seguir el ejemplo de Lacan sin caer en la imitación burda e inútil) sin tener en cuenta sus particularidades, incluso su singularidad. Una consecuencia del invento que es el objeto *a* radica en que alguna vez tengamos que retomar otra de sus formas: *El seminario de Jacques Lacan*.

La presente edición de *Aun* realiza un balance de los últimos números y, junto con varios artículos inéditos, se propone un homenaje al objeto *a* desde diferentes aristas: lógica, clínica, estética, ética y política. Estas dimensiones imponen que el objeto puede ser dicho de muchas maneras

(como Aristóteles afirmaba del ser), pero que fundamentalmente requiere un decir. De este modo, el punto de llegada, la pregunta que quedará abierta, es: ¿cómo enseñamos y transmitimos el psicoanálisis?

En tiempos en que proliferan los comentaristas de Lacan, retornar a lo que él llamaba su único invento es una apuesta que apunta menos a la erudición que a una transformación del modo en que el psicoanálisis, hoy en día, pierde su vocación de praxis para consagrarse como teoría (en tesis, *papers*, etc.). Se puede saber mucho, sin inventar nada. Se puede inventar algo, apenas un objeto, y poner patas para arriba el saber. La pregunta queda abierta, *aun*.

Buenos Aires, diciembre de 2016.

Lógica del objeto

Necesidad lógica del objeto *a*

La tensión entre la causa y el límite

LUIS PRIETO

Lacan ha insistido con que su único aporte al psicoanálisis es la noción de objeto *a*. Algunos podrían estar tentados a agregar *simbólico, imaginario y real*, pero es el propio Lacan quien descarta esa posibilidad. Estas últimas categorías han servido como instrumento de lectura de la experiencia, pero la diferencia con el objeto *a* es que éste no sólo es una noción, tampoco un “concepto fundamental”, sino un “operador clínico”.

En *La tercera*, Lacan advierte que se ha hecho un “uso filosófico” de sus términos *simbólico, imaginario y real*. Particularmente resalta cómo el “pensamiento” conduce a quedar “prendados” del sentido:

“...lo imaginario, lo simbólico y lo real están para ayudar a mis seguidores en este tropel de gente a dejar hollado el camino del análisis.”¹

Es interesante reparar en ese “dejar hollado” pues “*frayer*” es el término que Lacan utiliza para traducir *Bahnung*, “facilitación”, de Freud, tal como nos sugiere el traductor de la publicación en castellano, que indica no sólo la *apertura de una vía* sino su *señalización y tránsito repetido*.

Si bien Lacan se introduce en el psicoanálisis con las categorías de *simbólico, imaginario y real*, ya en *La dirección de la cura*, a la par que critica toda clínica que opere vía la contratransferencia, se

1. Lacan, J., “La Tercera” en *Intervenciones y textos 2*, Manantial, Buenos Aires, 1988, p. 74.

esfuerzo por apartarse de la crítica a su propia clínica por “intelectualista”. Es decir, que el “significante” como categoría o nivel de análisis le sirve a Lacan para barrer con los efectos de psicologismo que encuentra en los posfreudianos, pero necesita poco a poco del objeto *a* para fundamentar cómo su lectura de Freud no queda en un mero ejercicio estructuralista.

La utilización de la letra *a* puede rastrearse en el inicio de la enseñanza lacaniana. La encontramos en la construcción del esquema del estadio del espejo, en el *lambda* y en el grafo del deseo. En todos los casos Lacan se sirve de dicho grafismo para distinguir el otro semejante del *Otro de la transferencia*. En el esquema óptico encontramos la posibilidad de pensar los fenómenos del otro especular, la agresividad del famoso narcisismo de las pequeñas diferencias formulado por Freud, pero fundamentalmente la experiencia del inconsciente como discurso del Otro. Este primer movimiento le abre a Lacan la posibilidad de criticar las formulaciones posfreudianas basadas en la operatoria de la contratransferencia. Tal es la vía que nos lleva al esquema lambda donde Lacan distingue el eje imaginario, diálogo entre el *moi* (yo) de la conciencia y el otro semejante, y un eje simbólico, diálogo propio del análisis entre el sujeto del inconsciente y el Otro de la transferencia. Podríamos aventurar que ese grafismo del *a* ya cumple una función al límite de lo que entendemos como comunicación e intersubjetividad. Finalmente, en el grafo del deseo donde encontramos el grafismo en dos niveles: en el cortocircuito infernal de la demanda, donde podemos leer el fenómeno clínico de los dichos de la debilidad cotidiana (*me dice, le digo, me pide, le pido...*), y el cortocircuito fantasmático, más allá de la demanda donde se sostiene el deseo. Este último grafismo es lo que escribimos con $\$ \diamond a$. Es decir, el recorrido ineludible para el analista, por estarle dirigidas las fantasías que sostienen el síntoma de su analizante. A su vez, esta formulación es imprescindible para empezar a situar el *acting out* como correctivo cuando el analista intenta salvajemente reducir el campo en que se despliega la fórmula fantasmática.

Si bien desde el seminario *La relación de objeto*, vía la referencia a Winnicott y su objeto transicional, Lacan empieza a repensar de qué objeto se trata en nuestra clínica, recién en su seminario *La transferencia* aparece el objeto *a* en su función de *ágalma*:

“Es preciso acentuar el objeto correlativo del deseo, porque el objeto es esto, no el objeto de la equivalencia, del transitivismo

de los bienes, de la transacción en torno a las codicias. Es algo que es la meta del deseo en cuanto tal, que destaca un objeto entre todos los demás como imposible de ser equiparado con ellos. A este relieve del objeto corresponde la introducción en análisis de la función del objeto parcial.”²

Podemos ver cómo en el trabajo sobre *El banquete*, Lacan recorta un objeto contenido por el Otro, que funciona como causa del deseo y es del orden del misterio. ¿Qué queremos decir con eso de misterio? Simplemente imposible de articular en palabras, pero que cumple la función de “enigma” para motorizar el análisis:

“Si no sabemos indicar en una topología estricta la función de lo que significa este objeto, llamado objeto parcial, cuya figura es al mismo tiempo tan limitada y fugaz, si no hallan ustedes interés en lo que hoy introduzco bajo el nombre de ágalma y que es el punto principal de la experiencia analítica.”³

A su vez esta formulación le permite ubicar el “deseo más fuerte”⁴ que habita al analista en lugar de la respuesta contratransferencial. Es decir, que el objeto en cuestión escapa estructuralmente a los efectos de la demanda.

No debe resultarnos casual que la introducción del objeto *a* en la enseñanza de Lacan venga después de haberse dedicado a la ética, dado que ubicar la causa del deseo también alcanza al propio analista que asienta su acto en su propia experiencia del inconciente. Se puede leer y comprender la diversa literatura analítica para “formarse”, pero eso daría el *deseo de ser* analista y no el deseo del analista, que no tiene que ver con un modelo identificatorio, sino con una posición de escucha... Como podemos rastrear en *La Cosa Freudiana* donde Lacan sugiere que para la “formación de analistas futuros” (así se llama el último apartado del texto) podemos basarnos en

“...una iniciación a los métodos del lingüista, del historiador y yo diría que del matemático, para que una nueva generación de practicantes y de investigadores recobre el sentido de la experiencia freudiana y su motor... (y) preservarse de la

2. Lacan, J., *El seminario 8: La transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 172.

3. *Ibid.*, p. 173.

4. *Ibid.*, p. 214.

objetivación psico-sociológica donde el psicoanalista en sus incertidumbres va a buscar la sustancia de lo que hace, siendo así que no puede aportarle sino una abstracción inadecuada donde su práctica se empantana y se disuelve.”⁵

Es decir, el analista estará tentado a resolver sus incertidumbres aferrándose a los desarrollos psicologicistas o sociológicos. En este sentido podemos aventurarnos a decir que la invención del *objeto a* ocupa el mismo lugar que en Freud la pulsión: un concepto límite. O también un límite al concepto.⁶

Si la pulsión es concepto límite entre lo psíquico y lo somático, el objeto *a* se encuentra en el límite de los tres registros: *simbólico, imaginario y real*. Ambas nociones veremos que cumplen para Lacan una función equiparable. Así al hablar del deseo del analista retoma la noción de *Trieb*:

“La pulsión, tal como es construida por Freud, a partir de la experiencia del inconciente, prohíbe al pensamiento psicologizante ese recurso al instinto en el que se enmascara su ignorancia por la suposición de una moral en la naturaleza.”⁷

Mientras que en su *seminario 23* Lacan dirá: “Yo transmití muchas de estas cosas que se llaman freudianas. Incluso intitulé algo que escribí ‘La Cosa freudiana’. Pero, en lo que llamo lo real, inventé, porque esto se me impuso”.⁸ Lo real se *impuso* y ante eso Lacan tuvo que “inventar” el objeto *a*.

Así podemos ubicar a nivel de la transferencia cómo el objeto *a* funciona como *causa* pero a su vez como *límite*. Límite a la conceptualización psicologicista, límite a reducir el deseo a la demanda y límite a cualquier posibilidad de reeducación emocional del analizante dado que el analista también responde por esa “causa/Cosa” freudiana desde el deseo que habita su política.

Recién en el seminario *La angustia* Lacan va a situar qué sucede

-
5. Lacan, J., “La Cosa Freudiana” en *Escritos 1*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, p. 418.
 6. En el sentido matemático el término “límite” es una noción topológica que formaliza de modo intuitivo la aproximación hacia un punto concreto de una sucesión numérica o una función.
 7. Lacan, J., “Del Trieb de Freud y del deseo del psicoanalista” en *Escritos 2*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, p. 809.
 8. Lacan, J., *El seminario 23: El sinthome*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 130.

cuando ese objeto se presentifica y retoma para ello la categoría freudiana de lo ominoso (*unheimlich*). Aparece a esta altura el esquema de la división subjetiva. Al pasar por el campo del Otro, campo del significante, la sustancia gozante queda mortificada por el mismo, pero por otro lado se inaugura la *función de falta* para que ese *resto* no atrapado en las redes de lo simbólico funcione motorizando el deseo: “La falta es radical, radical en la constitución misma de la subjetividad”.⁹ Si la angustia es señal de lo real, es porque ese *pedazo de cuerpo* inconmensurable que debería funcionar como falta se presentifica. Lacan construye un esquema a la altura del *seminario 10* donde la angustia es constitutiva de la subjetividad:

“...lo que adviene al final de la operación, es el sujeto tachado, a saber, el sujeto en tanto que está implicado en el fantasma, donde es uno de los términos que constituye el soporte del deseo. El fantasma, es $\$$ en una determinada relación de oposición con a , relación cuya polivalencia está suficientemente definida por el carácter compuesto del losange, que es tanto disyunción \vee , como la conjunción \wedge , que es tanto mayor como lo menor. $\$$ es el término de esta operación en forma de división, porque a es irreductible, es un resto, y no hay ninguna forma de operar con él...”¹⁰

Será en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales* cuando Lacan sitúe el objeto a en el centro de dos operatorias constitutivas: alienación-separación. Mientras que la constitución subjetiva pasa por un proceso de alienación a los significantes del Otro, el sujeto tiene que “parirse” vía el objeto. La operación de restarse al campo del Otro es la separación. Dicha formulación es retomada en el *seminario 14* donde ya no aparece la separación sino la operación verdad como contraparte de la alienación. Debemos detenernos en el hecho de que en ese nuevo vel alienante, el objeto a ocupa el lugar de la *verdad*. ¿Qué implicancias clínicas tiene ese desarrollo? Lacan se está ocupando en ese momento de la “lógica del fantasma”, y mientras uno podría decir que la interpretación está abierta a todos los sentidos posibles, como la cita del párrafo anterior podría sugerir (¡polivalencia del losange!), nuevamente el objeto a opera como límite a un mero otorgar sentido como tarea interpretativa. Si la interpretación está ligada a la *Trieb* como dice Lacan ya en *La dirección de la cura...* es porque no vale cualquier interpretación sino sólo aquella

9. Lacan, J., *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 148.

10. *Ibid.*, p. 189.

que pone al objeto *a* en el centro. El acto es siempre fallido desde el punto de vista del goce. Esa será la hipótesis de su siguiente seminario. El acto no tiene otra chance que ser siempre fallido para preservar el lugar del objeto *a*. Esta es otra manera de decir que no hay posibilidad para el psicoanálisis de construir una clínica con un protocolo de procedimientos, eso sirve para un objeto objetivable como intenta el discurso científico.

En *La ciencia y la verdad*, Lacan afirma que el sujeto está en una relación de “exclusión interna” con su objeto. En lógica proposicional existe una manera de abordar dicha relación entre dos términos que se conoce como “disyunción exclusiva” ($p \vee q$) que responde a la estructura “o bien *p*... o bien *q*”. Se trata para nosotros de los términos *S* y *a*. Como sugería nuestra referencia del párrafo previo el fantasma es el *escenario* de todos los *desencuentros posibles* con el objeto causa del deseo. La disyunción exclusiva le permite a Lacan pasar de la alienación-separación a la paradoja de Russell: no hay conjunto del conjunto, o el significante no podría nombrarse a sí mismo ($S \in S$). Así no hay La interpretación (con mayúscula) porque la verdad empieza poco a poco a ser un *lugar* en la formalización lacaniana. De hecho el sujeto a esta altura está formulado en términos de la división entre saber y verdad. ¿Qué consecuencias tiene en la clínica? Lacan parte del sujeto cartesiano para terminar en un *o bien* no pienso *o bien* no soy. El sujeto no puede ser causa de sí lógicamente, ni puede estar nombrado por una verdad. Si no hay metalenguaje es porque el analista no puede pretender explicar nada a su analizante, ni educarlo en función de una posición superadora, sólo acompañarlo en la descomposición de los significantes en los que se cifra ese objeto que lo causa.

Hay allí una relación interesante dado que por un lado el objeto *a* hace de límite a toda pretensión de *metalenguaje*, y también como esbozábamos arriba, a toda pretensión de *metapsicología* para el campo del análisis. La relación de los analistas a la *causa* los hace inscribirse en una relación al *objeto* que no es la de la ciencia. La ciencia se basa en la objetivación, es decir en un sujeto cognoscente y un objeto pasible de ser conocido, concebido, atrapado por el concepto. Mientras que el objeto del psicoanálisis es de otro orden:

“¿El saber sobre el objeto *a* sería entonces la ciencia del psicoanálisis? Es muy precisamente la fórmula que se trata de evitar, puesto que ese objeto *a* debe insertarse... en la división del sujeto...”¹¹

11. Lacan, J., “La ciencia y la verdad” en *Escritos 2*, *op. cit.*, p. 820.

Si los psicoanalistas ocupamos un lugar marginal en relación a la ciencia es porque en principio el *objeto a*, siendo el correlato del desgarramiento del sujeto, funciona como límite a cualquier epistemología. El psicoanálisis no puede pretender así arrojar verdades universalizantes.

En *Televisión* Lacan va a decir que el analista “encarna” dicho objeto inventado por él. Así es un hombre-santo, *sinthome*... en tanto que para operar como tal debe hacerse “causa” con el inconciente:

“Un santo, para hacerme entender no hace caridad. Más bien se pone a hacer de desecho: descarida. Y ello para realizar lo que la estructura impone, a saber, permitir al sujeto del inconciente, tomarlo como causa de su deseo.”¹²

¿Qué impone la estructura en cada discurso para el objeto *a*? En el discurso del Amo funciona como plusvalía (producto), mientras que en el discurso universitario (o universalizante para retomar nuestro planteo del párrafo anterior) funciona como Otro, es decir como esclavo (el S_2 en la voz de mando pretende poner a trabajar el objeto para que entregue sus verdades). En el discurso de la histeria funciona como verdad, garantizando que sea el amo quien trabaje para intentar dar cuenta de su deseo. Mientras que en el discurso analítico ocupa el incómodo lugar del agente, para que sea el sujeto del inconciente quien vaya a parar al lugar del trabajo.

Si en *La ciencia y la verdad* Lacan distingue al psicoanálisis en relación a la causalidad aristotélica, es porque le permitirá ubicar también la relación de “exclusión interna” del objeto *a* para el discurso analítico. La religión persigue la *causa final*, la magia (vigente para cualquier tipo de coaching ontológico o empresarial de hoy) apunta a la *causa eficiente*, y la ciencia se ocupa de la *causa formal* (a condición de la *Verwerfung* sobre el sujeto del inconciente). Lacan nos dice que si el psicoanálisis se ocupa de la *causa material* es por la “incidencia del significante” que sólo deja lugar a la *sustancia* que localiza el objeto *a*. Como dice en *La tercera*:

“...en el mundo no hay nada fuera de un *objeto a*, cagada o mirada, voz o pezón, que hiende al sujeto y lo disfraza de desecho, desecho éste que le ex-siste al cuerpo.”¹³

12. Lacan, J., “Televisión” en *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012, 545.

13. Lacan, J., “La Tercera” en *Intervenciones y textos 2*, op. cit., p. 83.

El antecedente de ese desecho del cuerpo es en *La dirección de la cura...* la “libra de carne”, que paga el ser vivo para que se module en él, el significativo fálico como “clave” de un análisis dirigido hacia el deseo. Para Lacan ubicar el lugar del deseo como política del análisis tenía consecuencias políticas innegociables. Para el movimiento analítico no se trataba solamente de si las sesiones eran más cortas o si el analista debía reconsiderar su estrategia transferencial más que ser modelo identificatorio de su paciente. La consecuencia política alcanzaba a la manera de agruparse entre los propios analistas.

El 24 de junio de 1964 Lacan concluye su *seminario 11* con una referencia al esquema de masas freudiano. Lacan afirma el hecho político desde su manera de conceptualizar el psicoanálisis, denuncia la estructura de iglesia¹⁴ que había tomado el legado posfreudiano. Estructura piramidal que se desprende del lugar del Líder (lectura del nazismo siempre persistente bajo los fenómenos de segregación) quien hace un uso particular del objeto voz –de mando– hipnotizante. Dicho seminario había comenzado bajo otro título y en el lugar en que hasta entonces había desarrollado su enseñanza a futuros analistas. El título del seminario nunca dictado, más que en una sola clase, era *Los nombres del padre*. El viraje en el tema parece decir mucho:

“En lo que toca a los fundamentos del psicoanálisis, mi seminario, desde el comienzo, estaba *implicado* en ellos. Era uno de sus elementos, puesto que contribuía a fundarlo *in concreto*; puesto que formaba parte de la propia praxis; puesto que le era inherente; puesto que estaba dirigido a lo que es un elemento de esta praxis, a saber, la formación de psicoanalistas.”¹⁵

Lacan no retrocede ante la negociación política de la IPA para expulsarlo. Su *acto* consiste en retomar los fundamentos del psicoanálisis en medio de una particular excomunión. Podríamos decir que el objeto *a* fue la piedra en el zapato, la pequeña gran diferencia, con consecuencias éticas y clínicas para el movimientos analítico.

Para concluir podemos afirmar que mientras el objeto *a* es *causa* del deseo y permite ubicar “lógicamente” el lugar del analista en la cura, en continuidad a la *política* que lo une a la *ética* fundada por Freud para el

14. Quizás hoy en día aceche el esquema de masas en un psicoanálisis orientado por el Pensamiento Único, los soldados-analistas de la nueva internacional...

15. Lacan, J., *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales*, Buenos Aires, Paidós, 1995, p. 10.

dispositivo de análisis, también permite hablar de *causa analítica* más allá de los efectos del movimiento. Por otro lado, pudimos ver cómo el objeto *a* es *límite* a la intersubjetividad (más o menos reconocida como contratransferencia), a la impregnación de *sentido* en la *interpretación* y a toda pretensión psicologicista de conceptualización de la experiencia inaugurada por el decir de Freud.

El objeto del coleccionista

VANINA MURARO

Antes de concebir al objeto *a* tal como lo conocemos a partir del seminario *La angustia*, Lacan se aproxima a este concepto por distintas vías. Uno de estos caminos, o fugas del pensamiento lacaniano, lo encontramos presente en el seminario *El deseo y su interpretación*. En dichos encuentros, Lacan trabaja el objeto metonímico por excelencia, el del deseo.

A continuación, tomaremos estas referencias para abordar un objeto muy particular: el objeto del coleccionista.

EL COFRECILLO DEL AVARO

En la clase titulada “El sueño del padre muerto: ‘según su anhelo’”, Lacan reflexiona acerca de las relaciones del sujeto con el objeto. Afirma que éstas no están determinadas por la necesidad sino por el deseo. Dirá inclusive que es el objeto el que sostiene al sujeto en el momento en que éste debe hacerle frente a su existencia en el campo significativo. En ese contexto, realiza una enigmática afirmación:

“Alguien a quien, para no hacer embrollos, hoy no voy a nombrar de inmediato, alguien totalmente contemporáneo, muerto, escribió en cierto lugar: *Si lográramos saber lo que el avaro perdió cuando le robaron su cofrecillo aprenderíamos mucho*. Esto es exactamente lo que hemos de aprender, quiero decir, aprender para nosotros mismos y hacer que los demás aprendan.”¹

1. Lacan, J., *El seminario 6: El deseo y su interpretación*, Buenos Aires, Paidós, 2014, p. 100.

Una nueva referencia a esta frase la encontramos en el seminario *La transferencia*. Allí, Lacan devela que la autora es la filósofa del cristianismo, Simone Weil.

En su libro, *La gravedad o la gracia*, Weil medita acerca del desapego y las dificultades humanas para acceder a él. Allí realiza algunas reflexiones acerca del lazo que anuda a los hombres al dinero sirviéndose de la pieza de Molière –inspirada en la comedia latina de Plauto, *La olla– El avaro*.

Recordemos al hombrecillo avaricioso, Harpagón, que vive para custodiar su fortuna sometiendo a una paupérrima existencia a sus hijos, sus sirvientes y, por sobre todo, a sí mismo. Su dinero se encuentra en un cofrecillo enterrado y sus pensamientos se pasean entre la posibilidad de incrementarlo y los temores a ser robado.

En la pieza encontramos dos tipos de objetos: las mujeres –Elisa y Mariana– y los luisos guardados en la arquilla gris. Cada una de las muchachas es codiciada por una pareja conformada por un hijo y un padre. Elisa por Valerio y Anselmo y Mariana por Cleto y Harpagón. En ese escenario que propone una rivalidad entre padres e hijos, Anselmo y Harpagón reaccionan en forma opuesta: el primero, renuncia sin dilaciones a Elisa, al saber que la dama no lo prefiere. En cambio, Harpagón confronta con su hijo por la posesión de Mariana, indiferente a la elección de la joven.

A su vez, el dinero sólo interesa al avaro y si es sustraído por Cleto y su sirviente es únicamente para poder acceder al verdadero objeto del joven: la mujer amada. El cofre es un objeto opaco, sólo parece brillar para Harpagón quien al perderlo no sólo olvida su interés por Mariana sino que aborrece hasta su propia existencia. En la Escena VII cuando el tesoro ha sido robado y Harpagón descubre su ausencia, aúlla:

“Voy en busca de la Justicia, y haré que den tormento a todos los de mi casa: a sirvientas, a criados, al hijo, a la hija y también a mí. ¡Cuánta gente reunida! No pongo la mirada en nadie que no suscite mis sospechas, y todos me parecen ser el ladrón. ¡Eh! ¿De qué han hablado ahí? ¿Del que me ha robado? ¿Qué ruido hacen arriba? ¿Está ahí mi ladrón? Por favor, si saben noticias de mi ladrón, suplico que me las digan. ¿No está escondido entre vosotros? Todos me miran y se echan a reír. Ya veréis cómo han tomado parte, sin duda, en el robo de que he sido víctima. ¡Vamos, de prisa, comisarios, alguaciles, prebostes, jueces, tormentos, horcas y verdugos! Quiero hacer colgar a

todo el mundo, y si no encuentro mi dinero, me ahorcaré yo mismo después.”

Su vida entera se encuentra deshecha. Él mismo ya no tiene ningún sentido y la existencia toda parece desmoronarse. Vemos en la vacilación de Harpagón una prueba de la función de sostén del objeto. ¿Quién es Harpagón sin su cofre? ¿Es la víctima del robo o es quizás el mismísimo ladrón? En el estado confuso en que se encuentra este hombre que ha sido despojado de su objeto, la indiferenciación entre él y el otro, entre la vida y la muerte y una desconfianza de todos y de sí mismo dan cuenta de esa desorientación que crece:

“¡Al ladrón! ¡Al ladrón! ¡Al ladrón! ¡Al asesino! ¡Al criminal! ¡Justicia, justo Cielo! ¡Estoy perdido! ¡Asesinado! ¡Me han cortado el cuello! ¡Me han robado mi dinero! ¿Quién podrá ser? ¿Qué ha sido de él? ¿Dónde está? ¿Dónde se esconde? ¿Qué haré para encontrarlo? ¿Adónde correr? ¿Adónde no correr? ¿No está ahí? ¿No está ahí? ¿Quién es? ¡Detente! ¡Devuélveme mi dinero, bandido!... (A sí mismo, cogiéndose del brazo.) ¡Ah, soy yo! Mi ánimo está trastornado; no sé dónde me encuentro, ni quién soy, ni lo que hago. ¡Ay! ¡Mi pobre! ¡Mi pobre dinero! ¡Mi más querido amigo! Me han privado de ti, y, puesto que me has sido arrebatado, *he perdido mi sostén, mi consuelo, mi alegría; se ha acabado todo para mí, y ya no tengo nada que hacer en el mundo. Sin ti no puedo vivir. Se acabó; ya no puedo más; me muero; estoy muerto; estoy enterrado*”. (El subrayado es nuestro)

Simone Weil reflexiona acerca de este amor que el codicioso le dedica a un objeto que se encuentra bajo tierra. Se pregunta: “El avaro, por ansia de su tesoro, se priva de él. Si se puede poner todo el bien de uno en algo que se esconde en la tierra, ¿por qué no en Dios?”.²

Consideremos esta situación paradójica que ilustra el codicioso: para conservar el objeto es imprescindible que se prive de él. Se ve impedido de deleitarse gracias a su tesoro ya que esto lo haría decrecer. Situación que evidencia que el objeto del cual nos habla Lacan no es un objeto de la necesidad ni un bien de uso. Es, como afirma Weil:

“...la sombra de un remedo de bien. Es doblemente irreal. Porque un medio (el dinero), en cuanto tal, es ya cosa distinta de

2. Weil, S. (1947) *La gravedad o la gracia*, Madrid, Editorial Trotta, 1994, p. 38.

un bien. Pero tomado al margen de su función de medio, constituido en fin, todavía está más lejos de ser un bien.”³

En el capítulo de su libro titulado “Desear sin objeto”, la autora afirma que la purificación es la separación del bien y de la codicia. Se trata, dirá de “descender a la fuente de los deseos para arrancarle la energía a su objeto” ya que tanto la energía como los deseos son verdaderos mientras que el objeto es falso. Sin embargo, no se le escapa que “al separar un deseo de su objeto, se produce un indescriptible desgarró en el alma”. En medio de ese desarrollo realiza la reflexión que será retomada casi textualmente por Lacan: “Llegar a saber exactamente lo que perdió el avaro al que robaron el tesoro; aprenderíamos mucho”.⁴

Ese aprendizaje, precisamente, es el que recomienda Lacan a los psicoanalistas a lo largo de las clases de su sexto Seminario. Páginas después, diferenciándose de aquellos analistas que sostienen una perspectiva normalizadora del deseo y conciben el análisis como una suerte de evolución hacia la genitalidad, señala el carácter indomeñable del deseo. Afirma que Freud se aleja de cualquier perspectiva hedonista definiendo al deseo como *el tormento del hombre*. En esa ocasión traza nuevamente una correspondencia entre el deseo y la codicia:

“Bajo ningún concepto podemos considerar que el deseo funcione de manera reducida, normalizada, conforme a las exigencias de una suerte de preformación orgánica que llevaría por vías trazadas con antelación y a las cuales habríamos de reconducirlo cuando se aparta de ellas. Muy por el contrario, *desde el origen de la articulación analítica por parte de Freud, el deseo se presenta con el carácter que designa el término lust en inglés, que significa tanto codicia como lujuria*. Encuentran el mismo término en alemán dentro de la expresión *lustprinzip*, y ustedes saben que esta conserva toda la ambigüedad que oscila del placer al deseo.”⁵ (El subrayado es nuestro)

A continuación para ilustrar esta relación tormentosa, nos ocuparemos de un objeto muy preciso, que tampoco es un bien de uso ni de intercambio y cuyo valor sólo puede apreciarse dentro de una serie: la pieza del coleccionista.

3. *Ibid.*, p. 57.

4. *Ibid.*, p. 42.

5. Lacan, J., *El Seminario 6: El deseo y su interpretación*, op. cit., p. 397.

EL OBJETO DEL COLECCIONISTA

La práctica del coleccionista abarca desde el mecenas de arte que disimula su práctica bajo la rúbrica de la inversión, el numismático o el niño coleccionista de figuritas. Series de objetos que ponen en evidencia cómo, al igual que el cofre del avaro, el objeto en cuestión tampoco es un bien de uso ni un bien de cambio.

En el *seminario 6*, Lacan toma esta figura para evidenciar la turbación en la que el objeto sume a su poseedor. Se sirve del film de Jean Renoir *La regla du jeu*:

“Hay en ese film un personaje, interpretado por Dalio, que es el viejo personaje que también se ve en la vida, dentro de una cierta zona social; es un coleccionista de objetos y, más en particular, de cajas de música. Si aún se acuerdan de ese film, recuerden el momento en que Dalio descubre frente a una asistencia numerosa su último hallazgo, una caja musical especialmente bella. En ese momento el personaje se encuentra literalmente en una posición que es la que podemos y o más bien debemos denominar pudor: se ruboriza, se borra, desaparece, está muy incómodo. *Mostró lo que mostró, pero ¿cómo comprenderían, quienes allí están mirando, que captamos con precisión el punto de oscilación que se manifiesta en grado sumo en la pasión del sujeto por el objeto que colecciona y que es una de las formas del objeto del deseo?*”⁶

Lacan se refiere nuevamente a Dalio en la clase IX del seminario *La transferencia*, titulada “Salida del ultramundo”. En dicha clase afirma que la cajita de música ilustra al objeto α del fantasma. Encuentra la evidencia de ello en el rubor femenino con el que se eclipsa el protagonista al enseñar su pequeño autómatas. Finalmente, compara la incomodidad de Dalio con aquella que el propio Alcibíades, orador de *El banquete* platónico, tiene conciencia de provocar cuando habla.

Recordemos que luego de la irrupción de Alcibíades en el banquete, borracho y coronado de hiedra, éste emprende un elogio a Sócrates. Su discurso, en apariencia errático, narra los pormenores del rechazo del filósofo a su propuesta amorosa. En el pasaje más álgido de su confesión, dirá que dada la falta de iniciativa del Sócrates, se decidió a no andarse con rodeos. No sin disculparse ante la audiencia relata:

6. *Ibid.*, pp. 100-101.

“Por eso, escúchenme todos y sepan disculpar mis acciones de entonces y mis palabras de ahora. ¡Que los servidores y cualquier otro profano y rústico que aquí se encuentre apliquen grandes puertitas a sus oídos! Entonces, señores, cuando la lámpara se había apagado y los servidores estaban afuera, me pareció que ya no era cuestión de andarme con vueltas y que tenía que expresar libremente mi decisión...”⁷

En esa ocasión le propone a Sócrates trocar belleza por sabiduría, trueque que será rechazado por aquel y finalmente se desliza bajo su capa. Vemos, al igual que en el film de Renoir, emerger la vergüenza del protagonista; afecto contagioso que se disemina por el auditorio, tal como lo indica la expresión coloquial: “vergüenza ajena”.

Volviendo a la referencia de la clase IX del *seminario 8*, Lacan culmina su desarrollo con un interrogante: ¿Qué objeto hay ahí detrás capaz de introducir en el propio sujeto semejante vacilación?

El título de la siguiente clase nos da la respuesta: se trata del ágalma. Ahora bien, ¿es el objeto del coleccionista un objeto sagrado como el ágalma?

EL AMANTE DEL VOLCÁN

A continuación, para explorar la relación del coleccionista a su objeto nos serviremos del personaje de la novela de la filósofa y escritora, Susan Sontag: *El amante del volcán*. Se trata de una obra inspirada en la vida de un personaje histórico, Sir William Hamilton, quien a lo largo de las páginas recibe el nombre del Cavaliere. Es una creación libre de la autora que narra los amores y las pasiones de un inglés que habita la ciudad de Nápoles a mediados del siglo XX. En estas páginas sólo nos detendremos en la práctica que caracteriza al Cavaliere: coleccionar.

“De niño había coleccionado monedas, luego autómatas, luego instrumentos musicales. *Coleccionar expresa un deseo que vuela libremente y se acopla siempre a algo distinto: es una sucesión de deseos*. El auténtico coleccionista no está atado a lo que colecciona sino al hecho de coleccionar.”⁸

7. Aquellos que aún no han sido picados por la víbora de Sócrates. Cf. Platón, *El banquete*, Buenos Aires, Losada, 2004, pp. 127-128.

8. Sontag, S., *El amante del volcán*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, pp. 37-38.

Vemos, en este párrafo, que Sontag sitúa el deseo del coleccionista en torno a un objeto metonímico. Un deseo que salta de una a otra pieza y nunca puede ser colmado: “Hay muchos objetos. Uno solo no es tan importante. No existe algo parecido al coleccionista monógamo. La visión es un sentido promiscuo. La mirada ávida siempre quiere más”.⁹

Una práctica frenética que nos recuerda a otro personaje mentado por Lacan, también para referirse al deseo: *Bel Ami*, el protagonista de la novela homónima de Maupassant.

Recordemos que *Bel Ami* es un pobre campesino que por un golpe de suerte, gracias al favor de un ex-camarada de milicias, obtiene una pequeña oportunidad en un periódico local. Pero este muchacho, que sólo cuenta hasta el momento con su porte alto y su bigote rizado, apenas sabe escribir y deberá suplir esa carencia con sus dotes de seductor.

Dice de *Bel Ami* el crítico María José Toña:

“Su camino es el periodismo, los eslabones, las mujeres. No sabe escribir pero sabe gustar y sobre todo sabe a quién gustar; saber traficar con las mujeres es saber traficar con las influencias y este tráfico se presenta bajo el prisma del amor.

La novela es el relato de un arribismo, de un éxito, de un ascenso vertiginoso pero para ello, Duroy ha necesitado abundante esfuerzo, fina perseverancia, buen olfato y sobre todo mucho estómago.”¹⁰

A lo largo del libro lo veremos saltar de una a otra dama que le posibilite un ascenso. Esa carrera interminable lo capta, dirá Lacan en el seminario *Las formaciones del inconsciente*:

“...un sistema de manifestaciones del intercambio donde se efectúa la subversión metonímica de los datos primitivos que apenas se satisfacen, quedan alienados en una serie de situaciones en las que nunca se le permite descansar –y lo lleva así de éxito en éxito hasta una alienación casi total de lo que es su propia persona.”¹¹

9. *Ibid.*, p. 95.

10. Maupassant, G., *Bel Ami*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 46.

11. Lacan, J., *El seminario 5: Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 82.

Ese deslizamiento incesante da cuenta de esa falta inherente al deseo, donde se hace manifiesta la inadecuación de cualquier objeto, siempre fallido, siempre deficitario frente a la expectativa que hay en juego. “El deseo es la metonimia de la falta en ser”, escribirá Lacan en su escrito “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud” para dar cuenta de la coincidencia entre la estructura del deseo y la metonimia.

Detengámonos ahora un instante en lo que nos enseña la lengua. El término “colección” tiene una etimología curiosa. Según el *Diccionario etimológico* de J. Corominas: “Colección” deriva del latín, *colectio -ōnis*, derivado de *colligere*, “recoger”, “allegar”. Derivan también de “colección”, el adjetivo “coleccionista” y el verbo “coleccionar”, el sustantivo “colecta” y los términos: “colectivo” del latín *collectivus*; colectividad, colectivismo, etc.

Hasta allí, sentidos que parecen indicar una práctica común, compatible, “colectiva”, que en algunos contextos de uso señalan la tarea conjunta de recoger la cosecha.

Sin embargo, el vocablo también origina otra serie de sentidos opuestos, como *recollectio, -ōnis*, de *recolligere*, “recoger”. Recolectar. Recolecto, h. 1600, de *recollectus*, participio de *recolligere*, con el significado de “el que se recoge a sí mismo”. Es decir, al igual que otros términos indefinibles, como el vocablo *Umheimlich* investigado por Freud, “colección” posee en su origen un sentido que va hacia el lazo y también su significación opuesta: recolecto.

El narrador de *El amante del volcán* reflexiona sobre esta oscilación entre habitar el lazo de los que comparten la misma pasión y el aislamiento:

“Las colecciones unen. Las colecciones aíslan.
Unen a quienes aman la misma cosa. (Pero nadie ama como yo amo; lo bastante.) Aíslan de aquellos que no comparten la pasión. (Casi todo el mundo por desdicha).”¹²

Pero la cofradía de los coleccionistas, como señala Sontag, está teñida por la codicia, el deseo de poseer y la necesidad imperiosa de disimular esta avidez:

“Aquel temblor cuando lo descubres [al objeto]. Pero nada dices. No quieres que el dueño actual sea consciente de su valor para ti; no quieres que aumente el precio, ni inducirle a decidir que

12. Sontag, S., *El amante del volcán*, op. cit., p. 43.

no quiere venderlo bajo ningún concepto. En consecuencia, te comportas con frialdad, examinas otra cosa, sigues tu camino o te vas, diciendo que ya volverás. Representas la farsa de estar un poco interesado, pero en forma inmoderada; intrigado, sí, incluso tentado; pero no seducido, embrujado. No dispuesto a pagar incluso más de lo que piden, porque debes poseerlo.”¹³

Leemos en este párrafo la soledad a la que el Cavaliere se encuentra condenado. Harpagón habita un universo de potenciales ladrones de su tesoro y nuestro coleccionista un mundo de indiferentes o competidores. Además, por el carácter exclusivo de su práctica, un coleccionista es por definición un extravagante. Un hombre que no comparte sus gustos con la mayoría, es decir: un solitario. Si por el contrario, su gusto se extendiese a las masas, se vería obligado a mudar de objeto. El objeto de su colección se habría vuelto instantáneamente menos deseable.

Pero esa ansiedad no es la única que lo atormenta, al igual que Duroy o Harpagón, también para él nunca es suficiente. El objeto del coleccionista ilustra bien al objeto del deseo porque la colección es por definición incompleta:

“Una colección completa de algo no es la conclusión de lo que el coleccionista ansía. La producción entera de algún notable pintor muerto podría, concebible pero improbablemente, acabar en el palacio o en la bodega o en el yate de alguien. (¿Hasta la última tela? ¿Podrías, imperioso comprador, estar seguro de que no había una más?) Pero incluso si llegaras a estar seguro de que tenías la última pieza, la satisfacción de tenerla toda, con el tiempo inevitablemente decaería. Una colección completa es una colección muerta. No tiene posteridad.”¹⁴

Hombre poseedor de objetos o, al contrario, esclavizado por estos. Sometido a la tiranía de lo inanimado. Soledad, incomodidad, pudor del coleccionista al mostrar su adquisición que revelan que aquello que el sujeto exhibe es el punto más íntimo de sí mismo. “Lo que es soportado por ese objeto es, justamente, lo que no puede develar ni aun a sí mismo, es algo que está al borde del más grande secreto”.¹⁵

13. *Ibid.*, p. 95.

14. *Ibid.*

15. Lacan, J., *El Seminario 6: El deseo y su interpretación*, op. cit., p. 102.

Clínica del objeto

El objeto voz y su relación con la mirada

PABLO PEUSNER

PRIMERA PARTE: ACERCA DEL OBJETO-VOZ

I

Hace poco tiempo, una analizante lloraba en mi diván mientras me contaba la internación de su padre a causa de un cuadro de Alzheimer muy agresivo. Ella narraba con mucho detalle las insólitas situaciones que atravesaba con este hombre cada vez que iba a visitarlo puesto que no la reconocía, la acusaba de robarlo, de invadir su privacidad, o directamente la echaba. Insistía en su decir la pregunta por el sentido de dichas visitas que, claramente, eran una necesidad más de ella que de él. Y en tal contexto, me dijo: “Él ya no está ahí, se fue. Solo me queda su voz”...

Esta última afirmación me resultó curiosa porque hacía referencia a algo que estaba más allá del sentido –aunque en realidad, todo lo que decía este hombre constituía un verdadero sinsentido. Pero afinando un poco mis preguntas logré saber algo más: no se trataba solamente de un tono de voz que se hubiera podido captar con un grabador, sino también del compromiso físico con el acto de decir: cierto arqueamiento de las cejas, un ligero desplazamiento del labio inferior, una mirada “perforante” (*sic*) y, fundamentalmente, esas manos que nunca dejaban de moverse.

Todo este conglomerado la capturaba y no era poca cosa, ya que se trataba de lo único que le permitía reconocer en ese hombre a su padre. Mi analizante llamaba a eso “su voz”. Se me presentaron al respecto, tres preguntas:

En primer lugar, si acaso *eso* estaba más allá de lo que podríamos,

en este caso, denominar “subjetividad”, conciencia o Yo. ¿Era eso algo así como el ADN, la huella digital o el iris, parámetros que permanecen y son independientes de la subjetividad?

En segundo lugar: ¿es una voz que solo puede escucharse? ¡Cuidado! Solo me atrevo a preguntarme esta *burrada* (o sea, si una voz solo puede escucharse), porque recuerdo una frase de Colette Soler en la que nos indica que “no opongamos demasiado rápido la voz y la mirada”.¹ Volveré sobre esta idea más adelante.

Finalmente: eso que mi analizante llamaba *la voz* de su padre, ¿era un fenómeno registrable por cualquier persona o valía como tal solamente para ella? (obviamente, finjo olvidar un poco que la voz es de “su padre”, porque me interesa chequear –al menos en esta primera aproximación– si tiene más un valor de constatación o si realmente es un fenómeno).

II

Para ingresar de a poco al tema de la voz, un ejercicio posible sería la lectura del libro titulado *Una voz y nada más*, del filósofo esloveno Mladen Dolar. Este autor propone una mínima clasificación en tres niveles para analizar la voz, clasificación sumamente económica y práctica que podría ordenarnos los fenómenos y aclararnos muchas dudas.

Primer nivel: la voz como vehículo del significado. Aquí la voz determina la significación, por eso el fenómeno de la entonación es el mejor ejemplo y el teatro su mayor contexto –en realidad, pienso yo, no solo el teatro sino cualquier situación que disponga un escenario y un público, incluso una conferencia o nuestro trabajo habitual como enseñantes y docentes. También a nivel pragmático hace falta valorizar este nivel: concretamente a la hora de dar órdenes y de hacer notar la autoridad. Mladen Dolar también extiende el ejemplo a la situación de batalla y a la orden proferida al momento del ataque. Incluso nosotros –en tanto que analistas– intervenimos en este nivel cuando repetimos cualquier significante de algún analizante retocando su entonación, transformando afirmaciones en preguntas y viceversa, etc. En este primer nivel es importante situar que la voz desaparece una vez que ha vehiculizado el significado.

Segundo nivel: la voz como fuente de admiración estética. Es una

1. Soler, C. (1994) “Mirada sobre el paranoico” en *El inconsciente a cielo abierto de las psicosis*, JVE, Buenos Aires, 2004, p. 143.

voz que puede incluso maravillarnos sin saber exactamente qué dice –y si bien en el libro se hace referencia a la música culta, esto funciona igual cuando cantamos a los Beatles sin saber el significado de las letras o cuando cantamos por fonética, pero también cuando escuchamos una grabación de Julio Cortázar. Uno registra allí una vacilación: la admiración estética tiene una relación, digamos, ambigua con el significado; en ocasiones lo reclama, pero en otras lo ignora por completo.

El tercer nivel que propone Mladen Dolar es el que nos interesa en tanto psicoanalistas: lo denomina “el objeto voz”. Este no desaparece en tanto vehículo del significado, ni tampoco se entroniza como objeto de admiración: funciona como punto ciego (o mudo, o insonoro... no sé cómo llamarlo) en la invocación y como alteración en la apreciación estética –por lo que solo puede interferirla y/o deformarla. Aquí el propio autor introduce al psicoanálisis y, especialmente, a Jacques Lacan.

III

En el nivel propiamente psicoanalítico la voz es un objeto *a*. Como bien sabemos, la voz y la mirada son dos objetos muy especiales porque no son deducidos a partir de los estadios del desarrollo libidinal como sí lo son el objeto oral y el anal; rompen por lo tanto la articulación diacrónica y la apoyatura sobre el cuerpo que aquella introduce.

Así como la mirada no coincide con la visión, en tanto objeto *a* la voz no pertenece al registro sonoro y se afirma que por lo tanto es *áfona*. Para decirlo coloquialmente: la voz no es la palabra ni nada del hablar; tampoco es la entonación porque es necesario que esté fuera del sentido. Analicemos entonces la relación de la voz con el significante, a través de algunas tesis:

La voz es una dimensión de toda cadena significante, ya que el significante necesita de la voz en tanto soporte (esta idea es la vía por la cual algunos comentaristas proponen asimilar la voz con la enunciación lacaniana –digo “comentaristas” porque no encontré que Lacan lo afirmara explícitamente).

La voz es todo aquello que siendo del significante no participa del efecto de significación o, dicho de otro modo, es un resto en la operación de producción de significación a partir del significante (por eso no es ni el acento, ni la entonación, ni el timbre).

La voz es esa parte de la cadena significante imposible de asumir

por el sujeto como “yo” y se le asigna al Otro (de ahí la extrañeza que provoca su aparición).

La voz es lo que no puede decirse (de ahí la idea de “punto ciego/mudo/insonoro”).

De estas tesis surge entonces la pregunta por la relación de la voz en tanto objeto *a*, con el sujeto. En primer lugar, podemos afirmar que no se trata de una relación de dominio: el sujeto no domina a la voz, no la controla, y por eso sus encuentros con ella tienen un tinte bien patológico en tanto el sujeto los padece más allá de su estructura clínica. Incluso podríamos preguntarnos por los diversos modos de manifestación de la voz en cada posición clínica y las estrategias que cada una de ellas pone en juego para hacerla callar. La idea lacaniana es algo así como que no hacemos un uso de la voz (¡cuidado!, me refiero a la voz en tanto objeto *a*), no es un instrumento del que podemos disponer, porque ella habita el lenguaje. Es más: podríamos afirmar que hablamos, cantamos y hacemos música para acallar la voz.

IV

El tema de la voz como objeto en Lacan no fue elaborado sistemáticamente como hiciera con el objeto mirada. Esto nos obliga, por una parte, a seguir un camino de migajas entre algunas pocas referencias aisladas y alejadas en el tiempo, y por otra a intentar deducir la estructura del objeto a partir de sus posibles articulaciones con la mirada.

Tenemos todo un primer contexto en “De una cuestión preliminar..”, donde Lacan diferencia explícitamente “el *sensorium* de la voz” diciendo que hay voces silenciosas² –por ejemplo, en el sordomudo o en un registro cualquiera no auditivo de deletreo alucinatorio. Colette Soler lee allí que...

“Lo que constituye la voz no es la modulación, es el texto. Oposición entonces de la música y de la voz (...). El gesto, el graffitti, tanto como la voz fónica, como lo oído, pueden constituir voz...”³

La voz es el único objeto que aparece en el grafo de “Subversión del

2. Cf. Lacan, J., “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” en *Escritos 2*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1984, p. 514.

3. Soler, C., *op. cit.*, p. 141.

sujeto” (1960), escrita en la línea inferior, más allá del Otro, como resto de la articulación de la cadena significante, ilustrando así una de las tesis que presenté anteriormente.

Algo de estas dos referencias retornará dos años después (1961) en el escrito dedicado a Maurice Merleau-Ponty, pero el bucle se cerrará en 1975 en Roma, cuando Lacan pronuncie su conferencia titulada “La tercera”.

“El *urdromo* (vuelta o pista originaria: se refiere al Discurso de Roma) este me permite poner la voz en la rúbrica de los cuatro objetos llamados por mí *a* minúscula,
 Es decir, volver a vaciarla de la sustancia que podría haber en el ruido que hace,
 Es decir volver a cargarla en la cuenta de la operación significante, la que especifiqué con los efectos llamados de metonimia. De modo que a partir de este momento la voz es libre, libre de ser otra cosa que sustancia.”⁴

Lacan habla de “vaciar” y de “liberar” la voz de sustancia, y cargarla en la cuenta de la operación significante: el contexto mismo de la conferencia afirma que se trata de los efectos de la metonimia. Resumo la idea en una breve fórmula: se trata de vaciar la voz para que se deslice metonímicamente.

Pero antes de “La tercera” (que es de 1975), en el Seminario sobre “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis”, que es de 1964, Lacan habló de la “esquizia del ojo y la mirada” y es un clásico preguntarse cómo presentar el mismo fenómeno para el objeto voz.

Antes conviene decir que el término “esquizia” es un neologismo acuñado en español para traducir el término *schize* que en francés es de uso didáctico y significa ‘corte, disyunción’. El diccionario Gran Robert de la Lengua Francesa aporta una especificación para su uso en semiótica: “separación de elementos funcionalmente ligados (tales como el significante y el significado del signo)” –para completar la referencia, el ejemplo de uso que presenta el diccionario está tomado de un escrito de Lacan–. En realidad fue la propuesta de los traductores del Seminario (Julieta Sucre y Juan Luis Delmont-Mauri), porque en los *Escritos*, Tomás Segovia lo volcó como ‘escisión esquizoide’ (véase por ejemplo, “El estadio del espejo...” página 90 de *Escritos* 1, edición de 1984). Evidente-

4. Lacan, J., “La tercera” en *Intervenciones y textos* II, Manantial, 1988, p. 74.

mente, Segovia sintió la necesidad de darle al fenómeno un matiz más específico, asociado al funcionamiento psíquico.

Pero entonces, ¿cómo situar esa esquizia o escisión esquizoide al momento de hablar de la voz? Para agregar un poco de leña al fuego, cito nuevamente a Colette Soler:

“La esquizia del órgano y del objeto que ilustró Lacan en el campo escópico como esquizia del ojo y de la mirada, vale también para el campo invocante. ¿Cómo hay que formularlo? ¿Esquizia de la boca y de la voz? ¿O esquizia del sonido y de la voz?”⁵

Seguramente, como me pasó a mí, el lector se ha sorprendido. El ambiente analítico sigue hoy en día discutiendo si el término que hace juego con la voz, es la oreja o el oído...

V

Retomo aquí la indicación de Colette Soler que utilicé al principio: “no opongamos demasiado rápido la voz y la mirada”.

Los fenómenos clínicos, en ocasiones, son tan complejos que si logramos desarrollar un poco esta lógica quizá se nos aclaren. Por ejemplo: afirma que la voz alimenta, caga y mira; tanto como una mirada habla, devora, produce mala suerte y sopesa. Llama a esto “deslizamientos metonímicos de las palabras pulsionales”.⁶

VI

Otro autor, a mi criterio indispensable, para estudiar el tema es Pascal Quignard (quien, además de ser violonchelista y escritor, recibió dos diagnósticos de autismo: uno en su infancia y otro en su adolescencia, luego fue editor-jefe de Gallimard hasta que decidió irse a vivir un tanto recluso, a leer y escribir). Me refiero a algunos de sus libros en los que mediante diversos abordajes trabaja la cuestión del sufrimiento sonoro —entre los que se destacan *La lección de música* (1987), *El odio*

5. Soler, C., *op. cit.*, p. 141.

6. *Ibid.*, p. 142.

a la música (1996) y *Butes* (2008). Les recuerdo, por ejemplo, que el segundo tratado de *El odio a la música*, se titula “Sucede que las orejas no tienen párpados” y es allí donde Quignard afirma que “No hay punto de vista sonoro... No hay sujeto ni objeto de la audición... El infinito de la pasividad se funda en la audición humana. Es lo que resumo en la fórmula las orejas no tienen párpados”.⁷

Ahora bien, no sé si la voz de las *Sirenas* se hubieran podido grabar de haber contado Ulises o Butes con el dispositivo adecuado, pero lo curioso es que la voz en tanto objeto *a*, tal como la consideramos en psicoanálisis, no puede grabarse –solo accedemos a ella mediante el testimonio (a veces muy directo) del sujeto que se la encuentra. Es otra manera de justificar el uso del adjetivo *áfona* para calificarla (adjetivo que según entiendo no es de Lacan).⁸

Cierro entonces esta primera parte del texto con una cita de Quignard que introduce una idea a mi gusto curiosa: la del “oído del ojo”. Cito:

“La séptima puede ser tocada en las cuerdas –en los arcos– y en los vientos –en las flautas–. Jamás se la escucha en el clavecín o en el piano. Pero la oyen quienes leen en silencio las obras escritas para teclado. Y sin embargo el auditor cree oír aquello que no suena.

Sólo con el ojo “oímos” las sensibles.

Elevamos un poco, para el *oído del ojo*, lo que la tecla no puede producir.

Incluso para las cuerdas, Johann Sebastian Bach gustaba anotar en la partitura, redondas y blancas ligadas a dos cuerdas de distancia, sólo audibles mediante la vista.”⁹

Quignard sabe algo acerca de la voz como objeto –y verificamos que otra vez un creador literario, un artista, se nos adelantó.

7. Quignard, P., *El odio a la música*, El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2012, p. 67.

8. El único uso en Lacan del adjetivo *áfono*, lo encontré en el Seminario 2, clase 4, cuando presenta el apólogo del ciego y el paralítico: “El paralítico es áfono, no tiene nada que decir” (p. 84, Paidós).

9. Quignard, P., *El odio a la música*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, p. 40.

SEGUNDA PARTE: TOPOLOGÍA DEL ENLACE ENTRE LA VOZ Y LA MIRADA

I

No hay duda de que los objetos voz y mirada son una invención de Jacques Lacan. Sin embargo, los mismos rechazan toda intuición asociada a la noción de “objeto” clásico, el que suele describirse como un cuerpo tridimensional que sumergido en agua desplaza volumen de líquido. Increíblemente, los objetos voz y mirada son objetos bidimensionales –muy cercanos a la denominada “laminilla”–, cuerpos ultra-planos, dignos de habitar el planeta imaginario que Edwin Abbott nos legara en su libro *Planilandia*,¹⁰ o el “cuarto del pensamiento abstracto” de la película estrenada en Argentina como “Intensa-mente” (*Inside out*, tal su título original). En primer lugar, me interrogo por el tipo de relación que los sujetos humanos hablantes podemos establecer con este tipo de objetos.

Hemos estudiado la geometría del plano, el que se presenta con una estructura real de dos dimensiones (ancho y alto) y ninguna profundidad. Acerca del mismo, los ejemplos que nos ofrecieron en la escuela primaria y secundaria son falsos: el pizarrón, una pared o una hoja de papel tienen espesor, incluso cuando el mismo sea mínimo –o, como dicen los físicos, *despreciable*–. Nosotros, analistas, no prestamos atención al espesor de las hojas de papel con las que trabajamos, pero los profesionales del dibujo, la pintura o las artes plásticas, sí. Lo concreto al respecto es que si atravesáramos una hoja de papel con un alfiler, parte del mismo estaría en contacto con el aire que roza una cara de dicha hoja, otra parte en contacto con el aire que roza la cara opuesta, y una tercera parte quedaría en contacto con el espesor del mismo –no hace falta que despliegue aquí que el caso sería el mismo para un pizarrón o una pared. Además, por definición, si se dibujara un punto en una superficie bilátera, el mismo estaría en ambas caras de la misma, justamente por la ausencia de espesor. Podría detenerme aquí para preguntar a los presentes: ¿acaso alguna vez tuvieron la experiencia de encontrarse con una superficie bidimensional, ultra-plana, en la vida cotidiana?

Luego de contrastar numerosos intentos, encontré una sola situación en la que un sujeto humano hablante puede tomar contacto con algo

10. Abbott, E. A. *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones*, Ed. Torre de viento, Barcelona, 1999.

así, y aquí propongo las instrucciones para ello: ubíquense ustedes de pie en una pileta (o piscina), en un río o en el mar. La superficie del líquido elemento es infinitamente plana, pero bilátera: por eso, parte de su cuerpo estará en contacto con el aire que roza a la superficie por encima, otra parte estará en contacto con el líquido propiamente dicho y ninguna parte del cuerpo, ninguna, estará en contacto con alguna otra cosa similar a un espesor. Si se trazara un punto en dicha superficie (algo que podría imaginarse perfectamente bien arrojando al agua un balón, una bola o una pelota), dicho punto resultaría visible desde ambas caras de la superficie y, obviamente, no tendría contacto con ninguna otra materialidad que no fuera agua o aire. Encontramos allí entonces una pura superficie bidimensional, 2D, ultra-plana o infinitamente plana. Imposible de apresar o tomar con las manos, ¿quién se atrevería a afirmar que la superficie del mar es un objeto de este mundo? Y sin embargo está allí, estableciendo en ocasiones una diferencia enorme entre la vida y la muerte, entre el deseo y el goce...

II

Este breve rodeo justifica la apuesta lacaniana de definir a estos objetos como *a-cósmicos*. ¿Pueden enlazarse dos superficies? Y en el caso de que fuera posible, ¿de qué manera, con qué particularidades?

Para enlazar dos objetos tridimensionales, por ejemplo un cruce entre dos paredes, una de ellas debe interrumpirse para dar paso a la otra. Porque justamente debido a la existencia de un espesor, ambas no pueden interpenetrarse (existe una ley física que impide que dos cuerpos ocupen el mismo lugar en el espacio, siempre y cuando se encuentren sumergidas en un espacio tridimensional). Pero puesto que las superficies bidimensionales habitan el espacio real (así se refieren al mismo los topólogos), pueden perfectamente interpenetrarse sin necesidad de que ninguna de ellas interrumpa su recorrido. Y así como dos rectas pueden cruzarse en un punto compartido que automáticamente se convierte en un conjunto formado por dos puntos que se ignoran mutuamente – siendo cada uno de ellos correspondientes a cada una de las rectas –, dos superficies pueden cruzarse formando una recta o línea de penetración cuyos puntos tendrán las mismas características: cada punto constituirá un conjunto de dos puntos que se ignoran, cada uno de ellos perteneciente a una recta inscrita sobre cada plano. Así, cada superficie podrá ser recorrida en su totalidad como si la otra no existiera. En síntesis:

las dos superficies que se interpenetran no presentan una relación de oposición, sino que pueden compartir una recta en el mismo lugar en el espacio, a condición de estar situadas en un espacio real, bidimensional, propiamente topológico.

III

Los fenómenos clínicos son en ocasiones tan complejos que si logramos desarrollar un poco esta lógica tal vez se nos aclaren. Si, como ya dijimos, la voz alimenta, caga y mira; y la mirada habla, devora y produce mala suerte... Si la mirada puede ser silenciosa, invocante o provocadora y la voz luminosa u opaca, entonces hay un enlace posible entre ambas aunque no necesario: una interpenetración que da cuenta de que el fenómeno es bidimensional y por lo tanto imposible de capturar con algún *gadget*. Pero sin embargo podemos alcanzarlo con dos de nuestros dispositivos: el dispositivo analítico y el pase, a condición de comprender su modo de alcanzar lo real –que ya no será lo real del espacio físico, sino lo real propio del psicoanálisis.

Las consecuencias de mi propuesta son fuertemente anti-intuitivas y probablemente por eso, bien lacanianas. ¿De qué mejor modo podríamos vaciar a los objetos voz y mirada de sustancia, tal como proponía Lacan en “La tercera”, que restándoles profundidad? Ahora bien, ¿acaso todo el psicoanálisis lacaniano no es una apuesta a liberarnos de esas profundidades de las que Freud no logró desprenderse del todo? (seamos sinceros: su esquema del aparato psíquico en *El yo y el ello* es tridimensional).

¿Por qué recurrir a la topología, disciplina que explora el espacio bidimensional como referencia analítica, sino por eso?

Concluyo con una idea personal, pero que se me impone desde la ética y política del Campo Lacaniano: no considero casual que los seminarios en los que Lacan desarrolló más extensamente su pensamiento topológico y bidimensional (pienso concretamente en el “La identificación” y en “Problemas cruciales...”) resulten ser los más postergados de la política editorial vigente. Considero al enlace entre la voz y la mirada, idea que podría enriquecer notablemente todo nuestro quehacer clínico y nuestra elaboración del pase, como condición de posibilidad para practicar una dirección de la cura liberadora de los efectos patológicos de tales objetos, y un pase efectivamente practicable que ponga en su lugar a la prueba por el afecto.

La voz del sufriente

MARCELO MAZZUCA

“La cura es una demanda que parte de la voz del sufriente, de alguien que sufre de su cuerpo o de su pensamiento.”

Jacques Lacan, *Televisión*.

LA IN-COMUNICACIÓN ANALÍTICA

La definición de la cura que utilizamos de epígrafe oficia de hilo conductor para situar el estatuto problemático del objeto *voz* en la dirección de la cura, y más particularmente en el análisis de Dora. Entre las variantes del objeto α inventado por Lacan, es sin duda la *voz* la que sustenta la comunicación analítica tanto como sus interferencias y rupturas.

Desde los comienzos mismos de su enseñanza, Lacan formuló las condiciones estructurales de dicha comunicación y estableció el esquema que determina las diferentes etapas del diálogo. Una definición temprana ayuda a delimitar lo que nos gustaría denominar la “migración de la voz” en el espacio transferencial de la cura: “En primera instancia, el sujeto comienza hablando de él, no les habla a ustedes; luego les habla a ustedes, más no habla de él; cuando les haya hablado de él a ustedes, habremos llegado al final del análisis”.¹

Dicho así parece sencillo, pero es evidente que lo que cuenta en esta comunicación tan particular no se reduce a los enunciados del paciente ni a las respuestas habitualmente escuetas del analista. Se trata de una operación dialéctica que conduce hacia una “asunción de la voz” por parte del analizante a través de las tres etapas mencionadas por Lacan.

1. Lacan, J., *El seminario 3: Las psicosis*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 230.

La cura es entonces esa demanda misma que parte de la voz del sufriente, ¿es también una voz lo que responde a la demanda inicial? Mejor esta otra pregunta: ¿cómo se establecen los caminos por los cuales aquella voz instituye la comunicación propiamente analítica? Para no errar demasiado lejos y asegurarse de permanecer en la huella del inconsciente, debiéramos poder descifrar el alcance de esa voz en los caminos propios del síntoma, objeto de la in-comunicación analítica: aquel *sobre* el cual y *con* el cual se habla. Y se habla *con* él de maneras diversas según los distintos momentos del análisis: en algunos casos se lo toma como interlocutor, en otros se lo utiliza como instrumento de la comunicación. Es, en cualquier caso y en todas las etapas, la variable principal de la cura. Tarde o temprano el síntoma comienza a entrometerse (*mitsprechen*), a “intervenir en la conversación”.² Signo patognomónico de un sufrimiento mudo que el neurótico no siempre está dispuesto siquiera a reconocer, el síntoma admite diversos usos en la práctica clínica. No se trata entonces de las voces de cada una de las dos personas que participan de la cura, aun cuando su soporte sea indispensable. Es importante saber reconocer la diferencia entre la fonética y el fonema, y advertir que la voz de la que se trata se lee a la letra en el texto del síntoma y de las demás manifestaciones del inconsciente.

EL DECIR DE LA CURA

Tal como afirma Lacan, “el decir no es la voz” y “tampoco es el escrito”:³ es acto propio del ser hablante, tal como se expresa en el devenir de un análisis. Pero lo cierto es que para que el decir del análisis sea eficaz, precisa tanto de la dimensión temporal en la que se articula la voz como objeto de una cadena significativa como del registro de lo escrito. Es la manera de conducir ese decir de la cura hacia lo real del discurso analítico.

Lo real, dijo tempranamente Lacan, se experimenta siempre como “golpe” o como “choque”, es del orden de lo que se escapa, y puede definirse como “la totalidad o el instante que se desvanece”.⁴ Y cuando se trata de la comunicación analítica, aquello contra lo que choca la palabra analizante es habitualmente el “silencio del analista”.⁵

2. Freud, S., *Estudios sobre la histeria en Obras completas*, Vol. II, Buenos Aires, AE, 1994, p. 163.

3. Lacan, J., *El seminario 21*, inédito, clase del 9 de abril de 1974.

4. Lacan, J., *Simbólico, Imaginario, Real*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 32.

5. *Ibid.*, p. 55.

Aun sin haber logrado conceptualizar la incidencia del objeto *a* (que es un invento, el único, de Lacan), a Freud no se le escapaba la importancia múltiple de los silencios provocados por la situación del diálogo analítico. Más aún, solía prestarles mucha atención y adjudicarles un intenso valor analítico. En términos de Lacan, la pregunta analítica sería cómo y cuándo el silencio como respuesta logra presentificar aquel real. Es que pueden distinguirse “tipos” de silencios según los registros del hablante. Silencio simbólico, cuando la no respuesta es al mismo tiempo una respuesta del oyente. Silencio imaginario, en la medida en que esa misma no respuesta-respuesta puede promover el sentido bajo la suposición de la sabiduría y la completud del otro. Pero la dimensión ética se presenta con toda su fuerza cuando el silencio también alcanza lo real: una voz que puede hacer surgir, en la contingencia de un encuentro, lo imposible de decir.

Para que eso sea posible, no basta con caracterizar lo real como “un silencio que golpea”, hay que añadirle la dimensión temporal de la “escanción”⁶ y de aquello que “vuelve siempre al mismo lugar”.⁷ Sólo así podría circunscribirse ese real de la clínica “imposible de soportar” cuyo soporte es el síntoma que suple con sentido la no relación sexual. El síntoma es “irrupción del goce fálico”, agrega Lacan, aquello que “viene de lo real”. Pero también es “acontecimiento” del cuerpo, “eco en el cuerpo por el hecho de que hay un decir”.

Provistos de estas referencias tomaremos el caso Dora, “caso casi inaugural de la experiencia propiamente psicoanalítica”,⁸ para examinar lo que sucede con la in-comunicación del síntoma en los preliminares de una cura y en la puerta de entrada al trabajo propiamente analítico.⁹

LA MIGRACIÓN DE LA VOZ EN LA SINTOMATOLOGÍA DE DORA

Una de las particularidades más llamativas del caso que sirvió a Freud y a Lacan de modelo de la neurosis histérica es que se trata de

6. Lacan, J., *El seminario 21*, inédito, clase del 9 de abril de 1974.

7. Lacan, J., *El seminario 3: Las psicosis*, op. cit., p. 97.

8. *Ibid.*, p. 131.

9. Dejaremos para otra oportunidad el examen de lo que ocurre en la fase final de la cura y en la salida del análisis, pero subrayamos que es sobre la base de aquella concepción del final que se puede delimitar mejor las características de los movimientos de apertura.

una “pequeña histeria”, en la medida en que no son los síntomas corporales los que caracterizan el cuadro clínico ni los que llevan a Dora a la consulta con Freud. “Los signos principales de su enfermedad eran una desazón y una alteración del carácter, y un *tedium vitae* probablemente no tomado en serio”.¹⁰ A diferencia de lo que ocurre con pacientes como Elisabeth von R o El Hombre de las Ratat, el síntoma queda inicialmente desdibujado y la conversación del análisis recorre otros caminos. Entonces Freud se ve obligado a realizar un trabajo preliminar que permita localizar con mayor precisión la posición que adopta el sujeto frente al padecimiento. ¿Cómo entender en este caso que la cura es una demanda que parte de la voz del sufriente? Para responder, intentaremos situar el modo en que aquella voz participa de la comunicación inconsciente en las distintas etapas de la configuración del síntoma.

¿Sobre qué tema se establece el diálogo inconsciente en este caso? Dicho de otra manera: ¿cuál es el tema, el asunto, o en definitiva el “sujeto” de dicho diálogo? En este punto, es Lacan quien aporta precisiones, y su respuesta sorprende tanto por la reiteración y el detalle como por la precisión y la novedad con la que aborda el problema de la histérica a lo largo de sus 27 años de Seminario: se dialoga sobre La mujer.

Para ordenar este diálogo examinaremos por separado tres etapas diferentes tanto como los sucesivos puntos de empalme entre ellas. Y como el objeto *voz* que soporta al sujeto responde más a la estructura de una partitura que a la de una línea melódica, ordenaremos la lectura según tiempos que resultan ser más lógicos que cronológicos: la etapa preliminar al análisis (*Etapas 1*), que abarca el período previo a la consulta más el primer tramo del tratamiento. Luego, la etapa del análisis propiamente dicho (*Etapas 2*), que se extiende desde la denominada por Lacan “rectificación subjetiva” hasta la interrupción del tratamiento. Y finalmente, la fase anterior a la consulta (*Etapas 0*), más precisamente aquella que se extiende desde la aparición de los síntomas de la tos y la afonía hasta la bofetada propinada por Dora al Sr. K en la ya famosa “escena del lago”. En este recorrido, prestaremos especial atención a lo que va sucediendo con el síntoma.

10. Freud, S., “Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)” en *Obras completas*, Vol. VII, *op. cit.*, p. 22.

TIEMPO 1: EL SÍNDROME DE PERSECUCIÓN (DE LA VOZ DEL CUERPO A LA VOZ DEL PENSAMIENTO)

Esta primera fase es la que nos parece decisiva, y por eso la utilizaremos como referencia principal. Su desarrollo conduce a la puerta de entrada del tratamiento, aquella donde situamos con Lacan la “rectificación de las relaciones del sujeto con lo real”.¹¹ Esta rectificación del discurso es esencial –y por eso la ponemos en primer plano– en la medida en que puede transformar la demanda inicial dando lugar al análisis propiamente dicho. En este caso, de esas relaciones con lo real, interesan fundamentalmente dos cosas que, aunque articulables, se distinguen una de otra. Por un lado, aquello de lo real que se hace presente por los “golpes” que produce en los bordes de la realidad imaginaria que mantiene ligado al yo con sus objetos. Por otro lado, aquello de lo real que se hace presente en el síntoma, y que se localiza en el punto donde los significantes del Otro (es decir, del discurso inconsciente) actualizan y preservan una modalidad de goce.

Respecto de la primera cuestión (la que prepara el terreno para la rectificación), ubicamos la cualidad “alucinatoria” con la que Dora experimenta su pensamiento relativo a la persona de su padre y a las motivaciones que determinan su conducta. Nos referimos a la posición reivindicativa, o más bien vengativa, que Dora adopta hacia su padre ubicándose como una inocente víctima de sus maltratos. Ella invoca su propia conducta como prueba de su inocencia, aunque lo hace invirtiendo los términos y denunciando la conducta de su padre. Intentemos ponerle texto a la enunciación de la voz que se hace presente en el decir de la paciente, sería algo así como: “Mírenlo como se comporta, él no me ama, y por eso me vende”. No hay dudas ni lagunas del recuerdo en este punto, es decir, ningún tropiezo en el discurso que permita hacer aparecer una enunciación equívoca que determine su posición de sujeto en el inconsciente.

Sin embargo, y este punto es importante por el padecimiento que trae aparejado, no puede abandonar ese pensamiento ni por un instante. Es entonces, aún por fuera de la referencia al síntoma analíticamente constituido, el primer signo de la presencia muda de la voz del sufriente. Una significación que sobrecarga un fragmento de su pensamiento consciente y se le impone con una valencia psíquica casi alucinatoria, culminando

11. Lacan, J., “La dirección de la cura y los principios de su poder” en *Escritos 2*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 578.

en un desmayo que angustia a su padre.¹² Son pensamientos “hipervalentes”, según la expresión de Freud, comparables a la sensación de realidad efectiva de aquellos sueños en los que se inserta una moción pulsional, o de aquellos otros de los que se despierta con una sensación “crepuscular”¹³ (como ocurre con el “olor a humo” en el primero de los sueños del historial).

Encontramos allí un primer signo del padecimiento e índice de un real desconocido. En este caso no se trata estrictamente hablando de un síntoma ni de un sueño, sino de un fenómeno que Lacan califica como interpretativo y alucinatorio, y que forma parte de lo que no duda en llamar el “pequeño síndrome de persecución” de Dora.¹⁴ Podría haberlo considerado como una alucinación verbal, si no fuera por el hecho de no presentarse bajo la forma de palabra impuesta que injuria al sujeto. De todos modos, presenta las características de una suerte de “eco” del propio pensamiento, y de allí su cualidad alucinatoria. Entonces, ¿cuál es su objeto?

Sin duda es Dora quien piensa, pero una interioridad extraña hace que su pensamiento cobre una fuerza inhabitual, como si una voz interior la aturdiese hasta provocar la salida de la realidad a través del desmayo. Llega un punto en que a la propia Dora le resulta imposible soportar el aturdimiento de sus dichos. Y la hipótesis que nos guía es que esto sucede porque la voz que impulsa a Dora como sujeto en esta etapa ha migrado de su lugar de origen y no consigue ser alojada en el lugar del Otro. Es entonces su *yo* quien carga con todo el peso libidinal de esa voz.

No vamos a extendernos mucho en este punto, que forma parte de las consideraciones psicopatológicas del caso. Simplemente recordamos al lector que son las palabras del Sr. K en el lago las que alteran el equilibrio de la realidad preexistente. Ubicamos allí el inicio de un movimiento migratorio de aquella voz que con el análisis se transformará en texto y letra. Según la lectura de Lacan, parte de las palabras pronunciadas por el interlocutor de turno: al ya no poder identificarse Dora con el Sr. K, la alteridad del personaje del padre se modifica sensiblemente, promoviendo la confrontación agresiva con el semejante. Los caminos

12. Recordemos que respecto de esta pérdida de conciencia Freud conjetura un ataque histérico, es decir, una experiencia de excitación sexual que conduce al desmayo, como si el cuerpo de la histérica se comportara como un falo en detumescencia luego del orgasmo.

13. Lacan, J., “Intervención sobre la transferencia” en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 217.

14. Lacan, J., *El seminario 3: Las psicosis*, op. cit., p. 234.

del diálogo pasan del inconsciente a la consciencia y del cuerpo al pensamiento. Dicho en términos del objeto de nuestra interrogación: la voz migra de un Otro al otro, y habrá que esperar el desarrollo de la transferencia para que vuelva a migrar en dirección contraria.

Como verán, intentamos ubicar aquí la forma en que adviene en esta etapa la voz del sufriente, principio de localización de la demanda neurótica: encuentra su punto de partida en el “pasaje al acto” que representa la bofetada al Sr. K. Intentemos, pues, adjudicarle al decir un texto inconsciente. En este caso sería algo así como: “Estúpido, si ella ya no significa nada para ti, tú ya no significas nada para mí; buscaré entonces la significación de esa voz en la respuesta de mi padre”. Pero esta migración de la voz termina chocando contra la rigidez de la “persona” del padre, y entonces regresa hacia la propia persona como si se reflejara en un espejo. Es este el movimiento que conduce al “ataque” histérico, cuya enunciación, imposible de articular en primera persona, podría traducirse más o menos así: “Yo gozo de esa voz, goce pulsional pero también sexual, hago de mi cuerpo falo, órgano sexual que tras el goce del orgasmo detumescer mi cuerpo y me hace perder el conocimiento”. El punto de angustia queda en este caso elidido, y el que termina angustiándose es el padre.

Ahora bien, ni los enunciados del Sr. K, ni los que podríamos adjudicarle a Dora, terminan de explicar el estatuto de aquella voz que migra durante el lapso de dos años desde la bofetada en el lago hasta el desmayo en la casa paterna. Por eso, en términos de la comunicación analítica, no alcanza con la rectificación que podría implicar a Dora en la parte que le toca en calidad de “cómplice”. Lo era desde mucho tiempo antes y sin lugar a dudas es la primera voz del Otro que la transferencia consigue establecer a partir de la réplica que Freud produce en el diálogo: “¿Cómo designas tú el lugar que te toca en esta realidad sufriente de la que te quejas?”

Pero aquí lo decisivo es lo que de aquella voz se había desoído en el tiempo anterior al análisis, y que aun antes del desmayo se muestra en el “acting” que constituye la amenaza de suicidio. Es la voz del síntoma, aquella que podría articular el sujeto de los significantes. De allí el segundo aspecto de aquella rectificación de las relaciones del sujeto con lo real, y es esto lo que nuestro recorrido pretende destacar: la apertura al trabajo propiamente analítico depende de este segundo aspecto de la rectificación subjetiva.

TIEMPO 2: EL SÍNTOMA ANALIZABLE (DE LA VOZ DEL PENSAMIENTO A LA VOZ DEL TEXTO)

Como decíamos anteriormente, la primera intervención de Freud permite rectificar las relaciones del sujeto con la realidad que éste denuncia, convirtiendo a Dora en “cómplice” de la empresa de su padre. “Cómplice” es el nombre del segundo desarrollo de verdad, luego de la primera inversión en el diálogo del análisis. Dora abandona su posición de inocencia al quedar implicada en calidad de partícipe indirecto del delito de infidelidad.

Pero lo que no se advierte aún, es el *usufructo* que Dora podría obtener por semejante delito, y por eso la maniobra rectificativa corre el riesgo de quedar perdida en las idas y vueltas de la conversación. Todavía no se ha cruzado el umbral del análisis a partir del cual se torna imposible volver atrás. Por momentos, es Freud quien corre el riesgo de quedar aturdido por la insistencia de sus propios pensamientos. Dice Freud: “No me resulta fácil guiar la atención de mi paciente hacia su trato con el Sr. K”.

Lo que es innegable es que la intervención produce un efecto terapéutico por el quite de investidura que opera. Esto parece suceder en la medida en que ahora el eco alucinatorio se reparte, fruto del diálogo, entre las personas de Dora y Freud, ubicando la instancia tercera de un referente ausente: el deseo abusivo del padre. Dora ya no habla *con* él sino *de* él. Pero lo que aún no se logra es hacer migrar la voz hacia otro registro. Lo único que sale a la luz en este primer movimiento es el mecanismo de proyección por el cual un reproche hacia el otro encubre un autorreproche, es decir: el mecanismo de la proyección, típico de la paranoia y de la relación especular que mantienen los niños con sus semejantes.

En cambio, la segunda intervención hace surgir una verdad de otro orden. Ya no se trata de implicar a Dora en el delito sino de hacerle notar el modo en que estaba ya demasiado implicada en otro asunto, el de sus síntomas, lo suficiente como para no poder advertirlos como tales, es decir, como elementos ajenos y extraños a su propia persona. Lo que comenzará a quedar al descubierto ahora, son los usos de los síntomas que toman como referencia cardinal el deseo del padre.

Pongamos aquí toda la atención y destaquemos lo siguiente. Esto no se logra por la insistencia de Freud en que Dora hable del Sr. K, ni por las interpretaciones provistas de lógica pero inservibles que lo proponían como objeto de sus fantasías. “Cuando le formulé esta conclusión –

dice Freud, refiriéndose al amor que Dora sentiría por el Sr. K-, no tuvo aceptación alguna de su parte”. Tampoco se logra por insistir en la conversación que toma por objeto las oscuras intenciones del padre, aun cuando fuese ese el terreno del diálogo a partir del cual poder intervenir. Sucede, estrictamente hablando, por haber sabido esperar Freud, en silencio, la ocasión para alzar la voz del decir interpretativo. Dicho de otro modo: por haber logrado instrumentar una modalidad de la voz compatible con el deseo del analista. El ritmo del diálogo demuestra ser aquí el adecuado: en primer término, la espera de un silencio abstinente que aguarda la intervención del síntoma en la conversación; y en segundo término, la interrogación alusiva que eleva la palabra del analista al nivel de la interpretación.¹⁵

Veamos cómo lo expresa el propio Freud en el historial: “Cierta día se quejó de un supuesto nuevo síntoma, unos lacerantes dolores de estómago, y yo di en lo justo preguntándole ‘¿a quién imita usted con eso?’”. Nótese que esta intervención ya no toma en consideración la queja hacia el padre, sino aquella otra que Dora dirige a sus propios dolores, y por eso produce un eco distinto al del síndrome de persecución. Representa el punto preciso en que la voz del sufriente migra hacia el espacio transferencial del análisis, aquella misma voz que el acting ponía en escena sin lograr articular un sujeto del diálogo. A partir de allí, como suele decir Freud, el síntoma comienza a intervenir en la conversación y la comunicación del análisis va adquiriendo claramente la tonalidad de la asociación libre.

A Freud le corresponde ahora el lugar desde el cual puede señalar la significación que adquieren los síntomas de las mujeres y el modo en que hacen uso de ellos. Aparece allí el asunto o sujeto del diálogo histérico: significación de “envidia” en el caso de la prima (con quien Dora se identificaría) y significación de “rechazo del hombre” en el caso de la Sra. K (a quien Dora tomaría como rival).

Al mismo tiempo, a Dora le queda ofrecido un sitio para poder calibrar la voz y acomodarla a la asociación libre. Y exactamente desde ese lugar es que se oye venir la réplica del diálogo. Así lo dice Freud: “Una observación de Dora acerca de su propia alternancia entre enfermedad y salud cuando era niña se insertó en este lugar”. La comunicación empieza a mostrar sus puntos de quiebre y sus interferencias, dando lugar a una palabra de otro orden que ya no es la denuncia ni la “auto” implicación.

15. Lacan, J., “La dirección de la cura y los principios de su poder” en *Escritos 2*, *op. cit.*, p. 621.

Encontramos aquí una ocurrencia genuina, una asociación aparentemente libre que demostrará no serlo del todo. Dora no sabe bien lo que dice, o al menos el por qué dice lo que dice. Y es en este punto donde Freud advierte la intervención, en el marco de la comunicación propiamente analítica, de un mecanismo distinto al de la proyección que se expresa a través de una relación de *contigüidad* entre ocurrencias disímiles. Según nuestra perspectiva, la puesta en función de este aspecto de los mecanismos inconscientes es lo que da inicio al proceso de escritura que tiene lugar en la cura analítica.

Para decirlo de otro modo: la voz del sufriente, en la medida en que es alojada en el espacio vacío producido por la manifestación del deseo del analista, comienza literalmente a “escribirse” en el texto del análisis. En este caso Freud lo dice así: “una conexión interna, pero todavía oculta, se da a conocer por la *contigüidad*, por la vecindad temporal de las ocurrencias, exactamente como en la escritura una *a* y una *b* puestas una al lado de la otra significan que ha querido formarse con ellas la sílaba *ab*”. Sigamos entonces a Freud y traduzcamos: *a*= *la aparición y desaparición de los dolores de la Sra. K se mueve al ritmo de la presencia de su marido*; *b*= *recuerdo que siendo niña mis dolores aparecían y desaparecían*. Y el elemento siguiente, surge de la referencia al síntoma que había demostrado ser el más estable e insistente en las consultas previas de Dora a los médicos. Freud lo dice así: “Dora había presentado gran cantidad de ataques de tos con afonía; ¿la ausencia o la presencia del amado habrá ejercido una influencia sobre la venida y la desaparición de estas manifestaciones patológicas?”.

Es con esta hipótesis que Freud intenta seguir la lógica de los silogismos de su analizante. Es así que vuelve a intervenir en el diálogo para finalmente establecer lo que sería el “*abc*” que le otorga texto al análisis: la *significación* y el *uso* que Dora hace del síntoma de los *ataques de tos con afonía*. La duración del ataque, coincidente con las ausencias del Sr. K, confirma la presencia de una significación de la voz alojada en el síntoma. Freud parece haber dado en el blanco del síntoma analizable, acentuando mucho más el polo de la “afonía” que el de los “ataques de tos”. Aunque no podemos dejar de señalar que se apresura en querer atribuirle el viejo y obsoleto sentido de la “demostración de amor hacia el Sr. K”, lo cual desvía un poco el trabajo de escritura del síntoma. Veamos cómo podemos entender las razones de este desvío.

Reparemos en la respuesta que Dora da a Freud acerca del supuesto sentido del síntoma, aquel que pretendía explicar su aparición por

referencia a las ausencias del Sr K. La réplica de Dora es mucho más asociativa que explicativa: “la escritura (le) fluía siempre con particular facilidad de la mano”, dice la paciente refiriéndose a los períodos de su afonía. De allí que Dora optara por escribir en lugar de hablar. Y la reflexión que produce el desvío de Freud es la siguiente: “El hecho de que uno entable correspondencia con el ausente, con quien no puede hablar, no es menos natural que el de tratar de hacerse entender por escrito cuando uno ha perdido la voz”. Freud se da esta explicación por referencia a otra serie de casos donde la escritura toma el lugar del habla. Pero lo que no queda aclarado es en qué sentido se ha “perdido la voz”.

Encontramos aquí el nudo de lo que está en juego. La pregunta es: ¿qué estatuto adquieren la palabra, la voz y la escritura en el espacio de la comunicación analítica? En el argumento de Freud, el habla y la escritura son equivalentes, la primera incluye la voz y la segunda la excluye, pudiendo una reemplazar a la otra. Si seguimos esta línea argumentativa, la voz queda reducida a la sonoridad y la comunicación a un proceso de traspaso de información. En cambio, si nos atenemos al lazo del síntoma con el inconsciente, no parece acertado reducir la afonía a la ausencia de sonido y a la pérdida de la voz. Por el contrario, la experiencia muestra que la ausencia de sonoridad le otorga más peso a la voz, mayor incidencia pulsional, en la medida en que su consistencia depende de las relaciones del cuerpo erógeno con las propiedades de la cadena significativa que el sujeto encuentra en el discurso del Otro. Es más bien la ruptura de la cadena la que, tal como muestra la alucinación verbal en la psicosis, produce una sonorización extraña.

En el caso que nos ocupa, habría que postular que la voz del síntoma comienza a ser articulada en forma de texto por el hecho de haber sido colocada en el lugar del Otro. Ese es el principio del desciframiento, que no implica sólo una operación de lectura sino también de escritura. ¿Escritura de qué? Del saber inconsciente que responde a la pregunta por la relación sexual, cosa que el caso Dora ilustra con mucho detalle, en especial a través de los sueños.

No vamos a extendernos en esta dirección, porque lo que nos interesa es resaltar el punto de empalme entre los preliminares del tratamiento y el comienzo del análisis propiamente dicho. Solamente mencionaremos, antes de pasar al último punto, las coordenadas significantes que en este caso hacen del Otro el sitio donde aquella voz se articula y se despliega como texto en el análisis.

El primero de esos significantes es *la-comedia-del-suicidio*. Surge de las acusaciones de Dora hacia su padre relativas al uso que éste hacía

de sus síntomas. Pero al mismo tiempo se aplica a la voz disimulada por el acting que precedió a la consulta con Freud (el *cuento del suicidio*), denunciando el mismo uso del síntoma por parte de Dora. La referencia primordial es entonces a los síntomas y a las enfermedades del padre. En definitiva, este primer significante surgido de la rectificación de las relaciones con lo real, representa un sujeto, el del análisis, sin que esto coincida ni con la persona del padre ni con la persona de Dora. Los “cómplices” y “culpables” quedan fuera de juego en lo que tiene que ver con la localización significativa del sujeto en el síntoma.

El segundo de los significantes surge de las mismas acusaciones hacia el padre, pero ya tiene una relación directa con el síntoma que las acompañaba: los ataques de tos. Las circunstancias de su escritura tienen que ver con lo que podríamos considerar un “desliz” en las asociaciones de Dora referidas a la potencia del deseo del padre, y representa la apertura del síntoma hacia la significación sexual y el goce oral de las fantasías. Freud no nos aporta la clave técnica de aquello que escuchó, pero da a entender que se trata de algo del orden de la entonación. En cualquier caso, hay que ponerlo a cuenta de un efecto de escanción. Mas precisamente, entonación del significante *acaudalado* o *afortunado*, y de la inflexión de la expresión alemana ‘*ein vermogender Mann*’ hacia ‘*ein unvermogender Mann*’. Queda allí situada en la escritura del texto, por obra de una intervención poco ruidosa pero efectiva, la referencia primordial al deseo del padre y a su impotencia sexual.

Finalmente, señalemos el que tal vez sea el significante a partir del cual el síntoma de los “ataques de tos” se abre hacia los múltiples significados que conectan la satisfacción oral con el goce propiamente sexual. Se trata del significante *catarro*, sobredeterminado, surgido en el análisis luego de que el primer sueño aportara texto para el desciframiento. El segundo sueño, surgido puramente del dialogo del análisis, aportará el resto del texto de la denominada por Freud “geografía sexual”, una suerte de figuración en clave jeroglífica de la relación sexual imposible de escribir.

No vamos a cartografiar el recorrido completo de aquella escritura de la relación sexual porque no es el objeto de nuestro trabajo. Simplemente señalemos que lo que se constituye como síntoma e instrumento principal del análisis puede dividirse en dos componentes: por un lado, los “ataques de tos”; y por otro, la “afonía”. Y que, en sí mismo, ni el significante *Catarro* (significante principal de los *ataques de tos*) ni los que se escribirán después, logran terminar de dar sentido a la pregunta por el ser de la mujer. Es más bien la voz del texto lo que habrá que asumir para resolver el problema de

la imposible escritura de la relación entre los sexos. Y en esto el síntoma de la afonía tiene una significación central.

Pasemos entonces a delimitar las coordenadas migratorias que dieron origen a estos síntomas.

TIEMPO 0: EL SÍNTOMA HISTÉRICO (DE LA VOZ DEL CUERPO A LA VOZ DEL PENSAMIENTO)

Esta primera fase recortada del relato del análisis se extiende de los 12 a los 16 años aproximadamente, y los acontecimientos que la escanden son: en el inicio la aparición de los “ataques” de tos y afonía, y en el final la bofetada propinada por Dora al Sr. K. Es el tiempo de la voz fuera de transferencia, al menos fuera del marco del diálogo propiamente analítico. No obstante, es un tiempo reconstruido al cual sólo se accede verdaderamente (es decir, se alcanza su valor de “verdad”) por la vía de la historización en transferencia.

Lo primero que el análisis permite revelar, es que esta fase que antecede a la consulta se caracteriza por un determinado uso que Dora hace de sus síntomas. “Cuando entró en tratamiento conmigo, a los dieciocho años, tosía *de nuevo* de manera característica”, dice Freud. Es que la tos, e incluso la afonía, ya estaban presentes en la primera consulta a Freud, realizada con dos años de anterioridad (a los 16), poco tiempo antes que Dora oyera las “palabras fatídicas” del Sr. K en el lago. Sólo que en aquella oportunidad Freud no hizo más que recetar una cura psíquica de la que Dora prescindió rápidamente porque ese ataque (cuya duración se había extendido más de lo habitual) desapareció de manera espontánea. Dicho de otra manera: se logró un efecto terapéutico sin que la voz haya sido enlazada a la transferencia. Mientras que en esta segunda consulta, “el síntoma más molesto” según la apreciación de la propia paciente, se presentaba durante la primera mitad del ataque y consistía en una “afonía total”.

Ahora bien, ¿cuál es el punto de arranque de los síntomas de Dora, y particularmente de estos ataques de tos y afonía? La respuesta indica claramente la participación de las enfermedades del padre, más aquello que podríamos llamar las sucesivas “migraciones” de una familia que se desplazaba de un sitio a otro al ritmo de los síntomas de la “persona dominante”: el padre.

Esos desplazamientos comienzan a los 6 años de la paciente, cuando el padre enferma de tuberculosis, y a partir de allí las manifestaciones

sintomáticas de Dora marchan al ritmo de la batuta de las enfermedades del padre. Las coincidencias son muy notorias, basta simplemente con prestar atención a las cifras que surgen del trabajo de historización. No obstante, los ataques de *tos nerviosa* no se presentan sino a partir del momento en que el padre (acompañado por el Sr. K) consulta a Freud a raíz de sus propios “ataques” cuando Dora tenía 12 años. El significante que designa la enfermedad del padre es el mismo que el de su hija, solo que en este caso se trataba de un “ataque de confusión”. De este modo, el *ataque* se presenta primero ligado a las enfermedades del paternas, es un nombre de “ellas”, un nombre del padre.

Pero lo que nos interesar subrayar no es el historial completo de aquellos movimientos migratorios, sino el modo en que en el análisis surge la clave para entender su origen y su significación. El punto de calce es el deseo sexual del padre y, tras él, la significación de la relación entre los sexos. En eso estaban analizante y analista en el momento en que aparece el primero de los dos sueños. Es Dora quien pregunta a Freud por qué razón había enfermado, y antes que éste responda es la paciente quien adjudica la motivación al padre. Freud lo dice así: “Para mi sorpresa, la muchacha conocía de qué clase había sido la enfermedad del padre”. Y luego agrega: “Después que este regresó de mi consultorio, había espiado con las orejas una conversación donde se mencionó el nombre de la enfermedad”. Allí aparecieron los *ataques* de tos y afonía, en el punto en el que queda interrogada la causa del *ataque* de confusión del padre.

No obstante, siguiendo a Freud, para poder localizar la significación enigmática de la enfermedad hay que poder ubicar los dos tiempos del trauma. De manera semejante a lo que ocurre con el “Hombre de las ratas”, no son los dichos que Dora oye de su padre los que provocan de manera directa y lineal los ataques de tos y afonía, sino el modo en que quedan significados a partir de los dichos alusivos de una de sus tías, dos años antes de que se presenten los ataques de padre-hija. En el historial lo encontramos dicho de este modo: “la curiosa y alertada muchacha –dice Freud refiriéndose al desprendimiento de retina sufrido por el padre a los 10 años de Dora– oyó esa vez decir a su tía: ‘estaba enfermo ya antes de casarse’, y agregó algo incomprensible para ella, que más tarde interpretó entre sí como referido a una cosa indecente”. De allí surge toda la línea del “contagio” de las enfermedades del padre hacia sus familiares que hace surgir la referencia a los *catarros*: el que oficia de “grano de arena” para el caso de la tos y el que lleva a la investigación del goce sexual, el catarro genital.

En síntesis, es una interpretación de los dichos del Otro (la tía en este caso) la que le permite a Dora conectar la referencia a la enfermedad del padre con la referencia al deseo sexual del padre. A partir de allí, el goce del síntoma se abre, se amplifica y se articula en el lugar del Otro. Y como consecuencia de los sucesivos encuentros con el deseo del Otro, la significación de rechazo del goce sexual se expresa a través de una corriente migratoria del síntoma que recorre casi por completo el cuerpo de Dora, produciendo ese eco pulsional al que nos hemos referido: de los genitales al pecho (en la escena del beso), de los oídos a la garganta (en la escena fantaseada), de allí hacia el estómago (en el laberinto de las identificaciones), luego afecta el rostro con una neuralgia facial (en la escena transferencial) y finalmente llega a los oídos en el Síndrome de *Meniere* (con su segundo analista). Pulsiones distintas y objetos diferentes, pero siempre un mismo e insistente decir de la neurosis que el analista no debe desoír.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tras el recorrido realizado puede advertirse que la tesis freudiana del masoquismo erótico como principal sustento pulsional encuentra en el cuerpo afectado de la histérica su cabal demostración. Pero también es cierto que su lectura se facilita gracias a lo que Lacan consideró su “único invento”, el objeto *a*. Tal como el propio Lacan ha dicho, se reconocen más fácilmente en Freud las fuentes de la pulsión oral y de la pulsión anal, objetos alrededor de los cuales se organizan los significantes de la demanda. Incluso, por momentos, con Freud se llega cerca de la fuente escópica de la fuerza pulsional, aquella que liga las demandas a la causa del deseo.

Pero donde la invención lacaniana aporta los elementos más novedosos es en otro nivel, tal vez el más oculto de todos. Las migraciones de la voz en la sintomatología corporal de Dora dan cuenta de la variabilidad de los objetos en juego, pero siempre sobre un fondo de invocación cuyo soporte causal es el objeto *voz*, cuyo soporte material es la cadena significativa, y cuya eficacia primera y última es el decir que se olvida tras el conjunto de los dichos de la neurosis.

Como lo prueba el Historial, para la histérica la pregunta subyacente concierne al enigma de la feminidad: ¿qué es ser una mujer? Sobre este asunto gira la conversación y el diálogo del análisis, siempre y cuando el analista pueda alojar la “voz del sufriente”. Tal como Dora,

la histérica solamente podrá asumir su modo singular de responder a la pregunta si asume aquella voz del síntoma que la hace existir. Esta voz que el análisis intenta poner en acto, principio del masoquismo erógeno y de la distribución de los goces fantasmáticos, no pertenece ni al sujeto ni al otro, sino al resultado de la dialéctica entre ambos. Es un hecho de discurso y como tal se atrapa en la medida en que su decir deje de quedar olvidado. Será entonces cuestión de ahuecarla para asumirla y ponerla en causa. Así podrá migrar de la condición de goce a la causa del deseo.

Uso clínico de la mirada

CAROLINA ZAFFORE

Hay algo realmente logrado en la invención lacaniana del objeto a . Con una discreta letra reordena y delimita al menos tres registros del objeto en psicoanálisis: el objeto pulsional, el objeto de amor y el objeto causa del deseo. Tres registros que en el consultorio se presentan inicialmente enredados y que conviene discernir en cada análisis ya que nos guían a zonas primordiales para cada ser hablante: goce, amor y deseo.

Pongamos a prueba entonces un uso clínico del objeto a : el analista pulsa la separación necesaria para acceder al campo del deseo: la “imagen” (ideal y alienante) de su “causa”. Esta separación entre “imagen” y “causa” del deseo (aspectos habitualmente pegoteados y confundidos en la neurosis) invita a una reflexión sobre la posición del analista que sopesa realmente la repetida fórmula del *analista como semblante de objeto*.

Nos valdremos para ello del caso freudiano del Hombre de las Ratas. En particular extraeremos el objeto “mirada” tal como se manifiesta en las fantasías y en los sueños. Seguiremos los mojones planteados por Freud para ubicar los escollos con los tropezó, anticipando una perspectiva: la invención del objeto a como operador en la cura permite abordar mejor esos límites, sortearlos y avanzar en términos analíticos.

Empecemos por un aspecto preliminar: el registro escópico tiene gran prevalencia a nivel de todo fantasma. Ya sea un fantasma oral o anal, el registro escópico está necesariamente implicado en la medida en que la función misma del fantasma es velar. Otorga una escena visible y vivible que enmarque lo suficiente la pulsión que de presentase a secas, angustia al neurótico.

Es decir que para ir avanzando hacia lo nodal del objeto *a* “mirada”, tendremos que seguir paso a paso el movimiento propiamente analítico que va de la “imagen” a la “causa”. Movimiento necesario para salirse del corsé fantasmático.

Un análisis parte de lo que se ve, de lo que se muestra inicialmente, que es justamente lo que corre y oculta la dimensión gozosa que importa. Dimensión que particularmente en el obsesivo se torna amenazante, inquietante y por momentos se impone.

La noción de objeto *a* permite cernir la operación del analista que es simplemente una torsión sobre el mismo objeto. Objeto que a veces funciona como “imagen” (lo que se muestra en las fantasías, pensamientos, representaciones obsesivas) y a veces –análisis mediante– como “causa”. Esta última vertiente no va de suyo en la neurosis. Es el analista quien hace un uso clínico del objeto *a*: convocar la “causa” del deseo lo torna realizable, más allá de sus engañosas o repetitivas imágenes.

No nos conformamos con que el deseo sea cumplido en fantasías o sueños, sino que la justa pretensión analítica es que el deseo sea realizable en el actuar mismo, en las decisiones importantes y en lo cotidiano. Perspectiva abierta por Freud, pero efectivamente practicable a partir de la novedad que introduce el objeto *a*.

Entonces, ¿cuál es la traducción clínica del objeto “mirada”? ¿Dónde y cómo encontramos dicho objeto en el caso? En principio lo encontramos en las fantasías.

EL OBJETO “MIRADA” EN EL FANTASMA

Al momento de la consulta, algo había dejado de funcionar a nivel del fantasma en el Hombre de las Ratas. Si el deseo ya se encontraba inhibido y postergado, se muestra directamente trastornado a partir de la escena donde se produce el encuentro con la “crueldad” que lo conduce a Freud. El muchacho llega atolondrado, inmerso en fantasías, ideas y temores, presa del “imperio de la compulsión y la duda” que estropeaba su accionar todo.

Ante semejante eclosión subjetiva, nos preguntamos qué se modificó a nivel del fantasma. Lejos de funcionar como soporte, la fantasía abandona en ese momento su función y deja al sujeto confrontado con una desorganización tal que no puede siquiera determinar qué tren tomarse o cómo debe proceder para dar por concluido el entuerto de los quevedos.

Ahora bien, ¿por qué la fantasía deja de funcionar como soporte y lo imaginario estalla a tal punto en medio de las “maniobras militares”?

Que en la fantasía el *objeto a* permanezca velado es la condición que asegura al neurótico creerse agente de su deseo, desconociéndose objeto. Entendemos que no son tanto las palabras del capitán lo que lo enloquece sino la confrontación con la realización del fantasma. *El horror ante su propio placer ignorado*, apuntará Freud, conforme el suceso va siendo pronunciado. Ese goce sádico-anal, esa “crueldad” irrumpe no por una suerte de vacilación del fantasma sino por su realización misma. Cayendo su función de soporte, aún más abruptamente que en la vacilación. Las fantasías para el neurótico sirven en la medida en que no se realicen. Y hay algo de ese encuentro con un Otro consistente, inequívoco, donde el sujeto no encuentra sitio y rubrica no tanto la falta de objeto sino más bien su presencia misma.

Lo que debería estar velado irrumpe desarmando la escena, se presentifica lo que debería faltar y aquello que la imagen propia del fantasma disimula, se impone. Resonancias con esa irrupción de *lo siniestro* tan destacada por Freud de aquello familiar (militar) que se presenta súbitamente como ajeno. Algo propio pero negado. Se sucederán los Otros supuestos gozadores (el capitán, el padre, Freud mismo) antes de admitir algún goce relativamente “propio”.

Lo que sigue a ese encuentro devastador es mas bien el pánico (y no la angustia) y la locura que declina en la comedia de la devolución del dinero y en las acciones compulsivas que intentan sobreponerse a la inhibición tortuosa del acto.

Diría entonces que esta coyuntura permite pensar los dos objetos pulsionales en juego: el objeto anal, especialmente desarrollado por Freud, pero también el objeto mirada. Al menos en la vertiente del registro escópico propio del fantasma, que en su función de pantalla, recubre lo pulsional. La mirada se pierde, posición curiosamente sugerida por el extravío de los quevedos.

El objeto se muestra en bruto, se echa a andar, el goce se impone y arrasa al sujeto que queda más que dividido, atolondrado, desamarrado, indefinido.

“...y como dicha causa no es nada más que ese objeto último, abyecto e irrisorio, él sigue buscando el objeto, con sus tiempos de suspensión, sus falsos caminos, sus falsas pistas, sus derivaciones laterales, que hacen que esta búsqueda de vueltas indefinidamente.”¹

1. Lacan, J., *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 345.

Hasta aquí vemos entonces cómo la función de la fantasía cae, la escena es fracturada por el empuje del complejo sádico-anal. Demos un paso más, siguiendo a Freud, que desanda el resorte de esta caída: el desfallecimiento de la función paterna.

Es precisamente el Padre (como función) el guardián de la escena del fantasma. Freud propone que las fantasías neuróticas son versiones paternas de la castración.

Detengámonos en la larga nota al pie, la número 39² que sigue al “recuerdo” de la reprimenda del padre. Allí Freud plantea dos aspectos importantes:

- a) Que las fantasías tienen la función precisa de *borrar las huellas del quehacer autoerótico* de la infancia (de allí que los recuerdos se sexualizan y se llenan de historias, cuando la realidad se limita a una simple satisfacción, autoerótica y parcial)
- b) Que el padre suele tener el papel del *oponente sexual y de perturbador* del onanismo.

Subrayamos la conexión entre la función paterna (independientemente de su encarnadura) y la escena que aporta la fantasía. Es el Padre tributando una escena lo suficientemente armada como para *borrar las huellas* de una pura satisfacción, inútil. El Padre enlaza el objeto a otros, escribe un guión, le otorga una trama al objeto pulsional. Esa es esencialmente la función de la fantasía: mantener a raya esa pura satisfacción infantil de la que nada quiere saber el neurótico. *Borrar esas huellas* que se esgrimen siempre amenazantes para el Hombre de las Ratas (aquí vale tanto el goce anal como ese “ardiente deseo de *ver* mujeres desnudas” que lo atormenta).

Es entonces la operatoria paterna la que permite resignificar fálicamente esos objetos que en sí mismos son *a-sexuados*. El falo los vuelve deseables. Nada hay propiamente sexual en un excremento ni nada natural es que adquiera la significación ¡de un regalo! Solo con la operación del Padre estos objetitos se vuelven enlazables a los demás y a las historias e historietas que suenan a diario en los divanes.

Esa función del Padre aislada con tanta minuciosidad por Freud es la que, entendemos, rige toda la lógica interpretativa del tratamiento: el padre como “oponente” y como “perturbador del goce autoerótico”. De allí

2. Freud, S. (1910) “A propósito de un caso de neurosis obsesiva” en *Obras Completas*, Vol. X, Amorrortu, Buenos Aires, 1993, p. 162.

se desprende esa “inquina inextinguible” hacia el padre, esa “existencia crónica del amor y el odio dirigida a la misma persona”, etc.

Notamos que es un aspecto de la función del Padre pero esencialmente en su facción imaginaria. Justamente de eso da cuenta la sintomatología mental del obsesivo. En el caso se aprecia la dominancia absoluta de lo imaginario. La consistencia de la imagen en la que vive el Hombre de las Ratas mantiene lo más lejos posible la irrupción del objeto allí donde no debe verse.

La imagen en todas sus formas es la defensa del obsesivo frente a la angustia que ocasionaría el encuentro con la falta del Otro. Hará todo lo posible para no ponerse en situaciones donde el deseo se juegue. De allí las postergaciones y cavilaciones respecto a la elección efectiva de una mujer. Con su imagen de “gran hombre” o de “gran criminal” logra defensivamente alejarse de la puesta en acto de su deseo.

El neurótico intenta taponar esa inconsistencia del Otro con el recurso prevalente de lo imaginario. Dimensión escópica, ya sea ubicada en términos del fantasma ($\S \diamond a$) como en términos del narcisismo $i(a)$. Justamente la “imagen” del objeto a , recubierto. Cuando se mira en el espejo y observa su pene desnudo en una actitud desafiante hay pleno funcionamiento del fantasma. La visión sostiene y arma la escena, sin embargo la mirada está, pero corrida. Asimismo las fantasías de sacrificio, incluso heroicas por amor, hinchán una imagen amable, ideal. Escenas dedicadas a una mirada que está presente aunque sin ser visible.

Es así como lo imaginario domina su vida. La *dama idealizada* y el *padre idealizado*: dos objetos $i(a)$, versiones imaginarias del amor que se entretajan en sus fantasías, ya sean tiernas u hostiles, pero que en cualquier caso evitan a toda costa la toma de posición deseante. Finalmente, es más fácil relacionarse con el objeto fantaseado, apenas una “imagen” más o menos maleable de una mujer, que con una mujer de carne, hueso y deseo.

EL OBJETO “MIRADA” EN LOS SUEÑOS

Si nuestro propósito es examinar con cierto detalle la traducción clínica del objeto a , demos un paso más. Para ello, nos deslizamos a otro fenómeno clínico donde la mirada asume también un lugar dominante, el sueño.

Como dijimos, el objeto *mirada* nos interesa especialmente por la

dimensión escópica propia de todo fantasma e imagen narcisista, siendo el territorio *princeps* donde la pulsión se muestra. Campo a desandar necesariamente en una cura para alcanzar una mejor localización del objeto en el lugar de causa de deseo. Para ello, nos inclinamos al fenómeno del sueño, que incluye la dimensión escópica pero se vuelve un gran aliado a la hora de accionar sobre y con el objeto.

¿Qué consecuencias clínicas podemos extraer de este deslizamiento del fantasma al sueño en torno a la “mirada”?

La vertiente del “padre como perturbador del goce” tiene la virtud de precisar la función del padre en el fantasma. Pero si se hace de ella el resorte de la interpretación, corremos el riesgo de estar interpretando exactamente en el mismo sentido que el fantasma neurótico y por lo tanto hacerlo consistir aun más. ¿Cómo salir de este escollo para el tratamiento, que el mismo Freud reconoce?

Entendemos que hay una posible respuesta a esta pregunta a partir de la invención de Lacan, el objeto *a*.

Creemos que la justa operación del analista ubicado en el lugar de causa es la vía para ir deslindando a lo largo de un análisis dos vertientes del objeto que inicialmente se muestran pegoteadas: por un lado la imaginaria (ya sea a nivel narcisista como de los fantasmas que desarrollamos), por otro, la vertiente causa de deseo. El deseo del analista pulsando el deseo del sujeto.

A esta última vertiente del objeto como causa es a la que nos vamos a abocar ahora, ensayando un ejercicio lúdico a partir de dos de los sueños y su interpretación, consignados por Freud.

El primero surge en la escena transferencial: Se dibuja en sueños a la hija de Freud con dos excrementos en los ojos. Ese mismo día se había cruzado con una mujer desconocida en el consultorio que “*excita su complacencia*”. Supuso que era la hija de Freud y la imagen onírica la recupera, solo que con el objeto anal (imaginarizado) en lugar de un par de ojos.

Agreguemos que las fantasías que preceden al sueño ilustran que Freud tiene dinero y lo quiere de yerno (sólo por eso podría aguantarlo). A él está dirigido el sueño, reeditando en su analista un amo que ordena, haciendo de su Demanda misma un objeto.

La interpretación: Freud *demandaría* su destino marital *siguiendo las huellas del objeto gozoso del padre: el dinero (en detrimento del amor)*.

Descontando el enorme valor de este sueño que confirma (pese a la desaprobación del yo) la hipótesis del plan marital, entendemos que la interpretación freudiana se limita a la línea paterna cuyo resorte es el *padre perturbador, oponente, gozador*. Es decir: el padre fantaseado.

Ahora bien, ensayemos otra línea interpretativa con lo que queda corrido: *la mirada*. No estrictamente los ojos sino la mirada. La de una mujer en esta oportunidad, que se esconde en el resto diurno, mencionado como al pasar.

¿Qué fue de esa mirada fugaz que *excita su complacencia*? Mirada *resto* de ese instante. Resto que causa el trabajo del sueño y cuyo hilo – de haberse retomado– reubicaría mejor la pregunta por el deseo que se escurre en ese mínimo encuentro entre un hombre y una mujer.

Freud interpreta en la vertiente de repetición de la transferencia: él como subrogado del padre. Y así rápidamente el elemento *deseo* del sueño entra en la fantasmagoría paterna: de una *mujer* a la *hija* de Freud. De la *mirada complaciente de una mujer enigmática* a la secuencia anal conocida hasta el hartazgo: rata=heces=dinero.

El deseo femenino que apenas asoma, se diluye así en el tren de la Demanda a través de las imágenes idealizadas de siempre, que inflan y desinflan el pensar obsesivo.

Es por ello que entendemos que la invención de Lacan adquiere un uso clínico que abre otro campo. El campo de lo novedoso, de lo que un análisis introduce/reintroduce en términos de deseo (sistemáticamente soslayado por el neurótico). Si la versión *padre perturbador* está en continuidad con el fantasma, será preciso *separar* esa imagen de sí (amable o “criminal”) garantizada por el Ideal, del *objeto a* causa de deseo (el *objeto a separador*, dirá Lacan).

Será preciso para el analista mantener a la mayor distancia posible la vertiente idealizante (de la identificación y el fantasma) del objeto que causa, que se escapa, y no se confunde con una imagen sostenida por el Ideal, siempre alienante.

Para ello es preciso el analista encarnando ese resto, vacío, que pulse la *conversión del objeto: de la imagen a la causa*. El deseo puede sintonizarse mucho más en esa fugacidad de un cruce de miradas que en todo un texto organizado y significado en torno a las demandas, anales o las que fueran. Sueño que ofrece la oportunidad de pasar por fin de las ratas a las mujeres.

Siguiendo esta misma lógica, vamos al segundo sueño, esta vez consignado en los apuntes originales. Lo calificaríamos de análogo al anterior, en tanto señala y confirma la misma colocación masculina:

“El día que siguió a la desautorización de ella –registra Freud– tuvo este sueño: Yo voy por la calle, en el camino hay tirada una

perla; quiero inclinarme a levantarla, pero cada vez que quiero inclinarme, ella desaparece. A cada 2, 3 pasos vuelve a aparecer. Me digo ‘Sí, no lo tienes permitido’. Él se explica esta prohibición por el hecho de que su orgullo se lo impediría, puesto que ella lo desautorizó. En realidad –agrega Freud– quizás se trate de una prohibición de parte del padre.”³

Veámoslo de cerca. Diría que Freud se ve obligado a recurrir con un tibio “quizás” a la interpretación con la que insiste una y otra vez por la vía del padre. Podríamos observar –con la clave del objeto *a*– que esa *perla* bien puede funcionar como el *postizo*, como la manifestación onírica de un objeto *ágalma*, con cierto brillo fálico, que nos trasladaría hacia su posición de deseo en el campo del amor.

De la “piedra” a la “perla”: nuevo intento, en su análisis, de abandonar las ratas y dedicarse a las mujeres.

Es una vez más el *resto* diurno, aquello *no simbolizado* durante la vigilia (llamémoslo el “No” de su dama) lo que *causa* el trabajo del sueño. Las asociaciones que prosiguen apoyan nuestro rumbo: *Perla* es asociado con lo femenino/infantil: *perla de niña*. Nótese que así como en el sueño anterior la “mujer” del consultorio desliza a “la hija de”, en este sueño “la mujer” a quien se declara desliza a “niña”.

“Hija” (primer sueño) o “niña” (segundo sueño): dos versiones netamente paternas, fantasmáticas, aniñadas. Imágenes que previenen una vez más del encuentro real con una mujer. Versiones ambas defensivas donde se refugia el obsesivo para rehuir de su deseo, que aun así se cuela en el sueño.

Acentuemos que lo esencial –en este sentido– no es ni la desautorización de la mujer ni la “prohibición del padre”, sino más bien *lo que se escabulle*, lo que se nos escapa de las manos porque aparece *apenas en sombra en los sueños*, es ese *objeto a* escurridizo, esa “nada” índice del deseo.

Es eso no reductible al significante, lo no tramitado en la vigilia luego de una declaración amorosa es lo que *causa la imagen onírica* que dibuja la misma posición fantaseada pero deja asomar esta vez –más que la eterna venganza e inquina contra el padre prohibidor– el *objeto imposible del deseo*, lo que se escapa justo antes de alcanzarse.

Es el guante de esa “nada” el que debe recoger el analista situado en su posición.

La “perla del sueño” o *estos sueños como perla* es que nos permiten –

3. *Ibid.*, p. 214.

mucho más que el fantasma— alinear bien una pregunta que calificaría de verdaderamente importante para este joven: ¿cómo arreglárselas no tanto con el *no* sino con el *sí* de una mujer?

Estética del objeto

El exhibicionismo en el arte o una estética más allá del principio de placer

TOMÁS OTERO

Una estética lacaniana se funda sobre la reformulación de la categorías *a priori* de la estética trascendental de Kant, es decir el tiempo y el espacio, poniendo en su lugar la temporalidad inmanente a la experiencia psicoanalítica que Freud llamó en su “Más allá...” compulsión a la repetición; y la topología del objeto *a*. No hay dudas de que el arte pictórico puede venir a ilustrarnos algo de la naturaleza del objeto *a*, véanse los comentarios que Lacan le dedica a las pinturas de Zurbarán *Santa Lucía y Santa Ágata* en el corazón de *La angustia* y que nos sirven el objeto escópico y el objeto oral, literalmente, en bandeja. Lo mismo vale para la famosa anamorfosis de Hans Holbein, *Los embajadores*, que tuve oportunidad de ver en el National Gallery de Londres, una pieza de dos metros cuadrados y cuya aclamada calavera, tan digna de los comentarios de Lacan, lejos del horror que provocó en sus albores, no podía suscitarme más que cierta gracia. Como dijo Marx, la historia se vive primero como una tragedia y luego como una farsa.

Sin embargo, el arte ha tenido no sólo la amabilidad de adelantarse al psicoanálisis representando algo de la complejidad del objeto *a*, sino también de presentarlo. El arte con fines de presentación del objeto *a*, es lo que llamo la perversión en el arte. El campo artístico se arroga un lugar privilegiado para la perversión, al menos por dos motivos, por la aptitud hacia la sublimación que demuestra esta posición subjetiva, tantas veces subrayada por Lacan a lo largo de su obra,¹ pero además

1. En varias oportunidades Lacan acerca la perversión al campo de la sublimación. Por ejemplo, al final del *seminario 6*, en el *seminario 7* y a propósito de Sade a pesar de haber pasado un tercio de su vida encerrado; y también se puede inferir de las reflexiones de Lacan en torno a la sublimación en el *seminario 16*.

porque en ninguna otra posición subjetiva se está más interesado en ese objeto que en la perversión y donde el arte se pone al servicio de su manipulación. Cuando las artes plásticas, el cine o la fotografía presentan al espectador la mirada como objeto confinan en el acto exhibicionista. Más que nadie el exhibicionista, aun permaneciendo inconsciente del modo en que esto funciona, está preocupado en arrancarle al Otro, no los ojos, sino su mirada.

EL DARSE A VER

En el *seminario 4* Lacan aporta valiosas observaciones para pensar el acto exhibicionista, en primer lugar sitúa la importancia que tiene la presencia del reflexivo, esa forma de verbo que se llama voz media, en la dialéctica entre ver y ser visto, que introduce otro orden de implicación del sujeto que es el darse a ver, y donde “lo que el sujeto da a ver al mostrarse es algo distinto a lo que se muestra”.² Reconocemos aquí una de las coordenadas del *acting out* que Lacan va a ubicar en el *seminario 10*, pues la puesta en escena es esencial al acto exhibicionista, dando a ver algo diferente a lo que se muestra. En segundo lugar ubica como condición del acto exhibicionista el factor sorpresa en el partenaire, el punto en el que el partenaire es sorprendido *in media res*, lo que produce la función del corte o la discontinuidad en la escena del espectador. Ahora bien, ¿qué es lo que se da a ver? El acto exhibicionista apunta a levantar el velo, a introducir como el abrir y cerrar relámpago del cierre del pantalón o del sobretodo, una grieta, una hendidura en el velo del espectador, que lo deja de rostro a que detrás de ese velo no es que no haya nada sino que precisamente, en los términos de este seminario, *hay nada*. Y también, subrayamos el afecto típico que responde a la escena exhibicionista, es decir la vergüenza del partenaire en el punto en que subjetiva su propia falta:

“Así, a un nivel superior al de ver y ser visto, la dialéctica imaginaria desemboca en un dar a ver y quedarse sorprendido cuando el velo se levanta. (...) No puede ser más evidente en el exhibicionismo. La técnica del acto de exhibir consiste para el sujeto en mostrar lo que tiene en la medida en que el otro

2. Lacan, J. (1956-57) *El Seminario 4: La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós, 2007, p. 169.

no lo tiene. Como se desprende de sus declaraciones, lo que el exhibicionista busca levantando el velo es capturar al otro en algo que está muy lejos de ser un simple apresamiento en la fascinación visual, y así obtiene el placer de revelarle al otro lo que supuestamente no tiene, para sumirlo al mismo tiempo en la vergüenza por lo que le falta.”³

Estas observaciones que Lacan introduce en el *Seminario 4* me parecen de suma importancia porque plantean de un modo totalmente original (mucho antes de las elaboraciones del objeto *a* real y su reformulación como plus de gozar) aspectos que son centrales en el acto exhibicionista, la voz media que indica la implicación subjetiva del sujeto que da a ver; el punto en el que el espectador es capturado por algo que va más allá de su fascinación visual; el factor sorpresa en el espectador que señala esa temporalidad del instante cuando surge lo inesperado, lo que podemos inscribir sin temor a equivocarnos en el terreno de lo *Unheimliche* –“súbitamente, de golpe siempre encontrarán ustedes éste término en el momento de entrada en el fenómeno de lo *unheimlich*”⁴ dice Lacan– como el reverso del velo o si se quiere el desensamblaje de las piezas del fantasma; y por último la vergüenza como un dato vital del ser hablante, que podemos sostener, como lo demuestra implacablemente la exégesis de Sartre, que no engaña respecto de la presencia de la mirada.

LA FUNCIÓN DE LA HENDIDURA

Uno de los comentarios más lúcidos del fantasma exhibicionista se encuentra sobre el final del *seminario 6* donde Lacan destaca la función de la hendidura subjetiva en el fantasma exhibicionista. Como lo había anticipado antes, el exhibicionismo no se agota en la dialéctica del mostrar, el mostrar está unido al Otro y es necesario que ese Otro sea en su deseo cómplice de la ruptura que sucede frente a él. El exhibicionista, para Lacan, aludiendo a un término formidable para describirlo, monta una “trampa para deseos”.⁵ Esta “trampa para deseos” es percibida por el Otro que es su destinatario mientras pasa

3. *Ibid.*, p. 272.

4. Lacan, J. (1962-63) *El Seminario 10: La angustia*, op. cit., p. 186.

5. Lacan, J. (1958-59) *El Seminario 6: El deseo y su interpretación*, Buenos Aires, Paidós, 2014, p. 464.

desapercibida para el resto en su mayoría, por lo cual el lugar público es un lugar privilegiado para la escena exhibicionista. “Un elemento esencial de la situación es entonces el deseo del Otro, en la medida en que es sorprendido, en que está involucrado más allá del pudor, en que llegado el caso es cómplice”⁶ sostiene Lacan. Se destaca la complicidad del espectador más allá de la jurisdicción de su conciencia ante aquello que da a ver el acto exhibicionista.

En el *seminario 6* donde la solución del fantasma perverso todavía se ordena en función del deseo del Otro (y no de su goce), Lacan va a sostener que el exhibicionista apunta a atrapar el deseo del Otro, busca un efecto en el Otro, sorprenderlo, capturar su deseo, éste es en verdad el objeto del deseo exhibicionista y para el cual la función de la hendidura que se abre y se cierra es capital porque en esa hendidura relámpago es donde el deseo del Otro queda cautivo.

“Ante el exhibicionista [el Otro], no sabe qué representa el hecho de ser sacudido por lo que ve, es decir, por el objeto inhabitual que se le presenta. Ese objeto produce efecto en el Otro sólo en la medida en que éste es en verdad el objeto del deseo del exhibicionista, pero sin saberlo, sin que lo reconozca en ese momento.”⁷

El tomar por sorpresa es una de las condiciones de su acto a través de un aparato, un montaje, un artificio en el que se muestra un objeto inhabitual por el filo de una hendidura que atrapa el deseo del Otro, ese objeto que se expone no es el objeto del deseo del exhibicionista, su objeto es el efecto de “sacudir” al Otro, de conmoverlo, trastocarlo, provocar su complicidad hasta tocar su extimidad escópica.

LA RESTITUCIÓN DEL OBJETO AL CAMPO DEL OTRO

La clínica de la perversión es una clínica donde el objeto voz y el objeto mirada se presentan de forma excepcional. La tesis de Lacan de los años '60 que concibe al perverso como un instrumento del goce del Otro es prolongada por una segunda tesis en el *seminario 16* que hace avanzar a la primera de forma absolutamente solidaria: “llamo perversión a la restauración, de algún modo primera, a la restitución del objeto *a* al

6. *Ibid.*, p. 465.

7. *Ibid.*, p. 466-467.

campo del Otro” –y aún más– “la perversión es la estructura del sujeto para quien la referencia a la castración, a saber, que la mujer se distinga por no tener el falo, está tapada, enmascarada, colmada por la misteriosa operación del objeto *a*”.⁸

En el *seminario 16*, ya completamente formalizado el objeto *a* real como causa del deseo y en plena formalización del objeto como plus de gozar, Lacan plantea que en la perversión se pone en juego una estrategia de remisión del objeto *a* al Otro, en donde el estatuto de esos objetos del cuerpo se definen por estar respecto del principio de placer del partenaire, fuera del cuerpo. Donde el goce que allí se juega no cae bajo el golpe del principio de placer. Aunque esa operación misteriosa sobre el objeto *a* de la que habla Lacan, no es tanto que la perversión manipule el objeto, sino más bien los velos de su partenaire hasta ponerlo de rostro a su goce ignorado.

LA PERVERSIÓN Y EL BARROCO

La perversión participa de un rasgo que nos posibilita un acercamiento, que Lacan califica en el *seminario 16* de ejemplar, respecto a la disputa que se llevó a cabo en el centro de la religión occidental por las imágenes. En este marco Lacan ubica el molde imaginario a través del cual el perverso restaura la integridad del Otro: “lo que funciona en el perverso para restituir al Otro en su plenitud, como A sin barra. Se trata, hablando con propiedad, de la estatua”,⁹ y continúa,

“Para apreciar la relación imaginaria en juego en la perversión basta, a esta estatua de la que hablo, captarla en la contorsión barroca. ¿Quién no es sensible a lo que ella representa de incitación al voyeurismo, en la misma medida en que este representa la exhibición fálica?”¹⁰

8. Lacan, J. (1968-69) *El seminario 16: De un Otro al otro*, Buenos Aires, Paidós, 2008, pp. 266-267.

9. *Ibid.*, p. 348.

10. *Ibid.* Prosigue... “¿Cómo no ver que, al ser utilizada por una religión preocupada por retomar su imperio sobre las almas en un momento en el que este está en discusión, la estatua barroca, sea cual fuere, más allá del santo o la santa que represente, aunque fuese incluso la Virgen María, es propiamente una mirada hecha para que, frente a ella, el alma se abra?”.

Además de recalcar el privilegio de lo imaginario que desde su primer seminario liga a la fenomenología de la perversión con esta idolatría de la imagen, Lacan pone el acento en que la estrategia exhibicionista funciona a través de la implantación de imágenes que valen por el falo¹¹ para convocar la mirada en el campo del Otro, la incitación a un voyeurismo cómplice del espectador. En otras palabras, el exhibicionismo le enseña a Lacan cómo a partir de la puesta en escena de un objeto que por más macizo que sea no deja de ser imaginario, se puede producir un goce del que el espectador queda cautivo. Se trata de imágenes más allá del principio de placer.¹² En este sentido, toda imagen encubre una mirada, que el acto exhibicionista se consagra a develar.

La escultura barroca avocada en general a temas religiosos, inviste por su realismo, por el éxtasis y la voluptuosidad de sus personajes, su intensidad, su erotismo y su exceso, tal como la vemos resplandecer en *La transverberación de santa Teresa* (1647-52) de Bernini, tan cara a Bataille como a Lacan, esta escultura se erige como un *pudendum*.



11. Lo que no se confunde con el goce fálico, que dicho sea de paso está lejos de ser homeostático.

12. Cf. Didi-Huberman, G. (1992) *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2011, p. 52.

El *pudendum* en latín hace referencia a los órganos genitales externos de los seres humanos, pero también viene del latín *pudere*, es decir “de lo que avergonzarse, lo que causa pudor, lo que habría de estar cubierto”.¹³ Si bien habría que distinguir el pudor de la vergüenza, no obstante, como escribió Lacan en “Kant con Sade” el impudor de una basta para producir el pudor del Otro. La vergüenza, como lo ha descrito Sartre en el apólogo del voyeurista¹⁴ está íntimamente ligada a la presencia de la mirada, pero es también, como antesala de la angustia, el signo vital que no engaña en el acto exhibicionista en la medida en que es el afecto de reducirnos a una mirada. En suma, podemos decir que el acto exhibicionista incita al voyeurismo, pero es un voyeurismo que está lejos del sujeto abismado en el ojo de la cerradura para tapar el agujero con su propia mirada, incita a un voyeurismo que como en la escena que describe Sarte fracasa y el sujeto deja de ver para *ser-mirado*.

UNA ESTÉTICA DEL HORROR: LA MIRADA EN EL CAMPO DEL OTRO

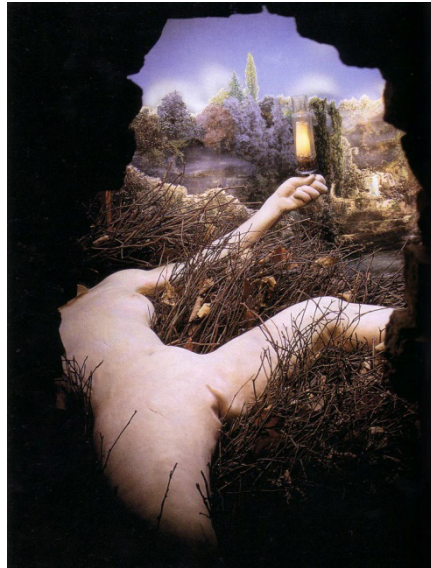
En el exhibicionismo se trata de hacer aparecer la mirada en el campo del Otro, como objeto real que agujerea la pantalla del campo visual de su partenaire. La grieta que separa la mirada del cuerpo es la misma que separa a lo real de la realidad. El exhibicionista, apelando al recurso del montaje de la escena, apunta a arrojar al espectador fuera de la escena. En este sentido, la mirada del espectador cuando se presenta no tiene párpados. El ensamblaje del campo visual constituye un artificio a través del cual el sujeto no ve que es mirado, en esos momentos de encuentro con un real fuera de toda pre-visibilidad, dejamos de ver para ser mirados por una mirada éxtima, *unheimlich*. Y cuando digo *unheimlich* no me refiero solamente a un goce que nos habita en la más ajena intimidad o en la más familiar extrañeza, sino que refiero fundamen-

13. Resuena aquí la fórmula de Friedrich Schiller que cita Freud en su trabajo *Das Unheimliche*: “se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto (...) ha salido a la luz”.

14. Dice Sartre en el capítulo “La existencia del prójimo” de *El ser y la nada* (1943) a propósito del punto IV donde realiza un profundo análisis de “La mirada” para interrogar la fenomenología del voyeurismo: “Podemos captar ahora la naturaleza de la mirada: hay en toda mirada la aparición de un prójimo-objeto como presencia concreta y probable en mi campo perceptivo, y con ocasión de ciertas actitudes de ese prójimo, me determino a mí mismo a captar, por la vergüenza, la angustia, etc. mi ‘ser-mirado’”.

talmente al punto de complicidad del espectador ante un goce que se repite aunque su acontecer sea siempre como la primera vez.

Como lo ha señalado Lacan respecto al barroco, el campo artístico es un lugar privilegiado para la perversión. Sin hacer ningún juicio sobre su autor, tomemos más que con carácter descriptivo, con carácter argumentativo de una estrategia exhibicionista la instalación póstuma de Marcel Duchamp: *Étant donnés*, expuesta en la Fundación PROA a fines del 2008.



Se trata de una puerta medieval con dos orificios a la altura de los ojos que invita a ver, lo que no puede ser visto. Cuando uno posa su ojos se encuentra con una mujer arrojada (hecha con piel de cerdo según instrucciones de Duchamp para que parezca lo más fiel posible a la realidad) sobre un lecho de ramas en un descampado, completamente desnuda y sola, sosteniendo en una mano una lámpara de cera y con el rostro tapado por unos arbustos. El gesto de velar su rostro borra los signos que permitirían descifrar la escena, de este modo se expone al espectador a una de las fantasías primordiales aisladas por Freud: el fantasma de violación. Sabemos cuántas veces el resorte pulsional reavivado por la fantasía lleva al sujeto a experimentar una dimensión de su cuerpo gozante —en este caso un goce escópico— que de otro modo

permanecería velado al servicio de la integridad del yo, dejando como efecto un sujeto dividido en su modo paradójico de satisfacción.

El acto perverso implica siempre un cálculo del sujeto del goce. Podemos pensar que en el esquema óptico tantas veces presentado por Lacan también hay un cálculo del sujeto, es decir, el sujeto está ubicado por encima del espejo cóncavo para que el señuelo funcione, de modo que el espejo plano –lugar del (A)– le devuelva su imagen como cuerpo unificado. Ahora bien, el cálculo del sujeto en el acto exhibicionista sería el reverso de la ficción creada por los espejos en el esquema óptico. Se trata de un cálculo del sujeto en función de que el espectador experimente una parte de su cuerpo gozante que de otro modo permanecería velada.

El acto exhibicionista, de este modo, se consagra a franquear la pantalla del principio de placer del partenaire hasta alcanzar el goce del Otro. Podemos reformular los términos que Lacan había usado en su *seminario 6* diciendo que el exhibicionismo monta una trampa para atrapar al goce (escópico) del Otro. “El exhibicionista vela por el goce del Otro” sostiene Lacan, y agrega “en este campo del Otro, en la medida en que se encuentra desierto de goce, el acto exhibicionista se plantea para hacer surgir allí la mirada”.¹⁵

El uso exhibicionista de la obra de arte no muestra lo visible sino lo imposible de ser visto, dicho de otra manera, lleva al espectador a franquear los umbrales de la propia visibilidad. Al igual que el masoquismo esta estrategia perversa parece ser de las más logradas para alcanzar el pretendido goce del Otro. Sin embargo, si el acto exhibicionista no es engañado por su fantasma, como lo revelan de manera ejemplar las fotografías de *La poupée* de Hans Bellmer, se deja al descubierto no sólo que es imposible acceder al goce del Otro completo, sino además, que no hay forma de gozar del cuerpo del partenaire que no sea a condición de fragmentarlo en pedazos.

15. Lacan, J. (1968-69) *El seminario 16: De un Otro al otro*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 231.



Podemos concluir que lo se da a ver diferente a lo que se muestra en la escena exhibicionista a través de la instrumentalización del arte es lo imposible de ser visto: el carácter siempre parcial y fragmentario del objeto mirada que se presenta, pues la mirada es un pedazo del cuerpo del Otro que se define por estar en relación a ese cuerpo, precisamente, fuera de él.

¿Una estética *lacaniana*?

La estética *de* Lacan o una estética *con* Lacan

LUCIANO LUTEREAU

En 1923, en un artículo titulado “La divertida estética de Freud”, Aníbal Ponce comparaba la difusión del psicoanálisis en Argentina con la expansión creciente, y acomodaticia, del tango y el *shimmy*. De un tiempo a esta parte, el postrecito *shimmy* desarrolló un club de admiradores en Facebook, el tango ha sido divinizado como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO y, como no podía ser de otro modo en el país con más psicoanalistas del planeta, en el mundo del arte todos nos hemos vuelto *lacanianos*.

En el *artworld*¹ internacional, Lacan y su terminología son una referencia legitimada: un lugar común en las reseñas de inauguraciones, en las revistas académicas y en los artículos de crítica; evocado en los nombres de dos galerías, se menciona su inspiración en el premio de una fundación, y una obra de Alfredo Portillos ha llegado a constituirse en un homenaje al objeto *a* lacaniano.² Sin embargo, allende el eficaz encanto con que la jerga lacaniana –que algunos llaman “lacanés”– se expande imperialmente, ¿hay una teoría estética reconocible en la obra de Lacan? O, más sencillamente, ¿puede recobrase algo de lo dicho por Lacan con el propósito de esclarecer alguna aproximación *sistemática*

-
1. Tomo la expresión en el sentido acuñado por Arthur Danto en su célebre artículo de 1964. En un artículo más reciente, Danto se refiere a Lacan en los siguientes términos: “siempre resulta difícil saber cuándo está hablando en serio, ya que es un escritor extremadamente frívolo”. Danto, A. “Las interpretaciones freudianas y el lenguaje del inconsciente”, en: *El cuerpo / el problema del cuerpo*. Madrid, Síntesis, 1999, p. 160.
 2. Portillos trabaja en la elaboración de una obra que homenajea a Lacan conservando los restos de su propia defecación en servilletas de papel.

al mundo del arte? Intentaré responder a estas dos preguntas en los siguientes cuatro puntos.

I

Lo primero que podría destacar es que a Lacan no le interesaban las artes visuales como fenómeno estético. Más allá de la proximidad al movimiento surrealista, en el que contaba con varios amigos, Lacan no *frecuentaba* museos ni galerías de arte contemporáneo.³ A diferencia de Freud, Lacan tampoco tuvo el interés del coleccionista de piezas de arte de civilizaciones llamadas “primitivas”. Y, si en el *Seminario* encontramos cierto conjunto de obras de arte mencionadas, especialmente entre los años 1958 y 1966, en dichos casos no se trata nunca de obras recientes, sino más bien de referencias al manierismo (en la sesión del 12 de abril de 1961 Lacan se detiene en un análisis de *Eros y Psique* de Zucchi; en la sesión del 19 de abril del mismo año realiza un análisis de la técnica de Arcimboldo a partir de *El bibliotecario*) y el Barroco (en las indicaciones de *Santa Ágata* y *Santa Lucía* de Zurbarán el 6 de marzo de 1963, y la reseña de *El sacrificio de Isaac* de Caravaggio el 20 de noviembre de 1963). A lo sumo, en algunos de estos casos, Lacan vincula las obras mencionadas con las de Salvador Dalí, Edvard Munch y el “expresionismo tardío”. Pero no parecen ser más que consideraciones laterales. De este modo, podría convenirse en que a Lacan nunca le interesó de modo especial el arte de su tiempo, y en este punto coincidiría con Freud. Por lo tanto, si hubiera una *estética lacaniana*, ésta no se desprendería de un interés directo o personal de Lacan por el arte.

Pero, ¿quiénes son, entonces, los *lacanianos* del arte? Podría intentarse una serie exhaustiva de nombres. Sin embargo, me detendré en tres casos paradigmáticos, que tienen en común el rasgo particular de ser reconocidos como intelectuales, críticos o teóricos del arte que

3. Podría sugerirse que la relación de Lacan con la literatura es de otro orden, a partir de sus referencias a Poe, Sade, Joyce, etc. No obstante, en *El seminario sobre “La carta robada”* Lacan no hace mención al estilo de Poe. De la escritura de Sade, en el escrito *Kant con Sade*, afirma que es “aburrida” (en acuerdo con el juicio de Jean Cocteau); y, en relación a Joyce, a pesar de haber participado de la lectura pública de *Ulises*, Lacan se interesó por el autor como *caso* a través del cual formular un operador clínico, el *sinthome*, antes que en una elucidación literaria.

no participan de la práctica analítica. Dos son estadounidenses y uno local.

a) Publicados antes de su benjaminiano libro *El inconsciente óptico* (1993), los ensayos aparecidos en la revista *October* que Rosalind Krauss recogió en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985) tienen su punto de apoyo capital en el postestructuralismo y la concepción lacaniana de lo simbólico y el significante.⁴ Pero si hay un libro que marcó definitivamente el ingreso de la jerga lacaniana al vocabulario de la crítica y la teoría del arte es *El retorno de lo real* (1996) de Hal Foster, quien no sólo cita al Lacan de los *Escritos* –con lo cual demuestra una peculiar erudición si se tiene presente que el recurso habitual en la bibliografía se limita, por lo general, a la cita de unos pocos lugares comunes– sino que también critica la traducción al inglés, realizada por Alan Sheridan, de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. No obstante, es preciso advertir que –ya desde el título– el libro contiene una confusión conceptual (que después Foster evidencia en su análisis de lo traumático), dado que, para Lacan, la modalidad del *retorno* (de lo reprimido) es una característica del inconsciente, y no de lo *Real*. Este comentario es algo más que una ostentación pedante. En su libro de 1993 sobre la belleza en el surrealismo, Foster, a pesar de la multiplicación redundante de citas, incurría también en un torpe ejercicio de psicoanálisis aplicado, enredando la *compulsión de repetición* freudiana con la insistencia de la cadena significante. Estas puntualizaciones se proponen en realidad explicitar el modo de recepción del psicoanálisis en la crítica de las figuras de *October* como Foster: el psicoanálisis lacaniano se propondría en ellas como una retórica *prêt-à-porter* con la que interpretar manifestaciones artísticas contemporáneas, del estilo a la que Georges Didi-Huberman recurrió cuando apeló a una suerte de pastiche lacano-benjaminiano en su aproximación al minimalismo de los años 60 en *Lo que vemos lo que nos mira* (1992).

b) En nuestro medio, las apuestas han sido mucho menos ampulosas, y quizá por eso mucho más acertadas. En la estela de Oscar Masotta, uno de los trabajos más lúcidos es el ensayo “El grito/el silencio: La mirada/el murmullo. Apuntes para una estética del objeto *a*” de Eduardo Grüner, incluido en su libro *El sitio de la mirada* (2001). Grüner parece haber

4. Cf. Carrier, D. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*. Praeger Publishers, 2002.

sido el primero en advertir que, antes que precipitarse en una aplicación infatuada del psicoanálisis al arte (psicoanálisis *del arte*), es preciso, al modo de una condición, situar las coordenadas en que la teoría lacaniana podría formular una estética. Volveré sobre las referencias de Masotta y Grüner en el final de esta presentación. De cualquier modo, como las fechas de los libros reseñados lo indican, considero que podríamos acordar, en este punto, en que el expediente de una *estética lacaniana*, si no un extravío, es otro invento “cualquierista” de los años 90.

II

En el interior del psicoanálisis no ha dejado de haber intentos de formalizar, si no una *estética lacaniana*, al menos una estética que tenga su fundamento en el psicoanálisis de Lacan. Entre los pioneros hay que mencionar a Guy Rosolato, quien, en su artículo “Dificultades a superar para una estética psicoanalítica” (1969) considera que los obstáculos que deben ser atravesados en el proyecto de una estética basada en el psicoanálisis son, por un lado, la terca aproximación al arte como un fenómeno inefable y, por el otro, la reducción de la obra a *temas*, vale decir, a complejos de significaciones.⁵ Para superar estas dificultades, Rosolato propone que el estatuto de la obra debe ser establecido bajo la forma del signo. La articulación de su estructura semiótica se organizaría según los principios de metáfora y metonimia. De este modo, un método de investigación lingüística se trasladaría a una técnica de análisis visual. El principal problema de la posición de Rosolato, en cuanto orientada a una dimensión retórica de la imagen, consiste, curiosamente, en que su intento de revelar una estructura propia del psicoanálisis para abordar la estética queda limitado a la aplicación de una técnica extrínseca a la práctica analítica.

Recientemente, Massimo Recalcati (2006) se ha abocado al mismo desafío de intentar una aproximación al arte *desde* el psicoanálisis, postulando tres paradigmas estéticos en Lacan: una estética del vacío, una estética anamórfica y una estética de la letra. No se trata de tres planteos complementarios, ni del intento de formular una teoría completa sobre el arte desde un punto de vista lacaniano. Recalcati destaca, en todo caso, y en una perspectiva con la que coincido, que

5. Cf. Rosolato, G. “Técnica de análisis pictórico” y “Organización significativa del cuadro” en: *Ensayos sobre lo simbólico*. Barcelona, Anagrama, 1974.

“Lacan no estuvo de modo sistemático interesado en una estética psicoanalítica”.⁶ No puedo desarrollar aquí las características específicas de los tres paradigmas propuestos por Recalcati.⁷ Pero me parece que Recalcati estaría de acuerdo en la siguiente conclusión: una aproximación psicoanalítica al fenómeno visual debería desarrollarse a partir de un estudio que, primero, explicitara las elaboraciones de Lacan a propósito de la mirada como objeto *a*. Sólo en un segundo momento tendría algún sentido interrogar los aspectos formales y semánticos que organizan una obra de arte visual. En el próximo apartado intentaré ubicar algunas de las nociones fundamentales de la concepción lacaniana sobre la mirada, a partir de realizar un rodeo introductorio (que sólo podrá quedar esbozado) por dos puntales de la teoría de Lacan: la formalización de la mirada en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) y el análisis de *Las Meninas* en el seminario *El objeto del psicoanálisis* (1965-66). De este modo, el punto de llegada de una estética *con* Lacan presupone una investigación de la estética *de* Lacan, la cual –según he indicado anteriormente– no fue realizada por él con el propósito de aportar directamente al campo del arte.

III

En la elaboración de algunos conceptos y nociones de la teoría psicoanalítica, Lacan promueve el análisis de la teoría comentando determinadas obras de arte; ¿consiste este empeño en un recurso heurístico, metafórico, o en la asunción de un modelo programático? No es éste el lugar para elucidar esta pregunta, aunque se la podría reformular del modo siguiente: ¿Puede intentar desprenderse una teoría estética a partir de la elaboración lacaniana acerca de la *mirada*?

En el *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* la mirada se articula en la función de una mancha que se da-a-ver, y cuya operatoria compendia una atracción que preexiste a toda visión posible. La función de la mancha se consolida en los “peldaños de la constitución del mundo

6. Recalcati, M. “Las tres estéticas de Lacan” en: *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, del Cifrado, 2006, p. 9.

7. En la formulación del tema que desarrollé en mi libro *Lacan y el Barroco. Hacia una estética de la mirada* (Buenos Aires, Grama, 2009) expongo la visión de Recalcati, con la que tengo muchos puntos de contacto. Estimo que, aunque no hayamos seguido el mismo camino, hemos buscado lo mismo.

en el campo escópico”.⁸ De este modo, la estructura del mundo visible se organiza en la composición de un punto ciego y un punto de atracción. Casi veinte años después, Roland Barthes describió, en *La cámara lúcida* (1980), la función de la mancha en términos de un “aguijón” que captura al vidente. En este punto, la mirada se convierte en un objeto puntiforme, respecto del cual el sujeto se desvanece. Este desvanecimiento es explicitado por Lacan de un modo distinto al que entreviera Sartre en *El Ser y la Nada*. Para éste último, la mirada no puede ser localizada en el campo de la percepción, sino que es una estructura de la conciencia, y su manifestación es excluyente con la distancia de la visión, dado que, ante la mirada del prójimo-sujeto, el sujeto se reduce a un objeto caído en un sistema de orientaciones que no le pertenece en un mundo que le ha sido robado.

Lacan critica la descripción sartreana, buscando un punto de positivización de la mirada en el campo visual. Para dar cuenta de esta presencia en dicho campo, Lacan desarrolla una lectura del fenómeno de la anamorfosis a partir de *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven. La pintura de Holbein es comentada por Lacan como la fuente de la cual extraer un saber aplicable, colateralmente, a la obra de arte visual: la función-cuadro. En la estética de Lacan no es el sujeto el que contempla la obra, sino que es la exterioridad de la obra la que captura al sujeto.

En su libro *Folie de voir. De l'esthétique baroque* (1986), Christine Buci-Glucksmann, presenta al Barroco como una avidez de la mirada. Es importante destacar que Buci-Glucksmann apoya su exposición en argumentos tomados de Maurice Merleau-Ponty y de Lacan. Siguiendo al primero, Lacan plantea la luz como un componente esencial de lo visible, en tanto aquélla pasa a ser el soporte invisible del sujeto. La luz tiene una autonomía propia en el campo de la mirada. Es una donación ante la cual el sujeto se anonada (un fenómeno saturado), y pasa a formar parte del cuadro, de acuerdo a una operación de reversión de la intencionalidad. La proximidad entre la descripción lacaniana y la metafísica de la carne que Merleau-Ponty propuso en *Lo visible y lo invisible* (1964), demuestra que, si hubiera posibilidades de formular una estética con Lacan, ello sólo podría realizarse en el marco de una fenomenología de la percepción como la de Merleau-Ponty.

Luego de *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, es el seminario *El objeto del psicoanálisis* el que termina de desprender una

8. Lacan, J. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 82.

ontología de la imagen como “pantalla” o “semblante”.⁹ El análisis de *Las Meninas* de Velázquez en *El objeto del psicoanálisis* se ocupa, principalmente, del problema de la representación. Para Lacan, la concepción psicoanalítica de la imagen desborda la *episteme* de la semejanza (según el célebre análisis del cuadro hecho por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*) y la filosofía de la representación.¹⁰ La función del cuadro y la estructura del objeto *a* como mirada formularían una crítica de la representación en el campo de la obra visual.

Foucault realiza su análisis de *Las Meninas* con el propósito de esclarecer los elementos de la representación, tal como éstos encuentran su consolidación en la llamada época clásica francesa (el siglo XVII). Su relato comienza destacando la posición del pintor y el modo en que sus ojos apresan al espectador en el lugar del modelo. De este modo, el cuadro presentifica elementos que alternan lo visible y lo invisible en la representación. Quizá la figura lejana, en una escalera, sea una metáfora del espectador que ve sin ver lo que se ve, y nos ayuda a entender los puntos de visibilidad que la obra ofrece problematizando la referencia. Sólo el espejo de *Las Meninas* expone de un modo preclaro la función de la visibilidad, aunque los participantes de la escena no atienden a su reflejo. Si bien era una tradición en la pintura holandesa que los espejos representaran, en una duplicación, lo que se daba en el cuadro, aunque de forma modificada —como en *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck—, en *Las Meninas* el espejo también pasa a funcionar como una representación hurtada. *Las Meninas* explicita los elementos de la representación, pero dejando al descubierto una cuestión crucial: la inestabilidad de la misma para representar el acto mismo de la representación. En el momento de la representación, el pintor está suspendido en un gesto, no pinta. Al mismo tiempo, permanece invisible la condición de su propia visibilidad, la masa de luz dorada que sostiene la escena representada. Sobre este aspecto lumínico, más que en los aspectos representativos, Lacan llamará la atención en su personal lectura del cuadro.

Partiendo de un análisis de la perspectiva tradicional —aunque consi-

9. Por desgracia, no puedo analizar, sino sólo mencionar en este lugar la cercanía que podría llegar a encontrarse entre la concepción lacaniana de la imagen y otras formulaciones que, años después, se han difundido con términos como “fantasma” o “simulacro”. Tampoco puedo detenerme en la influencia que Lacan estableciera respecto de la elaboración que propuso Jean-Luc Nancy en su libro *La mirada del retrato*.

10. Recuerdo al lector que la estenografía del seminario *El objeto del psicoanálisis* (aún inédito) conserva el registro de la presencia de Foucault en el auditorio.

derando nociones de geometría proyectiva— la lectura de Lacan de *Las Meninas* retoma lo ya esclarecido en *Los cuatro conceptos del psicoanálisis* a propósito del “punto mirante”, según el nombre que Lacan otorga a la mirada en *El objeto del psicoanálisis*. Una de las primeras precisiones que formula subraya algo que el análisis foucaultiano de la obra habría “elidido”. Lacan comienza el análisis destacando el escorzo metonímico de la pintura en la perspectiva, orientación que luego redobla en la mirada del propio Velázquez retratado, del que subraya el aspecto de alguna manera soñador, ausente, dirigido hacia algún devaneo interno. No es por esta vía que habría que buscar la mirada, advierte Lacan, dado que Velázquez está replegado en su ausencia. La captura de la mirada no debe confundirse con la metonimia significativa que organiza el campo visual. El descubrimiento psicoanalítico de la función de la mirada en el cuadro no es reductible a un esquema interpretativo significativo (como el que Barthes desarrollara en su artículo “Retórica de la imagen”¹¹), o a una teoría de la percepción estética, aunque estos elementos son parte del desarrollo que Lacan promueve. Este es el punto en que se busca dar cuenta de un detalle que el análisis foucaultiano no habría advertido, ya que se trata de develar “la estructura del sujeto escópico” y no del campo de la visión.

El articulador con que Lacan podrá circunscribir el punto de la mirada será la noción de *pantalla*. La propuesta lacaniana de la pantalla no redime un formalismo de la imagen, ya que no sólo lo considera por sí mismo, sino que también interroga la fijeza de la luz¹² en el objeto visual. Para un análisis de la imagen, la función de la mirada no podrá ser rehabilitada sin considerar la participación del espectador en la obra de arte. No quiere decir esto que de la teoría de Lacan se desprenda una estética de la recepción, dado que la función del sujeto en la mirada es una contribución que no alude al espectador en tanto persona, sino en tanto habitante de la imagen. El *objeto a* como montura del anonadamiento del sujeto, en tanto punto luminoso elidido, es lo que se trata de reponer en la descripción de la pantalla. En *Las Meninas* la cicatriz de este objeto mirante se encuentra en el borde luminoso del bastidor.

11. Barthes, R. “Retórica de la imagen” en: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986.

12. Para dar cuenta de este punto considero que podría ser útil remitir al lector al tramo final del clásico libro de Sartre *Lo imaginario* destacando las relaciones que allí se establecen entre la irrealidad del objeto estético, la iluminación y la luz propia de la imagen.

Para Lacan, la función del cuadro es la parodia de la representación. El bastidor invertido es el elemento en el que hay que buscar la función no representativa de la mirada. Se podría tener presente aquí otro cuadro de estructura similar, me refiero a *El artista en su estudio* (1629) de Rembrandt. Se trata de la parte trasera de un caballete, con el pintor de frente, pero en un segundo plano, vestido con ropas elegantes aunque holgadas, y la luz cayendo en un fuerte foco que inunda el cuadro que no vemos. La cara del pintor permanece enigmática, ensombrecida, como si la cubriera una máscara. Recorriendo una línea descendente desde la izquierda, la mirada queda capturada en una esquina de la pared antes de llegar a la puerta, mucho menos trabajada, al menos si la comparamos con los demás objetos y con el esmero puesto en las tablas del suelo. En esa esquina, en el mismo plano que el caballete, la pared exhibe una superficie descascarada, un pedazo de muro derruido. En este fragmento de pared no se trata del enigma del personaje. Tampoco queda claro si se trata o no de un autorretrato, si contempla una gran obra recién terminada o, simplemente, si teme la invisibilidad visible de la tela sin tocar. La pared desconchada polariza el acercamiento a la obra permitiendo el despliegue de todas estas significaciones. A condición de que la mirada no se fije en ese resto de pared agrietada, la luz se reparte en la escena.

En el cuadro de Velázquez, el brillo en el borde del bastidor limita la apertura de luz que entra desde la derecha, de un fuera-de-escena en el ventanal. La luz concentrada en este hilo brillante se sobrepone a la fugaz luminosidad que viene desde el horizonte de la puerta abierta. ¿Qué quiere decir que la mirada se ubique en este brillo impertinente? ¿Dónde declina este exceso de luz dorada? Desarrollar de modo exhaustivo estos interrogantes obligaría a dar cuenta de la concepción lacaniana del fantasma y el anclaje corporal del deseo. No puedo realizar ese trabajo en este lugar; sin embargo, puedo consignar una conclusión: la teoría lacaniana de la mirada propone, además de una herramienta de descripción del fenómeno visual, una aproximación a la condición estética de la subjetividad.

IV

No quisiera concluir sin dejar asentados algunos puntales que, en Argentina, anticiparon desarrollos promisorios para una estética fundamentada en el psicoanálisis de Lacan.

Hacia 1965, en sus conferencias en el Di Tella, Oscar Masotta entreveía cierto vínculo entre el extrañamiento del surrealismo y las producciones del Pop-Art. El psicoanálisis podía ser una vía para acceder al modo de darse de las obras de ambos movimientos. La lectura lacaniana del cogito cartesiano, “yo pienso ahí donde no soy y yo soy ahí donde no pienso”¹³ podía ofrecer, según Masotta, un recurso para dar cuenta del *pas de sens* (“paso de sentido” o “sin-sentido”, término que en el seminario *Las formaciones del inconsciente* de Lacan caracteriza la operación de la metáfora) con que dichas obras se presentaban. Sin embargo, el análisis de Masotta permaneció demasiado ligado a los aspectos retóricos y semánticos de la estética semiológica. Masotta trabajó –algo muy comprensible en la época– con la referencia de un Lacan estructuralista,¹⁴ enfatizando los aspectos destacados de la doctrina del significante.

No obstante, la obra de Masotta hunde sus raíces en la fenomenología (tal como demuestra, secuencialmente, la compilación de *Conciencia y estructura*, su libro de 1968, y sus trabajos anteriores). Ya he destacado el trasfondo fenomenológico que se encuentra supuesto en los desarrollos lacanianos sobre la mirada. Actualmente, muchos de los teóricos que recurren a estos desarrollos para interpelar el fenómeno visual, se sirven asimismo de los desarrollos del último Barthes, que también habría que ubicar claramente en la intención fenomenológica antes que en el estructuralismo de sus primeros años (por ejemplo, el de *Elementos de Semiología* o *El sistema de la moda*). Valgan dos nombres: Serge Tisseron en *El misterio de la cámara lúcida* (1996); o bien, algunos artículos de Juli Carson, filósofa del arte y curadora que en 2009 estuvo en Argentina llevando adelante una reposición del happening “El helicóptero” organizado por Masotta en 1966.

El libro de Juli Carson, *Los límites de la representación*, no sólo compendia un conjunto de artículos que, en sentido estricto, permiten hablar de una estética psicoanalítica, sino que corrige y salva los extravíos de algunos de sus precedentes angloamericanos. Menos ambicioso –es decir, menos proclive a hacer del psicoanálisis una *Weltanschauung*– y, por eso mismo, más atenta a los detalles, la autora se sirve del psicoanálisis como método de investigación (no otra cosa nos enseñó Freud) de obras de arte visual. En sus páginas conviven los desarrollos lacanianos sobre la mirada junto con algunas de las referencias postestructuralistas

13. Masotta, O. *El “Pop-Art”*. Buenos Aires, Columba, 1967, p. 111.

14. La primera aparición de los *Escritos* de Lacan en nuestro idioma, en 1971, llevó el título *Lectura estructuralista de Freud*, que a Lacan habría disgustado, y no consistió más que en una edición parcial.

mencionadas anteriormente. Su lucidez radica en no retroceder frente al arte de su tiempo, como un modo de cernir el horizonte estético de la subjetividad de nuestra época.

La teoría del objeto *a* es el aporte específico de Lacan a una estética posible que aún nadie se tomó el trabajo de escribir. En nuestro país, Masotta fue el primero en advertir cuán prolífico era investigar en el campo del arte visual con el psicoanálisis como herramienta conceptual, y sin recaer en un psicoanálisis aplicado o psicoanálisis *del* arte. Eduardo Grüner, según anticipé en un comienzo, ha escrito algunos apuntes para una estética del objeto *a*. La notable singularidad de su trabajo se encuentra en que Grüner puede servirse del psicoanálisis para elucidar el fenómeno visual sin incurrir en el defecto habitual de los escritos recientes sobre psicoanálisis y estética (que se dilapidan en una paráfrasis encubierta de las elaboraciones freudianas sobre lo *Unheimlich*, lo inhóspito, no familiar o siniestro). Su libro *El sitio de la mirada* se sostiene en un manejo magnífico (no sé si Grüner es conciente de esto, sospecho que él se reconocería “culpable”) del tiempo lógico de la repetición, axioma fundamental para pensar la temporalidad en psicoanálisis (a partir de la articulación entre anticipación y retroacción, y no sólo como un *après-coup*). Debo mencionar también la *Estética de lo pulsional* (2007) de Carlos Kuri, libro que se plantea como una indagación acerca de “la irrupción de lo estético sobre la distribución conceptual del psicoanálisis”.¹⁵ Kuri se ha encargado de elaborar el estatuto estético de la subjetividad, considerando su anclaje en el cuerpo y el lenguaje. Dos aspectos de esta aproximación merecen destacarse. Por un lado, el desbroce de la categoría de sublimación, que logra extraer dicha noción de los acercamientos habituales en el marco de una psicología del arte y la creación, otorgándole un fundamento psicoanalítico; por el otro, la explicitación de ciertas nociones fenomenológicas concurrentes con las del psicoanálisis. Por último, en estos días se ha publicado un nuevo libro de Germán García, *Para otra cosa. El psicoanálisis entre las vanguardias*, acerca de los vínculos y tensiones entre psicoanálisis y vanguardias artísticas. Con su aparición, la cuestión vuelve a estar a la orden del día, para renovados intercambios y polémicas. En nuestro país, García es mucho más que una voz autorizada para dar cuenta del estado actual de la teoría sobre estética y psicoanálisis. Un libro reciente de Ariel Idez,¹⁶ sobre la

15. Kuri, C. *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*. UNL-Homo Sapiens, 2007, p. 7.

16. Idez, A. *Literal. La vanguardia intrigante*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

revista *Literal*, demuestra lo que ya sabíamos de modo implícito: “la literatura es posible porque la realidad es imposible”.

Hacia 1976, Masotta leyó en la Fundación Miró de Barcelona un breve trabajo titulado “Freud y la estética”.¹⁷ No se trataría ya de “la divertida estética de Freud” de Aníbal Ponce, que nos enrostra el fanatismo de un saber que desconocemos y que consumimos furiosamente, sino de un escrito fundacional. En lugar de mimetizarnos con el snobismo de la jerga lacaniana, deberíamos volver a preguntarnos acerca de las posibilidades de una estética fundamentada desde el psicoanálisis; y no por motivos exclusivamente estéticos, sino por razones políticas. En el más hermoso de sus escritos, “La dirección de la cura y los principios de su poder”¹⁸ (1958), Lacan afirmaba que la impotencia para sostener una praxis de modo auténtico suele reducirse, frecuentemente en la historia de los hombres, a un ejercicio de la sugestión. En el campo de las artes visuales, todavía esperamos una elucidación del psicoanálisis que nos permita *ser* menos lacanianos (lo que no demuestra más que el efecto de hipnotismo que puede producir la teoría) y, en consecuencia, promover un pensamiento *con* Lacan.

17. Publicado en *Vectores* Publicación de la Biblioteca Internacional de Psicoanálisis, No. 7, Junio, 1990.

18. Lacan, J. “La dirección de la cura y los principios de su poder” en: *Escritos 2*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

El objeto en la creación literaria

CECILIA TERCIC

“Ese resto, ese Otro último, ese irracional, esa prueba y única garantía, a fin de cuentas, de la alteridad del Otro, es el *a*.”

Jacques Lacan

“No sé qué es un libro. Nadie lo sabe. Pero cuando hay uno lo sabemos”. Dos formas de saber se dibujan en esta frase, como cuando Borges dice que sabemos qué es la poesía, y lo sabemos tan bien que no podemos definirla. La cita pertenece a un libro encantador: *Escribir*, de Marguerite Duras. En él la escritora escribe sobre la escritura, sobre lo que ha podido captar de ese misterioso proceso. Es más un testimonio –a mi juicio– que un ensayo de crítica literaria. No parece guiada en lo que escribe por una intención pedagógica, de hecho muchas de las afirmaciones más contundentes que he encontrado allí carecen de explicación. Hay algo analítico en su estilo, que incita al lector a hacer un trabajo.

“No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo” leemos en este libro cuyas páginas están plagadas de imágenes y metáforas que evocan el modo en que Duras ha tenido que lidiar en su trabajo con esta fuerza. “Mientras el libro está ahí y grita que exige ser terminado, uno escribe –afirma– Uno está obligado”. “*El vicecónsul* –una de sus novelas– es un libro que se gritó sin voz por todas partes (...) aullaba cada día... pero desde un lugar secreto para mí”.

El “grito sin voz”; el “aullido sin ruido”; “los gritos de las bestias de la noche, los de todos, los vuestros, los míos”. ¿Qué es este grito que viene de un lugar secreto y comporta una exigencia perturbadora? Grito que exige; que obliga; que no da tregua.

Otro escritor francés, Michel Houellebecq, describe algo similar. Ser artista, según la opinión de uno de sus personajes en *El mapa y el territorio*: “era ante todo ser alguien sometido. Sometido a mensajes

misteriosos, imprevisibles, que a falta de algo mejor y en ausencia de toda creencia religiosa había que calificar de intuiciones; mensajes que no por ello ordenaban de manera menos imperiosa, categórica, sin dejarte la menor posibilidad de escabullirte”.

Pareciera entonces que lo que da comienzo a una obra –y con esto aludo a la dimensión del acto– no está del todo en manos del artista, no está del todo bajo su dominio. La iniciativa viene de un lugar Otro, un lugar secreto, o más precisamente éxtimo.

Pero no sólo el comienzo de una obra, también el ejercicio de una vocación (llamamiento) responde para algunos a esta dimensión de ajenidad. En *A salto de mata. Crónica de un fracaso precoz*, Paul Auster afirma:

“El escritor no ‘elige una profesión’ (...) No se trata de elegir como de ser elegido, y una vez que se acepta el hecho de que no se vale para otra cosa, hay que estar preparado para recorrer un largo y penoso camino durante el resto de la vida.”

Duras; Auster; Houellebecq dan cuenta cada uno a su modo de cómo el escritor padece una exigencia que lo conmina a actuar, y ante la cual debe tomar posición. Aceptación en palabras de uno, sometimiento en términos del otro. El asunto es bien complejo, pero lo que quisiera destacar es que no es posible escapar a una toma de posición respecto de una voluntad Otra a la que se decidirá condescender o no.

En Duras este llamado o exigencia cobra la forma del grito. Ahora bien, esos gritos ¿podrían considerarse como una modalidad de lo invocante? ¿La escritura, sería entonces el trabajo de hacer hablar a esos gritos de las bestias? ¿O esos gritos ya son escritura? –curiosamente en francés *s’ecrie* (grita) y *s’ecrit* (está escrito) son homófonos. ¿Cómo interviene el decir aquí?

Freud se ocupó del grito vinculándolo a la presencia de aquello que nos es más íntimo, pero que no podemos reconocer más que en el afuera. Lo nombró “el prójimo” –el ser más cercano– y se sirvió de esta función para introducir el campo de *das Ding*:

“¿Ese prójimo –se pregunta Lacan– es lo que llamé el Otro, que me sirve para hacer funcionar la presencia de la articulación significante del inconsciente? Ciertamente no. El prójimo es la *inminencia intolerable del goce*.”¹

1. Lacan, J., *El seminario 16: De un Otro al otro*, Buenos Aires, 2006, p. 207.

Tal vez podamos servirnos de esta figura para cernir aquello con lo que Duras pareciera tener que lidiar en su trabajo. Hay que lidiar con esa inminencia intolerable para escribir, pero al mismo tiempo da la impresión que no es sin eso que se constituye una verdadera obra. El mérito de toda obra de arte es que habita esa zona; trabaja con ese campo de *das Ding*, colocando allí un objeto *a* que “cosquillea” en su centro, tal es la fórmula de la sublimación que encontramos en el seminario *De un Otro al otro*. Es decir que el medio que encuentra el artista para lidiar con esa inminencia intolerable de goce, es colocar un objeto *a* en el campo de *das Ding*. Pero ¿cómo entender esta operación?

Preparando este trabajo hallé una coincidencia entre esta operación y el modo en que se presentan las coordenadas de la destitución subjetiva. Debo decir que esta coincidencia no me sorprendió, puesto que ya venía trabajando sobre lo que hay de destituyente en la sublimación.² La destitución es correlativa de saberse determinado como objeto, en franca oposición al uso fantasmático del objeto que practica el neurótico, haciéndose representar por los significantes que degradan al objeto al modo de la rata roñosa con que el paciente de Freud se armaba un falso ser. Distinto es situar al *a* en el campo de *das Ding* o campo del goce, allí donde el significante precisamente falta, esa zona éxtima, que comporta un exceso insoportable para el principio del placer. Esto da otra dignidad al objeto.

La destitución es el correlato de un acto cuyo dominio y saber no están del todo en manos del artista, él se las arregla con una fuerza que viene del exterior, acepta someterse a esa fuerza. Sometimiento o sumisión a una voluntad ajena —e íntima a la vez—. Se escribe entonces, o se pinta, desde un lugar secreto para uno mismo, como si la escritora diera cuenta con esas palabras del correlato de desconocimiento propio del acto, en tanto el sujeto no puede reconocerse como agente aun cuando haya sido capaz de cometer ese acto.

La sublimación comporta una satisfacción pulsional que no se paga con la represión sino justamente con ese desconocimiento. Duras testimonia asimismo de esta peculiar satisfacción:

“El insulto, el insulto es tan fuerte como la escritura —dice—. Es una escritura, pero dirigida. He insultado a gente en mis artículos y produce tanta satisfacción como escribir un buen poema.”

2. Tercic, C., “La sublimación” en *El deseo como destino. Acerca del amor y la sublimación*, Buenos Aires, Letra Viva, 2015.

Esta satisfacción conlleva además ciertos peligros:

“El suicidio está en la soledad de un escritor (...) Siempre peligrosa. Sí. Un precio que hay que pagar por haber osado salir y gritar.”

Algo se satisface en ese decir osado que puede tomar la forma de insulto o de poema, es secundario, lo que importa es que el objeto debe andar por allí como soporte en torno al cual la pulsión da sus vueltas. En esta ocasión es el trayecto que parte del grito como inminencia intolerable de goce, al decir osado que satisface la pulsión de un modo sublimado, el que me interesa explorar. Subrayando, además, que en Duras se trata de un decir que hace obra.

Lacan y Duras han mantenido una suerte de diálogo. Él ha dicho que ella sabe sin él lo que él enseña. Ella ha confesado que nunca comprendió lo que él le dijo, pero que sin embargo esa frase incomprendida se convirtió en una especie de “identidad esencial”, en un “derecho a decir”. Lo que Lacan le dijo fue: “No debe de saber que ha escrito lo que ha escrito. Porque se perdería. Y significaría la catástrofe”. Curioso imperativo: “No debe de saber”.

Tal vez porque finalmente lo que orienta en el campo del deseo y del acto no se presenta como saber apropiable, capitalizable. No es el saber que se desprende de la articulación significante, allí es donde el neurótico se pierde en una indeterminación inhibitoria. Para él –para el neurótico– “el saber es el goce del sujeto supuesto saber. Por eso él es incapaz de sublimación”,³ afirma contundente Lacan.

Duras muestra que habría otro saber, más en la línea del saberse objeto, en el que ella encuentra una “identidad” y un apoyo para su decir-hacer poético. Otra orientación se vislumbra como posible: consentir la sumisión a esa fuerza o voluntad éxtima. Pero además del consentimiento, Duras pone la firma aun sin sentirse del todo autora de su creación:

“Cuando un libro está acabado –un libro que se ha escrito, claro– al leerlo, ya no podemos decir que ese libro es un libro que ha escrito uno.”

Concluyo entonces con una cita de Colette Soler en relación al buen o mal uso que los psicoanalistas podemos hacer del saber hacer del poeta:

3. Lacan, J., *El seminario 16: De un Otro al otro*, op. cit., p. 320.

“El buen uso sería servir de ejemplo de su decir, en el pase y en lo que decimos del psicoanálisis. Este poema que sin nombrarlo así, el analizante recusa al inicio del análisis, es incluso esta recusación que le ha llevado al análisis, este poema entonces, no siendo su autor, puede no obstante firmarlo al final.”⁴

Hacer un buen uso no es más que dejarse enseñar por el artista, que nos sirva de ejemplo su particular modo de apropiarse de lo impropio, autorizándose a decir y poniendo la firma. Cierta afinidad se descubre entre el trabajo del analizante y el del artista, ambos transcurren en este tiempo entre la recusación –que ha llevado al primero a análisis– y la aceptación del final.

4. Soler, C., “Poner lo real en su lugar” en Revista *Wunsch*, Nro. 10, 2011, p. 39.

Ética y política del objeto

El analista: un objeto deseante

DAVID ANDRÉS VARGAS CASTRO

“Yo no sé nada de antemano
Pero tú me dices cosas con tus palabras
Y yo escucho con todas mis ganas.”

Françoise Dolto.

Dentro de las elaboraciones lacanianas a propósito del objeto a , es usual que nos ocupemos de éste en tanto objeto causa de deseo, objeto del deseo, objeto desecho y objeto plus de goce. Solidariamente a estos estatutos encontramos su lógica y articulación con respecto al fantasma, el pasaje al acto, el *acting out*, la posición del analista, el objeto perdido freudiano, entre otros; formas estas de clinicar que encuentran sus consecuencias en nuestra práctica y que distingue así al psicoanálisis lacaniano de otros psicoanálisis, así como de otras prácticas psicoterapéuticas.

Sin embargo, no es usual que nos ocupemos del objeto a en tanto objeto deseante, quizás porque el deseo lo pensamos como privilegiado de la relación entre el sujeto y el Otro, gracias a la canónica formulación de Lacan “el deseo del hombre es el deseo del Otro”; deseo fruto de la falta marcada por la castración tanto en el sujeto como en el Otro, y siendo el objeto a el irreductible e imposible resto a reincorporar de dicha operación significante.

Es así como a continuación, y retomando lo señalado en otro lugar,¹ me interesa interrogar esa suerte de oxímoron que es un objeto como deseante, no teniendo como intención solucionar tal paradoja, sino plantear la articulación función deseo del analista y posición del analista como semblante de objeto a de una forma distinta a la que ha sido articulada por otros colegas, como es la de pensar la presencia del

1. Vargas, D., “El sujeto como objeto” en *Conversación Analítica: El objeto en psicoanálisis*, Buenos Aires, Grama, 2014.

deseo del analista gracias a la destitución del sujeto, pero apelando al analista en tanto *parlêtre*.

Nuestra hipótesis consiste en que la propuesta de Lacan no sólo es inédita con respecto al deseo del analista –cuestión que previamente a él no se había planteado en psicoanálisis–, sino a propósito de un objeto como deseante; ambos planteamientos que, además, consideramos como solidarios.

Para dar cuenta de esta hipótesis, partiremos del seminario *La angustia*, en donde Lacan marca las convergencias y divergencias entre su propuesta sobre el deseo y el deseo en Hegel, cuestión que nos llevará a la articulación entre la transferencia y el deseo como encuentro, así como a la relación entre destitución subjetiva y deseo del analista; para finalmente señalar algunos alcances éticos y políticos de esta articulación.

DE UN OBJETO COMO DESEANTE O EL DESEO EN HEGEL Y LACAN

En la clase del 21 de Noviembre de 1962, Lacan se interesa en marcar el punto en el que hay un salto entre la función del deseo que él plantea y en Hegel.

Es así como inicia advirtiéndolo que en Hegel, en lo concerniente a la dependencia del deseo del sujeto en relación con el deseante que es el Otro, con lo que se enfrenta el sujeto es con el Otro como consciencia, en tanto el sujeto es visto por el Otro, lo que da lugar a la lucha por puro prestigio, siendo en este plano en el que el deseo del sujeto se ve concernido en tanto deseo de reconocimiento en el registro imaginario.

Por el contrario, “Para Lacan –porque Lacan es analista– el Otro está allí como inconsciencia constituida en cuanto tal. El Otro concierne a mi deseo en la medida de lo que le falta. Es en el plano de lo que le falta sin que él lo sepa donde estoy concernido del modo que más se impone, porque para mí no hay otra vía para encontrar lo que me falta en cuanto objeto de mi deseo. Por eso para mí no hay acceso a mi deseo, sino tampoco sustentación posible de mi deseo que tenga referencia a un objeto, cualquiera que sea, salvo acoplándolo, anudándolo con esto, el $\$$, que expresa la necesaria dependencia del sujeto respecto al Otro en cuanto tal”.²

En este punto, evoca una de las fórmulas que había escrito en el pizarrón antes de iniciar la clase, la que intentaría dar cuenta del deseo en Hegel: $d(a): d(A) < a$

2. Lacan, J., *El seminario 10: La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 32.

Prosigue Lacan que, en Hegel, “el deseo de deseo es deseo de un deseo que responde a la llamada del sujeto. Es deseo de un deseante”. El llamado que realiza el sujeto al Otro es en torno a la necesidad de reconocimiento, lo que quiere decir, siguiendo la fórmula, que “el Otro instituirá algo, designado por a , que es de lo que se trata en el plano de aquello que desea”. De esto surge una dificultad, ya que el Otro no puede reconocer más que como objeto al sujeto, lo que resulta insoportable y desata la violencia: “Obtengo lo que deseo, soy objeto, y no puedo soportarme como objeto, puesto que dicho objeto que soy es en esencia una conciencia, una *Selbst-bewusstsein*. No puedo soportarme reconocido en el mundo, el único modo de reconocimiento que puedo obtener. Es preciso pues, a toda costa, decidir entre nuestras dos conciencias. Ya no hay más mediación que la de la violencia”.³

Luego, escribe la fórmula del deseo lacaniano: $d(a) < i(a): d(A)$.

Dice entonces que, en su planteamiento, al ser “el deseo de deseo es el deseo del Otro” y, volviendo a la fórmula, hay una mediación, a saber, lo que escribe como $i(a)$, que no debe leerse, en este caso, como la imagen especular, sino como el fantasma: “Digo, pues, que este deseo es deseo en tanto que su imagen-soporte es el equivalente del deseo del Otro”.⁴ Es en razón de esto que vemos que hay un desplazamiento de los dos puntos (:) además de, y no siendo dato menor, apareciendo el Otro tachado, caracterizado como falta.

Señala entonces Lacan:

“Como ustedes ven, hay algo que aparece igual en la fórmula de Hegel y en la mía. Por paradójico que esto pueda parecer, el primer término [en las fórmulas, $d(a)$] es un objeto a . Es un objeto a el que desea. Si hay algo común entre el concepto hegeliano del deseo y el que promuevo aquí ante ustedes, es esto.”⁵

En la fórmula hegeliana, en el momento en que el sujeto es reconocido en tanto objeto, en ese momento inaceptable, queda marcado por la finitud: “Este objeto afectado por el deseo que les presento tiene ciertamente, a este respecto, algo en común con la teoría hegeliana, salvo que nuestro nivel analítico no exige la transparencia del *Selbst-bewusstsein*”.⁶

Ahora bien, Lacan precisará que es gracias a la existencia del incons-

3. *Ibid.*, p. 33.

4. *Ibid.*, p. 34.

5. *Ibid.*, p. 35.

6. *Ibid.*

ciente que podemos ser ese objeto afectado por el deseo: “Incluso es en tanto que marcada de este modo por la finitud que nuestra falta, la nuestra, como sujeto del inconsciente, puede ser deseo, deseo finito”.⁷

Estas diferencias y similitud entre el deseo hegeliano y el lacaniano, Lacan las termina con una referencia a la experiencia del amor, más precisamente, a dos modalidades distintas de conquista. El modo de la conquista hegeliana podría plantearse como “*Te amo, aunque tú no quieras*”, modo al que Lacan augura poco éxito.

Plantea entonces otro modo de conquista el cual, si bien no es articulable, está articulado, y de hacerse oír, sentencia Lacan, es irresistible: “*Yo te deseo, aunque no lo sepa*”.

¿Por qué? Pues bien, Lacan advierte que aquello que no se dice pero se puede hacer oír, podría leerse de la siguiente manera:

“Le digo al otro que, deseándolo, sin duda sin saberlo, siempre sin saberlo, lo tomo como el objeto para mí mismo desconocido de mi deseo. Es decir, en nuestra propia concepción del deseo, te identifico, a ti, a quien hablo, con el objeto que a ti mismo te falta. Tomando prestado este circuito obligado para alcanzar el objeto de mi deseo, realizo precisamente para el otro lo que él busca. Si, inocentemente o no, tomo este desvío, el otro en cuanto tal, aquí objeto –obsérvenlo– de mi amor, caerá forzosamente en mis redes.”⁸

Llegados a este punto, y en el marco de lo que Lacan dice con Freud sobre “la experiencia del amor”, ¿cómo no remitirnos a la transferencia?

DEL DESEO COMO ENCUENTRO O LA TRANSFERENCIA

Sabemos que para Lacan el pivote de la transferencia es el sujeto supuesto al saber, así como estamos al tanto de la posición del analista como semblante de objeto *a*. Ahora bien, ¿cómo se articula esto con el deseo del analista?

Quizás es un buen momento para hacernos otra pregunta: ¿por qué, antes de Lacan, en psicoanálisis no se planteó el deseo del analista?

Si nos remitimos a Freud, encontramos el carácter de cliché de la transferencia, el falso enlace a la persona del médico, así como

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p. 37.

la transferencia en su vertiente positiva y negativa; pero haciendo énfasis, especialmente, en la necesidad de amor de la neurosis, amor como obstáculo y motor de la cura. Justamente el análisis del analista cumpliría no sólo la función de permitirle la convicción en el inconsciente, así como de desenmarañar sus propios conflictos psíquicos, los cuales obstaculizarían la escucha del paciente; sino, además, para no ceder a la transferencia en sus dos vertientes. La regla de abstinencia, valedera tanto para el analizante como para el analista, del lado de éste último apunta, especialmente, a que no ceda ante sus deseos.

En Klein, quien especialmente se interesó por la transferencia negativa, y si bien en ella, a nuestro criterio, sí podemos encontrar, distinto que en Freud, atisbos del analista en el lugar de objeto parcial, tampoco encontramos una referencia explícita del analista como deseante. Es interesante, sin embargo, el uso de la contratransferencia que realiza Klein. ¿No podríamos pensar que la contratransferencia empañó, justamente, ese encuentro de deseos que es la transferencia? ¿Hasta qué punto lo que Klein en algunas ocasiones formulaba como contratransferencia no era otra cosa que la presencia del deseo del analista?

Si hacemos esta referencia tanto a Freud como a Klein es para señalar cómo, si bien consideraban, al igual que Lacan, a la transferencia como condición del análisis,⁹ en ambos la transferencia es pensada como consecuencia del deseo del analizante, mientras que, para Lacan, se trata de un encuentro entre el deseo del analista y el deseo del paciente:

“...podemos decir que detrás del amor llamado de transferencia está la afirmación del vínculo del deseo del analista con el deseo del paciente. Es lo que Freud, con un rápido juego de manos, presentó como engañosos cuando dijo, a fin de reconfortar a sus colegas: después de todo, no es más que el deseo del paciente. Sí, es el deseo del paciente, pero en su encuentro con el deseo del analista.”¹⁰

En esta dirección, podemos leer de su pluma, tres años más tarde, lo siguiente:

9. Vargas, D., *Transferencia y posición del analista en Freud, Klein y Lacan. Convergencias y divergencias de un concepto fundamental*, Saarbrücken, Académica Española, 2012.

10. Lacan, J., *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 262. ¡Otra vez Lacan diciendo ser freudiano donde es lacaniano!

“Nuestros puntos de empalme, donde tienen que funcionar nuestros órganos de garantía, son conocidos: son el inicio y el final del psicoanálisis, como en el ajedrez. Por suerte, son los más ejemplares por su estructura. Esta suerte debe participar de lo que llamamos *el encuentro*.

Al comienzo del psicoanálisis está la transferencia. Lo está por la gracia de aquel al que llamaremos, en la linde de esta declaración, el psicoanalizante. No tenemos que dar cuenta de qué lo condiciona. Al menos aquí. Está en el inicio. Pero, ¿qué es?

Estoy asombrado de que nadie nunca haya pensado en oponerme, dados ciertos términos de mi doctrina, que la transferencia por sí sola constituye una objeción a la intersubjetividad. Incluso lo lamento, ya que nada es más cierto: la refuta, es su escollo.”¹¹[Subrayado nuestro].

Si nos planteamos desde otro lugar la pregunta que venimos haciéndonos, ¿no podríamos pensar que, justamente, a los posfreudianos,¹² en el atolladero de no poder concebir al analista como un objeto deseante, es que se vieron en la necesidad de plantear alianzas con la parte sana del yo, y así, mantener el sueño de la intersubjetividad?

Lacan insiste en la dimensión de encuentro cuando se aboca a explicar el algoritmo de la transferencia diciendo que:

“Está claro que del saber supuesto él no sabe nada [el analista]. El Sq de la primera línea no tiene nada que ver con los S en cadena de la segunda, y solo puede hallarse allí por encuentro.”¹³

Si ofertando su deseo, en tanto objeto, el analista genera demanda, y también posibilidad de encuentro, a saber, de transferencia, vemos entonces la articulación que nos preguntábamos inicialmente en este apartado entre sujeto supuesto al saber, el analista en posición de objeto y deseo del analista.

Igualmente, se hace evidente que el encuentro que Lacan advierte no

11. Lacan, J., “Proposición del 9 de Octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela” en *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012, p. 265.

12. Si no mencionamos aquí a Melanie Klein, es porque consideramos, coincidiendo con Lacan, que no podemos considerarla posfreudiana.

13. Lacan, J., “Proposición del 9 de Octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela”, *op. cit.*, p. 267.

es un encuentro entre dos sujetos, mas no por ello, deja de ser encuentro de deseos.¹⁴

Sin embargo, Lacan insistió en que el deseo del analista no es un deseo cualquiera, tampoco puro ni imposible, ya que el análisis tuvo que haber efectuado en el sujeto “una mutación en la economía de su deseo”.¹⁵ Es un deseo inhumano en tanto deseo de saber.¹⁶ Por lo tanto, dicho deseo ya no responde a la fórmula lacaniana “el deseo del hombre es el deseo del Otro”, dado que, en tanto objeto, se ha separado de la subordinación al Otro que es intrínseca a la posición del sujeto.¹⁷ Este “deseo inédito”¹⁸ Lacan lo articula, en sus elaboraciones con respecto al final de análisis, con la destitución subjetiva.

DESTITUCIÓN SUBJETIVA Y DESEO DEL ANALISTA

A nuestra consideración, si hay un lugar en el que Lacan deja bien en claro que el deseo no es privilegio del sujeto es en la *Proposición del 9 de Octubre de 1967 sobre el psicoanalista en la Escuela*, ya que allí se ocupa de articular la destitución subjetiva, la posición del analista como semblante de objeto *a* y el deseo del analista. Leemos en dicho texto:

“Con lo que llamé el final de partida, estamos –por fin– en el hueso de nuestro discurso de esta noche. La terminación del psicoanálisis llamado en forma redundante didáctico es, en efecto, el paso del psicoanalizante al psicoanalista.

Nuestro propósito es plantear al respecto una ecuación cuya constancia es el *ágalma*.

El deseo del psicoanalista es su enunciación, la que solo puede operar si él viene allí en posición de *x*: de esa *x* misma cuya solución entrega al psicoanalizante su ser y cuyo valor se anota ($-\phi$), la hiancia que se designa como la función del falo al aislarlo en el complejo de castración, o al respecto de lo que lo obtura con el objeto que se reconoce bajo la función aproximativa de la relación pregenital.”¹⁹

14. ¿No es un pleonasma decir “encuentro de deseos”?

15. Lacan, J., *Seminario 8: La transferencia*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 215.

16. Lacan, J., “Nota italiana” en *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

17. Es en este punto que Lacan toma el objeto transicional de Winnicott, pero no para considerarlo como transicional, sino como objeto de separación.

18. Lacan, J., “Nota italiana”, *op. cit.*, p. 329.

19. Lacan, J., “Proposición del 9 de Octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la

Cuando Lacan se refiere a “posición de x ”, ¿no podemos leerla, en el sentido matemático, como función de x , o, en este caso, como x de enigma, como en un mapa, y ubicando allí, justamente, al analista como *ágalma*, a saber, función de a ? Como lo señalamos en el apartado anterior, esta posición de *ágalma* implica la de objeto deseante, no sólo como cofre de tesoros.

Si nos remitimos nuevamente a la fórmula del deseo en Lacan que trabajamos anteriormente, $d(a) < i(a)$: $d(A)$, ¿no queda dilucidado el atravesamiento del fantasma? Es justamente en tanto objeto de deseo, cuestión que el fantasma obtura, que, al atravesar el fantasma, se advierte al Otro marcado por la castración:

“La estructura así abreviada les permite hacerse una idea de lo que ocurre al término de la relación de la transferencia, o sea: cuando por haberse resuelto el deseo que sostuvo en su operación el psicoanalizante, este ya no tiene ganas de confirmar su opción, es decir, el resto que como determinante de su división, lo hace caer de su fantasma y lo destituye como sujeto.”²⁰

La liquidación de la transferencia, solidaria de la caída del sujeto supuesto al saber, Lacan la ubica en lo que llama “el deser” o des-ser resultante de la destitución subjetiva en el momento del paso del analizante a analista, del sujeto al objeto; paso por el que, siguiendo el algoritmo de la transferencia, podrá ahora él advenir al lugar de *ágalma* y significante cualquiera para un sujeto:

“En este deser se devela lo inesencial del sujeto supuesto saber, desde donde el psicoanalista por venir se consagra al *ágalma* de la esencia del deseo, dispuesto a pagarlo reduciéndose, él y su nombre, al significante cualquiera. Porque rechazó el ser que no sabía de la causa de su fantasma, en el momento mismo en que por fin él devino ese saber supuesto.”²¹

Desprovisto de la vacilación del sujeto, así como de su subordinación al Otro, el analista, como objeto deseante, está listo para posibilitar el acto analítico.²²

Escuela”, *op. cit.*, p. 270.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 272.

22. Téngase presente que no dijimos “su” acto, ya que la posición de objeto lo

ALCANCES ÉTICOS Y POLÍTICOS

Si para el sentido común estar en posición de objeto es sinónimo de víctima y ausencia de responsabilidad, para Lacan la destitución subjetiva da cuenta de una ética. Es así como señala que “Hablar de destitución subjetiva nunca detendrá al inocente, cuya única ley es su deseo”.²³

¿Cómo hablar de inocente y hablar de deseo? Podemos leer este “inocente” con la siguiente pregunta: ¿acaso Lacan en sus formulaciones a propósito del acto, no destacó que allí no hay sujeto a quien se le pueda adjudicar tal acto? Si nos remitimos al discurso analítico, encontramos al objeto *a* en el lugar de agente, causando el trabajo analizante. Justamente, como agente, no como sujeto.

Sin embargo, desde Freud, sabemos que la presencia del deseo es presencia de responsabilidad,²⁴ de allí que es también por esto que Lacan se interroga a propósito del deseo del analista y de qué goza el analista, ya que la posición masoquista comparte el mismo matema: $a \rightarrow \S$. Por ello, en aras de distinguirlos, Lacan compara el analista al santo,²⁵ advirtiendo que no goza en esa posición.

El acto analítico consistiría, precisamente, en que el analista advenga al lugar de objeto *a* en el discurso analítico. Es por esto que Lacan toma la fórmula ética freudiana “Donde ello era, yo debo advenir” para pensar el acto analítico:

“Al analista, y sólo a él, se dirige esa fórmula que he comentado tan a menudo, *Wo Es war, soll Ich wenden*. Si el analista trata de ocupar este lugar arriba a la izquierda [se refiere al lugar de objeto *a* en el lugar del semblante en el discurso analítico] que determina su discurso, es precisamente porque no está ahí, en absoluto, por sí mismo. Es ahí donde estaba el plus de goce, el gozar del otro, adonde yo, en tanto profiero el acto psicoanalítico, debo llegar.”²⁶

desprovista de adjudicarse tal cosa, mas no por ello, como veremos en el apartado siguiente, desprovisto de responsabilidad.

23. Lacan, J., “Proposición del 9 de Octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela”, *op. cit.*, p. 271.

24. De lo que se deduce que la pregunta “¿Has actuado acorde al deseo que te habita?” planteada en el seminario que consagra a la ética del psicoanálisis, recae tanto en el analizante como en el analista.

25. Lacan, J., “Televisión” en *Otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

26. Lacan, J., *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 56.

Mientras que para Freud bastaba con la convicción en el inconsciente que un tiempo de análisis puede otorgar para que alguien pudiese advenir como psicoanalista, en razón de su deseo por difundir el psicoanálisis; así como los analistas de la IPA, por hacer de los consejos freudianos, reglas de hierro, llevando al análisis a una suerte de “proceso evolutivo”, en el que, luego de ciertas sesiones, con ciertos analistas, de cierta forma, luego de un tiempo determinado, se produciría un analista; sabemos que Lacan tomó una posición muy distinta al respecto.

Al poner al psicoanalista en el banquillo e inventar el dispositivo del pase para poder captar algo de lo que no es garantía el final de un análisis, a saber, el deseo del analista, Lacan subvirtió así la formación de los psicoanalistas al interrogar por qué alguien querría advenir al lugar de ese algo deseante que es el analista.

Deseo del análisis y pulsión invocante

GABRIEL LOMBARDI

“Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Luego comprobará que no porque se muestre furioso existe el mar, ni tampoco el mundo. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa.”

Alejandra Pizarnik, *La palabra que sana*.

*Tears in his eyes, distraction in's aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? and all for nothing!*

Shakespeare, *Hamlet*.

Con la autoridad que le confiere el hecho de ser ciego desde hace décadas, Ricardo Ileyassoff, psicoanalista, señalaba en el FARP que en el nivel de la voz estamos desnudos. En efecto, la oreja no tiene párpados ni esfínter alguno. ¿Cómo aprendimos tan bien a no escuchar?

La respuesta llega rápidamente si atendemos las posibilidades que abre la pregunta: ¿qué es “no escuchar”, es déficit de la percepción o es negativa de la voluntad, es no poder o es no querer? El inconsciente *une-bévue* se sitúa precisamente en el equívoco entre ambos casos, y la sabiduría popular da cuenta de ello, “no hay peor sordo que el que no quiere oír”.

Hemos advertido también ya desde niños que el decir, el hecho de decir, acarrea respuestas del Otro, a menudo reacciones de rechazo, respuestas educativas o de dominación intransigente, y entonces ya no decimos, o decimos solapadamente, decimos a medias, como por error. Escuchamos y no escuchamos, decimos y no decimos, a veces al mismo tiempo, según explica Freud en su *Psicopatología de la vida cotidiana*. El decir, el escuchar, deviene acto, el acto propio del parlêtre. Con la salvedad de que normalmente se puede hablar sin decir, y se puede oír sin escuchar.

Allí se instala lo analizable, cuando esa división subjetiva se vuelve patética, se hace síntoma del querer y no poder, o del poder y no querer –decir, escuchar–. Entonces otra voz nos indica nuestra división, esa voz áfona pero a menudo punzante que señala el sentimiento de culpa, consciente o inconsciente, que es el afecto propio del desgarramiento ético del parlêtre en tanto *res eligens*. Allí se constituye ese *reus*, ese sujeto dividido, ese sujeto-síntoma que permite al análisis alcanzar un real propio, ese real que aunque todavía real, conserva un sentido. El síntoma es lo único que conserva un sentido en lo real.

EL ÓRGANO DE LA VOZ

Aun después de los desarrollos de Theodor Reik y de Jacques Lacan, no es mucho lo que se ha avanzado en psicoanálisis en la ubicación del objeto voz en tanto objeto pulsional y causa del deseo, sobre el que el acto de decir/escuchar se apoya y toma consistencia.

Recordemos en primer lugar la complejidad del órgano de la voz en tanto puede ser separado del cuerpo y de la sonoridad. Robert Fliess apenas lo tuvo en cuenta cuando, en su famoso artículo “*Silence and verbalization*”, consideró el silencio como equivalente de un cierre esfinteriano, retención de palabras como sustituto de la retención excretoria o de la emisión oral, *anal erotic or oral erotic silence*. En la regla analítica, escribió, el silencio interrumpe el flujo de las palabras, y más a menudo aún, el flujo de las palabras interrumpe lo que se juega en el silencio.¹ Lacan comentó elogiosamente este texto: allí el silencio, lo no impreso {rien d'imprimé}, es el lugar mismo donde aparece el tejido sobre el cual se desarrolla el mensaje del sujeto, en su equivalencia con una cierta función del objeto *a*.²

¿Pero cuál esa función? Fliess no enfocó la erótica específica de la interrupción vocal, el callar y el silencio no metafóricos. Ya desde su *Proyecto Freud* tuvo en cuenta la dimensión del grito, luego instauró un

1. Fliess, R., “*Silence and verbalization. A supplement to the theory of the analytic rule*”. *Int. J. Psa.*, XXX, p. 1.

2. Lacan, J., *Problèmes cruciaux...*, 17 de marzo de 1965. “El excelente artículo escrito por el hijo de Fliess –compañero del autoanálisis de Freud– Robert Fliess, denomina de un modo correcto lo que es silencio: es el lugar mismo donde aparece el tejido sobre el cual se desarrolla el mensaje del sujeto; es allí donde el nada impreso {rien d'imprimé} deja aparecer de qué se trata en esta palabra: su equivalencia con una cierta función del objeto *a*”.

registro pulsional propio del sado-masochismo, dejando indicaciones de la incidencia traumática de *lo oído* en la formación del superyó. Lacan por su parte, leyendo *La dinámica de la transferencia*, explicó en su Seminario I que cuando el sujeto calla, la función de la palabra se inclina hacia la presencia del *oyente*, lugar donde la laminilla pulsional engarza en el deseo del Otro. La dimensión de la voz adquiere una importancia decisiva a partir de su seminario sobre las psicosis, como sostén del deseo, luego como instrumento del deseo del Otro, a partir de su teoría de la invocación:

“En el proceso de la invocación, yo apelo a la voz, es decir a lo que soporta la palabra. No a la palabra, sino al sujeto, justamente en tanto que él la porta.”³

El objeto voz, cuya topología compleja fue sugerida por él, se recorta no de uno sino de varios esfínteres y, acaso más importante aún, de un orificio que no tiene esfínter. Sin contar por el momento los tubos bronquiales que pueden cerrarse un poco, ni el diafragma que gatilla el suspiro, hay que considerar el cuasi-esfínter de las cuerdas vocales, donde se pueden producir los fonemas oclusivos o fricativos glotales que se destacan en el inglés, el alemán o el árabe (*hello!*, *heil!*, *Hamas*). La lengua y los dientes forman otro esfínter que puede ocluirse totalmente (*t* de *teta*) o parcialmente (*d* de *dedo*), o fricar (*z* de los españoles de Madrid, fonema jamás empleamos los argentinos); otro esfínter lo constituyen los labios que a menudo ocluyen totalmente (*p* de *papá*) o parcialmente (*b* de *bebé*); también interviene la nariz que sonoriza una bilabial ocluida (*m* de *mamá*, que deja escapar por la nariz lo que *papá* no permite), además de la oclusión linguodental sonora (*n* de *nene* a diferencia de *t* de *teta* que curiosamente es oclusiva), etcétera. Todo esto para la *emisión* de la palabra.

Para *escuchar* tenemos a lo sumo dos orejas y ningún esfínter. A veces compensamos esa falta tapándonos las orejas con las manos, con tapones, o con la sordera funcional auto-inducida por un no querer saber decidido —cada uno ya ha logrado el suyo propio, la represión hace las veces allí del esfínter faltante. Hoy en día se utilizan también los auriculares, la radio, el sistema de música permanente en Latinoamérica, etc.

En tercer lugar, el cuerpo mismo forma parte del órgano de la voz, pulsionalmente... Recordemos a Lacan imprecando a los psicoanalistas

3. Lacan, J., *Formations de l'inconscient*, 8 de enero de 1958.

ingleses, a los que tacha de “filósofos”, porque creen que la palabra no tiene efectos: “Ellos no se imaginan que *las* pulsiones, es *el* eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir”.⁴ De modo que el registro invocante, en el que se apoya el acto de decir, singulariza, solapando las pulsiones y el cuerpo. El cuerpo consueña, disuena, resuena, danza al revés que es su verdadero derecho según Artaud,⁵ se contractura, desplaza sus órganos como efecto de la disonancia del decir, extiende, exporta o deporta sus órganos, la mirada y la voz.

El decir no es la voz, el decir es el acto por el que el deseo del Otro toma consistencia en el viviente, encontrando allí no sólo el eco, también el instrumento y la causa de ese deseo que incorpora al Otro y le da vida, tal como la emisión del shofar revive al padre mítico.

DE LAS VOCES DE LA PSICOSIS AL DESEO DEL ANÁLISIS

Suele decirse que el objeto voz se impone a Lacan por la experiencia clínica de las psicosis. Quiero en este punto elevar la apuesta, y decir que el gran secreto del psicoanálisis es que el deseo del analista es consecuencia del deseo en la psicosis. Julieta de Battista está trabajando sobre la historia del psicoanálisis, de las escisiones, de las disputas, marcadas por esta relación oculta, y al mismo tiempo evidente, entre el deseo del análisis y el deseo en la psicosis.

Hace un tiempo, por mi parte, estudié lo que Cantor (su apellido no es casual) fue para Occidente, para Gödel, para Turing, y para todos nosotros, los que conocemos o ignoramos, poco importa, cómo fue que internet ha invadido nuestras vidas a partir del deseo de un loco al que se le dio por logificar la trama áfona de infinitos actuales que produce el lenguaje. La expresión “el decir de Cantor” figura tres veces en *L'étourdit*, la misma cantidad de veces que “el decir de Freud”. Cantor fue para Gödel lo que Fliess fue para Freud, lo que Aimée para Lacan, lo que el tema mismo de la voz fue en relación al padre y a sus nombres en el momento de la excomunión, y lo que las jornadas sobre las psicosis a las escisiones del movimiento lacaniano. Es demasiado como para continuar sin escucharlo.

No podemos seguir desconociendo la influencia del deseo en las

4. Lacan, J., *Le sinthome*, primera clase.

5. “Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit”. Artaud, A. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Dimanche, Paris, 1995.

psicosis sobre el deseo del analista, afortunadamente seducido éste por el ejercicio de la libertad que la caracteriza, aún si es una libertad negativa en el sentido definido por Kant en su tercera antinomia de la razón pura.⁶ La oscura seducción de la locura tiene por sí sola poder analítico para la *res eligens*, porque cuestiona de raíz las ataduras, sociales u otras. El deseo en la psicosis se afirma, más que en cualquier otro tipo clínico, como condición absoluta, y es de allí de donde algunos nos hemos sentido llamados, llamados a civilizar el deseo propio analíticamente. Separarse del loco, de su posición excepcional, extraer de él su auto-autorización, puede ser para el analista una operación constituyente. Como lo es separarse del padre-orangután para el neurótico o el perverso. De la locura, en ese sentido, el analista puede acaso prescindir, pero también servirse de ella.

Esto supone revisar radicalmente la versión neurótica del objeto, que es la que presentan los filósofos ingleses. Y comenzar por advertir que el psicoanálisis no toma de la neurosis su objeto fundamental, sino de la psicosis. El registro invocante es el que permitiría al psicoanálisis ubicar su campo y su objeto fundamental, e ir más decididamente en el sentido de ese análisis sin “psico” anhelado por Lacan, sin *ficción de análisis*, para pasar el acento de lo *psíquico* a lo *tíquico* {*tychique*, lo que el cuerpo deseante encuentra}. Si Lacan habló del significante como sustancia gozante, es porque el significante no es completamente inorgánico e inerte, es una torsión de voz, por poco que le prestemos ese órgano. Vocando, el decir equivoca, y nos permite el poquito de diálogo que podemos mantener también nosotros, los aquí presentes.

Personalmente conocí la angustia, la más extrema angustia, escuchando, sin querer o sin poder, a una mujer psicótica en mi primer consultorio privado, como se dice. Ella me devolvió a mi propio análisis, prematuramente interrumpido tiempo antes como efecto de la dictadura militar en Argentina –mi analista había debido emigrar un tiempo antes. Sólo unos años después de esa experiencia próxima de las voces en la psicosis, me sentí autorizado como analista de analizantes no solamente neuróticos. No sin aquella experiencia de encuentro con alguien que, claramente, tenía la voz de su lado. Me llevó un tiempo separarme de esa seducción del ser, y reconocer el límite de la locura, acaso imposible de atravesar para mí. No se vuelve loco quien quiere, escribió Lacan en la pared de la sala de guardia.⁷ Ni un cuerpo de hierro, ni identifi-

6. *Kritik der reinen Vernunft*, Libro II, Sección II, Cap. II.

7. “*Ne devient pas fou qui veut. (...) n’atteint pas qui veut, les risques qui enveloppent la*

caciones suficientemente potentes, ni las complacencias del destino me ayudaron en ese sentido. En resumen, a falta de acceder a la locura, me convertí en analista.

Paso aquí del recuerdo biográfico a una afirmación de Lacan en *Problemas cruciales*:

“La voz del Otro debe considerarse un objeto esencial. Todo analista será incitado a darle su lugar, y a seguir sus distintas encarnaciones, tanto en el campo de la psicosis como, en lo más extremo de lo normal, en la formación del superyó. Si se sitúa el origen a del superyó, quizá muchas cosas se vuelvan claras.”⁸

No es la locura la única tentación invocante. También el masoquista sabe tener el objeto voz de su lado, y desde allí pasar al acto dividiendo a su supuesto dictador. El acto del analista también se instituye en apertura de goce como masoquista, incluso reproduce su dispositivo $a \rightarrow S$, afirma Lacan, pero él corrige la *hybris* con esta seguridad, institucional, de lógica colectiva: “que ninguno de sus pares se arroje en esa abertura, y él mismo sabrá mantenerse en el borde”.⁹ Piensa la Escuela de psicoanálisis como un resguardo para esas oscuras seducciones del ser, las del pasaje al acto psicótico y las del pasaje al acto masoquista. Son dos riesgos reales.

Ahora bien, desde el mismo lugar que el loco y el masoquista, el analista puede hacerse causa e incluso instrumento del deseo del Otro, con algunas precisiones que hacen a la estructura social de ese borde. *Silence (a)* y *mi-dire (S₂)* se distribuyen así en el lazo social que él promueve:

$$a/S_2 \rightarrow S/S_1$$

Ese masoquismo eventual que propicia la práctica analítica, el analista puede “*se tenir à carreau*”, y no mediante un ejercicio espiritual, ni oración ni, menos aún, penitencia, ¡justamente no!, sino simplemente

folie. Un organisme débile, une imagination dérégulée, des conflits dépassant les forces n'y suffisent pas. Il se peut qu'un corps de fer, des identifications puissantes, les complaisances du destin, inscrites dans les astres, mènent plus sûrement à cette séduction de l'être. Lacan, J., “Propos sur la causalité psychique”, *Écrits*, p. 176.

8. “*La voix de l'Autre doit être considérée comme un objet essentiel. Tout analyste sera appelé à lui donner sa place, ses incarnations diverses, tant dans le champ de la psychose que dans la formation du sur-moi*”. Lacan, J., *Les noms du père*, clase del 20 de noviembre de 1963.

9. Lacan, J., “*La psychanalyse, raison d'un échec*”, *Autres Écrits*, p. 348.

por la función de su deseo de análisis, que se apoya en la lógica de la Escuela.¹⁰ El masoquismo puede entonces no ser para el analista más que una tentación fútil y cotidiana. Como al *Saint-Antoine* de Flaubert o al Lacan del seminario *Le transfert*, pueden surgirle al analista deseos en cortocircuito, en su relación con sus analizantes más seductores o repulsivos. Por suerte, por elección, el deseo del análisis puede ser más fuerte. Así lo aseguró Lacan en una clase famosa:

“Cuanto mejor esté analizado, más posible será que el analista esté francamente enamorado o francamente en estado de aversión, de repulsión, sobre los modos más elementales de las relaciones de los cuerpos entre sí, en relación a su partenaire. ¿Por qué no? Sólo que él está poseído por *un deseo más fuerte* que aquéllos de los cuales puede tratarse, a saber, llegar a los hechos con su paciente, tomarlo en sus brazos o tirarlo por la ventana.”¹¹

El analista en tanto tal no pasa al acto, no se desata por completo del lazo social, no elimina al Otro. El deseo del análisis no es ejercicio negativo de la libertad, su regla fundamental es la exploración metódica, abierta al encuentro, de los márgenes de libertad positiva efectivamente practicable. No: ser independiente, *ser libre de...*, sino *ser libre para, en favor de...* Se enlaza en el deseo con la *torsión de voz*, y no con la forma *demanda*, que es la degradación neurótica del significante.

EL DESEO DEL ANÁLISIS COMO DESTINO INVOCANTE

En su último seminario, *Dissolution*, Lacan deja en claro que el deseo no es para él una categoría obsoleta. En estos tiempos de promoción capitalista del goce y del Otro que para algunos psicoanalistas ya no existe, vale la pena volver al documento publicado bajo el título *Monsieur A*, donde lejos de plantear métodos no analíticos de limitación del goce, Lacan sitúa el deseo como un destino posible de la pulsión. Si la realización del deseo puede satisfacer una pulsión y no oponerse a

10. Pp. 348 y 359 de los *Autres Écrits*. En la primera dice: “*Cet acte qui s’institue en ouverture de jouissance comme masochiste, qui en reproduit l’arrangement, le psychanalyste en corrige l’hybris d’une assurance, celle-ci : que nul de ses pairs ne s’engouffre en cette ouverture, que lui-même saura se tenir au bord*”.

11. Lacan, J., *Le transfert*, clase del 8 de marzo de 1961.

ella, el goce podría en ese caso sublimarse en el mismo acto de realización de un deseo, incluso de un deseo de deseo que puede inscribirse en un lazo social.

Los analistas conocemos una satisfacción propia de la actividad analítica. No es placentera, tampoco es usualmente mucho más allá del placer. La conocemos y la desconocemos. Ella se juega en la juntura de la pulsión invocante en su relación con el deseo. La voz juega allí un rol esencial, no sólo como causa del trabajo analítico del analizante, sino también de devolución de un llamado de la infancia, y de entrega al deseo que ahora toca encarnar, poniendo la oreja, es decir el cuerpo, cada vez. El deseo del análisis resulta compatible con la destitución del sujeto, con lo que ella implica de salubridad, de satisfacción, de *Befriedigung* freudiana, de apaciguamiento, que sin embargo permite al ser hablante gozar de otra forma que el ser sujeto, “ser fuerte, y singularmente”, resumió Lacan.

Creo que la idea está desde el inicio en la invocación lacaniana, en su concepción de la transmisión del análisis, en el juego sobre el silencio y el decir a medias con que caracteriza la posición del analista en el lazo social; esa invocación la realiza también desde su práctica de enseñanza no propiamente *oral*, como se dice, sino invocante; él mismo evoca explícitamente el gesto de Cristo en la *Vocazione di San Matteo* de Caravaggio, que se puede admirar rápidamente por € en la Iglesia de San Luigi dei Francesi (luego de un par de minutos la luz se apaga). Allá Cristo llama a Mateo, recaudador de impuestos, a sumarse a su causa con un gesto simple. Caravaggio pinta a Cristo sereno y decidido, y a Mateo en ese momento justo de la división subjetiva, momento de elección, traumático como tal. En su invocación, Lacan llama a neuróticos, perversos y psicóticos, denominadamente, a sumarse a una causa más simple aún que la religiosa que re-liga; esa causa más simple es la de escuchar el significante en la dimensión propia que le otorga el análisis, la torsión de voz, la *equi-vocación* por la que la verdad incita el ejercicio de los márgenes posibles de libertad y deseo, más allá de los cortocircuitos con que la fantasía lo cercena en la neurosis y en la perversión, y de los pseudo-automatismos en que se engrana el psicótico.

El deseo del análisis no es un deseo puro, se anuda a una vocación, a una satisfacción invocante, a un destino o fijación incluso de analista, que por supuesto, como todo destino, se puede en algún momento olvidar y dejar caer. Jubilarse. Heidegger advirtió que la vocación {*Ruf*} carece de toda clase de fonación, que es latencia, es destino {*Shicksale*} que sólo se manifiesta en lo abrupto, en el salto, y si no se hace escuchar

como voz de la conciencia, voz que es llamado de la cura *{Sorge}*, que señala el estado de deudor del *Dasein*.¹² Por ser filósofo, no pudo avanzar prácticamente en el análisis, quedó atrapado en la fenomenología de la conciencia, e incluso, por un cierto lapso, al servicio de ese discurso extremo del amo hacia el que empuja la filosofía desde Platón, en la pendiente “para casi todos”.

Lacan da en cambio una versión clínica y éticamente aprovechable de esa afonía de la invocación, cuando explica la diferencia inaudible entre *tu es celui qui me suivra* {tú eres el que me seguirá}, como un autómatas sin derecho a elegir, y *tu es celui qui me suivras* {tú eres el que me seguirás}, si quieres, porque invoco tu ser electivo, no lo rechazo. La s (ese) que diferencia uno y otro caso es inaudible para el francés, pero no para el ser que responde a ese llamado escuchando, por deducción, que allí hay una s de invitación, de deseo, de llamado, de *esse* incluso, en latín, o que por el contrario sólo hay un mandato que fuerza la obediencia debida o el rechazo. El caso precioso presentado por Julia Minaudo ilustra esta posibilidad, de hacer valer la afonía de una letra TOCC en el juego del análisis. Es justamente por escuchar el mandato sin *esse* que el psicótico, a menudo, independiza la voz del Otro.

Me queda la pregunta, que interesa a nuestra Escuela, sobre la materia prima de la que surgen los analistas que testimonian de su pase al deseo del análisis. ¿Es la neurosis la única materia prima? Y si no es la única, ¿es seguro que sea la mejor? Sabemos que la neurosis, estadísticamente, contribuye al gris y también al rebaño. ¿Una política de rebaño llevará a nuestra Escuela a la próxima disolución, después de alguna jornada sobre las psicosis? Propondría entonces que hagamos al revés, que esta vez pensemos la inclusión de la psicosis en nuestra Escuela, que no se le niegue la carta de ciudadanía que merece, que soportemos sus momentos más irónicos, para ubicarnos mejor en el registro propio de nuestra acción, el registro invocante. Será tal vez un modo de salir de la *Verleugnung* generalizada. Lo que está en juego no son las pequeñas diferencias, se trata de la diferencia absoluta, y del deseo del análisis como condición absoluta. Si el psicoanálisis es la realidad, el análisis es el deseo mismo, y no es deseo de saber, más bien lo contrario, de descomponer las articulaciones de saber hasta sus elementos nodales últimos. El analista no es el sujeto supuesto saber, su deseo es descomponer el síntoma en sus elementos últimos, decía Freud, simplificar.

Venido del deseo indestructible de la infancia, como la curiosidad

12. Parágrafos 54-59 de *Sein und Zeit*.

de Cora Aguerre, incitado, reformulado, reeditado, *é-tour-dit* por el encuentro con esa locura despersonalizante pero civilizada que es el análisis a secas, eso suele llevar a una vocación por el cuestionamiento, el desnudamiento, y eventualmente el **des**anudamiento, la *lisis*, la Lösung de todos los enredos que estorban la realización del deseo. Realización que resulta facilitada cuando las coerciones de la estructura nodal son reducidas a su forma más simple, irreductible y consistente. Sólo podemos ser dichosos, afortunados –causalidad por libertad– gracias a la estructura, escribe Lacan en *Télévision*.

Desde esta perspectiva el pase puede concebirse como el *análisis* mismo, el acto en juego en el análisis en tanto conmutador de la libertad negativa o práctica (**liberarse de...** los embrollos, coerciones de la fantasía, del síntoma, etc.) a la libertad positiva como **libertad para...**: estar abierto a..., permitirse a sí mismo determinarse por..., destinar a... Kant habla de libertad cosmológica o trascendental, nosotros podemos hablar de la ley del deseo, y particularmente de ese momento tíquico en que, por encontrarse con un real sin ley, el deseo encuentra la oportunidad de *ser* la ley.

Así entiendo el pasaje que propone Lacan del **reus** al **inocente**, que no tiene otra ley que su deseo.

Deseo del analista: destino de pulsión

MARIANO LÓPEZ

LA MORTIFICACIÓN DEL ANALISTA

Desde hace un tiempo resuenan en mi cuerpo algunas expresiones que hacen referencia a la posición de analista, que cada vez más me remiten a lo que a veces se llama “la religión del agujero”.

El primer encuentro con una de esas expresiones fue a partir de la corrección de un parcial de una alumna de la facultad. Ella escribía que: el deseo del analista es un deseo que no espera nada y que el analista “sacrifica” su posición de sujeto.

Al tiempo escuché a un colega decir, luego de desplegar los pagos del analista, que el analista tiene que gozar en otro lado pero no en el dispositivo analítico.

Al escuchar todo esto y recordar lo escrito por la alumna, pensé: ¡¿Quién querría ocupar esta posición tan sacrificial, tan apática?! Pagos, sacrificios, nada de goce...

Son expresiones que pueden leerse en Lacan a las que podría adscribir dichas en cierto contexto (no con el sacrificio de la posición de sujeto), pero creo que mortifican la posición de analista, la desvitalizan

Si bien el pasaje por lo que no hay es inevitable en un psicoanálisis, el sentido de ese pasaje se revitaliza si se pone en el centro la posibilidad que un análisis brinda: la de hacer otra cosa que la que hace el neurótico con lo que sí hay.

No voy a desplegar en detalle este tema aquí, solo decir que un análisis le permite al neurótico sustentar su deseo en acto y que las claves del acto son el deseo del Otro y la satisfacción de la exigencia pulsional.

Mi intención es revisar las nociones de deseo del analista y de acto

analítico, ponerlas en relación, para pensar la satisfacción que puede haber en el acto analítico.

Planteo mi hipótesis desde el comienzo: creo que el acto analítico es un acto sublimatorio y por lo tanto la producción del deseo del analista depende de si éste puede ser o no, en un sujeto, un destino para la pulsión.

ENCUENTRO CON LA SUBLIMACIÓN

A partir de la lectura de unos artículos de Cecilia Tercic (uno de ellos puede leerse en esta edición de *Aun*) y del Simposio Interamericano de Arte y Psicoanálisis (Buenos Aires, 2015), me he reencontrado con la noción de sublimación a partir del análisis de la creación artística.

Quisiera destacar tres ideas extraídas de mi encuentro con esos trabajos:

1. Los artistas testimonian de diversas formas como su trabajo implica darle cierta forma a lo que exige en sus cuerpos. Azar, grito, capricho, mensajes misteriosos, cada uno lo llama a su manera pero todos dan cuenta de una posición de destitución subjetiva por estar ellos entregados a una actividad satisfactoria que revela “un modo de ser que es su energía propia”: ser en acto.

2. El acto artístico es un modo de manifestación del deseo que participa en lo social. Hay otros que se interesan en las obras de los artistas, que se sienten seducidos por ellas, y si en sus producciones el artista coloca algo de sí, si cede su voz o su mirada, puede apreciarse como el acto artístico es un modo de dar lo más íntimo del ser, de cederlo a lo social, no sin angustia, pero de modo satisfactorio.

2. Si bien el acto creativo es el paradigma de la sublimación no hay que buscar esa forma del ser que sale de la vacilación sólo en actos supremos o en obras sublimes.

Resumo aquello que me ha enseñado este análisis del acto artístico: que el acto es un modo de cesión del objeto al campo del Otro y por lo tanto hay en él satisfacción de la exigencia pulsional.

¿Puede aplicarse esta idea al acto analítico? Creo que si Lacan utiliza el termino acto es porque el acto analítico conlleva la estructura de todo acto. Tomo una referencia de Gabriel Lombardi sobre el acto:

“Valiéndose de esa falla, el acto enlaza la autoexigencia pulsionante del significante con la *faute* (falla-falta) en el Otro [...] con lo que implica no sólo de riesgo, sino también de salto y de pérdida, de entrada por una puerta que implica la ruptura de los programas conocidos y del reconocimiento obtenido a partir de identificaciones consagradas.”¹

LA CESIÓN ANALÍTICA

El acto es “lo que quiere decir” el deseo, un querer decir que no es opuesto a la incompatibilidad del deseo con la palabra, el acto es lo que puede franquear la imposibilidad de lo simbólico y hacer que el deseo se afirme justamente “en acto”.

Y si hablamos de acto analítico, y seguimos lo que los artistas nos enseñan, no podemos olvidar que en el acto el sujeto está destituido. Si la destitución subjetiva no es un des-ser del analista sino un modo de ser fuerte y singular, ésta implica la imbricación del deseo y la pulsión.

A veces pareciese que la posición que llamamos de destitución subjetiva es una especie de vacío, de no esperar nada. ¡Todo lo contrario!

El final de análisis no es el sacrificio de la posición de sujeto, hay en el fin de la vacilación satisfacción, la destitución subjetiva lejos está de ser un sacrificio, Lacan se refirió incluso a su salubridad.

En este punto pienso entonces en la satisfacción de la destitución subjetiva. Es un estar entregado, si, pero a una actividad satisfactoria, a eso que el neurótico no se entrega por preservar el amor fantaseado del Otro. Freud lo plantea desde Las neuropsicosis de defensa, al neurótico lo conflictúa la satisfacción que se presenta como inconciliable para el yo.

Si el analista, justamente por estar analizado, puede estar francamente enamorado o francamente en estado de repulsión con su analizante y sin embargo no se entrega a eso, no es por sacrificio es porque él está poseído por un deseo más fuerte.

Podríamos plantearlo de otro modo. ¿Qué clase de deseo es el deseo del analista? Es un deseo loco, un deseo vacío, uno que se sostiene en una prohibición o es un deseo que es “actuado en la pulsión” –como plantea Lacan en *Los cuatro conceptos*.

En la nota a los italianos Lacan afirma:

1. Lombardi, G. (2008) *Clínica y lógica de la autorreferencia*. Buenos Aires, Letra Viva, 2008, p. 234.

“Hay el objeto a . Él ex-siste, ahora porque lo he construido. Supongo que se conocen sus cuatro sustancias episódicas, que se sabe para qué sirve, *al involucrarse con la pulsión* por la cual cada uno apunta al corazón y no lo alcanza sino con un tiro que falla. *Esto da soporte a las realizaciones más efectivas, y también a las realidades más atractivas.*”²

¿Cómo el analista podría encontrar su posición atractiva si goza en otro lado? ¿No es acaso un espacio de realización efectiva el dispositivo analítico para el analista? Tomemos un testimonio de Pase: Cora Aguerre nos transmite con todas las letras cómo el deseo del analista se actúa en la pulsión, “como el deseo del analista conecta con lo infantil”, a partir de un sueño dice:

“Aparece el horror a saber sobre lo propio, sobre lo que está allí desde la infancia y ha marcado un estilo, un modo de hacer y de estar...

El síntoma particular, de algún modo favorece, permite abrochar el deseo del analista como efecto del análisis. No se trata de buscar la verdad como en el inicio, ni de resolver a partir del Otro el enigma, ni de **escuchar** por glotonería. Sólo se trata de **escuchar** desde el agujero, desde lo que no hay a partir de haber cernido algo del propio horror al saber.”³

Pareciera un testimonio sobre la apoyatura en la satisfacción pulsional del deseo del analista. Un análisis no necesariamente produce un analista, emprender una experiencia de análisis y llevarla hasta su conclusión no implica que alguien encuentre atractiva la posición de objeto que causa el trabajo analizante. Claro que atractiva no quiere decir placentera, no quiere decir que el analista salga siempre feliz de su consultorio, pero si satisfactoria. La teoría Freudiana de la atracción, de lo atractivo, ha estado siempre fundamentada libidinalmente.

Como planteo al comienzo creo que para que alguien advenga analista el deseo del analista, que no es un deseo que no espera nada, sino que espera que haya trabajo analizante, que se crea en el inconsciente y que

2. Lacan, J. (1973) “Nota Italiana” en *Otros Escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2012, p. 330.

3. Aguerre, C. “Fin de análisis, pase y escuela” en *Lo que pasa en el pase*, Asociación Foro del Campo Lacaniano de Medellín, Medellín, 2011 p. 237

tampoco lo espera sino que apuesta a causar ese trabajo; el deseo del analista tiene que ser un destino para la pulsión.

Si bien el deseo del analista puede pensarse como una función, es una función encarnada, soportada en un *parlêtre*, en un cuerpo que afectado por el decir es habitado por sus ecos. ¿No es la “actividad” del analista acaso un modo de drenaje de la pulsión?

El psicoanálisis ha extendido el goce a todos lados, goce fálico, femenino, gosentido, del blablá, de la privación, tecnogoces, etc, etc. Ahora el analista... un santo que goza en otro lado.

Adoptar la posición de semblante del objeto no puede pensarse de ninguna manera a partir del altruismo, del amor al prójimo, Lacan se ha encargado de localizar el goce narcisista de dicho amor. Sin embargo la satisfacción narcisista (satisfacción que se apoya en el reconocimiento del Otro) no parece ser muy adecuada para pensar la satisfacción del lugar del analista en el punto en que sus analizantes lo destituyen subjetivamente, lo reducen a un “objeto generalizable”.

El analizante es quien exige la destitución subjetiva o mejor dicho la repetición lo hace. La transferencia que Freud ha descrito como repetición implica que el partenaire es un objeto y no un sujeto. Lacan lo ha conceptualizado genialmente en sus muchas referencias al par amoroso: sujeto amante-objeto amado. Tal vez a todo lazo social habría que pensarlo como potencialmente destituyente. Tenemos la referencia de ese afecto que no engaña, la angustia que se presenta en el punto donde el sujeto es reducido a un cuerpo. Colette Soler ha propuesto pensarla como una destitución subjetiva salvaje.

En general pensamos la destitución subjetiva como la posición del analista, la ubicamos de su lado. No dudo que eso sea así, pero agregaría que si la posición que conviene al analista es la de destituirse subjetivamente esto es así porque la “dinámica de la transferencia” lo impone. Es uno de los descubrimientos freudianos, el analista es un objeto en la transferencia. Es un objeto complejo no hay dudas, es objeto de las demandas de amor, es objeto de deseo y de goce.

Creo que si tomamos en consideración la mediatización de la fantasía en todo lazo social, podemos apreciar mejor como aquel lugar que el sujeto rechaza por angustioso, por insoportable, el lugar del objeto a, el analista lo habita. Allí donde el neurótico vive la destitución subjetiva como algo “insalubre”, donde el sentirse reducido a un objeto, a un cuerpo lo angustia y lo hace retroceder, allí el analista no retrocede.

Los ejemplos que Lacan da sobre la destitución subjetiva en el Discurso a la Escuela Freudiana de París tienen la doble condición de

ser sobre seres determinados, que se saben objetos y a la vez que no retroceden, seres decididos.

Lejos están del masoquismo, no lo voy a desarrollar en este texto pero hay muchos elementos para no hacer coincidir la identificación en el fantasma del masoquista con el objeto y la posición de semblante del objeto del analista. Tomo sólo uno que es el que me interesa en este punto. El masoquista pretende saber y es él quien decide qué objeto ser para el Otro, es él quien impone las reglas intentando constituirse como amo de esa escena de goce. Es justamente una “estrategia anti-destitución”.⁴

Allí donde la transferencia determina, limita, el analista no hace nada en contra de esa destitución subjetiva, acepta ser en ese lugar. Consiente ese lugar de objeto, que no debe ser confundido con la pasividad, pero no lo hace con pesadez, lo hace con “entusiasmo”.

Creo que ese entusiasmo es el nombre de la satisfacción que puede encontrarse en el acto analítico, e insisto, satisfacción no quiere decir placer sino que la pulsión encuentre un destino en el deseo del analista, en el lugar de semblante de objeto.

EL ESTILO

Propongo que el analista pinta su acto con el objeto y es por eso que su acto se colorea de un modo en particular, lleva su firma, su estilo.

Justamente Lacan planteó que el objeto es el estilo. Colette Soler en un texto publicado en la revista *Wunsch* llamado “Estilos de pase” plantea que no debemos quedarnos solamente con esa afirmación sino que se pregunta:

“Por qué no decir el estilo es el *sinthome*. Es en efecto la punta sumergida, perceptible pero no conceptualizable del conjunto de los efectos del Inconsciente, el índice mayor de la manera en que un ser es afectado por el inconsciente-lengua.

Podemos ponerlo en serie con los afectos enigmáticos. Pero, y es su diferencia, el estilo no es un afecto, se manifiesta en acto.”⁵

4. Soler, C. *Qué se espera del psicoanálisis y del psicoanalista*, Buenos Aires, Letra viva, 2007, p. 77.

5. Soler, C. “Estilos de pase” en *Wunsch 10*, Boletín Internacional de la Escuela de los Foros del Campo Lacaniano, 2011, pp. 63-69.

Propone que “el estilo no es tanto un factor estético sino un factor causal que tiene efectos” y que “no hay que creer que decir “pura cuestión de estilo” reduzca la importancia. Al contrario: tocamos ahí lo irreducible”. “Es lo inimitable. Lo infalsificable de un habla-ser, como las huellas digitales y el ADN para el cuerpo. Representa [...] la famosa ‘diferencia absoluta’ la manera única que hace identidad”. Para terminar concluyendo: “En el fondo el estilo es la indecible identidad en acto”.

Entiendo, siguiendo esta idea, que en lo que llamamos acto analítico está el estilo, y si el estilo es la indecible identidad en acto parece difícil que el analista pueda poner cierta distancia con su estilo.

Son cuestiones a discutir: ¿es el estilo un tope a la docilidad del analista? ¿Un límite último a la rectificación del analista? O no, ¿el analista podría tal vez tomar distancia con su estilo? ¿El estilo podría pensarse a partir de la noción de identificación al síntoma? Si se pensase de este modo podría conocerse y así poner una cierta distancia.

Más allá de las discusiones por venir lo que quisiera destacar es que si el estilo representa la diferencia absoluta allí está en juego la satisfacción singular, la identidad no en términos del falso ser, del yo, sino de una identidad pulsional que tal vez sea una parte irremediabilmente constitutiva de ese deseo impuro, advertido, que llamamos deseodel analista.

Tal vez el dispositivo del Pase nos pueda decir algo más *Aun*.