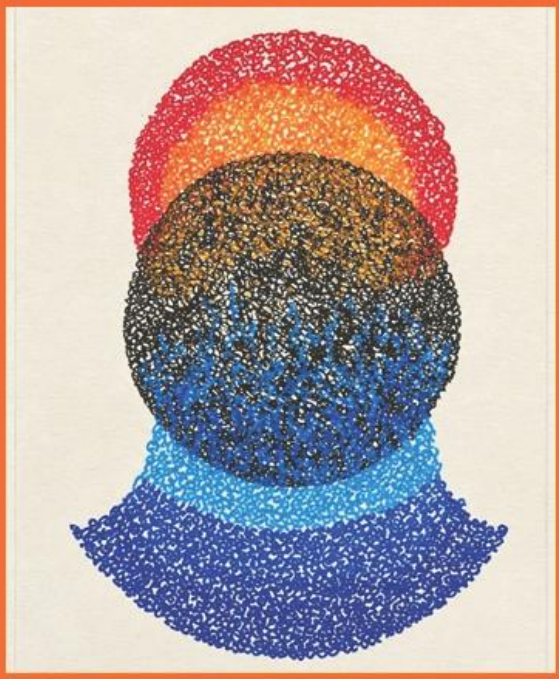
Ensayos de contingencia

Aproximación psicoanalítica a temas culturales y artísticos

Gustavo Geirola



Argus-*a*

Artes y Humanidades / Arts & Humanities

Ensayos de contingencia

Aproximación psicoanalítica a temas culturales y artísticos

Gustavo Geirola

Ensayos de contingencia

Aproximación psicoanalítica a temas culturales y artísticos

Argus-*a*
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA
2026

Ensayos de contingencia. *Aproximación psicoanalítica a temas culturales y artísticos*

ISBN 978-0-557-84958-1

Ilustración de tapa: "Entramados" por Gustavo Geirola
Diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2026 Gustasvo Geirola

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*
1414 Countrywood Ave. # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.
argus.a.org@gmail.com

INDICE

Prólogo i

Interpretando el adjetivo 'áfono'
en relación a la voz como objeto *a* en Lacan (2022) 1

Una reflexión sobre las nociones de "liberación"
y "emancipación". Su pertinencia en la praxis teatral (2021) 31

¿Liberación o emancipación? Destitución subjetiva,
suicidio simbólico/político e izquierda lacaniana.
Desde Slavoj Žižek a Simón Bolívar (2023) 55

Tocar, ser tocado, tocarse en la actuación.
Desde Condillac a Lacan. Treinta y una notas
sobre 'el tocar': una sensación básica en la praxis teatral
y la formación actoral. (2025) 103

Prolegómenos teóricos y técnicos sobre 'tocar, ser tocado
y tocarse' en la praxis teatral. Jacques Derrida
con Jean-Luc Nancy y la cuestión de 'el tocar' (2025) 151

La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte
a propósito del 'caso Joyce', las chavetas de Braunstein
y el sinthome (2025) 217

Gramática, discurso psicoanalítico y fórmulas lacanianas
de la sexuación (2026) 237

Los intrincados caminos de la sublimación en Freud
y sus resonancias en el campo de la creación artística (2026) 285

El tratamiento de la sublimación en Lacan
y sus resonancias en el campo de la creación artística (2026) 359

…lo que estoy trazando ante ustedes
son las vías en torno a las que, cuando me planteo interrogantes,
vaga erráticamente mi pensamiento
antes de encontrar los puntos seguros.

Jacques Lacan, *Seminario 17 El reverso del psicoanálisis* (46)

Prólogo

En este libro he reunido ensayos publicados en diversas revistas desde el año 2021. En general, no he procedido a realizar retoques, salvo algunos detalles de tipiado y alguna nota que resultaba indispensable. Los ensayos cubren temas diversos de índole cultural, política y artística en razón de las contingencias que los motivaron, sea un debate de seminario, sea una conferencia o, incluso, como respuesta a un pedido específico de alguien para que ampliara mis opiniones sobre un tópico en particular. Desde esta perspectiva se explican algunos énfasis en ciertos aspectos, porque precisamente, siendo producto de la contingencia, respondían a los requerimientos del contexto o de una demanda. Se asume por ello que el lector se tope con algunas repeticiones.

Confieso que, en el armado del libro, reprimí a veces las ganas de hacer algunas modificaciones al texto en virtud de que, desde una mirada retrospectiva, mis ideas finales podían no siempre coincidir exactamente con la perspectiva del pasado, de aquel momento en que escribí cada ensayo. Definitivamente, la escritura avanza y tropieza, se recupera y sigue avanzando y, en ese movimiento propio del pensar, se resignifica, se altera, se corrige o se anula. Por eso me pareció adecuado el epígrafe tomado de Lacan, ya que sus palabras expresan mejor que las mías mi modo de trabajar.

En efecto, siempre suelo decir a mis colegas, cuando me hacen preguntas sobre mi trabajo, que 'yo no pienso', lo cual es sumamente verdadero por cuanto, al escribir, yo [*moi*] no piensa; piensa el Otro, el sujeto, desde todas sus faltas y desde todos sus archivos hasta la fecha de la escritura. La escritura piensa, por eso nunca sé realmente a dónde va a llevarme; me entero al final, *après coup*. Desde allí, seguramente, procedo a hacer ajustes. La escritura, entonces, pivotea a causa de la contingencia; voy, pues, de ella a las lecturas y de éstas de regreso a la escritura. En mi modo de trabajo, es la escritura la que convoca las lecturas y la bibliografía, y no al revés; por eso las citas no solamente nutren retroactivamente la escritura que las precede, sino que la confirman o la debaten. Lo apasionante es cuando la escritura misma se topa con un indecible, cuando

irrumpe lo real y me deja pasmado. ¿Cómo seguir? No lo siento como algo dramático y limitativo, sino como un desafío para continuar escribiendo, es decir, "pensando". Y ese 'pensar', obviamente, no es el de la ciencia, con sus métodos, sus cálculos y sus experimentos. Heidegger ya nos advirtió que 'la ciencia no piensa'. El pensar que me importa es el que orienta el deseo y, por esa vía, la de esa irrupción del goce que hace guiños para que yo le aporte algún significante que valga la pena. Mi pensamiento, como parece le sucedía al mismo Lacan, "vaga erráticamente", aunque a diferencia del maestro, no siempre tengo la certeza de alcanzar "los puntos seguros". Y es que, al menos en mi caso, a la contingencia se le suma la conjetura.

Lacan trabajó la contingencia en sus clases y sus escritos. Respecto de la conjetura, alguna vez dijo: "la conjetura no es sin rigor". La contingencia aparece en la enseñanza del maestro como una categoría lógica retomada de Aristóteles, y se va modulando y transformando luego hasta sus últimos seminarios en los cuales la vincula con el goce y la sexuación, por ello puede decir que dicho goce (sea fálico, sea goce Otro) puede ocurrir o no. A pesar del estupor que eso pueda provocar en mí, el hecho de tener que arreglármelas con el goce me lleva a trabajar poéticamente con el significante –también contingente respecto del significado— para dejar avanzar mi escritura, esperanzadamente, hacia una dimensión emancipada del pensamiento anterior. No siempre se logra, pero siempre vale la pena el intento.

En este trabajo con el significante, el deseo y el goce, de pronto llego a un campo en el que, percibo, estoy o me fui más allá del Padre; de modo que tengo que responsabilizarme por mi actitud hereje, heterodoxa y hasta parricida y, por ello, me parece que publicar estos ensayos, asumiendo lo que cada uno sostiene o sostuvo en cada momento de la contingencia escrituraria, es un modo de responder a la ética, la que Lacan formuló con esa pregunta ya famosa del *Seminario 7*: "¿Has actuado en conformidad con tu deseo?" Así, escribir y publicar son actos en el más estricto sentido analítico que le atribuyó Lacan quien, como sabemos, era muy cuidadoso al momento de ir desde la oralidad de los seminarios al acto de los *Escritos*.

La contingencia como la conjetura se tornan vecinas de la verdad, pero, como ya dijimos, no la de la ciencia. Es una verdad que, por efecto contingente del lenguaje, no es ni azarosa ni accidental, sino que resulta ser conjeturalmente *una* versión, ya que la verdad no puede decirse toda. De modo que, a medida que escribo, en esa cadena metonímica por la que el deseo se desliza y el goce no deja de acechar, me voy debatiendo en la cuestión de la verdad y, en consecuencia, como planteó Lacan en sus últimos seminarios, construyo mi destino.

Sin duda, después de estos ensayos, si el tiempo me da tiempo, seguiré escribiendo y, en lo posible publicando; continuaré, seguramente, respondiendo a las incitaciones de la contingencia y escribiendo conjeturas para dar cuenta de ella.

Los Ángeles, 4 de septiembre de 2026

Interpretando[1] el adjetivo 'áfono' en relación a la voz como objeto *a* en Lacan[2]

A Marta Gerez Ambertín

…la conjetura no excluye el rigor.
Lacan, *Escritos I,* 276

Introducción: dos paradojas

En este ensayo, escrito a partir de una breve intervención en un seminario sobre la voz como objeto *a*,[3] enfrentó dos situaciones un tanto paradojales: en primer lugar, como lo indica el título,

[1] Interpretación aquí quiere decir que no pretendo afirmar qué es "lo que dijo Lacan", en primer lugar, porque no creo que eso sea posible, ni siquiera por medio de una exégesis exhaustiva cuya pretensión es dar el 'significado' de un texto (sagrado) que, para colmo, se supone como 'original' y que, en el caso de Lacan, sobre todo para los seminarios, es bastante imposible de imaginar, habida cuenta de las múltiples transcripciones que circularon y circulan; en segundo lugar, porque hago mi lectura desde la aproximación de Charles Sanders Peirce, para quien el objeto (en este caso el 'texto' de Lacan) solo es un signo –nunca arbitrario, como en Saussure— que interpreta otros signos (las múltiples lecturas referidas o no por Lacan, que resultan siempre 'interpretantes' para Lacan mismo), es decir que, en mi caso, el texto de Lacan no puede ir más allá de ser el fundamento-representamen-interpretante de otros textos y que ahora yo a mi vez interpreto.

[2] Originalmente publicado en Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanigies Vol. 12 Ed. 45 Sept. 2022. https://www.argus-a.com/publicacion/1656-interpretando-el-adjetivo-afono-en-relacion-a-la-voz-como-objeto-a-en-lacan.html

[3] Se trata del seminario correspondiente al año 2022 "Voces –objeto *a*—Voces en neurosis, perversión y psicosis", a cargo de Marta Gerez Ambertín, directora de la Fundación Sigmund Freud y del Instituto Clínico Jacques Lacan (Tucumán, Argentina). Agradezco a la Dra. Gerez Ambertín la invitación a participar en su seminario y también a los seminaristas cuyos comentarios me permitieron mejorar este ensayo; particularmente, he intentado responder a las intervenciones de María Elena Elmiger, Marta Arabia, Juan Pablo I. Padilla y Marcelo Etchepare. No puedo dejar de reconocer y agradecer la lectura del Dr. Néxtor Braunstein, realizada días antes de su fallecimiento.

la pertinencia del adjetivo "áfona" con que se ha calificado a la voz como pulsión, lo cual pareciera ser un contrasentido al sostener una voz que 'no suena'; en segundo lugar, considerar cómo, para los analistas, ese adjetivo supuestamente procede de la enseñanza de Lacan.

Enfoquémonos antes que nada en esta segunda cuestión: he realizado una investigación bastante exhaustiva por los textos lacanianos y sorprendentemente no he hallado ese adjetivo ni en relación a la voz como objeto *a* ni en relación a ninguna otra cosa. Cotejé los seminarios en los que Lacan trabaja la cuestión de la voz y de la pulsión invocante (principalmente los *Seminarios 3*, *10* y *11*), también los *Escritos*, sobre todo el ensayo "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis", escrito sobre lo enseñado en el *Seminario 3*; revisé otros seminarios posteriores y no di con ese adjetivo. No me limité a los seminarios editados por Paidós, sino que también me detuve en las versiones de Ricardo Rodríguez Ponte y las publicadas por bibliopsi. El adjetivo tampoco hace su presencia en los *Otros escritos*.

Como en todas las bibliografías de trabajos publicados por analistas de diversos países se afirma con contundencia ese adjetivo 'áfona' con el que Lacan habría caracterizado la voz, me empeciné en buscar en la red todo el material que aparecía sobre la voz y el goce (revisé más de cuarenta ensayos y blogs, e incluso varias intervenciones audiovisuales publicadas en YouTube) y, como en todos los casos anteriores, ninguno de los autores da cuenta de la fuente en la que Lacan habría calificado a la voz como áfona.

¿De dónde procede entonces el adjetivo 'áfona' para referirse a la voz como objeto *a*? La única explicación que procuré darme fue que dicho adjetivo provenía de un ensayo de Jacques-Alain Miller bajo el título "Jacques Lacan y la voz", de 1997, quien en los primeros párrafos caracteriza la voz como 'a-fona [sic]'.

> Si la voz como objeto *a* no pertenece de ningún modo al registro sonoro, esto no impide que las consideraciones que pueden hacerse sobre la voz a partir del sonido en tanto distinto del sentido, por ejemplo, o sobre todas las modalidades de la ento-

> nación, sólo puedan inscribirse en la perspectiva de Lacan ordenándose con la función de la voz, si puedo decirlo, como [sic] *a-fona.* (12, énfasis del autor)

Como veremos, la voz como objeto *a* no está en Lacan fuera del registro sonoro; al hablar del sonido distinto del sentido, Miller parece estar oponiendo en parte la materialidad del significante a la idea del significado como concepto, tal como aparece en Saussure. Luego engloba cuestiones ligadas a la entonación dentro de la "perspectiva de Lacan", la cual supuestamente sostendría que la voz es "a-fona", sin la tilde en 'a' (imagino que para jugar con el 'a' del objeto *a*). Más adelante jugaré mi primera conjetura sobre este 'a-fona'. De modo que, más allá de los errores conceptuales millerianos deslizados en ese breve ensayo, podríamos decir que ni siquiera dijo 'á-fona', vocablo que luego circulará por todos los ámbitos psicoanalíticos.

Ese ensayo milleriano sería, entonces, el que inaugura el uso de ese adjetivo, lo cual, en tal caso y como veremos en mi conjetura, es bastante paradojal, porque Lacan nunca plantea que la voz sea áfona o inaudible. El ensayo de J-A Miller tiene desajustes conceptuales que el autor tratará de corregir en trabajos posteriores. No es mi objetivo discutir dichos desvíos aquí. Lo cierto es que, a pesar de la disidencia de muchos grupos lacanianos con "el yerno de Lacan", el adjetivo 'áfona' resultó sugestivo y se instaló entre los analistas que siguen a Miller, así como también entre los que no lo siguen. Fue, digamos, un adjetivo por un lado desafortunado y, por otro, con cierta fortuna puesto que plantea en sí mismo algo muy difícil de comprender: cómo una voz podría ser áfona, podría no sonar. Para cerrar este comentario sobre la segunda paradoja, digamos que la cuestión de la voz y de las voces pone en juego aspectos ligados a la sonoridad, a la audición y a la acústica que tendremos que revisar más adelante. Hasta que alguien o yo mismo dé con la cita de algún texto donde Lacan efectivamente usó ese adjetivo, el carácter de 'a-fona' (y no de áfona) es una invención milleriana y, como veremos, bastante inapropiada, aunque se haya verosimilizado.

En cuanto a la primera paradoja que sostendría la voz como 'áfona' –habida cuenta de cómo se ha instalado en el campo analítico, don-

de resulta hoy ya casi canónica, haya o no sido dicho por Lacan—, me permito plantear mi primera conjetura a partir de entender esa 'afonía' como sustancia, siguiendo la presentación de François Recanati en el *Seminario 20*; en efecto, 'afonía' resulta ser un sustantivo procedente de un adjetivo (áfona), es decir, de un atributo localizado en el predicado y que califica a un sujeto (cuyo núcleo gramatical sería un sustantivo, una sustancia), por ejemplo, tal como la 'redondez' es producto del adjetivo 'redondo', según la Lógica de Port Royal. Se habla así de 'extensión de predicado', que en vez de atribuir algo a una sustancia que sostendría el predicado mismo, resulta que postula a esa sustancia, postula ese sustantivo, *a posteriori*, esto es, a partir del predicado. Deslizamos este comentario para anticipar cómo Lacan, que comienza ya desde el *Seminario 2* mencionando la cuestión de la voz, llega hasta el *Seminario 20* en el que planteará la sustancia gozante, como una sustancia que está más allá de las dos cartesianas: *res extensa* y *res cogitans*. En ese lapso, Lacan correlaciona la voz con el superyó y con la alucinación en la psicosis, y será más tarde cuando la voz como objeto *a* pase a formar parte de los objetos pulsionales (seno, heces, mirada, voz). Como veremos más adelante, hay bastantes temas que el supuesto carácter 'áfono' de la voz nos sugiere, sea que Lacan haya usado o no usado ese adjetivo.

Conjeturando a partir del adjetivo 'áfona'

El diccionario de la RAE define 'áfono' (del griego ἀφωνος *áphōnos)* como 'falta de sonido'. Para 'voz', el diccionario despliega muchos sentidos, de los cuales rescato:

1. Sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales.
2. Calidad, timbre o intensidad de la voz.
3. Palabra o vocablo.
4. Autoridad o Poder.
5. Gram. Manifestación morfológica (voz pasiva, voz activa, voz media).
6. Cada una de las líneas melódicas que forman una composición polifónica.

El diccionario enumera definiciones que, como se ve, comprometen al sonido, al cuerpo, al poder, a la gramática y a la música. En Freud y Lacan, estos múltiples sentidos se van a distribuir en diferentes nociones y conceptos: obviamente, implican a la voz como objeto *a*, pero también al superyó y el Ideal del yo. Incluso Lacan hace referencia en el *Seminario 14*, más puntualmente en la clase 5 (versión Rodríguez Ponte) a la gramática, y en el *Seminario 20* hasta llega a afirmar que "el orden de la gramática es la que lo comanda [al goce]" (Clase 3, p. 23).[4] De ahí que, por ejemplo, usualmente mencione la importancia de la voz media (tal como existía en el griego y el sánscrito), como opuesta a la voz activa y pasiva[5] en la gramática de las lenguas indoeuropeas actuales (*Seminario 3*, Clase 22, 13/6/56), o que haga referencia a los dos usos del genitivo, objetivo y subjetivo en frases "el deseo *del* Otro" o "el goce *del* Otro", para indicar que el Otro me goza o yo gozo del Otro. No estaba, pues, muy lejos de las variaciones gramaticales que Freud realiza en "Pegan a un niño".

Primera conjetura: la voz no es áfona

Para Lacan la voz como objeto *a no es áfona*, no es inaudible; por el contrario, la voz como objeto *a* y las voces –las del analizante con o sin alucinaciones y las del superyó—son todas audibles, lo cual ya nos pone en la dimensión de la sonoridad y de lo acústico. La "sonoridad" es, según la RAE, la cualidad de la sensación auditiva que permite apreciar la mayor o menor intensidad de sonidos. Se mide en fonios que es "la unidad del nivel subjetivo de sonoridad, equivalente a un decibelio de sonido cuya frecuencia sea de 1000 hercios". No dejemos pasar en esa definición dos

[4] Desarrollo la cuestión de la gramática en Lacan en el capítulo "Gramática, discurso psicoanalítico y las fórmulas lacanianas de la sexuación".

[5] Lacan señala en el *Seminario 11* que la cuestión de actividad-pasividad es una diferencia solo gramatical, es decir, lo gramatical como soporte y hasta artificio, porque, según afirma, no se puede pensar en una fase pasiva de lo pulsional, ni siquiera en el masoquismo. Por eso pone a un lado el campo pulsional y a otro lado "el campo narcisista del amor, subrayando que a nivel del amor hay reciprocidad entre *amar* y *ser amado,* mientras que en el otro campo sólo se trata de una pura actividad *durchseineeigene Triebe* para el sujeto" (208).

aspectos: 'unidad a nivel subjetivo de la sonoridad' y 'frecuencia', porque nos permitirán entender en parte la aproximación de Lacan tal como la plantea en su *Seminario 10*. El hecho de que se mida en fonios ya nos da una pauta de que estamos en el campo del Otro, de la sonoridad fenoménica del significante, del sentido y de la regulación de la función fálica; no obstante, como veremos, la voz como objeto *a* va a diferenciarse por estar expelida y separada del Otro del significante y, por ende, hay que ubicarla del lado del no-toda de ŁLa Mujer, si tomamos como referencia las fórmulas lacanianas de la sexuación.

Lo auditivo, por lo demás, remite obviamente al órgano y al sentido del oído, único orificio que no podemos cerrar a voluntad. Permanecemos, como se ve, en el campo de la física acústica, cuya investigación se refiere a la producción, control, transmisión, recepción y audición de los sonidos, ultrasonidos e infrasonidos. Cuando en la Clase 21 del *Seminario 10* Lacan se refiere a la sonoridad, lo hace en relación a la voz fenoménica y por ello se refiere a los resonadores y a la función fática jakobsoniana, que es una entre las seis atribuidas por el autor al lenguaje. La función fática es la que opera a nivel del canal o contacto entre emisor y receptor. Su función es mantener la comunicación. De ahí que Lacan se refiera al oído como un canal de "tipo tubo", o como tubo con teclado, lo cual lo convierte en un tipo de resonador especial, no comprable a ningún instrumento musical. Nos dice: "creo que podemos avanzar en el sentido de que una relación más que de accidente liga el lenguaje a una sonoridad" (Clase 21, 10). Hay, pues, una sonoridad necesaria, inherente al lenguaje, de la que la lingüística se ha ocupado; es una sonoridad capturada por el sistema de la lengua (a nivel del fonema), dejando fuera otras sonoridades posibles (fonos) del aparato fonador que no intervienen en la distinción de significados. Esa sonoridad fenoménica, como vimos, es también de la que se ocupa la física acústica, donde allí no interesa la distinción de significado.

Ahora bien, toda sonoridad requiere de un aparato donde pueda resonar y todo aparato resuena, subraya Lacan, "a su frecuencia propia". Lacan parece decirnos que no todo de la sonoridad puede ser registrado por el oído. En tanto 'tubo', la sonoridad puede resonar precisamente por-

que hay un vacío y porque ese tubo admite ciertas frecuencias y no otras. En el canal de la función fática, pareciera planearnos Lacan, hay que imaginar un vacío *espacial* que media entre emisor y receptor; hay que imaginar también el vacío del tubo del aparato resonador. El receptor (individuo o aparato auditivo humano) podría tener una resonancia que no necesariamente se corresponde con la frecuencia producida por el emisor. En cierto modo, empezamos a ver aquí una diferencia entre oír y escuchar. Hay algo que se pierde en la vocalización fenoménica, un resto que no deja por ello de ser sonoro, pero que, digamos, tiene otra frecuencia.

La voz como objeto *a*, entonces, si bien supone un vacío, no es un vacío *espacial*, esto es, no estamos a nivel de la *res extensa*. La voz como objeto *a* "resuena en un vacío que es el vacío del Otro como tal, el *ex-nihilo*" (Clase 21, 12). Conjeturo que esta dimensión "de la nada" no tiene lugar ni en la sustancia extensa ni en la sustancia pensante, por lo tanto, como lo planteará en el *Seminario 20*, hay que imaginar una tercera sustancia, la gozante, esa 'nada' que aloja a los objetos pulsionales. Esa voz pulsional resulta, pues, ser "la alteridad en lo que se dice" (12): suena, pero no es (con) la sonoridad del decir, sino una sonoridad otra, que hay que saber escuchar en su frecuencia propia. Así, para que esa voz–extraña en tanto "desprendida de nosotros"—responda, resuene, hay que impedir ser capturado por el decir, por el sentido, por la compresión rápida; por lo tanto, hay que predisponerse a zambullirse en el vacío constituido por el Otro, posicionarse de tal modo que se pueda captar la sonoridad extraña de la voz como objeto *a* fuera de las voces, esto es, fuera de las garantías del Otro simbólico. Se puede entender desde esta aproximación en el *Seminario 10* que Lacan más adelante en su enseñanza postule al analista en el lugar del objeto *a* o haciendo semblante del objeto *a*. Se logra así entender entonces la afirmación de que "es en ese vacío que la voz en tanto que distinta de las sonoridades, voz no modulada, pero articulada, resuena" (12). La voz como objeto *a* tiene una sonoridad distinta de las voces fenoménicas del decir, porque resuena de otro modo en tanto no está modulada 'por el significante' del registro simbólico. En esta cita, el adjetivo 'articulada' es el que tendremos que retomar más adelante.

La voz como objeto *a*, entonces, no carece de sonoridad, ya que puede ser oída: juego entre el *j'ouïssense* y *jouissance* al que Lacan recurre en varios seminarios y que pone a la voz del lado del goce, por ende, fuera del Otro simbólico; a las claras, pues, se ve que la voz es oída, pero no escuchada. Así, mi primera conjetura, entonces, es que la voz no está fuera de la sonoridad, puede ser oída, pero está fuera de la *res extensa*, en la que tenemos la sonoridad del significante, la cual sí puede ser mensurada y regulada. Esa sonoridad insensata, no articulada por ningún significante, no involucra al soma, a lo biológico; sin embargo, es una sonoridad que funciona como una especie de 'ocho interior' para el sujeto: lo cual nos lleva, como veremos, a la cuestión de la extimidad. La sonoridad de esa voz como objeto *a* se diferencia de las voces y de la cadena significante donde, al estar fuera del Otro, aunque causada por el significante, solo puede ser apalabrada por aproximación ya que siempre queda un resto imposible de decir. La sonoridad de esa voz acompaña al decir, pero está velada por el decir mismo; se la oye, pero no se la escucha, quiere decir que hay que tomar precauciones para escucharla o leerla.

En el *Seminario 10* de la versión Rodríguez Ponte, se incluyen las notas de Claude Conté y de Irene Roublef sobre la participación de Lacan en las "Jornadas de otoño sobre el fantasma" del 21 de octubre de 1963. Allí aparecerá, en las notas de ambos, el vocablo 'audible', lo cual indica que Lacan se había referido, no a la afonía, sino a lo entrevisto y lo sobreentendido o entr'entendido en relación al fantasma: la mirada y la voz como objetos *a* se pueden entrever y entr'entender en el fantasma: "Modo de aprehensión del fantasma con lo escuchado — es que es lo sobrentendido, lo que da mejor la dimensión del sentido — es una dimensión original" (2). Leo aquí lo siguiente: que escuchar la voz o ubicar la mirada que el fantasma entrevé y/o entr'entiende ajusta el sentido del fantasma, pero eso no significa que mirada y voz estén en el campo del sentido y del significante. Inmediatamente a la cita anterior, Roublef anota: "Entr'entendido — sobrentendido —entre visto — *la cosa más allá de lo audible, de lo visible*, es esencial que la postulemos para el estatuto propio del fantasma" (2, énfasis mío). Conté anota algo similar.

¿Cómo hay que entender aquí lo 'audible', término que incorporan Roublef y Conté y que parece haber usado Lacan? Sin duda, no como áfono, sino precisamente como un más allá de la vocalización audible, de lo fenoménico de la cadena significante que permanece en el campo del sentido y de la comprensión inmediata.

Mirada y voz tienen el estatuto de la Cosa, fuera del sentido, vacío de sentido que se entrevé y entr'entiende a partir del fantasma y que puede significantizarse por medio del significante, pero nunca en su totalidad. No es que la voz sea áfona o muda, sino que, en todo caso, es '*sorda*' en el sentido de la lingüística, particularmente de la fonología, en que hay fonemas sonoros y fonemas sordos (por ejemplo, el par opositivo de /p/ oclusivo bilabial sordo y /b/ oclusivo bilabial sonoro), pero nunca áfonos. Si los sonidos 'sonoros' son para la fonología aquellos en los que vibran las cuerdas vocales y los sonidos 'sordos' aquellos en que esa vibración no se produce, conjeturo entonces cómo podemos acercarnos al hecho de que es precisamente esa 'sordez' (no la afonía) la que metaforiza la voz como objeto *a*: por eso, allí donde la sonoridad del habla se hace menos ostentosa, allí donde irrumpe la sordez de la voz, no solo se paralizan las cuerdas vocales y se anonada el sujeto, sino que se interrumpe la demanda.

De modo que tanto las voces, soportadas por el significante, como la voz como objeto *a* son audibles, con la salvedad de que la sonoridad de la voz como objeto *a* hay que entr'enderla no por la audición fenoménica, por el mero oír, sino por la escucha, operación propiamente psicoanalítica.

Si, como veremos, la lingüística ayuda a Lacan en el campo del decir, solo la lingü*isteria* o lingüistería va a permitir escuchar esa voz audible, pero no articulada ni al Otro ni al modo del significante. Por esta vía, la voz va a llevar a Lacan al campo de la letra, de la gramática y de lo anagramático.

En el *Seminario 10*, Clase 21, pág. 12, Lacan postula que la voz como objeto *a* no *resuena* a la manera como *suena* el significante, precisamente porque no resuena en un vacío espacial (*res extensa*), sino porque "resuena en un vacío que es el vacío del Otro como tal". Agrega que esa voz, "desprendida de nosotros […] nos aparece con un sonido extraño", es decir, tiene sonoridad, es audible, pero insensata y hasta

siniestra. Es, pues, una voz no garantizada por el Otro y que, a su manera, apunta a la falta en ese Otro. Y a renglón seguido, afirma "que la voz en tanto que distinta de las sonoridades, voz no modulada, pero articulada, resuena. La voz de la que se trata es la voz en tanto que imperativa, en tanto que reclama obediencia o convicción". Volveremos sobre ese adjetivo 'articulada' más adelante. Ahora subrayemos cómo la voz resuena con su propia sonoridad, es audible, 'sorda', pero no áfona. Y, de paso, veamos que, a esta altura del *Seminario 10*, Lacan está pensando no tanto la voz como objeto *a* sino como ligada al superyó, de ahí su referencia al Shofar que, vale decirlo, es el instrumento ritual –nivel significante— que le permite a Lacan "sustantificar ante ustedes lo que yo entiendo de la función del *a*" (*Seminario 10*, Clase 19, p. 4): sonido perturbador, conmovedor que también deja entr'entender ese más allá en el que se sitúa la voz –nivel pulsional— que él soporta.

Y Lacan sutilmente desliza el hecho de que, si todos pueden oír el sonido del shofar, no todos pueden escucharlo: en efecto, "está severamente prohibido, y no sólo a todo hombre, sino a todo ser vivo, aproximarse al círculo rodeado de rayos y relámpagos donde transcurre ese diálogo [de Moisés con Dios]". El pueblo podrá oír el sonido del shofar, pero solamente "*algunos* podrán subir" (énfasis de Lacan), aquellos, probablemente, capacitados para 'escuchar', entr'entender dicha voz, la voz de Yahvé. Ya mencionamos –y volveremos sobre ello al final de este ensayo— cómo la voz estará del lado del no-toda, de ŁA Mujer y, por ende, en relación al goce de Dios. No sorprende entonces que, en las fórmulas de los discursos, particularmente del discurso del Analista, éste ocupe esa posición de semblante del objeto *a*, en la medida en que la escucha es –si puede decirse así— ese privilegio o esa facultad entrenada que *algunos* ejercitan para escuchar, operación definitiva y definitoria del analista.

Segunda conjetura: la voz es sonora pero no articulada

1. *Voz áfona, fonema y significante*

Mi interpretación sobre "áfono' y sobre el oxímoron 'voz áfona' es que este adjetivo pretende aludir a cierta ambigüedad o paradoja (una voz que no suena) y por ello se presenta casi como un enigma. Conocida

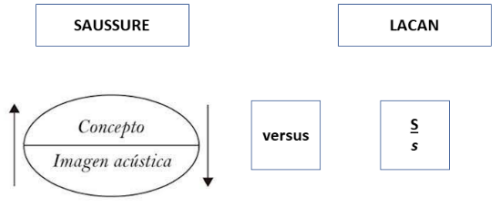
es la forma en que a Lacan le gusta jugar con el significante: chistes, ironías, paradojas, invención de neologismos, desbaratamiento de las etimologías, etc., juegos que parecieran haber contagiado a J-A Miller cuando calificó a la voz como 'a-fona'. Dejando de lado la incorrección y asumiendo cómo ese adjetivo se ha popularizado, aunque en la versión acentuada 'áfona', dejémonos llevar y atengámonos a dicho adjetivo paradojal –tal vez *tíquico* en el texto milleriano— y veamos cómo podemos, si no asimilarlo, al menos incorporarlo, tal como Lacan pretende para la voz: "Una voz, entonces, no se asimila, pero se incorpora, esto es lo que puede darle una función para modelar nuestro vacío"(*Seminario 10*, Clase 21, p. 14).[6] Y aquí esa incorporación la dejamos a gusto del lector: puede ser la incorporación a la manera de la *daphnia*, como ese granito de arena que Lacan conecta con el superyó en esa misma Clase 21, o bien pensar en los incorporales estoicos que Lacan retoma en el *Seminario 20* como prolegómeno a la introducción de la sustancia gozante. Me inclino a pensar que a la voz como objeto *a* le corresponde mejor esta segunda lectura.

En una primera instancia, se me ocurre interpretar el vocablo 'áfona' siguiendo esa actitud lacaniana de jugar con el significante y, a la vez, jugar con la versión de Miller: puedo, pues, escribirlo '*á*-fona', con la 'a' acentuada en bastardilla, o '*a*-fona', en ambos casos aludiendo al objeto *a* operando allí como la negación de 'fono' (el morfema 'a-' es de *negación, separable y dependiente* del morfema base, en castellano y en francés: por ejemplo, *a*normal, *a*típico). Señalemos de paso que los objetos *a* en cuanto goce se definen por su negatividad, separabilidad [*Seminario 10*, Clase 19] y están causados por el significante; de modo que podemos leer 'á-fona'/ 'a-fona', ya no como 'el objeto *a* que no suena', sino como aquello desarticulado, separado, como un murmullo insensato, audible, expulsado del registro simbólico, pero no obstante sonoro, con una sonoridad sorda que lo distinguiría de la sonoridad fenoménica del significante –caracterizado éste por ser lingüísticamente articulado. De ahí, entonces, que la sonoridad sorda de la voz se vaya ligando a la letra en la enseñanza lacaniana y, por ello, implique a la gramática.

[6] Dejo a criterio del lector conjeturar qué voz irrumpió en Miller al momento de usar ese adjetivo.

Por lo anterior, puedo concluir esta conjetura afirmando que ese vocablo paradojal se instala como una negociación o puente entre el carácter silencioso de la pulsión y el intento inicial de extraerla de la *res extensa*. Voz, por lo tanto, se opondría al significante o a palabra (*parole*=habla/*mot*=vocablo), es decir, a una sustancia y materia articulada y articulable (*mot*erialismo): solo el significante, por responder a la *res extensa*, puede ser dividido en unidades fónicas (fonéticas o fonológicas), morfológicas y sintácticas, pero siempre en el marco del sentido y el telón de fondo del Otro como depósito de significantes. Una vez más, en cuanto a la voz como objeto *a* no se trata de falta de sonoridad y audibilidad, sino de 'sordera' respecto del sentido, por lo cual podemos en una primera instancia hacerla equiparable al fonema.

Cabe recordar aquí, no obstante, que Saussure, al constituir la lingüística como ciencia, deja de lado la materialidad acústica, empírica y fenoménica del fono (para él el significante es 'imagen acústica') y afirma que el objeto de esa ciencia es el signo como entidad psíquica, donde el significado asume la preponderancia cartesiana de la *res cogitans*. Para Lacan, como es sabido, se trata de un Significante sobre el *significado*: invierte la fórmula de Saussure, hace desaparecer las flechas y el círculo, la barra opera como la represión y no como una mera línea divisora de planos, el significante está escrito con mayúscula y el significado, que es efecto del significante, está en minúscula y en bastardilla:



Para la lingüística posterior a Saussure, la base científica se consolida en la fonología –siguiendo en especial las investigaciones de la Escuela de Praga, de Nicolái Trubetzkoy (1890-1938), y de la glosemática de Louis

Hjelmslev *(1899-1965)* en Copenhague; el objeto que sostiene la cientificidad de la lingüística, más que el signo y la lengua, es el fonema; en tanto ciencia, la lingüística se soporta en el sistema fonológico de la lengua; los niveles morfológico, sintáctico y semántico tardaron un poco más en alcanzar un grado de sistematicidad. El fonema es una entidad también psíquica y cuyo valor se define negativamente por oposición a otros fonemas, es decir, resultando en una pura diferencia: cada fonema, en tanto valor, es lo que los otros no son en el sistema y, por ello, aunque *carecen de sentido*, distinguen significados. Ahora bien, este *sistema* fonológico (y por extensión lingüístico) no es cerrado, siempre tiene al menos un lugar de indeterminación que permite explicar, a nivel diacrónico, los cambios lingüísticos a lo largo de la historia de una lengua, cambios que están sobredeterminados por múltiples factores lingüísticos y extra-lingüísticos. Hay, pues, en el sistema fonológico inestabilidad de algunos fonemas que, con el uso y el habla, van transformando la pronunciación y rediseñando el sistema; en muchos casos, estos reacomodamientos afectan los otros niveles gramaticales: así, por ejemplo, hay fonemas sordos que se convierten en sonoros o bien oclusivos que se hacen fricativos y viceversa, y con ese desplazamiento muchas veces afectan la distinción de significado. El sistema, con ese agujero (indeterminación o inestabilidad) permanece abierto. Por ello es indispensable contar con una lingüística sincrónica previa a una diacrónica que aborde la historia de una lengua o la comparación entre lenguas.

No debe, pues, sorprendernos que el Otro –dice Lacan en el *Seminario 14*, "[e]stá eliminado como campo cerrado y unificado (Clase 11, 22/2/67), ya que, para Lacan –tal como lo plantea en "La significación del falo"— ese Otro no es el todo de la batería significante que garantizaría una relación biplánica de significante y significado; es, en cambio, un Otro que tiene una falta, y esa falta es el significante fálico, con lo cual llegamos al S(Ⱥ), esto es, al significante de la falta en el Otro, "destinado a designar en su conjunto los *efectos* de significado" (*Escritos II*, 670, el subrayado es mío). De ahí que se pueda decir que el significado es siempre efecto del significante S/*s*, lo cual cancela el amarre de la biplanidad del signo saussuriano.

El fonema, por lo demás, no es el fono; el fono es fonético, y por ello es estudiado por la física acústica que explora sus características: ondas, vibraciones, frecuencias, intensidad, timbre, etc. El sonido a nivel físico puede ser o no articulado al sistema de la lengua; pero el fonema es psíquico y articulado a dicho sistema; es *imagen* de lo acústico que opera diferencialmente siendo, como vimos, pura negatividad: es lo que los otros fonemas no son, cada cual en una posición precisa o inestable entre los modos y los puntos de articulación. Y precisamente porque carece de significado, es lo que permite distinguirlos a partir de la articulación significante: es como la música que se distingue del ruido porque se trata de sonido articulado, lo cual supone un sistema (tonal o atonal) con *reglas* de construcción reguladas por una *ley* estructural. Vemos aquí la relación más estrecha que hace Lacan entre el fonema como significante y su significante en la fórmula S/*s*. Sin embargo, hay que observar que Lacan no habla de sistema sino de estructura: "el inconsciente está estructurado como un lenguaje", que yo interpreto como que el *lenguaje* en tanto *estructura* supone una *ley*, mientras que para la lingüística se trata de la *lengua* como *sistema* de signos, lo cual implica *reglas* de juego. La idea es que se pueden organizar varios juegos –sistemas— sobre una misma estructura, de ahí que ambos sentidos, estructura y sistema, confluyan de cierto modo en la enseñanza lacaniana.[7] Me atrevería a pensar –para lo que aquí interesa y habida cuenta de la larga historia de los términos que estamos evocando— que el nivel estructural se instala a nivel de la gramática y el sistema de signos a nivel de la lengua: de esta manera podemos entender que las lenguas romances (las derivadas del latín: castellano, portugués, italiano, francés, catalán, gallego, rumano, etc.) sean sistemas que comparten una misma estructura gramatical de base; se puede entender también desde aquí las expectativas –luego frustradas— que Lacan tenía sobre la gramática

[7]En una conferencia dada por Silvia Bleichmar en la Fundación Sigmund Freud de Tucumán en octubre del 2006 y titulada "Problemas actuales del psicoanálisis: cambios en la subjetividad", hay un ejemplo que puede tener más sentido para los analistas que mi ejemplo lingüístico: ella distingue la estructura edípica tal como Freud la postuló en el complejo de Edipo y su actualización en sistemas familiares o "formas familiares" según la subjetividad de cada época. La subjetividad de cada época correspondería a los sistemas posibles soportados por la estructura edípica.

cartesiana y transformacional de Noam Chomsky, en cuanto a la posibilidad de una gramática universal (viejo proyecto de Port Royal), lo que explica la intervención de Jean-Claude Milner en el *Seminario 20*.

En ese mismo seminario, el *20*, Lacan se pregunta una vez más acerca del significante: distingue así *el* significante, el suyo, el de su lingüistería, tan cercano al fonema, y el *un* significante de la lingüística, como adherido al significado y, por ende, del lado del signo y del sentido. En dicho seminario, Lacan se preocupa por colectivizar el significante, sin lo cual el psicoanálisis sería imposible. La lingüística (la de la lengua y no la del discurso, que es posterior) parte del signo, o del significante como 'un' significante (parte inseparable del signo junto al significado), pero no tiene cómo pasar del vocablo (*mot*) a la lengua, no tiene cómo totalizar lo simbólico: "El vocablo no tiene otro punto donde hacerse colección que el diccionario, donde puede ser ordenado" (Clase 20, p. 11). Incluso el significante lacaniano no sólo es *vocablo*, sino también *frase* y hasta *proverbio*, considerados, según expresión de Lacan, como "¡un block de significancia!" (ídem, 12). A renglón seguido, no sorprende que Lacan recupere al Saussure de los anagramas, poniéndolo del lado de su lingüistería, por cuanto en el anagrama el significante está disperso y, además, es *letra*, solo captable por la lectura, es decir, es in-escuchable, sordo, pero no áfono. He ahí, en el anagrama, un significante que se oye, pero que hay que *saber escuchar*, esto es, *saber leer*. En el anagrama saussureano encontramos el indicio de una voz que el maestro ginebrino no supo cómo situar, precisamente porque carecía del concepto del inconsciente.

2. Distinciones alrededor del significante y del Otro

Por otra parte, Lacan discierne el significante tonto, el del habla del paciente, distinguiéndolo del significante en el Otro, el Otro como lenguaje, y al que Lacan tilda del lugar donde todavía, en tiempos de "La instancia de la letra" seguía ligado al "viejo Dios", como A, como Otro completo (*Seminario 20*, Clase 7, p. 10). Esta referencia nos habilita a interpretar que en el *Seminario 20* ya vamos a tener que vérnosla con un Otro que no opera a la manera del 'viejo Dios' de la filosofía o la teología, incluso de la lingüística. En el medio de ambos, entre *el* significante y *un*

significante, está el significante de *lalangue*, ubicado, ya no entre lo singular del sujeto y el Otro colectivizado, sino entre lo singular del *parlêtre* y el goce del Otro; este significante de la *lalangue* tiene un estatus de orden diferente al tonto y al del código. Si, como lo planteará más tarde, el Otro es el cuerpo,[8]lo es en tanto cuerpo significante, no como cuerpo material en el sentido de la *res extensa*, ni tampoco como cuerpo colectivizado a la manera de la *res cogitans*. Este nuevo Otro se soporta en *otra* sustancia, la *sustancia gozante*: no es (en tal caso, no es solamente) el Otro como *corpus* de un repertorio de significantes o signos, sino cuerpo, cuerpo sutil en el sentido de la falta en el Otro S (Ⱥ), cuerpo que goza.

En "Función y campo de la palabra", Lacan nos dice: "el lenguaje no es inmaterial. Es cuerpo sutil, pero es cuerpo" (*Escritos I*, 289). Si, como plantea en el *Seminario 14*, Clase 20, "no hay goce más que del cuerpo", entonces la distinción vale porque *el* significante mortifica al sujeto y lo aliena al cuerpo del Otro, pero, en ese mismo movimiento de producir una división subjetiva, el significante inscribe además la dimensión de un resto, ya no como vocablo, sino como letra, marca insensata, huella en la dimensión del Ello, que da lugar al *parlêtre* y a *lalangue*. La letra es una marca en el cuerpo (no orgánico) en la que el significante o el registro simbólico ha fracasado en su proceso de incorporización, dejando un residuo incorporal, pulsional, que escapa a dicho significante o registro simbólico. Esto nos permite entender el 'Eso goza', porque el Otro es cuerpo con una falta. Interpreto el goce *del* Otro –como lo plantea Lacan—en el sentido del genitivo subjetivo: "Eso goza', por eso habla, pero habla insensatamente, con la voz como objeto *a*. No se trata del goce del Otro en tanto genitivo objetivo, como el goce sadiano: gozar del O/otro, gozar del cuerpo del O/otro. Este Otro que goza tenemos que pensarlo en la dimensión de lo real y diferenciarlo del Otro del registro simbólico.

Todo esto nos muestra que, si el significante es causa del goce, ese goce proviene del Otro que es cuerpo gozante, goce instalado tanto del lado del Otro como del lado del *parlêtre* (no del sujeto), goce que nada

[8] Se puede hacer jugar, como muchos han hecho, esta frase en el sentido del Otro con mayúscula y del otro con minúscula. En mi interpretación me atengo estrictamente al uso mayusculizado.

tiene de biológico ni de referido a la carne. Por ello, en la tríada Otro-cuerpo-goce se hace necesario, según mi parecer, mantener, por un lado, lo que Lacan elabora en el *Seminario 14*, donde todavía sostiene el Otro como A, esto es, como ese viejo Dios completo y garante, con el sujeto como su correlato, con su habla y con un cuerpo imaginario y simbólico, y, por otro lado, considerar reelaboraciones posteriores donde ya tendríamos el Otro como Ⱥ, para el cual el correlato es el *parlêtre* y *lalangue*, con un cuerpo pulsional, marcado –escrito— por el significante a nivel del Ello como letra que requiere de la lectura. La impronta de la *Carta 52* de Freud y hasta la *Ética* de Spinoza se dejan entr'entender aquí.

3. Sonoridad y articulación

Recorramos otros matices: el fono es fenoménico y carece de relación con el sentido o la significación. El fonema, como vimos, es psíquico y permite distinguir sentido (*p*echo/*t*echo, ca*m*a/ca*p*a). La voz como objeto *a* es sonora e insensata; comparte con el fono y el fonema estar fuera de la significación y, a diferencia de fono y similar al fonema, está en la dimensión de lo psíquico. Lo que caracteriza a la voz como objeto *a* es, no obstante, ser *in*articulable por el sistema ya que es un resto caído, excluido, no incorporado o *in*corporable por el sistema. Ya apunté cómo en el *Seminario 10*, Clase 21, p. 12, Lacan afirma: "es en ese vacío que la voz en tanto que distinta de las sonoridades, voz no modulada, pero *articulada*, resuena" (énfasis mío). Insiste en eso en "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis" (*Escritos II*, págs. 509 y ss.). Parecería, entonces, que mi interpretación sobre lo inarticulable de la voz queda invalidada por la 'palabra' lacaniana; sin embargo, si se lee el contexto de la frase, se entiende que la voz está *articulada* al campo del Otro en el sentido de que se instala en un vacío que es desecho *del* Otro como tal, porque no puede alojarlo: "Es propio de la estructura del Otro constituir cierto vacío, el vacío de su falta de garantía". Cuando apelo a lo 'articulable' en este ensayo, me refiero a *la articulación del significante tal como se da en la lingüística y en ese Otro del significante que expele la voz como lo extraño*. La voz está articulada a la falta en el Otro, pero no está articulada como el significante al sistema de la lengua. En este párrafo del *Seminario 10*, Lacan

está todavía pensando esa voz como se da en la psicosis y en el superyó, pero en realidad se trata, sea en el caso de la alucinación o del superyó, como voces que fingen la voz como objeto *a*. Lacan cierra ese párrafo diciendo: "La voz de la que se trata, es la voz en tanto que imperativa, en tanto que reclama obediencia o convicción", sean nuestras propias voces que nos vienen de afuera, como en la psicosis, o bien cuando la escuchamos en un grabador: "Es precisamente por eso, y no por otra cosa, que desprendida de nosotros, nuestra voz nos aparece con un sonido extraño". Por ende, la voz como objeto *a* no tiene representación significante, aun cuando tenga sonoridad; digamos que, a lo sumo, se inmiscuye en la cadena significante por medio de la sordez o silencio de la gramática, en forma, si se quiere, anagramática.[9] Sin duda, puede ser parcialmente

[9]Daré un par de ejemplos un poco triviales, pero capaces de dar idea de cómo opera la 'sordera' de la gramática: digamos que no podemos 'escuchar' la gramática en un enunciado, solo podemos oírla. El sentido del enunciado se nos impone, nos captura. Solo podemos escucharla si la leemos, no necesariamente porque los enunciados deban estar escritos sobre un papel, sino porque desde la posición del analista nos precavemos de ser capturados por el sentido. Así, si un analizante dice "Ayer, en la librería que queda cerca de casa, Esteban, mi primo, compró para María un libro fabuloso", al hacerlo, ha cambiado el orden gramatical standard: "Esteban, mi primo, compró un libro fabuloso para María ayer en la librería que queda cerca de casa". Podría haberlo dicho en otro orden: "En la librería que queda cerca de casa, mi primo, Esteban, para María, ayer, compró un libro fabuloso" y otras variaciones. En todos estos casos pareciera que se dice 'lo mismo', pero en realidad, no sucede así: en el primer ejemplo, al hablante le interesa subrayar el tiempo y por eso pone en primer lugar el adverbio 'ayer'. Luego pasa a enfatizar el lugar: la librería; a continuación, nos brinda el sujeto gramatical de la oración, Esteban, y le adhiere la aposición 'mi primo'. Vemos que, en este ejemplo, lo que se ha pospuesto es la acción de comprar, el objeto comprado y el objeto indirecto, es decir, para quién se ha comprado dicho objeto. Hay una gradación emotiva o guiada por cierto interés que se manifiesta en el cambio del orden gramatical respecto de la oración standard. Compárese con el segundo ejemplo y podrán verse los énfasis de aquello que le interesa al sujeto, aunque no sea consciente de ello: primero el lugar, luego el parentesco, a continuación, el nombre, finalmente la receptora del regalo, el tiempo y al final la acción y el objeto comprado. Estos cambios en el orden gramatical van, en general, acompañados en cambios en la modulación y entonación del enunciado. En muchos casos, el analizante al hablar *repite* –en el sentido del *automaton*— un cierto patrón de estructura gramatical y eso no debería dejarlo pasar un analista. Puedo poner otros ejemplos en los cuales la gramática opera a un nivel más cercano a la voz. Sabemos que hay verbos copulativos (ser, estar, parecer), que pueden ser reemplazados por junturas fonológicas, es decir, pausas, que escribimos con los signos de puntuación. Así, en una frase como "el candidato del partido, consciente del cambio climático", podemos sustituir la coma por "es consciente", "está consciente" o "parece consciente". ¿Votaríamos a ese

apalabrada, significantizada por medio del significante 'tonto', y puede ser leída como letra, pivoteando con *el* significante colectivizado. En la clase 20 del *Seminario 14* (31/5/67), aludiendo a la mirada y la voz (diferenciándolas de lo oral y anal), Lacan afirma que "[e]stos objetos [mirada y voz] (…) no sabrían ser tomados por alguna denominación significante, aunque fuera llevada al rango de denominación social, objetos que por su naturaleza se escapan". En la audición, estos objetos *a* 'se escapan'. Aquí entendemos, en primer lugar, que la voz como objeto *a* está entre el cuerpo pulsional del *parlêtre* y el cuerpo del Otro como cuerpo significante y a la vez como cuerpo gozante en tanto S(Ⱥ).

Resumiendo: hay que entender que 'áfona', a pesar del sentido del diccionario, no parece ajustarse a la elaboración lacaniana de la voz como objeto *a*. En Lacan, como vimos, la voz no carece de sonoridad: remite a grito, a ruido no articulable, al sonido vehiculizado por el shofar, es decir, es un resto sonoro que escapa al sistema lingüístico, que ha caído de ese

candidato que ha hecho una pausa y ha evitado manifestar el verbo que develaría su auténtica posición política? *Ser* consciente indica algo permanente; *estar* consciente supone cierta posición temporal, es un estado y, por ende, podría dejar de estarlo; finalmente, "*parece* consciente" nos ofrece muchas dudas sobre su posición respecto al cambio climático. Como puede verse, la juntura aquí es peligrosísima: la oímos porque es pausa, pero en tanto silencio, es significativa; pero no la escuchamos y mal haríamos en comprender demasiado rápido qué ha dicho efectivamente el sujeto. El ciudadano, como votante, imaginará que el candidato dice lo que él mismo piensa; pero un analista, como sabemos, no puede permitirse ese lujo. Finalmente, para mostrar cómo la gramática se instala silenciosamente del lado del sentido, vale la pena anotar que se habla de 'sujeto tácito' cuando el sujeto del enunciado no está explícito: 'vino a almorzar ayer'. Sabemos que se trata de una tercera persona del singular, pero no se dice quién es; seguramente la persona aludida ha sido mencionada en enunciados anteriores. Recordemos que para el latín la traducción de 'silencio' es 'tacita', de ahí lo de tácito; sin duda, no todas las lenguas pueden recurrir a elidir el nombre o el pronombre personal: el inglés no puede hacerlo, frente a la flexibilidad del castellano. Lo cierto es que, si hablamos precisamente de 'sujeto' tácito, es porque hay sujeto y, en castellano, éste se aloja en el silencio que le permite hacerse oír en la desinencia del verbo, aunque no siempre lo haga con precisión. A veces hay ambigüedad en el discurso de un analizante, porque en algunos tiempos verbales la primera y la tercera persona singular son iguales: hablando de alguien, una analizante podría agregar: "lo veía y no podía creerlo". El analista, desde su escucha, podría intervenir interrogando sobre quién no podía creerlo. Nada indica en el enunciado que se refiere a la misma persona: "[María] lo veía y [¿María? ¿yo?] no podía creerlo". En todos estos ejemplos vemos cómo opera la gramática, aunque audible, pasa desapercibida si no hay una escucha alerta o alertada.

sistema y le es exterior, pero no obstante resulta éxtimo para sujeto y para el *parlêtre* por cuanto es un vacío de sentido producido, no obstante, por *el* significante colectivizado y articulado. La sonoridad de la voz como objeto *a* no deja, entonces, de tener algún tipo de manifestación fenoménica en la enunciación (ruido, timbre, grito, intensidad, bramido, balbuceo, incluso como significante a nivel de *lalengua*), pero lo que la distingue de la palabra es la falta de articulación simbólica, lo cual la deja en la dimensión de lo insensato y, por ende, de lo real; la voz es irreductible a la significación, es lo que se separa del Otro, lo que cae pero, como ocurre ya desde la operación del estadio del espejo y luego por medio del fantasma, es necesario velar, vestir por medio –paradojalmente— del significante, porque es precisamente el significante el capacitado para hacer un alto al goce.

Por eso, me parece que es desde la lógica del significante como debemos entender la cuestión de la sonoridad del significante, de la dimensión de las 'voces' contrastada a la erróneamente atribuida *afonía* de la voz como objeto *a*. La voz fenoménica escapa, como vemos, al dominio de la lingüística para ser objeto de la física; la voz como objeto *a* también desborda a la lingüística como ciencia porque está expelida del Otro, del sistema del lenguaje; es debido a ese carácter psíquico y además por su carácter separable e inarticulado a lo simbólico, por lo que Lacan se orienta hacia una lingüistería (*Seminario 20*, Clase 3, 19/12/72, p. 3).

4. Significante, letra y goce: primordialidad de lo simbólico

Ahora bien, la voz es, siguiendo al Freud de *Tótem y Tabú*, anterior al significante, en una anterioridad mítica, no evolutiva; desde Lacan, sin embargo, es posterior al significante, es resto de la operación significante. Recordemos: en "Subversión del sujeto" Lacan se ocupa de ir más allá de Hegel/Kojève, al plantear la prioridad de lo simbólico del lazo social (por ende, del lenguaje): "el pacto es siempre previo a la violencia antes de perpetuarla, y lo que llamamos lo simbólico domina lo imaginario" (*Escritos II*, 771); en "Situación del psicoanálisis en 1956" señala cómo en *Tótem y Tabú* Freud sostiene "la primordialidad de ese significante que representa la paternidad" (*Escritos I*, 441). Como vemos, Lacan nos muestra así la

paradoja de la dialéctica hegeliana y del mito freudiano: si el esclavo claudica por miedo a la muerte en la lucha por puro prestigio, tuvo que haberle dado al otro contrincante alguna señal para preservar su vida, de lo contrario el otro lo hubiera aniquilado; si los hijos conspiraron para matar al proto-padre de la horda es precisamente porque hubo un pacto previo, y la conspiración lo demuestra. El Otro como lazo social, como registro simbólico, antecede así al goce y por ello el goce resulta ser "efecto de discurso" (*Seminario 18*, p. 20). Cuando en la clase 20 del *Seminario 14* se interroga sobre el goce del amo y del esclavo, concluye –para decirlo rápido— que hay un Otro previo que los goza a ambos. De ahí que entonces podamos entender cómo el goce es siempre causado por el significante, por lo simbólico.

Este impasse es el que es necesario atravesar para entender la diferencia entre la voz y las voces del superyó, porque el superyó apela a la palabra: da órdenes, injuria, impele al sujeto. En el *Seminario 10* Lacan llama a esas voces 'desechos' de la voz como objeto *a*: "sus desechos, sus hojas muertas, bajo la forma de las voces, de las voces extraviadas de la psicosis, su carácter parasitario, bajo la forma de los imperativos interrumpidos del Superyó" (Clase 19). Y así como hay una esquizia entre ojo (visión) y mirada, hay también una esquizia entre lo oído (voces) y voz. La voz como objeto *a*, posterior a la huella o marca significante, diferenciada de la palabra, resuena en el vacío del Otro que oficia como telón de fondo sobre el que se yergue el *decir*, un vacío no garantizado por ese Otro: y así como no hay decir en el que no se deslice el deseo, tampoco hay decir que no esté acompañado por la voz como objeto *a*, como goce. Esa voz es el resto que queda olvidado tras el decir que se oye. Afirma Lacan en el *Seminario 10*: "debemos incorporar la voz como la alteridad de lo que se dice" porque "Una voz […] no se asimila, pero se incorpora, esto es lo que puede darle una función para modelar nuestro vacío" (Clase 21). Por eso la voz escolta todo decir, lo sostiene y también lo amenaza, usualmente como *tyche*: una irrupción insensata para el sujeto y para el Otro.

La voz irrumpe donde se paraliza la demanda, porque la demanda está articulada. Dice Lacan en el *Seminario 14*, clase 15, 12/4/67: "cuando

la demanda se calla (…) la pulsión comienza". Insistamos: a la voz supuestamente '*á*fona', sin embargo, la podemos *oír* por algunas de sus manifestaciones fenoménicas (ruidos, balbuceos, ahogos, vocablos o frases etc.) o por contraste con el silencio (recordemos que la pulsión es siempre frontera entre el cuerpo y el lenguaje), pero no la podemos *escuchar* porque carece de significantes; muchas veces, cuando irrumpe, tendemos a no oírla y dejarnos llevar por aquello del enunciado que apresuradamente hace sentido. Quedamos, pues, capturados por el sentido, por el significante tonto y/o por el Otro simbólico. Lacan siempre aconsejaba no apresurarse a comprender. Y es que el analista debe atenerse al significante y a la letra, no a la palabra como significante 'tonto': la operación retroactiva $S_1 \leftarrow S_2$ muestra claramente que, si un significante representa al sujeto para otro significante', si estamos a nivel del significante, no estamos a nivel de la palabra. Esto quiere decir que, a lo largo de la cadena del habla del analizante, es el analista el que instala el significante y lee la letra, precaviéndose así de ser capturado por las palabras y el sentido de las palabras.

Es posible pensar que es precisamente la transferencia la encargada de abrir la distancia necesaria para que el vocablo tonto del analizante, su habla cotidiana, alcance el estatus de significante en la escucha del analista. El significante no es algo dado, no es fenómeno, es una construcción del analista en su relación con los tres registros del nudo borromeo. El significante es el vocablo vaciado de sentido para el analista; es ese lugar ambiguo o enigmático en el que se puede detectar la voz como anónima. Y es que la voz, como el significante, es *a*nónima, no tiene nombre, no pertenece a nadie (*personne*); Lacan la posiciona fuera del Otro y sobre todo también marginada por la ciencia, a la que denomina "fabricación mental", cuya función es velar la voz, velar lo real, con un discurso de nadie, por eso cita unos versos de Paul Valery en el *Seminario 2* (Clase 5) y también en los *Escritos*:

> *... cette voix*
> *Qui se connaît quand elle sonne*
> *N'être plus la voix de personne*
> *Tant que des ondes et des bois...* (*Escritos I*, 276)

Y es que lo gramatical, tal como se plantea para la voz media o para el genitivo, como componente sordo del/en el enunciado, usualmente no se escucha, pero inevitablemente se oye; a la voz, como a lo gramatical, hay que 'leerla al pie de la letra'— en tanto se desliza 'sordamente' por el enunciado, lo acompaña, lo con*forma*, no lo deja a disposición del yo. Si seguimos al Lacan del "Discurso a los católicos", podemos decir que para 'escuchar' esa voz –o lo que de ella se filtra en la gramática—, el analista tiene que "callar el amor" (19) y evitar ser capturado por la comprensión. Como lo plantea en el *Seminario 20*, correlacionando en parte la matemática con la gramática, y enfocándose en la cuestión de la letra como lugar en donde se soporta el psicoanálisis –en tanto dicha letra abre a ese más allá o más acá que reconocemos como goce— nos dice, otra vez jugando con el significante y las etimologías a la manera joyceana, en este caso, la de 'gramma' (letra, carta, basura o detritus [*litter*]:

> la gramática, la cosa del lenguaje que no se revela más que en el escrito. […] Es que si la gramática es lo que en el lenguaje no se revela más que por el escrito, es que más allá del lenguaje, este efecto… este efecto que se produce por soportarse solamente de la escritura — que es seguramente el ideal de la matemática — es alrededor de eso que aquello de lo que se trata en el lenguaje se revela. A saber que, rehusarse de alguna manera la referencia al escrito, es también prohibirse lo que, de todos los efectos del lenguaje, puede llegar a articularse, y a articularse en algo que no podemos evitar que resulte del lenguaje, a saber un *supuesto* más acá y más allá. (Clase 5, p. 13).

5. Sujeto y lengua / parlêtre y lalengua

Si el significante se ubica del lado del lenguaje, la voz como objeto *a* está *entre* ese lenguaje y el cuerpo pulsional producto residual del significante, por eso *lalengua* en su balbuceo se plantea también como el *inter*mediaria; en efecto, aún articulada como significante, sin embargo, excede al Otro de lo simbólico, porque *lalengua* es la brecha y hasta es litoral–ese 'entre', como esa gramaticalidad 'áfona'— donde podemos 'escuchar' la tensión entre la voz como objeto *a* y el significante, entre algo de la voz entrevisto por un significante *impotente en cuanto al sinsentido de lo real*, de lo pulsional. Aunque la voz no pertenece al lenguaje, aunque se sitúa entre

el lenguaje y el cuerpo, lo cierto es que sin el lenguaje no hay voz. Y sin el cuerpo tampoco hay voz. Como todos los objetos *a*, la voz está siempre separada del lenguaje y del cuerpo. Y es también separable. Por eso no es –como dijimos más arriba— que la voz carezca de materialidad sonora, sino que esa sustancia sonora del grito, de la tos, del rugido, del bramido, del balbuceo y hasta del vocablo no está articulada por/en un sistema simbólico, como el lingüístico, solo está 'articulada', como decía Lacan, a la falta en el Otro. Esa voz es un resto que excede al sistema, que proviene de la falta en el Otro –por ende, es falta en la estructura— y que le deja al *parlêtre* otro agujero.

Mi interpretación, entonces, sostiene –si queremos mantener lo freudiano desde la perspectiva lacaniana— que *el* significante es causa del goce y, aún en su impotencia, se yergue frente a la mudez insensata de la pulsión, frente a la letra gozante y silenciosa, haciendo alto al goce, vistiéndolo con las voces tontas y el fantasma; es el placer, más que la prohibición de la ley, la que hace alto al goce. En efecto, según Lacan "no es la Ley misma la que le cierra al sujeto el paso hacia el goce, ella hace solamente de una barrera casi natural un sujeto tachado. Pues es el placer –en tanto promueve la homeostasis— el que aporta al goce sus límites, el placer como nexo de la vida" (*Escritos II*, 782). Aquí el placer oficia como una función reguladora del deseo para permitir la sobrevivencia del sujeto y rescatarlo de la captura por un goce letal.

En este encuadre, mi perspectiva sostiene que, al reconocer la incidencia del goce en el placer, se procede a reconocer la incidencia de la voz en los agujeros del decir y este proceder no es una cuestión de oír o no la sonoridad, sino de reconocer la imposibilidad de articulación significante de la voz como goce, esto es, que no hay modo de apalabrar completa y totalmente ese soporte de la voz que acompaña el decir. Agrego ahora otro punto: esos agujeros no son silencios: por ello, es importante no confundir la mudez o sordera pulsional con el silencio del sujeto y/o el silencio del analista.

6. Mudez/sordera y silencio: la cuestión del vacío y del agujero

El silencio es parte de la dimensión significante, por eso es un constituyente de la posición del analista. "El acto de callarse –dice Lacan

en el seminario *La lógica del fantasma*— no libera al sujeto del lenguaje" (clase 15, 12/4/67). Y procede entonces a diferenciar *taceo* de *sileo*. *Taceo* es un silencio que proviene de callar algo por diversos motivos o hasta por represión; el *sileo*, en cambio, es un silencio motivado por la irrupción de un real, de algo pulsional que escapa al dominio del yo [*moi*]. El silencio (*taceo*) es la dimensión que el analista abre para que el analizante hable y pueda escuchar su propia voz (*sileo*), su decir agujereado, vaciado de sentido precisamente por la irrupción de la voz como objeto *a*. Ese silencio del analista está también en la dimensión del lenguaje, es una posición de discurso, es *taceo*. La mudez, sordera o 'afonía' de la voz está, en cambio, en la dimensión de lo imposible del *silere*, y nada precave al analista de ser también capturado por ella. La voz impone el vacío, el agujero en el decir; el silencio solo es la suspensión temporal del habla, una suspensión o errancia en la cadena significante que puede hacer vacilar al sujeto, pero que no lo anonada.

La lingüística no ha explorado ni sacado rédito de ese agujero en el sistema de la lengua. Pero la lingüistería de Lacan se situó precisamente allí. La voz es ese agujero no cubierto por el significante, de ahí que tengamos el $\mathbb{A}$. La voz está en el sujeto $ y en el *parlêtre* también como agujero o vacío que puede avasallarlo, invadirlo, corporizarlo, ya que la voz es pulsional. La voz está afuera del Otro –como la voz daimónica de Sócrates que Lacan evoca en el *Seminario 11* (266)– y también fuera del Sujeto, pero asimismo adentro: por eso decimos que es 'éxtima'. El sujeto es $, está dividido, precisamente a causa de la captura del ser viviente, de la cría humana, realizada por el lenguaje, por ese Otro simbólico que lo aliena, de ahí que sea necesario "poner el goce y el cuerpo en esta relación que he definido por la función de la alienación" (*Seminario 14*, Clase 20, versión bibliopsi, sin paginación). Pero ese Otro, como vimos, tiene también –como el sistema fonológico— un vacío a nivel estructural y abre en el $ otro vacío. La ley de estructura que nos viene del Otro no puede prescindir de ese resto ominoso que es la voz, aspecto que no se le escapó a Heidegger a partir, sin duda, de su lectura de Nietzsche. Otra vez nos topamos con la díada incorporal y corporal. La ley del Otro desaloja el cuerpo vital, pulsional, por medio del significante que lo mortifica, pero

esa ley arrastra consigo lo insensato que la anima, esto es, la voz *primordial* –la del dios inhumano, el que se regocija con los sacrificios humanos (Marta Gerez Ambertín)– como resto inarticulado e inarticulable; ese resto puede presentarse e irrumpe como siniestro y obsceno, y también como imperativo, tal como lo hace recordar el shofar en cuanto a ese lado gocijerante e insensato de Dios.

Recapitulando: la voz está separada de la significación (y) del discurso; la voz es precisamente lo no escuchado pero escuchable; puede coexistir con el silencio, pero no se confunde con él: la voz es muda, es sorda.

De la sustancia corporal de Spinoza a la sustancia gozante de Lacan

Ahora bien, me atrevo a plantear que, si el significante en tanto 'imagen acústica' opera en la dimensión *cartesiana* de la *res extensa* y el significado, su correlato, como *res cogitans*, entonces la voz, a pesar de su 'sordera', *no es sin sustancia*: no perteneciendo a ninguna de las dos cartesianas, la voz está del lado de la *sustancia gozante*. El salto epistemológico y filosófico que da Lacan en el *Seminario 20* es –para decirlo en términos nietzscheanos— una transvaloración de todos los valores de la metafísica occidental. Esta sustancia gozante tiene en Lacan sus antecedentes en la 'sustancia corporal' spinoziana y a ella se suma el giro a la lingüistería o lingü/isteria con base en Charles Sanders Peirce. En efecto, Elizabeth Roudinesco en *Lacan: Esbozo de una vida*, nos refiere que Lacan desde pequeño había descubierto la obra de Spinoza (31), a la que luego adicionará la enseñanza de Jean Baruzi y sus estudios sobre los místicos (32). Eso hará marca en su tesis *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad* (que se abre con un epígrafe de la *Ética* de Spinoza en latín) y, sin duda, retornará con toda su potencia en el *Seminario 20*, donde Lacan pone el objeto *a* y el goce como un incuantificable, inmensurable, del lado del no-todo, del lado de ŁLa Mujer en las fórmulas de la sexuación (Clase 7, p. 24), lado mítico en el que, además, ubica a Dios como no-todo, como producto del decir y a la vez como imposible, impresentable e irrepresentable

(Clase 5, p. 16, 17) y al que no le puede ni le podría faltar el odio –como lo había planteado Empédocles (Clase 8, p. 19).

> el goce de este Otro, de este Otro en tanto que podría serlo, si ella existiera, Ła mujer, que es en el lugar del goce de este Otro que es designado ese ser mítico (Clase 8, p. 9) […] Es cierto que si con ese S de A mayúscula barrado, S(Ⱥ), no designo otra cosa que el goce de Ła mujer, esto es seguramente porque es ahí que señalo que Dios no ha hecho todavía su *salida.* (Clase 8, p. 10)

En la *Ética* (Primera parte, "De Dios"), Spinoza habla de una 'sustancia corpórea' (Proposición 15, Escolio *c*, p. 49), como perteneciente a la "esencia de Dios"; es la *única* sustancia en el sentido de la *ousía* aristotélica, en tanto "es en sí y se concibe por sí", sustancia que no es producida ni creada por otra cosa, sustancia que es "infinita, única e indivisible" y que, además, se da en tanto "vacío", por eso nos aclara que "en la Naturaleza no se da el vacío"; critica a aquellos que "niegan que Dios sea corpóreo" y por eso propone la sustancia corpórea de Dios. En consecuencia, se trata de una sustancia que no es la de la *res extensa*, mundana, finita, la cual resulta para Spinoza no otra cosa sino "uno de los infinitos atributos de Dios". Como podemos ver, la correlación con el *Seminario 20* está a la vista y no requiere mayor elaboración, salvo la vuelta de tuerca que le da Lacan para quien la sustancia gozante es producto de la operación significante.

Es por esa vía, la del cuerpo gozante, por la que podemos entender el goce de la voz como objeto *a* fuera y más allá del sentido, e incluso en sus formas fetichizadas: el canto seductor fuera del sentido, el murmullo pulsional que atrapa, el ruido de una lengua extranjera que podría angustiarnos, el sonido de nuestra propia voz grabada; es que la voz evoca los ecos de las marcas primordiales del Ello. No nos asombra que, al pasar, en el *Seminario 11*, ya presintiendo el imperativo de goce del neoliberalismo, Lacan afirme que en la invasión de los *mass-media* y hasta con la ciencia que sufrimos, nos topamos con

> esos dos objetos cuyo lugar indiqué en una tétrada fundamental –la voz, casi enteramente planetarizada, y hasta estratosferizada, por nuestros

> aparatos y la mirada, cuyo carácter omnipresente no es menos sugerente, pues todos esos espectáculos, todos esos fantasmas, no solicitan nuestra visión, más bien suscitan la mirada. (282)

En tanto sustancia de cuerpo, la voz nos goza: "Eso se goza", dice Lacan en el *Seminario 20*, clase 3, 19/12/72, p. 21). Y es que "el significante se sitúa a nivel de la sustancia gozante (…) *el significante es la causa del goce*". La voz como objeto *a* tiene su causa en el significante. Efectos, ecos, resonancias de *lalengua*, de lo *infans* en el sujeto que precisamente ha resultado tal por la intrusión del Otro del significante que ha intentado desalojar la voz, velarla, vestirla, capturarla incluso en la protección del fantasma; fantasma, por otra parte, siempre amenazado de desintegrarse por la irrupción de esa voz. Si la voz como objeto *a* tiene relación con lo real y el goce, si en tanto los tres hacen serie, si no hay transformación, si operan en la repetición, entonces se plantean varias cuestiones que no podemos desarrollar aquí: en primer lugar, la relación del goce con la verdad (hermana del goce), en el sujeto y en el *parlêtre*; en segundo lugar, la relación entre ese goce y el sinthome y, finalmente, la posición del analista y de la clínica en el trabajo con la voz y la alienación del sujeto y el *parlêtre* al goce del Otro en el sentido del final de análisis y la responsabilidad del sujeto respecto del goce y su modo de arreglárselas con él y con el sinthome. La dimensión ética y política toma aquí su aspecto más urgente.

Para concluir digamos que no hay afonía de la voz como objeto *a* y su ronroneo o murmullo es ineliminable; hay que soportarla y, como el goce, sabemos que 'habla', pero no se escucha, y habla insensatamente. Para recubrirla –tal como lo vio Lacan– hay que recurrir a la invención del imaginario, no cualquiera, no el del estadio del espejo, el de la alienación jubilosa, sino el que se sitúa frente a la fatalidad del *sinthome*. Ese revestimiento del final de análisis supone una separación del Otro que debe orientarse –en el sujeto y en el *parlêtre*– hacia la emancipación del Otro, precisamente al punto en que éste se devele como inconsistente.

Bibliografía

Bleichmar, Silvia. "Problemas actuales del psicoanálisis: cambios en la subjetividad". Tucumán: Fundación Sigmund Freud, 2006. https://www.youtube.com/watch?v=ngd8XS7mbFA&t=646s

Gerez Ambertín, Marta. *Las voces del superyó*. Buenos Aires: Manantial, 1993

---. *Entre deudas y culpas: sacrificios. Crítica de la razón sacrificial*. Buenos Aires, Letra Viva, 2008.

Lacan, Jacques. *El triunfo de la religión, precedido de Discurso a los católicos*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

---. *Escritos I y II*. México: Siglo XXI, 2009.

---. *Seminario 2 El yo en la teoría de Freud*. https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/04%20Seminario%202.pdf

---. *Seminario 3 Las psicosis*. https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/05%20Seminario%203.pdf

---. *Seminario 10 La angustia*. Versión Rodríguez Ponte. https://e-diccionesjustine-elp.net/wp-content/uploads/2019/10/Seminario-de-la-angustia.pdf

---. *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

---. *Seminario 14 La lógica del fantasma*. Versión Ricardo Rodríguez Ponte. https://1library.co/document/zg636v6q-240946444-lacan-seminario-14-la-logica-del-fantasma-version-critica-ricardo-rodriguez-ponte.html

---. *Seminario 14 La lógica del fantasma*. Versión bibliopsis. https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/17%20Seminario%2014.pdf

---. *Seminario 18 De un discurso que no fuera del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

---. *Seminario 20 Otra vez Encore*. Versión Ricardo Rodríguez Ponte. https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.9.14%20TODO%20EL%20SEMINARIO%20%20S20.pdf

Miller, Jacques-Alain. "Jacques Lacan y la voz". *La voz*, Colección Orientación Lacaniana, Buenos Aires, 1997. 9-21

Roudinesco, Elisabeth. *Lacan: Esbozo de una vida. Historia de un sistema de pensamiento.* Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Spinoza, Baruj. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editorial Trotta, 2000.

Una reflexión sobre las nociones de "liberación" y "emancipación". Su pertinencia en la praxis teatral.[10]

Introducción

En este breve ensayo me sitúo en lo que se ha convenido en llamar "izquierda lacaniana" (J. Alemán) y "política lacaniana" (J-A. Miller). Esas dos perspectivas, no siendo similares, tampoco son excluyentes; ambas obviamente parten de Lacan, enfatizando unos los cuatro discursos y los otros el acto analítico. A su manera, cada una de estas vertientes apunta a la emancipación del sujeto, aunque –conviene afirmarlo— el vocablo 'emancipación', que nos proponemos debatir, solo forma parte del vocabulario de la izquierda lacaniana. La política lacaniana, en cambio, opta por hablar del fin del análisis o del pase. La izquierda lacaniana se plantea demarcar una lógica emancipatoria capaz de dar cuenta de lo que permanece (todavía) inapropiable por el discurso capitalista.[11] La política lacaniana enfatiza la ética de las consecuencias a partir de la destitución subjetiva que supone el acto al fin de un tratamiento.

Los cuatro discursos lacanianos (del Amo [amo antiguo], de la Universidad, de la Histérica y del Analista [como reverso del discurso del Amo]) son precisamente los que abordan las relaciones que sostienen el lazo social; el discurso capitalista [Amo moderno], por el contrario, no es propiamente un discurso porque, en vez de sostener lazos, en realidad opera desintegrándolos, con la serie de consecuencias nefastas y necropolíticas detalladas en sendas bibliografías. La política lacaniana, por su parte, se establece particularmente a partir de los Seminarios 15 (*El acto analítico* [1967-1968]) y 16 (*De un Otro a otro* [1968-1969] particularmente la Clase

[10] Este ensayo fue originalmente publicado en Stephan Arnulf Baumgartel Luiz Gustavo Bieberbach Engro, José Ricardo Goulart [ORGS.]. *Ensaiando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada*. *Rio de Janeiro: Mórula, 2021.*

[11] Jorge Alemán, Nora Merlin y muchos otros psicoanalistas incluidos en el volumen *Lacan en las lógicas de la emancipación* reelaboran planteos previos de Alemán y de Ernesto Laclau; por el lado de la política lacaniana, los trabajos suelen llevar la firma de Jacques-Alain Miller y de Eric Laurent, y seguidores.

22);[12] estos seminarios, como puede verse, se dictan en medio de las turbulencias parisinas del 68, lo cual le dan al tema del acto una intensidad política considerable.[13]

Del acto analítico y el acto performativo

Así como no es lo mismo abordar la emancipación desde cada uno de los discursos, tampoco resulta sencillo preguntarse por el acto ya que éste exige discernir al menos dos aspectos: que hay otros actos que están excluidos del acto analítico y, por esa vía, que habría una especificidad del acto analítico. En el acto analítico no se trata de acciones, gestos, rebeldías, protestas, afectos que no logran apalabrarse, muchas veces realizados desde la ética kantiana de las intenciones; por el contrario, el acto analítico, anclado en una ética hegeliana de las consecuencias, tal como Miller lo ha planteado, no se restringe al 'hacer' del analista, ya que incluso puede ser un acto si no hace nada: en efecto, como dice Lacan, "[a]un si el analista no hace nada, hay que dar sin embargo algún peso a la presencia del acto" (*Seminario 15*, Clase 15); y esto es así porque lo que importa y está en juego en el acto analítico es el deseo. Del lado del analizante, importa el deseo decidido de iniciar un análisis que lo conducirá a un final en el que se juega el acto analítico y la responsabilidad que éste supone en relación a su deseo y su modo de goce (*sinthome*).

Trasferido esto a la praxis teatral, el acto analítico, entendiéndolo como acto performativo emancipatorio, puede admitir dos posibilidades:

[12] Lacan introduce el concepto de 'acto analítico' en el *Seminario 14 La lógica del fantasma*, pero lo desarrolla en los seminarios posteriores. A lo largo de su enseñanza Lacan trabajará la cuestión del acto analítico a fin de ir ajustando gradualmente el concepto en relación a la arquitectura teórica del psicoanálisis, habida cuenta de que el vocablo 'acto' prolifera en el discurso psicoanalítico: se habla de *acting out*, de pasaje al acto, de acto fallido, del acto del sujeto, de la interpretación como acto del analista, entre otros.

[13] "No creo—dice Lacan— que haya sido casual que se haya visto así truncado lo que tenía para anunciar ese año sobre el acto. Hay una relación que naturalmente no es causal entre estos acontecimientos y la ineptitud de los psicoanalistas sobre lo que atañe al acto, y especialmente al acto psicoanalítico" (*Seminario 19* 309). Obsérvese cómo Lacan insinúa sutilmente la naturaleza política del acto, de todo acto en sí, y del acto analítico en particular, criticando a los psicoanalistas por no haber unido su horizonte a la subjetividad de la época.

la del teatrista trabajando su emancipación frente a las imposiciones neoliberales y a la 'institución teatro', y también frente a las demandas del público respecto a la escena teatral y social. Para el coordinador o director de un elenco, el acto performativo puede consistir en no hacer nada, hacer el muerto; por el lado del elenco o del grupo, el acto analítico se efectiviza si realmente hay un deseo decidido de crear asumiendo el riesgo y las consecuencias y no el mero 'agruparse para actuar'.

Podemos, entonces, distinguir el acto de las meras acciones, en la medida en que hay un antes y un después del acto, por cuanto se ha registrado una transformación a nivel del sujeto en relación al Otro. El acto no es la motricidad, pero la motricidad puede en un momento definir un acto. En la Clase 1 del *Seminario 15*, Lacan nos dice: "puedo acá caminar a lo largo y a lo ancho mientras les hablo, esto no constituye un acto, pero si un día, por franquear un cierto umbral yo me pongo fuera de la ley, este día mi motricidad tendrá valor de acto". El acto se sitúa, como vemos, en el campo del acontecimiento,[14] ha alterado la posición subjetiva y abre a una dimensión de riesgo y responsabilidad. Alterar la posición subjetiva respecto al Otro supone siempre atravesar el fantasma, ir más allá del Padre, separarse de los significantes, ideales y mandatos a los que se estaba alienado y enfrentar el vacío y la soledad del sujeto que, ya sin garantías, debe elaborar sus *propios* significantes amo (S_1), con el riesgo y la responsabilidad que eso supone.

Es precisamente en este punto en donde convergen de algún modo la izquierda y la política lacaniana. Llevado al campo del teatro, podemos ahora entender que no todo espectáculo, por ejemplo, admita la calificación de acto y de acto emancipatorio, en el sentido de trasformar completamente la tradición teatral y, por esa vía, el saber de los teatristas y las demandas del público. A veces, ese acto como acontecimiento admite

[14] La conceptualización del acto se torna más productiva si se la coteja con el famoso ensayo lacaniano titulado "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma", incluido en sus *Escritos* 1 (p. 187 y ss.), con sus tres tiempos lógicos: el instante de ver, el tiempo para comprender y el momento de concluir. Una aproximación a la praxis teatral desde este ensayo lacaniano se puede leer en mi trabajo titulado "Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva."

nombres propios para designar discursos emancipatorios: Artaud, Brecht, Grotowski, Buenaventura, Boal, Pavlovsky, etc., para limitarnos al siglo XX; son actos por cuanto constituyen momentos en que se reorienta y redefine la teatralidad misma, instalando espacios de emancipación política y artística. Para el caso argentino, es inevitable mencionar el movimiento de Teatro Abierto el cual, si bien no cambió en su totalidad los discursos estéticos, efectivamente fue un acto sin garantías y de sumo riesgo que abrió las puertas hacia una atmósfera emancipatoria frente a la dictadura.

Por eso es importante políticamente darse cuenta de que la mera acción teatral, movimiento o gesto performativo, por más bien intencionados que estén políticamente, no constituyen un acto y, por ende, no podemos hablar allí de emancipación; en tal caso, son rebeldías de coyuntura que, a la larga, pueden dar lugar a un acto instituyente, como lo plantea Alemán. Para Laclau, ese momento instituyente se define como *pueblo*, pero ya lejos de toda definición esencialista o nacionalista: el *pueblo*, opuesto a la *masa*, es precisamente un *momento* en la construcción de hegemonía, esto es, en el que las demandas de diversos sectores y por diversas insatisfacciones socio-económicas o culturales, logran converger en un significante vacío[15] que, al entrar en una relación equivalencial de las diferencias, disparan la acción en vistas a un acto instituyente y emancipatorio. De ser exitoso, dicho acto culminará con alterar la consistencia del Otro a partir de la institucionalización de algunas demandas; no todas, lo cual reinicia el ciclo de desindentifación[16] al significante vacío, para reconsiderar las demandas no satisfechas por lo instituido y orientar nuevamente la

[15] El pañuelo verde en las protestas que culminaron el 30 de diciembre de 2020 con la promulgación de la Ley 27.610 y que estableció el derecho al aborto gratuito y asistido médicamente, es un ejemplo de significante vacío. Podría haber sido otro color u otro objeto, pero ese pañuelo permitió *en un momento* poner en relación de equivalencia múltiples sectores con demandas diversas, no todas satisfechas por la ley. Es por ello que se habla de 'construcción' de hegemonía y no de contra-hegemonía, porque los sectores involucrados en la demanda pueden incluso pertenecer a los grupos dominantes, como ocurre con la diversidad de mujeres (edad, clase, religión, orientación sexual, raza, etc.) que luchan contra el patriarcado.

[16] Jorge Alemán introduce la 'desidentificación' como instancia crítica ineludible para impedir el atrapamiento de los sujetos en la masa; una vez lograda la institucionalización de una demanda, hay que reabrir el juego del antagonismo democrático una vez

acción política. Obsérvese que el *pueblo* admite el carácter pulsativo del inconsciente:[17] es contingente, imprevisible, no intencional y, mal que le pese a la ciencia, incalculable e impredecible; la *masa*, en cambio, se consolida sobre identificaciones a un líder y de los miembros que la componen entre sí; implica siempre una organización vertical y establece una relación de subalternidad que puede ser duradera, que se dinamiza alrededor de ideales y mandatos a los que los sujetos están alienados. La psicología, como ciencia social –y a diferencia del psicoanálisis— se encarga de explorar las constantes de los comportamientos de los *individuos* en la masa, muchos de ellos calculables y previsibles, pero –en tanto mero objeto de cálculo, puro lugar de determinaciones de todo tipo— relevados de su responsabilidad.

Nótese, además, que las consecuencias de un acto llaman a una responsabilidad por el mismo –siempre a nivel del sujeto emancipado—, la cual no es un factor relevante a nivel de las meras acciones ni tampoco supone un ejercicio de la masa, que opera por obediencia. El *acto analítico* no es posible en la soledad del sujeto, ni tampoco por identificación al analista. Si adscribimos la praxis teatral emancipatoria al acto analítico, es precisamente porque dicho acto –como el performativo — no compete solo al sujeto ni solo al analista, sino que involucra a ambos, es –como dice Lacan— "un encuentro de cuerpos" (*Seminario 19* 224) y, en la medida en que hay un discurso que sostiene dicho encuentro, se pude decir que se trata de "un lazo de dos" (Lacan, "La Tercera" 86), lo cual lo diferencia del *acto del sujeto*, que se hace en soledad. A propósito, Alemán especifica la causa por la cual él apela al término 'soledad':

más a fin de iniciar otro proceso instituyente. Esto es: hay que 'desidentificarse' con lo políticamente conseguido y volver a la lucha por aquellas demandas no satisfechas, sin apoltronarse en la 'confortabilidad' de lo ya instituido.

[17] Conviene tener en cuenta esta contingencia del inconsciente, su carácter pulsativo, de apertura y cierre, tal como, por ejemplo, sucede en un lapsus. No está demás recordar que para Lacan no hay inconsciente colectivo, ahistórico, esencial y menos aún arquetípico y universal. El inconsciente es transindividual, localizado espacial y temporalmente, constantemente transformándose desde el decir. Si en el *Seminario 11* Lacan afirma que el inconsciente es pre-ontológico, es decir, no es ni ser ni no-ser, sino que es del orden de lo no-realizado (38), en el *Seminario 14* Lacan añadirá que "el inconsciente es la política" (Clase 18 del 10 de mayo de 1967).

> El término "Soledad" procede directamente de la enseñanza de Lacan, ya que lo emplea, aunque en muy pocas ocasiones, para hacer referencia a la soledad del Sujeto en su constitución vacía. El sujeto lacaniano surge como un vacío sin sustancia y sin posibilidad de ser representado en su totalidad por los significantes que lo instituyen. Su soledad es radical, en la medida en que ninguna relación 'intersubjetiva' o 'amorosa' puede cancelar en forma definitiva ese lugar vacío y excepcional. (*Soledad: Común* 12).

Como ya Freud lo vio en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), la masa supone siempre una relación intersubjetiva y amorosa que no da lugar a la elaboración subjetiva emancipatoria por cuanto el amor se instala a nivel imaginario en la ilusión de 'dos que aspiran a ser uno'. Lacan retoma este aspecto en su crítica a Sartre y por ello deja atrás su temprana concepción ligada, desde el impacto de la lectura que Kojeve hace de Hegel, a la idea de reconocimiento. No debe tampoco dejar de anotarse que lo intersubjetivo y la cuestión del amor o caridad está en la base de la noción de liberación en los discursos sesentistas, incluida sobre todo la teología de la liberación. "¿Libres para qué? Libres para amar" (67), afirma Gutiérrez evocando a San Pablo. Demás está decir que a su afirmación se opone una larga historia del discurso amoroso como "prisión o cárcel de amor", incluyendo el psicoanálisis. Freud y Lacan no sostuvieron el mandato de "ama a tu prójimo como a ti mismo".

Acto, fantasma y perversión

El acto analítico, como el teatral o el performativo, siempre involucra a dos (actor/director, escena/público, autor/elenco), a la vez que supone una escena, como la del fantasma (*$◊a*), en la que se juegan las identificaciones imaginarias del sujeto dentro del *encuadre artificial* del amor de transferencia. Sin embargo, todo análisis no puede descuidar la dimensión simbólica y real, en la que entra en juego no solo el inconsciente estructurado como un lenguaje, sino el *parlêtre*, como marcado por la sustancia gozante y lalengua, esto es, el cuerpo como sede del goce, entendiendo por tal el malestar, el sufrimiento, la insatisfacción y lo real no significantizable, no apalabrados o apalabrables. Por ello el acto analítico, como se lo puede leer en la fórmula del discurso del Analista, se escribe

como $a \rightarrow \$$, que no hay que confundir con el fantasma perverso $a \lozenge \$$.[18] Esa confusión –que ha ocurrido en el campo clínico y teórico— supone un encuadre político diferenciado: en el discurso del Analista, el analista ocupa la posición de objeto *a*, en el lugar del agente en la fórmula; hace semblante de ese objeto causa del deseo del analizante, a fin de que éste logre emanciparse de los mandatos e ideales impuestos por el Otro, al que se alienó, encontrando sus S_1 –sus propios significantes amo— que lo singularizan en su modo de goce. Si el analista ocupara la posición de *a* tal como aparece en la fórmula del fantasma, la ideología o la ética serían otras muy distintas y con consecuencias muy diferentes: eso significaría que el analizante quedaría capturado por el analista en posición de perverso, como garantía del goce del Otro, lo cual está muy lejos de permitir una emancipación del sujeto *$*. Si el capitalismo se configura bajo la fórmula de la perversión (sobre todo la teatralidad del teatro a partir del Renacimiento), entendemos que el quede capturado en una dinámica que le impide cualquier posibilidad de un acto como acontecimiento, en tanto travesía del fantasma con sus consecuencias.

Porque el sujeto está marcado por el significante, habitado por el lenguaje, y porque el parlêtre goza al hablar en tanto lalengua involucra al cuerpo, el acto analítico se define como un dejar hacer, un dejar hablar al analizante, ese margen de una *libertad ilusoria concertada* que se denomina 'asociación libre'; el analizante es precisamente el que trabaja, el que en definitiva produce al analista; del lado del analista se establece el acto porque se ubica como semblante del objeto *a*, apela a la ignorancia docta, para que el analizante despliegue su saber-no sabido (inconsciente) a fin de dar lugar a la verdad de su deseo, esa verdad otrora reprimida. El analista no analiza al analizante sino que éste, ya no como analizado sino como agente de su propia emancipación, es precisamente el que *se* analiza (a sí mismo) 'con' el analista. Nuevamente, nos topamos aquí con diferencias estructurales con el tipo de política verticalista y masificante; en los últimos años

[18] Aunque no podemos intentarlo aquí, sería productivo releer la cuestión de la masa desde el fantasma perverso y la economía libidinal de la estructura de la perversión, además de plantearla desde el discurso del Amo o discurso de la Universidad. ¿Cuál sería la lectura de la masa a partir del (no) discurso capitalista?

–como ya lo percibía Laclau y, por ello se vio necesitado de definir el populismo y la categoría de *pueblo*— los movimientos sociales y también las dinámicas teatrales son heterogéneos en tanto apelan y agrupan a múltiples sectores y agrupaciones con demandas diferenciadas; si bien se registran liderazgos, éstos son contingentes y las posibles identificaciones no solo son parciales sino también precarias y transitorias. Decir –como propone en algún momento Lacan— que el acto analítico está del lado del analista, significa que éste finge olvidar que es causa del análisis y que su dejar hablar al analizante no es para darle *libertad de expresión* de sus pensamientos, sino para *causarle* los pensamientos mismos. Cuando ese líder o sector dominante de un movimiento se instala como discurso del Amo, el movimiento ya queda obturado en su capacidad de promover un acto instituyente.

Y es que el acto del analista consiste precisamente en permitirle al otro, al sujeto, hacer su acto, de ahí el potencial político de los nuevos movimientos en la era de la globalización, ya de por sí bastante desterritorializados y diseminados, sin que eso les impida la lucha por sus demandas. La gran diferencia y dificultad que hoy enfrentan los movimientos sociales se localiza en esta sutil posición de la dirigencia respecto de su trabajo con el poder: el analista es aquel que se abstiene de ofrecerle al analizante en bandeja los significantes para su bien y su felicidad; solo permite que el analizante arribe al final de su análisis. El analista –como el teatrista en posición de coordinador— acompaña el tratamiento –y el ensayo— hasta dejar al sujeto a las puertas de un acto en la medida en que ha atravesado su fantasma, ha procedido a emanciparse de los ideales que lo alienaban y ha logrado una destitución subjetiva que lo reposiciona respecto al Otro. Al hacerse cargo de su modo de goce, procede al acto de *autorizarse por sí mismo*, lo cual supone un alto grado de desamparo respecto del Otro, ahora inconsistente, pero también de responsabilidad por las consecuencias que esta nueva posición conlleva.

Acto y discurso capitalista: lo inapropiable

Es más que evidente que a nivel de la praxis este proceso no anda sobre ruedas y no es sin obstáculos (resistencias, defensas, *acting out*, pasaje

al acto, avatares de la transferencia, reacción terapéutica negativa, etc.). Transferida la cuestión del acto a la praxis política y también a la praxis teatral, el panorama se complica en la medida en que se confronta al Otro (el Estado, la 'institución teatro', los sectores dominantes y hegemónicos, la tradiciones y costumbres, etc.) y se intensifican las dificultades por cuanto los sujetos tienen que cotejarse con la impronta de los discursos, particularmente el discurso capitalista el cual –y no parece necesario decirlo— recusa completamente ocupar la posición del analista, hacer el muerto, como diría Lacan. Por el contrario, dispone de todos los medios posibles para entorpecer la acción, para avasallar el deseo y encausar al sujeto por un camino necropolítico balizado por los medios de comunicación, la fabricación de deseos artificiales, la búsqueda de satisfacción inmediata de goces irrefrenables diseminados para taponar el vacío subjetivo y la angustia con objetos de consumo irrelevantes que no garantizan la felicidad prometida por el sistema.

En efecto, el discurso capitalista, "al constituirse en el rechazo a la castración, no tiene como límite ninguna barrera con respecto al goce" (Appleton y Raymondi 30), amenaza al sujeto del deseo, avasallando su pulsión vital, capturándolo y colonizándolo a partir de un mandato superyoico, no moral, sino atroz y obsceno, que lo compulsa a gozar, gozar cada vez más, hasta convertir a dicho sujeto en un "consumidor consumido", individualista, empresario de sí mismo, carente de solidaridad y propagador de la pulsión de muerte frente a los otros y frente a sí mismo. Es por ello que el discurso capitalista no se presenta con un "carácter civilizador" (Appleton y Raymodni 47). Esta situación se ha hecho patente durante la pandemia: desafiar el virus como actitud desquiciadamente heroica que vela la pulsión mortífera; desafío a la Muerte poniendo en peligro la propia vida y la de los demás. Como plantea Alejandro Modarelli, lo que realmente se emancipa en este contexto ultraderechista y neoliberal es el virus. Traducido al discurso analítico, esto significa que en la sociedad global lo único emancipado es la pulsión de muerte. Por ello, muerte, pandemia y silencio se instalan y se hacen visibles denunciando la mudez de la pulsión.

Frente a esta captura del sujeto deseante, Alemán no solo deslinda a la izquierda lacaniana de la filosofía,[19] sino que plantea la dificultad de resistir y transvalorar el capitalismo, habida cuenda de que éste no tiene exterior (ya no hay utopías ni narrativas maestras, ni un sujeto histórico como el proletariado capaz de afectar el sistema a partir de una revolución). El capitalismo se expande, se repite, se disemina permanentemente a altas velocidades y, en la medida en que logre colonizar las subjetividades y sobre todo el inconsciente, habrá triunfado: el crimen será perfecto. Frente a esto, Alemán y las lógicas de la emancipación apuntan a explorar qué podría haber todavía de no colonizable por el capitalismo. La praxis política (como la teatral) deviene así éxtima,[20] interna al sistema, pero no confundida con él. Así como el encuadre analítico no es exterior a lo social, la praxis teatral tampoco lo es: solo se puede trabajar desde adentro, desde esa diferencia tan íntima y a la vez tan éxtima.

El psicoanálisis nos asiste con su concepción del sujeto *$* que, como vimos, es un lugar vacío "destinado a ser colmado por aquellos significantes que lo representan, lo identifican, o lo fijan a determinados ideales o mandatos" (*Soledad: Común* 13). Este sujeto emerge de la enseñanza lacaniana en su etapa con la lógica del significante y la impronta del Otro, de la lengua, del registro simbólico. En este sentido, no se trata del sujeto de la filosofía, concebido como un 'lleno' de intenciones y de buenas o malas razones. Menos aún se trata de un sujeto cognoscente. El psicoanálisis lacaniano también nos asiste –como vimos ya— con el parlêtre, tal como Lacan lo propone en la última etapa de su enseñanza: a diferencia

[19] En *Soledad: Común*, Alemán explícitamente quiere "mantenerse en la referencia a Lacan sin ingresar en la modalidad propia del discurso filosófico, para intentar preservar el carácter problemático de la cuestión del sujeto, carácter que según nuestro juicio solo el Discurso Analítico mantiene hasta las últimas consecuencias" (10). Como puede observarse, su opción es su acto por el cual se separa de las posiciones sesentistas y setentistas cuyo discurso se instala desde la filosofía o la ética de la liberación que, más que problematizar el sujeto y los avatares de su deseo y de su goce, toman un matiz modelizador de la acción a partir de una supuesta agenda liberadora pre-existente a la acción, lo cual no da lugar al acto. La captura del sujeto en esas posiciones filosóficas no deja de enlistarse e implicarse en el fantasma perverso del que hemos hablado.

[20] "Extimidad" es un neologismo creado por Lacan para hacer converger el sentido de intimidad y exterioridad.

del sujeto vacío y de las improntas simbólicas del Otro, el parlêtre se define a partir de la sustancia gozante y de lalengua; en este encuadre, el privilegio está del lado de lo Real (que no se confunde con la realidad como construcción fantasmática). En el hablanteser se debaten los goces, el significante está singularmente encarnado. El inconsciente como Otro, como tesoro de los significantes de la primera enseñanza, se define ahora como sustancia gozante en la cual resuenan las marcas singulares que el lenguaje introduce en el cuerpo. Por eso Lacan dice, en el *Seminario 20*, "hablo con mi cuerpo, y sin saber. Luego, digo más de lo que sé" (144). Podemos entender cómo ese cuerpo que habla, parlêtre, no lo hace en la dimensión comunicativa de la lengua, sino desde la singularidad de lalengua, fértil para el malentendido donde sonido y sentido se dislocan y hacen resonar esas huellas encarnadas de lo que nos fue dicho y de los que nos han hablado en nuestra más temprana infancia cuando el lenguaje no estaba completamente conformado y los significantes no habían vaciado de goce completamente nuestro cuerpo. Las consecuencias políticas de este giro en la enseñanza lacaniana todavía esperan consideraciones y debates puntuales.

Liberación/emancipación: alienación/separación

¿Por qué se habla de lógicas de emancipación y no de lógicas de liberación? ¿En qué se sostiene el uso de cada uno de esos vocablos? No he visto planteada esta pregunta en los trabajos de Alemán y sus seguidores. Tampoco he visto definido el término 'liberación' –atribuido a H. Marcuse— en los textos de las décadas del 60 y 70. El uso de 'liberación' se remonta a los períodos del esclavismo. "Romper las cadenas" supuestamente liberaba al esclavo del amo.[21] ¿Constituía o constituyó esa liberación un acto? ¿Cómo y bajo qué condiciones pensar la emancipación como un acto, tal como lo hemos detallado en los párrafos anteriores? Evidentemente se diseña una extensa agenda de investigación a partir de estas

[21] Ver el diseño de tapa de la *Filosofía de la liberación* de Dussel, titulada "El encadenado se libera".

preguntas. En lo que sigue, ensayaré una respuesta inicial, disparadora de otras que indudablemente emergerán de ella.

En la década del 70 y con prolongaciones ya muy acotadas hasta hoy, se habló de liberación en América latina y otros espacios coloniales o colonizados por los centros mundiales de poder. De 'emancipación' se había hablado durante los períodos independentista y post-independentista, pero con una propuesta que ya no podría ser la actual: en efecto, se trataba en aquellos autores del proyecto ilustrado y los defensores del positivismo quienes deseaban "enterrar" el pasado indígena e hispano-colonial y cancelar el cuerpo en beneficio de una emancipación mental o del espíritu, entendiendo por tal el pensamiento al europeo y el estadounidense, al que intentaban reimplantar en nombre del progreso como semillas civilizatorias para superar la barbarie nativa. Esta postura supuestamente 'emancipadora' se la puede rastrear todavía en las proclamas de la derecha y la ultraderecha actuales. A partir de la década del 60, la estrategia liberacionista tuvo como marco la teoría de la dependencia y los fracasados intentos desarrollistas. En efecto, como lo plantea Gutiérrez (pág. 50 y ss), el vocablo 'liberación' permite superar las limitaciones de esa teoría y esos intentos, en la medida en que implica un horizonte revolucionario. ¿Qué se entendía en aquel entonces por 'liberación'? ¿Cómo se diferenciaba ese vocablo de sus antecedentes emancipatorios? En nuestros días, a partir del feminismo y el psicoanálisis, con su impronta en los movimientos anti-patriarcal, anti-neoliberal y anti-globalización, ¿serán esos vocablos adecuados para describir sus estrategias políticas y sus activismos emancipatorios? Ambas discursividades, con los matices y diferencias en cada caso, convergen en apelar, por un lado, a la memoria, con toda su brutalidad y violencia, y, por otro, al cuerpo hablante, sexuado y gozante en el primer plano de su consideración teórica y política. Al proceder de esta manera, los términos 'liberación' y 'emancipación' constituyen significantes cuyo sentido se devela problemático habida cuenta del peso considerable inscripto en la memoria y la historia política latinoamericana y de otros territorios coloniales.[22]

[22] Agradezco a mis colegas del grupo REAL las sugerencias sobre la ponencia presentada en el XIII Coloquio Internacional de Teatro, Montevideo, Uruguay, 14 y 15 de

El Diccionario de la RAE define liberación como "acción de poner en libertad" y como "carta o recibo que se da al deudor cuando paga": por un lado, remite a un estado en el cual el sujeto se libera de la esclavitud o la prisión, lo cual supone obviamente un Amo al que se estaba subordinado; por otro, liberación admite una deuda que también mantenía al sujeto amarrado, capturado a su acreedor. Nos llevaría muchísimas páginas conjeturar acerca de esta semántica del sujeto encerrado y capturado por la deuda/culpa, tal como la ha trabajado Nietzsche en *La genealogía de la moral* y como aparece en el corpus freudiano. La perspectiva hegeliana, tal como se expone en la *Fenomenología del Espíritu* y luego trabajada por Alexander Kojeve (con las repercusiones que tuvo en muchos intelectuales de izquierda y sobre todo en el primer Lacan), más la solapada crítica lacaniana a Sartre, diseñan el espacio teórico en que la libertad implica un estado *nuevo*, donde la liberación haría desaparecer la dialéctica que sustenta las figuras del amo y del esclavo; con otras designaciones, esas figuras, aunque han establecido en sucesivas etapas históricas lazos diferenciales, no necesariamente han alcanzado márgenes de libertad fuera de toda relación de subalternización.[23]

La diferencia que propone el diccionario para emancipación respecto de liberación es mínima, pero relevante. Nos dice que 'emancipar' significa "libertar de la patria potestad, de la tutela o de la servidumbre; o de cualquier clase de subordinación o dependencia". 'Libertar' no necesariamente es sinónimo de 'liberar': en efecto, aunque se trata de un lazo de dos, aquí hay una terceridad, la de la Ley, que determina la voluntad de

mayo 2021. Gustavo Remedi muy puntualmente señaló la necesidad de cuestionar el término 'emancipación' por su impronta eurocéntrica y su huella discursiva desde la Revolución Francesa. Se abre de este modo un cuestionamiento a la izquierda lacaniana por la elección de este término. Intentaremos en este ensayo esbozar un encuadre disparador para futuros debates, ya que el tratamiento puntual y retroactivo (los famosos puntos de capitón) a lo largo del discurso histórico-político latinoamericano desde la co-lonia y los movimientos independentistas, como es fácil apreciarlo, demanda un espacio escriturario más allá de las limitaciones de este ensayo.

[23] Incluso en la perspectiva teológico-cristiana de G. Gutiérrez, se desliza siempre la impronta del discurso del Amo, cuando se insiste en la solidaridad del cristiano con los oprimidos; como sucede también con la tolerancia frente al diferente, siempre se inscribe ese rasgo de superioridad de quien se solidariza o tolera sobre el semejante oprimido o diferente.

una de las partes sobre la otra, o bien, tratándose de la relación paterno-filial, se establece y autoriza legalmente la disolución de un lazo de subordinación previo y el hijo cambia de estatus civil. Si la liberación cuestiona al Otro que sostiene la relación, supone un corte, una discontinuidad que fundamenta un nuevo lazo,[24] la emancipación parece regulada por el Otro y se establece como un pase de un estado a otro. En todo caso, queda pendiente todavía realizar la arqueología y genealogía no solo de la dupla liberación/emancipación, sino de sus correlatos: mientras la liberación habla de la opresión y el oprimido, la emancipación de la izquierda lacaniana, en cambio, se enfoca en la represión y el reprimido. La distancia que media entre ambos –no hace falta decirlo— es considerable.

Esta diferencia es la que, presumimos, yace en la base de la opción de la izquierda lacaniana por el término emancipación, por cuanto ésta concierne a la relación del sujeto a la Ley, al Nombre-del-Padre, al Otro del que, aunque sea inconsistente, no podemos prescindir de él. La liberación, al menos en la versión hegeliana, también supone una terceridad, la de la Muerte como Amo Absoluto, que uno de los contrincantes de la lucha por puro prestigio confronta con miedo y lo condena a la esclavitud. Liberarse de la esclavitud supone la aniquilación del Amo, pero también la del lazo que los une y funda sus identidades. La emancipación del hijo, por el contrario, no hace desaparecer al padre ni tampoco al Otro. Aunque ambas posibilidades auguran un nuevo comienzo, éstos no son ni similares ni equivalentes.

El Otro en el psicoanálisis lacaniano tiene diversas modulaciones y funciones, que no podemos detallar aquí; en principio, es el que marca, mortifica y captura al *organismo* de la criatura de la especie llamada 'humana', otorgándole un *cuerpo* a partir del lenguaje (ideales y mandatos) que, desde ese momento, habita en el sujeto y que el sujeto habita. Lo obliga a

[24] Los autores de la "Introducción" a la *Filosofía de la liberación*, subrayan cómo por la década del 70 la filosofía buscaba su especificidad latinoamericana en términos de corte o ruptura: "Se trataba entonces de una ruptura epistemológica antieuropea, antipatriarcal, anticapitalista, anticolonialista, etc." (XLIV). El prefijo 'anti-', que supone una oposición binaria, luego devino "des-' y también 'trans-'; sin embargo, el uso y abuso en esta sustitución a veces solo quiere calificar un cambio de paradigma, pero pocas veces nos habla de las causas que han operado a nivel de estructura.

renunciar a satisfacer ciertas pulsiones, prohibiéndole cierto goce y disparando el deseo por la pérdida del objeto. Eso propulsa al sujeto a buscar satisfacciones sustitutas articulando demandas al Otro por la insatisfacción que padece. La entrada de la cría humana en lo social implica la renuncia al goce; ese pasaje a lo humano, a la cultura, se paga con una pérdida de goce que el sujeto anhelará recuperar por medio del deseo. Y también esa entrada en lo social supone la alienación a los ideales y mandatos del Otro, por ello, si el malestar del síntoma se agrava, el sujeto buscará la forma de emanciparse de aquellos mandatos e ideales. Si, como ya vimos, la entrada en un proceso de análisis (un proceso performativo o un activismo político) supone para el sujeto un deseo decidido, el fin de un análisis, en cambio, más allá de lo terapéutico o clínico, apunta a separar al sujeto de ese Otro al que está alienado y que lo captura en la función fálica universal del 'para todos', irrespetando su diferencia y su singularidad de goce.

Lacan no habla de emancipación del Otro, sino de *separación*, con el doble juego del término: *se-parare* (separarse) con el *se-parere*, parirse al fin del análisis.[25] El sujeto se engendra a sí mismo –se materniza, diría Roland Barthes— se descoloniza, se da un estado civil emancipado del Otro, que ahora muestra su falta y deviene inconsistente. El sujeto, al separarse, se autoriza por sí mismo y, al hacerlo, asume el riesgo del acto y la responsabilidad que es consecuencia del mismo. Sin embargo, esa emancipación que le da acceso a su singularidad no podría llegar al extremo de desconocer o liberarse completamente de la función fálica universal. Y es que, en la medida en que el sujeto no es sin el lenguaje y en tanto está determinado por esa estructura, la separación no es un momento en el que, rotas las cadenas, el sujeto quedaría liberado en un mundo nuevo y total; muy por el contrario, la separación, aunque instala

[25] Es difícil encontrar un término castellano que dé el doble juego semántico de 'separar'; la palabra 'emancipación', como hemos visto, tiene demasiada carga ilustrada y, por ello, tal vez se obstruye el proceso político desde los sectores más desamparados y marginados. Gustavo Remedi sugería, siguiendo el gesto de Lacan, utilizar el término 'emancipación', pero tachado (Ɇ). La propuesta resulta seductora, porque la tachadura, como en el caso de Ła Mujer en las fórmulas de la sexuación, marcaría no solo la singularidad sino también la incompletitud, el no-todo del proceso emancipatorio.

un momento de libertad, supone un trabajo constante con la dialéctica alienación/separación, pero ya bajo la advertencia de no tener que responder a la demanda del Otro ni asumir la alienación como servidumbre voluntaria u obligada a ese Otro. Como vemos, no se trata de un libre albedrío, sino de un proceso instituyente inacabable.

¿Liberación o emancipación del Otro, en este caso del sistema capitalista con sus ideales y mandatos? La liberación –como fue proclamada desde la perspectiva marxista y sus variantes, incluida la teología de la liberación— se instala como una ilusión de afectar el sistema desde un exterior discursivo o armado, concebido como una completa otredad; la liberación supone un corte (revolucionario) con el pasado y la apertura, sustitución e inauguración de una dimensión nueva con una sociedad 'nueva',[26] con un 'hombre nuevo', incontaminados del Otro colonizador. Incluso más, se aspira a una sociedad en la que el hombre "se vea libre de *toda* alienación y servidumbre" (Gutiérrez 56, el subrayado es mío).[27] Dussel define:

> la liberación es la praxis que subvierte el orden fenomenológico y lo perfora hacia una trascendencia metafísica que es la crítica *total* a lo establecido, fijado, normalizado, cristalizado, muerto. (*Filosofía* 80, mi énfasis).
>
> Una semiótica de la liberación debe describir el proceso de pasaje de un sistema vigente de signos a un nuevo orden surgido por la destrucción y superación del antiguo orden. (*Filosofía* 150)

[26] La liberación desde la perspectiva latinoamericana, según lo plantea Gutiérrez, solo es posible por el amor: "en el amor que libera, en la construcción de una nueva sociedad, justa y fraternal –al don del reino de Dios" (41). Solo el amor es capaz de redención, salvación y abolición cualitativa del capitalismo (78). El núcleo problemático de la propuesta teológica, su fantasma fundamental –para usar la terminología lacaniana— se lee en esta frase: "el pecado exige una liberación radical, pero ésta incluye necesariamente una liberación política" (237).

[27] La cuestión de la servidumbre, que no podemos desplegar aquí, es muy compleja: desde el *Discurso de la servidumbre voluntaria* de Étienne de la Boétie (1576) se introducen diversas versiones liberacionistas. Sin embargo, el elemento perverso, masoquista, y la dimensión estructural de la culpa/deuda, como el psicoanálisis los ha explorado, pareciera no estar siempre debidamente presente en la consideración contemporánea de lo político.

> El momento analéctico es la *afirmación* de la exterioridad […] Afirmar la exterioridad es realizar lo imposible para el sistema […] es realizar *lo nuevo*, lo imprevisible para la totalidad, lo que surge desde la libertad incondicionada, revolucionaria, innovadora. (*Filosofía* 187).

Este ideologema de 'totalidad' se suma al de exterioridad y de discontinuidad instalada por el corte: la revolución es la que permite el paso de una totalidad a otra en tanto supone una aniquilación del régimen vigente sin residuos o huellas en la memoria y la instalación de uno nuevo que, a pesar de las buenas intenciones, nunca es –como lo ha demostrado la historia— de libertad absoluta: la expectativa revolucionaria está siempre en un más allá: sea la sociedad sin clases o la salvación cristiana. De ahí la fraseología que la caracteriza (hombre nuevo, patria o muerte, etc.). El grupo de pensadores latinoamericanos de las décadas de los sesenta y setenta,[28] entre los que sobresale Enrique Dussel, han ido debatiendo y modulando estas cuestiones alrededor de la idea de liberación. El mismo Dussel, que sostenía la idea de corte, de totalidad y alienación en su temprana *Filosofía de la liberación* (1975), tendrá que admitir en su *Ética*, que el capitalismo ha cambiado con la globalización y por ello ya no se puede "esperar el tiempo de las revoluciones cuando éstas son 'imposibles'" (13). Una serie de desencantos y frustraciones ha producido un enorme desaliento y ha transformado el paisaje de la utopía revolucionaria al punto que se hace necesario revisar todos los fundamentos de la acción política:

> Desde noviembre de 1989, la fecha ya indicada de la 'caída del muero de Berlín', acontece la desintegración de la URSS, el fracaso de los socialismos en la Europa oriental, la derrota electoral del sandinismo, el bloqueo de Cuba, en fin, el derrumbe de muchos modelos que alentaban la esperanza de los pueblos por liberarse de su miseria. (*Ética* 15)

La heterogeneidad del campo subalterno es, a estas alturas del capitalismo, tan variada, con tantas diferencias, que resulta imposible –desde Gramcsi— sostener la existencia de clases y de un sujeto histórico homo-

[28] La edición de la *Filosofía de la liberación* de Dussel en el 2013 contiene una valiosa "Introducción" a cargo de N.L. Solís Bello Ortiz et alt., que despliega los avatares del movimiento filosófico de los setenta y los matices que tuvo en sus diversos protagonistas.

géneo capaz de promover dicha revolución. Lo que impactó el 'pensamiento crítico' de los liberacionistas fue precisamente el ideologema del corte o ruptura en la concepción del proceso mismo: consumada la revolución –cuando la hubo—, se instauró otro Amo –con el poder y hasta el despotismo necesario— para evitar la anarquía social y sexual de los deseos y los goces.[29] Como advertía Lacan en el *Seminario 17*, 'revolución' es un término ambiguo tomado de la mecánica celeste, significa "retorno al punto de partida" (58); de allí que defina "lo real es lo que vuelve al mismo lugar" (*Seminario 6*, Clase 27 del 1ro. de julio de 1959). Frente a la derrota de la izquierda política, Dussel desea que su *Ética* pueda construir nuevas categorías para "pensar filosóficamente este *sistema performativo autorreferente* que destruye, niega, empobrece a tantos en ese fin del siglo XX" (17, énfasis mío).

Ni la praxis analítica ni la teatral (tal como la he conceptualizado en otros ensayos [Geirola 2019] suscriben este pasaje al acto revolucionario; ambas praxis estimulan un proceso de elaboración gradual y lento realizado por el sujeto bajo el discurso del Analista para articular su demanda y afectar el sistema. Las estrategias de estas praxis son diversas y no podemos detallarlas aquí. Lo que conviene retener es que, desde la perspectiva de la izquierda lacaniana, se apunta a alcanzar el Común desde la Soledad. El *sinthome* y *lalengua* son dos conceptos de la última enseñanza lacaniana que concurren en este proceso emancipatorio, por eso el trabajo crítico se enfoca en la categoría de pueblo, como opuesta a la de masa, según las propuestas freudianas, pero avanzando más a partir del aporte de Lacan y de Laclau.

Liberación: la trampa del goce del Otro

Esta estrategia emancipatoria se diferencia, entonces, de la liberacionista por cuanto esta última, al instalarse en la intersección de lo Imaginario y lo Real en el nudo borromeo –típica posición del discurso religioso—, no puede más que dejar de lado lo simbólico y, en consecuencia,

[29] Ver cómo Dussel se ve necesitado de distinguir entre liberación, anarquía y anarjía en su *Filosofía* (83).

se mantiene a pesar de todo sometida al goce del Otro. Se trata de la trampa de la transgresión, la cual, a pesar de su intento de ir hacia el campo de una otredad superadora, queda dependiendo de la función fálica, de la ley, de aquello mismo que quiere transgredir. Siempre hay en la transgresión una dependencia al Padre, a Dios o a Cristo. La Teología de la Liberación es tal vez el mejor ejemplo de esta estrategia liberacionista. Las subjetividades elaboradas por el cristianismo, tal como las ha elaborado Michel Foucault, demarcaron los límites de la liberación para el sujeto revolucionario.[30] La perspectiva analítica, como la nietzscheana, no sostienen la idea de una solución salvífica por cuanto no parten de la bondad del Padre, sino de su goce. Tampoco parten del supuesto de una posible sociedad pacificada por el amor fraternal;[31] muy por el contrario, ambas se yerguen sobre la convicción del odio y agresividad estructural del sujeto.

Emanciparse, a diferencia de liberarse, supone un rasgo de adultez (comparado a la rebeldía infantil o transgresión adolescente frente al Padre en la dimensión liberacionista), conjetura un trabajo en la extimidad del sistema y en relación al Otro y a la Ley, realizada desde la dimensión del sujeto y del hablanteser, no desde el sujeto cognoscente e intencional de la filosofía o la ética (kantiana, fenomenológica, existencialista, etc.). Y es que lo Real no configura una exterioridad, no es externo ni interno al sujeto: es éxtimo, lo ajeno que anida en el sujeto. Jorge Alemán concluye su *Soledad: Común* escribiendo:

> es en la propia experiencia como analizante donde se puede volver sobre las marcas de determinadas herencias y legados,

[30] Los trabajos de Enrique Dussel, de Gustavo Gutiérrez y, en general, de los textos producidos en América Latina durante las décadas del 60 y 70, quedan a la espera de una revisión crítica minuciosa desde la política y la izquierda lacanianas.

[31] G. Gutiérrez, siguiendo la perspectiva cristiana, enfatiza la idea de un mundo humano creado por Dios y redimido por su hijo Cristo. Ese lazo al Padre y esa sociedad de hermanos y de hijos (fraterna, sin mencionar jamás la figura de la mujer o una posible sororidad) solo admite una liberación concebida como salvación en Dios o en Cristo y por amor o caridad (27, 33). La alienación del cristiano es entendida no como sumisión a Dios o a Cristo, sino como ser presa del pecado o de las ortodoxias de la iglesia (36). "Cristo salvador libera al hombre del pecado, raíz última de toda ruptura de amistad, de toda injusticia y opresión, y lo hace auténticamente libre, es decir, vivir en comunión con él, fundamento de toda fraternidad humana" (69).

> encontrando que ese es el modo más pertinente de resolver la respuesta urgente: encontrar un modo de ir más allá, de buscar un nuevo límite, en un proceso de Emancipación y poder hacerse responsable del deseo implícito en el mismo. (75)

Y así como no se ilusiona con una exterioridad *totalmente* utópica o liberada desde la cual afectar al sistema, el sujeto o el parlêtre tampoco trabaja desde la transgresión. Su separación implica un constante vuelo por el litoral hacia el campo de lo femenino, del no-toda, según las fórmulas lacanianas de la sexuación.[32] Es por ello que la separación puede ser creativa, aunque indudablemente riesgosa. Si el trabajo de Ɇ es permanente, infinito, si no se trata allí de aniquilar la ley o hacer desaparecer al Otro, sino de afectarlo, entonces ese trabajo opera por avances y retrocesos instituyentes e instituidos de las diferencias contemplando la diversidad de modos de goce y manteniendo el antagonismo democrático, respetando la singularidad del sujeto y separándolo del despotismo del 'para todos' universal de la función fálica. Pero, sobre todo, se trata de no taponar el agujero de la angustia y la falta que causa el deseo; lo inapropiable es el sujeto deseante y el goce singular no capturado (todavía) por el neoliberalismo el cual, queriendo velar el *Das Ding*, pero en complicidad con la pulsión de muerte, no deja de esparcirla necrológicamente. Por ello Alemán subraya que "[n]uestro Común es lo que podemos hacer juntos con el vacío de lo que 'no hay' […] Lacan intuyó claramente [que] de lo que se despoja a las multitudes excluidas es de la posibilidad de hacer del encuentro traumático, sinthomático y solitario con Lalengua, un lazo social" (*Soledad: Común* 60-63). Una vez más, se trata de un saber-hacer a partir de la

[32] Lacan, que les había dicho a los jóvenes del 68: "a lo que ustedes aspiran como revolucionarios es a un amo. Lo tendrán" (*Seminario 17* 31), hace todavía un aporte político más determinante cuando da las fórmulas de la sexuación e introduce en "Litu-raterre" el concepto de "litoral". Sin duda, este concepto, en contraposición a fron-tera, se torna sumamente productivo. La frontera es una línea que separa, pero supone un corte. La frontera también no logra desligarse de los binarismos; las fórmulas de la sexuación (*Seminario 20*), en cambio, suponen posiciones de sujeto, fuera de las determinaciones orgánicas, sexuales o de género. El litoral, en cambio, pide una travesía o un vuelo por el lado del no-toda de Ła mujer, llenos de peligros y riesgos. Es en este litoral donde actúa la praxis política y teatral frente al neoliberalismo.

soledad de cada cual y sobre lo real, esto es, sobre lo no-sabido de la *souffrance* neoliberal. Y esto se contrapone a la liberación y la revolución, porque cuanto allí "sí se creía de qué quería desconectarse, incluso disponía de una figura histórica que iba a realizar como sujeto histórico dicha desconexión" (Alemán, *Horizontes* 60). Los sectores ilustrados o letrados se arrogaban ese saber y las multitudes no (siempre) los acompañaron, lo cual condujo al fracaso revolucionario: sea porque el movimiento fue derrotado por las armas, o quizás sea porque triunfó y se vio obligado a ejercer un poder represivo a partir de un dogmatismo que no podía escuchar las demandas diferenciales.

A modo de conclusión

Para concluir: la pandemia del COVID 19 retiró el velo sobre la muerte, esa muerte que ya estaba instalada por la política neoliberal antes de la pandemia; es decir, la catástrofe ya se había instalado. Y este acontecimiento obliga a retomar críticamente los discursos con los que estábamos familiarizados y cuestionar los conceptos y nociones más situadas. No solo todos estamos locos, como quería Miller (2015), sino que todos estamos muertos, como lo vio Rulfo y Kantor. Todos somos *walking deads*, ni vivos ni muertos, como plateó Alicia Montes. La pandemia visibilizó un Real que estaba velado. Hay que explorar, en la praxis política en general y en la praxis teatral en particular, la posibilidad de trabajar desde la perspectiva de las lógicas emancipatorias para detectar urgentemente aquello que es incapturable, no colonizable por el sistema neoliberal y favorecer allí el acto.

La praxis teatral debe trabajar por su parte la lógica perversa de la teatralidad del teatro para gradualmente instalar emancipaciones de todo aquello que está contaminado desde la política de la mirada de dicha teatralidad, hasta los protocolos estéticos y de formación actoral, los sistemas de producción, los de financiamiento, los modos de goce del teatrista y del público, etc. No son los temas desplegados sobre la escena (por más progresistas que los queramos), los que emanciparán. No se trata solo de semántica y de imaginario, sino de lo real y lo simbólico, de ahí que hablemos de lógicas. No se puede apostar solo a lo imaginario, al mensaje, al

sentido, a las ideas. En todo caso, se trata de *inventar* palabras e imágenes para eso real que duele, sin promulgar doctrina o cátedra desde la escena. Lo urgente es afectar las lógicas de alienación impuestas por el sistema neoliberal y por la institución teatro.

Bibliografía

Alemán, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

---. *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2016.

Appleton, Timothy y José Alberto Raymondi. *Lacan en las lógicas de la emancipación*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2018.

Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Buenos Aires: Docencia, 2013.

---. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 4. Las confesiones de la carne*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Geirola, Gustavo. "Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva." *Teatro XXI* 12.23 (2006): 35-48.

---. *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2019.

Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación*. Perspectivas. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1975.

Lacan, Jacques. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

---. *Seminario 6 El deseo y su interpretación*. Inédito. https://www.biblio-psi.org/docs/lacan/08%20Seminario%206.pdf

---. *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

---. "La Tercera", *en Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial, 1988.

---. *Seminario 14 La lógica del fantasma*. Inédito.

---. *Seminario 15. El acto analítico*. Inédito. Acheronta. Revista de Psicoanálisis y Cultura. Biblioteca J. Lacan.

---. *Seminario 16 De un Otro a otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. *Seminario 17 El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

---. *Seminario 19 …o peor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

---. *Seminario 20 Aun*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

---. "Lituraterre". https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Lacan-Litura-terra-1971-bilingue.pdf

---. *Seminario 23*. El sinthome. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014

Miller, Jacques-Alain. *Todo el mundo es loco*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

Modarelli, Alejandro. "La derechista Isabel Díaz Ayuso volvió a ganar en Madrid, incluso en el barrio gay, Chueca". Página 12, 14 mayo 2021. https://www.pagina12.com.ar/341450-la-derechista-isabel-diaz-ayuso-volvio-a-ganar-en-madrid-inc

Montes, Alicia. *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2017.

Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

¿Liberación o emancipación? Destitución subjetiva, suicidio simbólico/político e izquierda lacaniana. Desde Slavoj Žižek a Simón Bolívar[33]

En una provocativa charla ofrecida por Slavoj Žižek en la Universidad de California, Merced, titulada "Can Suicide As a Political Act Be Universalized?" (12 de diciembre de 2022),[34] el reconocido filósofo desplegó su habitual agudeza e ironía en el abordaje de un amplio espectro de temas obviamente convocados por el título, por demás sugerente. En unas cuantas oportunidades, Žižek se refirió a su habitual tendencia a provocar; indudablemente, esta es quizá la mejor posición para definir a un filósofo hoy. Provocar significa, según el Diccionario de la RAE, "producir o causar algo", es decir, incitar el apetito y el deseo de algo; tiene también cierto valor afectivo, que consiste en buscar una reacción emotiva de enojo o bien de estímulo para que alguien se interese o preocupe por algo. Aunque no me considero versado en el amplio espectro de las investigaciones de Žižek, pretendo en este ensayo admitir sus provocaciones. Convergiendo o disintiendo de sus propuestas, voy a restringirme a las provocaciones de esta charla, evitando extenderme a sus otras publicaciones. |

Conviene advertir desde un comienzo algunas vacilaciones terminológicas que se fueron presentando a lo largo de su presentación: en primer lugar, Žižek intercambiaba o ponía en cierta relación de equivalencia "suicido simbólico" con "suicidio político", lo cual constituía en cierto modo la tesis de su presentación que, además, colocaba a ambos suicidios, considerados 'acto' y puestos en paralelo a la destitución subjetiva, tal como la ha definido el psicoanálisis en una constelación semántica cuya trama me propongo explorar con más detalle. Asimismo— y en tanto suelo ser muy sensible al uso de los significantes—, también utilizaba con resonancias sinonímicas "liberación" y "emancipación", vocablos que he venido

[33] Originalmente publicado en la revista *Transmoderniy* 11.1 (2023).

[34] La charla por Zoom, hasta donde alcanza mi conocimiento, no está a disposición pública.

cuestionando en mis propias investigaciones en los últimos años, apuntando a sus diferencias en relación al horizonte discursivo y teórico que las sostienen.[35] Estas vacilaciones son las que dispararon la escritura de este ensayo, por eso me parece que es justo que el lector tenga de antemano un hilo conductor para su lectura.

A fin de apreciar cómo nuestro filósofo esloveno fue tramando los temas-eje de su charla, a saber, la libertad, la elección y el tema de la autoridad (incluso del autoritarismo), la destitución subjetiva, el suicidio simbólico/político y la liberación o emancipación, conviene que demos un marco conceptual que, sin duda, está en la base de su presentación.

Lacan y la alienación: ¿Cómo pensar la destitución subjetiva desde la izquierda lacaniana?[36]

Žižek tardó gran parte de su presentación en llegar al punto convocante de su título: sin embargo, en una lectura retrospectiva (como aconseja el psicoanálisis), se puede recorrer la trama bien tejida de su charla: partió de una hebra que lo llevó de "la libertad de elección" –típica según Žižek de nuestra sociedad permisiva, referida en especial a la cuestión del sexo y del género—, a la cuestión de la autoridad, y finalmente abordó el suicidio simbólico, a partir de un ejemplo sobre la cuestión racial en Sudáfrica. Ligó estas cuestiones al "suicidio simbólico y/o político" a los que puso en equivalencia con la "destitución subjetiva" en el psicoanálisis, particularmente en su versión lacaniana. El suicidio constituye una cuestión sobre la que hay una enorme bibliografía: es, desde Sócrates (al igual que en otras culturas de Oriente), un acto radical que puede pensarse en la dimensión de lo moral, de lo político y de lo ético, y que llega hasta las controversiales demandas de suicidio asistido, incluso en el caso del

[35] Ver en bibliografía Geirola 2021, 2022 a y b, 2023.

[36] En el campo hispano, Ernesto Laclau y Jorge Alemán han impulsado la izquierda lacaniana, mientras que Jacques-Alain Miller y Eric Laurent han puesto énfasis en la política lacaniana. Ambas son aproximaciones que politizan los conceptos elaborados por Lacan. Obviamente, hay otros teóricos (Žižek, Badiou, Stavrakakis, etc.) que han retomado alguna de estas dos vertientes y las han sofisticado según el contexto de sus propias investigaciones.

mismo Freud, también como práctica o ejercicio de la libertad del sujeto frente a su vida y a su muerte. En cierto modo, el suicidio (real o simbólico-imaginario) dispara el tema de la libertad y, en consecuencia, aunque esos suicidios no son ni similares ni equivalentes, construyen una constelación discursiva ligada a la posibilidad del sujeto o de la comunidad para alcanzar su liberación o emancipación, vocablos que no constituyen, según mi parecer, términos equivalentes.

Lacan va a enfocarse en el tópico de la libertad en su famoso ensayo sobre "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma" (*Escritos I*, 193 y ss.); el apólogo de los tres presos que van a tener la posibilidad de salir en libertad, *siempre y cuando* (aquí, aunque no lo voy a desarrollar, ya asoma la aproximación de Žižek) se sometan a las condiciones o alternativas impuestas por el director del presidio, esto es, el Otro. También el *Seminario 11*, al tratar la alienación y la separación, va a enfocarse en estos temas desde otra perspectiva, aunque igualmente lógica como en el ensayo del "tiempo lógico": otra vez aparece la cuestión de la libertad y las posibilidades de elección del sujeto limitadas a las reglas impuestas por el Otro. Lacan diferencia, por un lado, "el *vel* exhaustivo: o voy allá o voy allí; si voy allá no voy allí, tengo que escoger" (218), del otro *vel* lógico, para el cual "voy a un lado o al otro, da lo mismo, son equivalentes. Son dos *vels* que no son iguales" (218). De inmediato anuncia un tercer *vel*, el que "se apoya exclusivamente en la forma lógica de la reunión" (219), diferenciada de la suma o adición (desde la lógica simbólica y la teoría de conjuntos). Esta tercera modalidad del *vel* es precisamente la que Lacan plantea como '*vel* de la alienación" del sujeto:

> El *vel* de la alienación se define por una elección cuyas propiedades depende de que en la reunión uno de los elementos entrañe que sea cual fuere la elección, su consecuencia sea un *ni lo uno ni lo otro*. La elección sólo consiste en saber si uno se propone conservar una de las partes, ya que la otra desaparece de todas formas. (219)

En relación con este *vel* de la alienación, una primera elección se ilustra entre el ser y el sentido: si se elige el ser, el sujeto desaparece en el sinsentido; si se elige el sentido, el sujeto queda cercenado del inconsciente.

El sentido que constituye el campo del Otro queda "eclipsado" por la desaparición del ser "incluida la propia función del significante"; y el psicoanálisis, como sabemos, apunta al ser (o, mejor, a la falta en ser) y no al sentido, ya que es precisamente a ese sentido, al Otro, que el sujeto está alienado. El psicoanálisis, además, se funda en el saber, el saber-no-sabido del inconsciente, que nada tiene que ver con el conocimiento: "El saber no es el conocimiento", dice Lacan contundentemente en el *Seminario 15* (Kriptos 5). Por eso, "El objetivo de la interpretación [al menos en esa etapa de la enseñanza lacaniana] no es tanto el sentido, sino la reducción de los significantes a su sinsentido para así encontrar los determinantes de toda la conducta del sujeto" (Lacan *Seminario 11* 219). La interpretación, por ello, se distingue del desciframiento: si "La dimensión interpretativa funciona en la medida en que nuestra interpretación lee de otra manera una cadena que, no obstante, es ya una cadena de articulación significante" (*Seminario 15*, Kriptos, 39), el desciframiento no apunta a una cadena significante –porque no apunta al despliegue metonímico del deseo— sino a la causa que soporta precisamente esa cadena desde el goce y de lo real; el significante aquí no vale por su referencia al regitro simbólico, sino por su balbuceo a nivel de lalangue. Este *vel* de la alienación muestra, en cierto modo, opciones que, de alguna manera, aunque el sujeto sea libre para elegir, lo hace desde las alternativas impuestas por el Otro, por los significantes que ese Otro dispone a partir de ese 'o' que existe en el lenguaje. Así, por ejemplo, cuando se plantea "*¡La bolsa o la vida!* Si elijo la bolsa, pierdo ambas. Si elijo la vida, me queda la vida sin la bolsa, o sea, una vida cercenada" (Lacan *Seminario 11* 220). Lacan da un paso más remitiéndose a Hegel, quien "trata de generar la primera alienación, esa alienación por la que el hombre emprende el camino hacia la esclavitud. *¡La libertad o la vida!* Si elige la libertad, ¡pum! pierde ambas inmediatamente— si elige la vida, tiene una vida amputada de la libertad" (Lacan *Seminario 11* 220). Aparece aquí lo que Lacan denomina "el factor letal", es decir, el que "hace intervenir, en uno de esos campos, a la propia muerte" (Lacan *Seminario 11* 220). Se trata en específico de la opción tan particular de los movimientos revolucionarios y de los fanatismos nacionalistas: *¡Libertad o*

muerte! que, dependiendo del contexto, ha tomado también la versión *¡Patria o muerte!* En este *vel*

> se produce un efecto de estructura un tanto diferente— en ambos casos, tengo a las dos. Como es sabido, la libertad, a fin de cuentas, es como la famosa libertad de trabajo por la que luchó, según dicen, la Revolución francesa— puede ser también la libertad de morirse de hambre, y precisamente a eso condujo en el siglo XIX. Por ello, luego, hubo necesidad de revisar ciertos principios. Si eligen la libertad, entonces, es la libertad de morir. Es curioso que en las condiciones en que le dicen a uno ¡*libertad o muerte!* la única prueba de libertad que pueda darse sea justamente elegir la muerte, pues así se demuestra que uno tiene la libertad de elegir. (Lacan *Seminario 11* 221)

Se disciernen de este modo tres alternativas de elección: la de la exhaustividad o exclusión, la de la equivalencia o indiferencia, y la letal. ¿Cómo propone Lacan salir de esta alienación al Otro, a su deseo y a su goce? La alienación al Otro es, como sabemos, estructuralmente ineludible para que la cría humana ingrese a la cultura a costa de su división subjetiva y su renuncia a un goce, a una satisfacción que quedará como causa del deseo y causa de la repetición o de lo Real. Sin embargo, el sujeto, si tiene un *deseo decidido*— lo que constituye un desafío para la política (¿cómo establecer tácticas y estrategias para que las masas tengan un deseo decidido de atravesar el doloroso proceso de desalienación a un goce el cual, en cierto modo, es aquello que, aunque desconoce como causa de su malestar, no obstante lo lleva a aferrarse al síntoma que es lo único que conoce y padece?), si tiene— decíamos— un deseo decidido para enfrentar el proceso doloroso de desalienación o, como lo denomina Lacan, "separación", entonces puede alcanzar la destitución subjetiva. Esa separación Lacan la piensa a partir del juego con el equívoco que permite el latín entre *separare* (separarse, del Otro) y del *se parere* (parirse a sí mismo) (*Seminario 11*, 221), antecedentes— si se quiere— del 'inventarse' a sí mismo' planteado como acceso del sujeto al *sinthome* en el *Seminario 23*.

Así, el sujeto puede, si no liberarse del Otro, alcanzar su emancipación; conviene aclarar que tanto separación como emancipación no son equivalentes a alcanzar la felicidad, porque el psicoanálisis no promete tal

cosa. Lacan, además, insinúa cierta convergencia entre *se parere* y la emancipación: ambos tienen en el indoeuropeo un sentido jurídico. Incluso el mismo vocablo 'destitución' tiene base jurídica: expulsar a alguien del cargo que ocupaba por parte de la autoridad competente, hacerlo caer; en el caso analítico, esa autoridad no es ni el Otro ni el analista, sino el mismo sujeto que, como resultado de la misma destitución, se autoriza a sí mismo y, consecuentemente, asume desde ese momento la responsabilidad por sus actos. La separación implica el atravesamiento del fantasma fundamental del sujeto, pero también alcanzar la destitución subjetiva que resulta de enfrentarse ineludiblemente a la castración: no se trata de hacer consciente lo inconsciente, sino de "una conversión en la posición que proviene del sujeto en cuanto a su relación con el saber" (*Seminario 15 El acto analítico*, clase del 22 de noviembre de 1967); supone también admitir la falta en el sujeto y la falta en el Otro, incluso— como más tarde propondrá el mismo Lacan— admitir la inconsistencia del Otro como tal, del cual no podemos prescindir, pero que pone al sujeto en situación de no tener ya garantías para la realización, no tanto de sus meras acciones, sino de su deseo y de sus actos, en el sentido pleno que Lacan diera precisamente al vocablo 'acto', usado por Žižek en el título de su charla.

Del lado del analista se registran también efectos al final del análisis: Lacan lo califica de "des-ser" (*désêtre*), esto es, queda como objeto *a*, como resto o desecho.[37] Y esta es otra lección política que podemos aprender en Lacan: ¿hasta qué punto una destitución subjetiva del lado del Común se ha correspondido, a nivel histórico, con el 'des-ser' de la militancia de izquierda? Tal vez esta es la pregunta urgente que debe o debería enfrentar la izquierda política en esta etapa neoliberal, en la que tanto se necesitan sujetos advertidos (advertidos de su división subjetiva), porque de ella deberían emerger las tácticas y estrategias orientadas a la invención del sujeto a partir de su emancipación.

La destitución subjetiva, en consecuencia, resulta de astillar las identificaciones al Otro, desbaratando los espejismos imaginarios en los que está atrapado el sujeto, causa de sus síntomas y malestares. El psicoanálisis

[37] Ver "Proposición del 9 de octubre de 1967 sobre el psicoanalista de la Escuela" en *Otros escritos*, p. 261 y ss.

no advoca por una *identity politics*, de modo que la cuestión de las identificaciones supone una dinámica de tratamiento clínico no esencialista y no universal. Los conceptos del andamiaje teórico del psicoanálisis entran aquí en juego cuando se trata de abordar el deseo y el goce: en primer lugar, la transferencia, pero también el Yo Ideal y el Ideal del yo, el superyó en sus dos versiones (heredero del Edipo y heredero del Ello), etc. Estos conceptos se trabajan en relación a la singularidad del sujeto y caso por caso. Por eso, lo problemático de ligar suicidio político a destitución subjetiva es precisamente lo que en el título de la charla de Žižek se plantea como posibilidad de universalizarlo. ¿Habrá tácticas y estrategias políticas para pasar de la singularidad de la destitución subjetiva en el psicoanálisis a la universalidad del suicidio político de toda una comunidad o, como lo plantea Jorge Alemán desde la izquierda lacaniana, pasar de la Soledad al Común? Žižek no regresó en su charla a la cuestión de la universalidad; sutilmente, casi al pasar, hizo mención a la cuestión del amor. Como veremos, el amor constituye, a pesar de los engaños y trampas que lo definen, una posibilidad para el sujeto de no quedar condenado a la soledad, al narcisismo y, en nuestra cultura actual neoliberal, al individualismo, a la falta de solidaridad y, en sus extremos, al odio. En este ensayo, pretendo elaborar algunas cuestiones preliminares que se derivan de la destitución subjetiva lacaniana, del suicidio simbólico/político žižekiano y de esta superación de la Soledad por el pasaje al Común. Esta propuesta supone considerar la cuestión del deseo, del goce y de lo Real, en sentido lacaniano, y el modo en que esa destitución subjetiva, incluso como suicidio simbólico para el sujeto, necesita también ser pensada desde las fórmulas lacanianas de la sexuación.

Liberación y emancipación: dos aproximaciones diferentes

Tal como pretendo debatir en este ensayo, la liberación y la emancipación, al menos desde la perspectiva lacaniana, remiten al modo en que se concibe la revolución y, por esa vía, nos conducen ambas a la conceptualización lacaniana de lo Real. Una de las versiones lacanianas del regis-

tro de lo Real deriva, precisamente, del sentido astronómico de la revolución: "lo que vuelve siempre al mismo lugar", esto es, aquello que insiste o "no cesa de no escribirse" en la repetición. Ese concepto de revolución, obviamente, no es el que pululaba en la izquierda política durante lo que se ha denominado los *sixties* (englobando el período de más de dos décadas, desde antes de la Revolución Cubana hasta fines de los 70), al menos en América Latina. La tradición marxista (no digo Marx), al menos en su vulgata, piensa la revolución como corte y sustitución de un sistema socioeconómico, político y cultural clasista y opresor, por otro sistema concebido como supuestamente más justo, igualitario y democrático. La revolución se alcanza, desde esta perspectiva, por un golpe, armado o no, y se imagina como un salto o asalto, en donde el cambio es abrupto (aunque requiera de un tiempo previo de 'concientización'), y del cual se esperan casi mágicamente las transformaciones, incluso sin tener en cuenta los residuos del sistema supuestamente eliminado. Si, como plantea Lacan en su último seminario, el *27* (Clase del 10 de junio de 1980), hay que atender siempre al "farfullar de los ascendientes", entonces cabría afirmar que, en este uso acrítico de los vocablos que venimos mencionando, todavía parece pesar— incluso en la perspectiva žižekiana de su charla— el campo simbólico e imaginario de los *sixties*, donde prima el uso del vocablo 'liberación' que, tal como se imaginaba en aquellos años, formaba inmediatamente constelación semántica con el vocablo 'revolución', en el sentido de corte, salto y sustitución de un sistema por otro.

El suicidio (político, simbólico o real), es, como vimos un acto y, por ende, irreversible. En cierto modo, el vocablo 'suicidio' siempre supone un *pasaje al acto* y, como tal, supone, si podemos decirlo de este modo, un momento de pasaje, un salto de la vida a la muerte, pero a la manera del instante. La destitución subjetiva, sin embargo, siendo un acto, no parece ser pensada ni como pasaje al acto ni como *acting out*, al menos desde la enseñanza lacaniana. La pregunta que me formulo es si la destitución subjetiva supone una temporalidad, si tiene algún tipo de instante radical a partir del cual el sujeto pasa de la alienación a la separación. Clínicamente, al menos, la destitución subjetiva se va logrando gradualmente, es un pro-

ceso de avances y retrocesos, no puede ser imaginada— al menos clínicamente— como un instante. En todo caso, esa duración tendría que ser pensada como tiempo lógico y no cronológico. Convendría quizá no confundir destitución subjetiva con la operación del pase, a la cual Lacan define como un 'salto' del lado del pasante, pasante a la posición de analista. Si la destitución subjetiva es emancipatoria, entonces es un trabajo infinito y constante del sujeto.

Los *sixties*, como sabemos, constituyeron un momento de radical transformación y reacomodación del capitalismo hacia su versión neoliberal actual, esto es, momento en el que se pasa de una cultura clasemediera o pequeño-burguesa de preguerra, a una dimensión pulsional radical de posguerra. Aunque Žižek afirme que "el siglo XX [se] ha atrevido a enfrentarse a la cosa en sí", dejando atrás los "proyectos e ideales utópicos o 'científicos', de planes para el futuro" del siglo XIX (*Bienvenidos al desierto de lo real* 11), a mí me parece que, a pesar de la "*passion du réel*" que toma de Badiou para caracterizar al siglo XX, no se pueden desconocer los residuos utópicos en dicho siglo. Por una parte, no me parece que haya habido un pasaje instantáneo de un siglo a otro, de una cultura a otra, y, además, me parece que la noción de revolución que circuló en el siglo XX, al menos tal como se concebía en América Latina— siguiendo la imagen de la Revolución Rusa y la Revolución Cubana— constituyó un ideal con muchos valores utópicos. Como ya lo notara Octavio Paz, en el siglo XX se impone la imagen y la noción moderna lineal de la revolución como disparada hacia el futuro, lo cual no es posible sin algún tipo de ideal. Esa imagen de la revolución deja de lado la noción astronómica cíclica y antigua como "lo que vuelve al mismo lugar" ("Revuelta, revolución, rebelión" 151). Desde mi perspectiva, incluso "esa experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad social cotidiana, lo Real en su extrema violencia" (*Bienvenidos* 11) atribuida al siglo XX, estaba acoplada a una finalidad utópica, liberacionista, revolucionaria (programática o no), por cuanto había que astillar la realidad extremadamente patriarcal y capitalista que había culminado en el fascismo y el nazismo. Esa pasión por lo Real, incluso en sus modos más espectaculares, no estaba privada de ideales: el Real al que se aspiraba era— como admite Žižek más adelante en

su libro— también un ideal y, por tanto, formaba parte de lo simbólico-imaginario. Nuestro filósofo esloveno tiene que convenir— al borde de la contradicción— en que "El problema con 'la pasión por lo Real' del siglo XX no fue que fuera una pasión por lo Real, sino que fue una pasión falsa cuya búsqueda despiadada de lo Real que se esconde tras las apariencias era *la última estratagema para impedir un enfrentamiento con lo Real*" (*Bienvenidos* 24). Los ideales a nivel simbólico (Ideal del yo) y los ideales o anhelos como proyecciones imaginarias del yo [*moi*] (Yo Ideal) estaban siempre involucrados con los imperativos superyoicos de esa pasión por lo Real. Žižek no puede más que reconocer esta dimensión imaginaria y simbólica cuando señala la paradoja en esta "pasión por lo real", en tanto esta responde a una teatralidad como política de la mirada panóptica de largo arraigo en la cultura occidental, la cual culmina en una espectacularidad como pura apariencia (*Bienvenidos* 14).[38]

[38] En mi *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)* y otras publicaciones posteriores he trabajado la complicidad entre la teatralidad del teatro (como una estructura de teatralidad entre otras cinco definidas en una serie lógica) con la dinámica perversa del capitalismo y su teatralidad social extendida. Toda perversión recurre a la teatralidad. Esta complicidad productora de esa 'realidad otra' que Žižek menciona en su charla, constituye una realidad virtual, un "fraude escenificado" (*Bien-venidos*… 17), una apariencia carente de sustancia (gozante) no menos imaginaria y fantasmática que la cotidiana (no menos teatralizada, no menos manipulada), que no se confunde con lo Real en sentido lacaniano. Lo Real, con su compulsión a la repetición, como resto que resiste la simbolización, está camuflado y a la vez promovido en el neoliberalismo por medio de las tecnologías digitales y la virtualidad que lo siguen espectacularizando. Estas tecnologías requieren nuevas aproximaciones en la medida en que, en cierto modo, se han consolidado 'positivamente' en su estatus cultural utilitarista a partir de la pandemia del Covid 19. Gracias a la pandemia, por ejemplo, se ha podido escuchar a Žižek en su charla realizada por Zoom. Se puede rastrear esa complicidad de teatralidad y capitalismo desde los siglos XV y XVI; a dicha complicidad hay que acoplar, como también he trabajado en mi libro, la consistencia panóptica sostenida en las *Instituciones* y la "Carta a los estudiantes de Coimbra" de Ignacio de Loyola. No me propongo debatir la perspectiva de Žižek sobre su lectura de la pasión por lo real en el siglo XX, ya que, como dije al comienzo, me atengo solamente a su charla para la Universidad de California, Merced. Coincido, sin embargo, con el filósofo esloveno en que, progresivamente, el siglo XX fue derivando su pasión por lo Real –en la que el cuerpo pulsional y la angustia tienen un rol indiscutible— hacia la forclusión tal como esta se presenta en la psicosis, al menos la clásica (Schreber) y que parece caracterizar en modos más atenuados las neopsicosis como sintomatología neoliberal (Miller, Laurent).

La diferencia mayor entre el modelo e ideal de revolución del siglo XIX y el que se resignificó después es, como se ha dicho hasta el cansancio, la desaparición (si es que alguna vez existió en América Latina) de ese sujeto histórico llamado 'proletariado'. Frente al peso de lo simbólico cultural previo, caracterizado por la dinámica perversa del capitalismo, comienza a desplegarse a lo largo del siglo XX un avance siniestro de índole fascista orientado a capturar dentro del sistema capitalista (que todo lo canibaliza) los componentes más anárquicos y desestabilizadores de aquellos años, particularmente los que se espectacularizan durante los *sixties*; esa espectacularización fue vivenciada como experimentación y etiquetada con el término 'liberación', en todos los campos, académicos o no, de la dimensión socio-política y cultural. De ahí que, si hoy volvemos a usar el vocablo 'revolución', ya no responde, indudablemente a ese sentido astronómico,[39] sino a esa otra versión de lo Real que nos da Lacan: lo Real entendido como aquello traumático que se despliega e insiste por medio de la repetición concebida como la insistencia o inscripción seriada del objeto *a* como causa del goce.

Revolución y libertad son nociones que suelen venir siempre juntas; es posible pensar su articulación *míticamente* (en el sentido de Lacan): la libertad es el objeto *a*, causa del deseo (objeto perdido) y del goce (resto de la operación simbólica estructural ineludible para la aparición del sujeto). La revolución constituiría el semblante que adquiere el anhelo de libertad como deseo, pero sobre todo como goce, en la medida en que la libertad aterroriza al sujeto, de ahí que en los *sixties* se hablara del "miedo a la libertad" (Erich Fromm, Paulo Freire). En este sentido, desde el famoso *Discurso sobre la servidumbre voluntaria o Contra el Uno* (1553) de Étienne de La Boétie hasta el presente, la libertad es aquello perdido que se quiere recuperar o aquel resto imposible y temido que dispara la repetición como revolución en cada momento histórico. En consecuencia, la revolución no puede, pues, dejar de ser un semblante en la sintagmática histórica como repetición de la libertad en tanto objeto *a*, causa de goce. Digamos, siguiendo los términos de Lacan en el *Seminario 20*, que lo real es lo serio

[39] Aun así, me animo a sugerir que este sentido astronómico podría estar retornando en los discursos de los movimientos ecologistas e indigenistas.

que hace serie (Clase 1, 5), y hace serie precisamente a la manera de la repetición, esto es, *en su diferencia*. Así, en cada época, el término 'revolución' se resemantiza siempre, se reinventa como una versión de lo Real mediante un semblante que le es propio a la subjetividad de la época, semblante simbólico e imaginario que caracteriza a dicho período histórico. Si la transgresión es la modalidad básica del sujeto respecto de la función fálica, conviene siempre distinguir las formas que adopta en la vida del sujeto o en los movimientos sociales: liberación, emancipación, transgresión, rebeldía, rebelión, vanguardia, etc.

La revolución asume, en general, diferentes modalidades de teatralidad e incluso de tragicidad a lo largo de la historia.[40] Por eso, no sorprende que la cuestión del cuerpo y de los afectos adquiera formas exuberantes de teatralidad en los *sixties*, habida cuenta de las pasiones y emociones que comienzan a despertarse y expandirse— causadas, indudablemente, por la angustia— tanto por vía de una euforia política y cultural que podríamos calificar de 'natural', como por la vía de provocación artificial apelando a medios narcóticos. Lo cierto es que los *sixties* constituyeron un momento de alta creatividad en todos los campos de la cultura, con sus excesos que hoy podemos conceptualizar como vuelo por el arco iris de los goces del lado de Ła Mujer en las fórmulas de la sexuación. Hemos heredado sus fracasos (el factor letal) y sus logros (el feminismo y sus diversas ramificaciones teóricas y prácticas).[41]

[40] Para los *sixties*, además de mi libro sobre *Teatralidad y experiencia política*, ver mi ensayo "Volver la vista atrás: el mito de la revolución en la novela de Juan Gabriel Vásquez".

[41] Respecto de los fracasos de la izquierda latinoamericana, sería apropiado retomar el debate a partir de algunos conceptos psicoanalíticos. Para empezar, partir del Freud temprano, particularmente cuando ya se interesa por la cuestión de las masas. Ya desde los textos anteriores a *Interpretación de los sueños*, Freud trata de conceptualizar como defensa la proyección y el delirio paranoico frente a "la idea de haber sido derrotada [cuando] la victoria no vale (…) e inventa el delirio de la traición" (*O.C.*, I, 250). En ese mismo texto, anticipándose en años a su lectura de las *Memorias* de Schreber, Freud escribe: "la idea delirante es sustentada con la misma energía con la que el yo se defiende de alguna otra idea penosa insoportable. Así, pues, aman al delirio como a sí mismos" (*O.C.*, I, 250-1).

¿Cómo, pues, pensar el suicidio simbólico/político de los *sixties*? La bibliografía sobre el tema es extremadamente extensa. No obstante, conviene enfocarse una vez más en la pregunta política que se nos impone: ¿habrá diversos tipos de suicidio? Porque puede haber un suicidio alentado por el superyó y la pulsión de muerte al que llegaron muchos que se arrojaron ciegamente desde el lado regulador de la función fálica hacia el lado de los goces y sin posibilidad de retorno. No parece ser este el sentido de la destitución subjetiva lacaniana y psicoanalítica si la pensamos como suicidio, como acto, acto analítico, también en el pleno sentido que le diera Lacan en el *Seminario 15*.[42] Ya para la década de los 80 se puede ir obser-

[42] El acto analítico ha tenido varias elaboraciones a lo largo de la enseñanza de Lacan. Hay que diferenciarlo, en primer lugar, del acto del sujeto, por el cual este confronta su alienación al Otro y trabaja su separación o emancipación en procura de acceder a su modo singular de desear y gozar, a la vez que se hace cargo de la repetición de lo real y de su sinthome. El acto analítico es la causa del análisis, esto es, causa del proceso emancipatorio cuyo resultado esperable es precisamente la destitución subjetiva del analizante y el des-ser del analista. Por ello, Lacan insiste en que, a diferencia del acto del sujeto, el acto analítico está del lado del analista, lo cual nos invita a pensar que el concepto resulta de primera importancia para el trabajo político dentro o fuera de la izquierda lacaniana. Y esto no significa que el analista, el conductor o el militante se instalen a partir del discurso del Amo o de la Universidad. El acto analítico es siempre un lazo de dos e implica un encuentro de cuerpos, a diferencia del acto del sujeto que es el que (se) hace en soledad. Lacan plantea que, en tanto causa, eso no significa que el analista parta y/o se limite a la interpretación de la demanda o del deseo (ni del sujeto ni de la comunidad), ni tampoco se restrinja a la transferencia o cualquier otro tipo de intervención. Podríamos casi afirmar, desde una mirada de largo alcance, incluso a costa de cierta injusticia, cómo la izquierda política partidista, institucionalizada en América Latina y en otras partes del mundo –salvo los amplios movimientos feministas con sus derivaciones a nivel racial y también en los reclamos ambientalistas, entre otros— ha dejado de ser 'causa' para limitarse a interpretar el hacer, a veces errático y anárquico, del sujeto y de las protestas sociales, o invitar a intervenciones puntuales sin mayores efectos a nivel de la estructura, esto es, cuando se promueven movilizaciones locales, con las que el acto no se confunde; el acto se diferencia de las meras acciones, entendidas como motricidades y hasta reacciones afectivas, lo cua lo separa de la revuelta, la rebelión y hasta de la revolución (ver Octavio Paz, "Revuelta, revolución, rebelión"). El acto es el que articula la relación analista y analizante, militante y pueblo, masa o comunidad, y es el que posiciona a ambos en la pregunta misma por la consistencia de dicho acto. Es por eso que la cuestión de los cuatro discursos lacanianos, incluido el seudo-discurso capita-lista, toma aquí una importancia definitiva. El acto analítico no apunta a la captura, adoctrinamiento o adaptación del analizante al supuesto saber del analista o del político, y menos aún a lo que constituye el Bien del o para el analista. Acto del sujeto y acto analítico se orientan

vando el retorno a la función fálica conservadora impulsado por la derecha política, sobre todo en sus versiones más fascistas y patriarcales, conformando de este modo una cultura a la que etiquetamos como neoliberal en la cual, según algunos teóricos de la izquierda y política lacanianas, pareciera que, en el capitalismo, se está pasando de una dinámica libidinal perversa, a una dimensión más próxima a la estructura de la psicosis, sea la clásica de la forclusión–como el retorno desde lo real de lo rechazado en lo simbólico—, o bien una psicosis con una sintomatología más dispersa y generalizada que Jacques-Alain Miller y Eric Laurent han bautizado como neopsicosis o psicosis ordinaria.

Indudablemente, debatir estas cuestiones importa en la medida en que es urgente inventar estrategias políticas orientadas a impedir el avasallamiento del 'sujeto de deseo' realizado por el neoliberalismo; impedir— para usar los términos del Jorge Alemán— que el neoliberalismo logre 'el crimen perfecto' en su gesta por trasmutar el sujeto del deseo en un 'objeto' de y para el goce del Otro, porque la dinámica del capitalismo, tal como Žižek en cierto modo aludió a ella en su charla, no puede desentenderse de la estructura de la perversión, que Lacan distingue de las otras dos 'estructuras': neurosis y psicosis. Es posible pensar aquí que, al hacer intervenir el registro de lo Real— que Žižek no trabajó a puntualidad en su charla—, se pueda vislumbrar un deslizamiento desde la perversión a la psicosis como un punto de transformación y transición que afecta la subjetividad de nuestra época. En efecto, Žižek se enfocó más en la cuestión de la realidad virtual en la que el sujeto hoy se resguarda, gracias a la anonimidad y la falsa seguridad que estas supuestamente le brindan; esta

siempre hacia una destitución subjetiva en la medida en que, como Lacan lo afirma en el *Seminario 15*, se trata de acontecimientos que determinan consecuencias cuya responsabilidad ética está a cargo de sus integrantes y de las que ya no pueden excusarse. La destitución subjetiva, por lo demás, no supone el mero levantamiento del síntoma, sino una efectiva mutación de la posición del sujeto respecto a su modo de goce y a su saber y, por ende, un cambio en la estructura. No es este el lugar para desarrollar dos cuestiones de gran importancia en el psicoanálisis que están esperando su relectura política: por el lado del analista, la resistencia y, por el lado del analizante, la hostilidad contra sí mismo y la Reacción Terapéutica Negativa.

realidad es, como toda realidad— al menos desde la perspectiva lacaniana— una construcción fantasmática que, según él, pareciera dejar como resto una realidad 'otra', exterior, amenazante, a la que, sin embargo, nuestro disertante no relacionó con lo Real. El ejemplo que propuso localizado en Sarajevo y en la actual contienda Rusia-Ucrania, demuestra que esa realidad 'otra', aunque angustia al sujeto y lo convierte en una máquina de destrucción, no llega a estar al nivel de lo Real lacaniano; para él, esa 'otra' realidad pareciera constituir un objeto sistemáticamente destruible, al que apunta la agresividad y agresión del destructor de personas y comunidades enteras, sin que este se sienta incluido en dicha realidad externa, a la manera de un fantasma amputado en la realización de su escena.[43] Eso lo hubiera llevado a plantear esa realidad postulada y vivida como 'objetiva' a la manera del objeto *a* lacaniano sobre el que se sostiene precisamente lo Real y la repetición, o incluso como el superyó obsceno y feroz; esa realidad 'otra', sin embargo, es una realidad tan fantasmática como la virtual. Žižek, desde mi perspectiva, dejó, pues, en cierto limbo teórico esta realidad 'otra' que, no siendo equivalente ni a lo Real, ni al superyó ni al fantasma, está requiriendo de un trabajo urgente para situarlo en un andamiaje conceptual que le dé adecuada cabida. Sin embargo, no me parece que la tenga fuera de lo imaginario, al menos desde la perspectiva de Lacan. Esa realidad 'otra' continúa siendo una modalidad del registro imaginario que, tal vez, se desdobla o desdobla al yo [*moi*].

Autoridad, autoritarismo y libertad de elección

Si pongo énfasis en estas cuestiones conceptuales y terminológicas es porque Žižek, al referirse a la cuestión de la identidad sexual en la sociedad permisiva actual concebida bajo el lema de 'free choice', subrayó la importancia del psicoanálisis, en la medida en que esta disciplina ha sido dejada de lado tanto por aquellos que advocan por la sobredeterminación neurobiológica del sexo, desde la cual no hay ninguna posibilidad de elección, a las propuestas LGTBIQ+ —a excepción de algunos autores como

[43] Recordemos que, para Lacan, el sujeto contempla la escena fantasmática, en la que él también está incluido.

Judith Butler y otros—, según las cuales habría una supuesta libertad de elección para alternativas de género. Žižek aludió a la paradoja que, en estas cuestiones de elección y orientación sexual, atraviesa el discurso conservador: si para esta perspectiva resulta indispensable controlar y vigilar el material de propaganda, sobre todo a nivel de la educación primaria y secundaria, según la cual la cuestión 'pro-choice' podría afectar el desarrollo sexual heteronormativo de los niños y adolescentes, es porque básicamente desconfían de su propio argumento sobre la determinación psicobiológica de la sexualidad. Si es necesario tanta propaganda, control y vigilancia, es precisamente porque no hay sobredeterminación biosexual y, por ende, sexo y sexualidad podrían transformarse radicalmente según las demandas, el deseo y el goce del sujeto. Goce y deseo del sujeto que— es imprescindible recordarlo— son inconscientes, lo cual abre a una agenda extremadamente compleja en todos los niveles de lo social (científico, jurídico, ético, clínico, etc.) en la medida en que estas transformaciones afectan a tal punto la subjetividad de la época que toda regulación siempre corre retrasada respecto de los cambios.

Esta paradoja en el campo conservador llevará a Žižek al tema del autoritarismo velado en el campo progresista, específicamente del LGTBIQ+. Para él, la libertad de elección está encuadrada en un número limitado de alternativas, fuera de las cuales vuelve a inscribirse la exclusión. Para Žižek, se trata de un autoritarismo en la medida en que no abre el debate y se acantona en prejuicios académicos, mientras que la sociedad *at large* se mueve en una dirección opuesta. Para él, estas aproximaciones académicas no extreman su radicalismo y quedan recluidas a la manera de una *Cancel culture* que se instala como un retiro en una fortaleza cultural, una especie de seudoespacio de seguridad que, al no escapar al fanatismo del discurso, deja intacto y hasta incluso fortalece las resistencias de las mayorías a esas propuestas progresistas.

Lacan siempre ha recordado que todo tipo de universalidad, del lado fálico, solo es posible bajo la lógica de la exclusión de al menos 1. Y Žižek, en su charla, pareció apoyar en esto su provocación, la cual tomó dos líneas de debate: por un lado, la relación de la libertad de elección con el autoritarismo, en una sociedad en la que se ha producido la declinación

de la función paterna, y, por otro, al rechazo del psicoanálisis desde ambos campos, el conservador y el progresista.

Respecto a la primera relación, al final de su charla, Žižek nos invitó a plantearnos hasta qué punto tenemos que interrogarnos sobre una especie de 'revival' del feudalismo; nuestro filósofo critica con razón el nuevo rol de las tecnocracias en el capitalismo y lo enlaza a uno de los puntos cruciales de su presentación: la cuestión del Padre y de la autoridad en la sociedad actual en la medida en que tanto la relación al Otro y al Padre (o a los Nombres-del-Padre) son instancias ineludibles para todo sujeto que inicie el proceso emancipatorio hacia y desde la destitución subjetiva. Lo cierto es que hay muchos rasgos culturales medievales (inquisitoriales y luego repetidos durante el nazismo y en otras circunstancias similares) que retornan en nuestra cultura actual neoliberal, como, por ejemplo, la quema de libros en muchos estados de la Unión Americana (Treibel).[44] Sin embargo, no toda repetición es auténtica; puede haber mero retorno de signos, pero a la manera de síntomas, y no como repetición de lo real. Lo real que sostiene la repetición se instala al nivel de la *tyche*; y como repetición auténtica, no es sin diferencia, lo cual le dificulta al sujeto percibirla como tal. Esto significa que la repetición de lo real, de lo rechazado en lo simbólico, no cesa de no escribirse: en cierto modo, ese feudalismo cuyos rasgos algunos detectan en la sociedad y cultura capitalista neoliberal pareciera ser un retorno más del lado del *automaton* (Lacan, *Seminario 11,* 61 y ss.).

Lo que resulta más subrepticio en la sociedad actual es cómo o hasta qué punto lo real, como repetición, involucra la insistencia de un tipo de autoridad tradicional, una modalidad paterna 'feudal'. Para Žižek, se instala aquí una problemática que tiende a limitar la libertad de elección o, en todo caso, cuestiona ciertas salidas que se ofrecen como solución, entre ellas, según mencionó, incluso sostenida por lacanianos un poco trasnochados, la que promociona regresar a la autoridad tradicional tal 'como era ejercida en el pasado'; similarmente, se observa el mismo tipo de dinámica en los movimientos raciales o indigenistas que proponen retomar

[44] Ver "'Quema de libros' en los Estados Unidos: los títulos prohibidos en los colegios".

sus raíces culturales de un pasado supuestamente auténtico y libre, prefeudal o precolonial. El problema con estas propuestas es, además de involucrar un imaginario conservador, que escapan a las determinaciones de la subjetividad de la época actual y, según Žižek, que se proponen recuperar lo tradicional paterno o las raíces de una autenticidad pasada desde una imaginarización viciada de subalternidad colonial, demasiado contaminada por la opresión.

La marginación y el rechazo al psicoanálisis se da, para el filósofo esloveno, obviamente desde la derecha política y cultural— la cual puede entenderse fácilmente— y desde la izquierda supuestamente progresista— la cual denuncia el barbarismo actual y favorece posiciones pluralistas y democráticas. Este rechazo del psicoanálisis es, para Žižek, señal de que ambas siguen atrapadas en el ejercicio autoritario, en la medida en que, si bien hay, según esas posiciones, 'libertad de elección' de sexo y género, a la vez hay un repertorio de alternativas impuestas por su agenda política, incluso capturadas por formatos jurídicos heteronormativos, como el matrimonio igualitario. Este ejercicio autoritario, además, expresa el miedo de la derecha y la izquierda a la destitución y la emancipación del sujeto que el psicoanálisis precisamente propulsa, a nivel individual y social, sobre todo, en la medida en que el psicoanálisis, a diferencia de otras alternativas terapéuticas, no se define por adaptar al sujeto a un supuesto Bien del Otro (de la cultura, del Padre, del analista, del partido), ni tampoco— como lo expresó ajustadamente Žižek— como un servicio reparador del sujeto (si algo no funciona, se hace lo que se puede para hacerlo funcionar, para repararlo). El psicoanálisis, por ende, propulsa la invención del sujeto, acceder al saber y al *sinthome*, con todos los riesgos que eso supone, y no quedarse en la restauración de autenticidades o purezas subjetivas o culturales de una etapa supuestamente incontaminada del pasado, imaginadas desde el *síntoma*.

En su libro *Bienvenido al desierto de lo Real*, Žižek trabaja estos temas a puntualidad; desde el comienzo de su texto, afirma que "nuestra propia libertad sirve para enmascarar y sostener nuestra más profunda falta de libertad" (8). La paradoja, según plantea, consiste en que la elección, que

debería ser libre, es forzosa: con resonancias kantianas, Žižek señala críticamente esa postulación de que "eres libre de elegir siempre y cuando elijas lo correcto" (8) y, lo correcto, para colmo, es lo universal, según la ética kantiana de las intenciones. Por eso en la charla insistió en cómo en una época como la actual en que estamos manipulados, controlados y vigilados como nunca, imaginamos que estamos en el paraíso de la libertad suprema. Y aquí reaparece la cuestión de la exclusión, del famoso -1: el disidente sexual, por ejemplo, que no participa de la 'decencia' burguesa *aggiornada* por las agendas 'progresistas' actuales, permanece en un margen de exclusión. La política de la tolerancia conlleva en sí lo peor del sistema patriarcal heteronormativo. Ya Sartre plantea esta circunstancia bochornosa en *El ser y la nada*, cuando menciona el ejemplo del homosexual que, habiendo sido catalogado como 'pederasta', resulta ser luego tolerado socialmente; ahora resulta admitido, fuera de la estigmatizaban como pederasta, pero a costa de que oriente su deseo homosexual en el marco de las alternativas admitidas en las agendas sociales. Corre, así, el riesgo de ser lo que no es, si su deseo homosexual se orienta hacia otras posibilidades no contempladas en dichas agendas. Y aunque esa imagen o estereotipo le permitía funcionar con cierto margen de tolerancia social, no obstante, lo hace ser lo que posiblemente no es. ¿Acaso los significantes 'homosexual' y 'gay' podrían ser equivalentes? Indudablemente, no. Lo gay es el resultado de una lucha a la postre capturada por la tolerancia heteronormativa, no porque condescendiera al goce homosexual, sino porque había que resguardar a como diera lugar la permanencia y efectividad de la propiedad privada. Tal vez esas políticas autoritarias que imponen el famoso "salir del closet" (a veces en su dimensión autoritaria y hasta compulsiva), deberían releer estos tempranos señalamientos de Sartre:

> Su actitud [la del homosexual] encierra, pues, una innegable comprensión de la verdad. Pero, a la vez, tiene necesidad de ese *perpetuo renacer*, de esa constante evasión, para vivir: le es preciso ponerse constantemente fuera de alcance para evitar el terrible juicio de la colectividad. Así, juega con la palabra ser… Pero el campeón de la sinceridad no ignora la transcendencia de la realidad humana y sabe, si es preciso, reivindicarla en provecho propio. Hasta usa de ella y la pone en su exigencia presente; ¿no quiere, acaso, en nombre de la sinceridad —por lo tanto, de la libertad—,

> que el homosexual se vuelva sobre sí mismo y se reconozca homosexual? ¿No da a entender que tal confesióñ le atraerá la indulgencia? ¿Y qué significa esto, sino que el hombre que se reconozca homosexual no será más el mismo que el homosexual que se reconoce ser y se evadirá a la región de la libertad y de la buena voluntad? Le exige, pues, ser lo que es para no ser más lo que es. (111)

Leo esta frase final en la cita como: ser gay para no ser más lo que es, es decir, homosexual. Solo se admite un erotismo gay, mientras que otras alternativas libidinales quedan excluidas. Ese 'perpetuo renacer' sartreano ya anticipa el 'inventarse' del sujeto[45] que Lacan plantea en su *Seminario 23*, en el cual retoma y resignifica el registro imaginario de su temprana enseñanza (el del estadio del espejo), y le otorga ahora una potencia poética como posibilidad ineludible para que el sujeto se emancipe de su alienación estructural al deseo y goce del Otro, causa del malestar que lo habita. Y, por ello, Lacan— insisto— ya señalaba desde el *Seminario 11* cómo "separarse" (del lat. *separare*) del Otro hace constelación con *se parare*, del latín *se parer*, es decir, parirse a sí mismo (221): sentido pleno, si se quiere, de la destitución subjetiva y que, si esto supone un suicidio del sujeto para renacer e inventarse,[46] si constituye un ejercicio de su libertad para hacerlo, es también aquello que esperanzadamente la izquierda desea para las comunidades alienadas y oprimidas, en todas las clases, todas las razas, todas las alternativas de género sexual.

[45] Žižek apeló en su charla al vocablo 'reinventarse', el cual pareciera resultar un poco contradictorio en su discurso, en la medida en que, como vimos, criticaba las salidas retroactivas y retrógradas de los lacanianos y los movimientos reivindicativos a nivel racial e indígena. El sujeto no puede re-inventarse, porque nunca antes se inventó y, además, porque no puede hacerlo desde su imaginario alienado al Otro (que constituía, como vimos, una parte de la tesis de Žižek). Solamente le queda la posibilidad riesgosa, peligrosa, de inventarse radicalmente, desafío del sujeto y desafío ineludible de América Latina para un futuro esperanzadamente emancipatorio.

[46] Una vez más, si me atengo a los significantes, me parece que el vocablo 'suicidio' es el que abre a una constelación semántica religiosa que pareciera todavía estar vigente en la provocación žižekiana: en efecto, si el sujeto se ha suicidado, solo le cabe la esperanza de re-nacer. Pero la separación lacaniana no supone ningún renacer, sino precisamente un parirse a sí mismo, un inventarse radicalmente, un nacer, lo cual no implica un suicidio previo, salvo que se admita que para que el sujeto emancipado nazca hay que liquidar al sujeto alienado anterior; pero esta liquidación, y hay que volver a insistir, no es al modo de un corte, sino, por el contrario, al modo de un proceso infinito.

Destitución subjetiva y memoria

Habría que preguntarse, entonces, cómo ha pensado el feminismo la destitución subjetiva emancipatoria o si, en cambio, se ha quedado dentro de los marcos de la transgresión rebelde o revoltosa, no siempre revolucionaria. El cambio a nivel de la subjetividad individual o social no puede concebirse solo en términos 'reformistas' como sustitución de una máscara identitaria por otra ("ser lo que es para no ser más lo que es"), y menos aún en la elección de una identidad a partir de una paleta de colores, máscaras y disfraces autorizados de antemano, que el sujeto podría cambiarse a gusto de su voluntad (y tal vez en contra de su deseo inconsciente mismo). El cambio, para serlo efectivamente, debe afectar al sujeto a nivel de la estructura libidinal, como producto de la historización de su pasado, por otra parte, siempre reactivada e infinita. En efecto, Lacan afirma que "La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado" (*Seminario 1*, 27). Ese cambio incluye su memoria, los residuos de su identidad previa a nivel del Yo Ideal y del Ideal del yo, y la estructura misma de su subjetividad (neurosis, perversión o psicosis). La memoria, según Lacan y hasta según el "Block Mágico" freudiano, no es un depósito de capas arqueológicas, sino que es una elaboración discursiva del pasado del sujeto como historización que se rehace permanentemente. La destitución subjetiva— a diferencia del suicidio— no significa la borradura o liquidación de ese pasado y, por lo tanto, no significa la cancelación del Otro y menos la del Padre. En la destitución subjetiva se espera que el sujeto acceda a la inconsistencia del Otro, pero sin dejar de servirse de él. Ocurre algo similar a nivel de las fórmulas de la sexuación: no importa cuán lejos pueda llegar el sujeto en sus excesos de goce por el lado de ŁA Mujer; lo cierto es que, si quiere sostener la función vital y continuar siendo sujeto de deseo, debe evitar la letalidad del goce extremo; esto es, tiene que retornar -inventado o no— a la función fálica reguladora del lazo social. Si ese vuelo hacia lo no fálico, hacia el campo de los goces, le ha permitido emanciparse del Otro, cabe la posibilidad de que ese retorno

transforme, modifique y hasta revolucione la consistencia de la función fálica previa, causa responsable de sus malestares.[47]

La destitución subjetiva, entonces, no significa una cancelación de lo simbólico y una borradura de las marcas de los Nombres-del-Padre, a la manera de un borrón y cuenta nueva de la memoria, como si se tratara de instalar una *tabula rasa* para el famoso 'hombre nuevo' (*perinde ac cadaver*, disciplinado como un cadáver, como aspiraban los jesuitas de la Compañía de Jesús) y luego imaginado por los líderes de los *sixties*, quienes, como el Che Guevara, reescriben lo real de las *Instituciones* y de la famosa "Carta de la obediencia" de Loyola a pie juntillas. Ese 'hombre nuevo' era imaginado como un robot obediente y presentado como modelo para una sociedad supuestamente *uniformada más que igualitaria*. El sujeto 'nuevo', inventado, que emerge de la destitución subjetiva, al confrontarse con la inconsistencia del Otro, no equivale al 'hombre nuevo' de la izquierda sesentista, y se caracteriza no por la obediencia que lo exime de responsabilidades, sino justamente por la responsabilidad frente a sus actos. El sujeto emancipado carece de garantías en el Otro al momento de su acto. Ya no hay modo, pues, de ampararse en justificaciones atribuidas al Otro o a la obediencia debida, la cual, tiene— como ya vimos— una larga historia, sobre todo en el cristianismo, a partir de esa famosa "Carta" de Loyola de 1553 a los estudiantes de Coímbra, donde ese diseño verticalista y autoritario fungió más tarde a lo largo de la historia y sobre todo durante los *sixties* como modelo de las diversas organizaciones de izquierda (partidistas, guerrilleras, teatrales, etc.). En ese diseño autoritario, el sujeto siempre puede excusarse de sus actos en el Otro superior,[48] de modo que está— si puede decirse así— inhabilitado estructuralmente para hacer un acto, quedando en mero hacedor de acciones como instrumento del Otro, a la manera de la perversión, un mero objeto obediente al servicio del Otro, al que pretende, por lo demás, dar existencia.

Este encuadre verticalista y autoritario ignaciano adoptado por las organizaciones políticas (más tarde explorado por Freud en *Psicología de las*

[47] Regresaremos a este tema y lo desarrollaremos en "Gramática, discurso psicoanalítico y fórmulas lacanianas de la sexuación".

[48] A la postre y curiosamente, un Otro también inconsistente, en la medida en que la cadena de obediencia se remonta en Loyola hasta la incuestionable figura de Cristo.

masas y análisis del yo para las órdenes religiosas y militares) da lugar a otra paradoja: allí donde se pretendía y pretende concientizar sobre la opresión, donde se proponía liberar al sujeto, se promovía (y sigue promoviendo) su sometimiento mediante la producción de su ceguera respecto a su goce y su deseo; el sujeto deviene objeto a partir de su obediencia acrítica al superior, esto es, su alienación a los mandatos— en su mayoría letales y superyoicos— de la "autoridad" jamás cuestionable y sistemáticamente incuestionada. En tanto objeto, él es el que tapona o cubre la falta en el Otro para mantenerlo completo.

Por ende, la destitución subjetiva no supone un ciego y oscuro salto de sustitución entre el sujeto que era y el que se (re)inventa: como para los presos del apólogo lacaniano del "Tiempo lógico", se necesita tiempo para ver y para concluir, pero sobre todo tiempo para comprender. En América Latina, por ejemplo, Paulo Freire se orientó precisamente hacia la pedagogía del oprimido como momento de concientización para dejar advenir la revolución anticapitalista y anticolonial. Su pedagogía se presentaba como una propedéutica, tal como el Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Ello significó para Freire salirse del discurso del Amo y del de la Universidad, para dar al oprimido la posibilidad (al menos) del discurso de la Histérica, esto es, cuestionar al Otro para finalmente reinar sobre él (Lacan, *Seminario 17*, 137).[49] Sin llegar al discurso del Analista, Freire apuesta a dar agencia al sujeto oprimido en su propio ejercicio de la libertad; apuesta a esa figura controvertida de la histeria que, por un lado funda al amo, pero, por el otro, lo cuestiona y desestabiliza con sus demandas a fin de sostener un deseo insatisfecho; de ahí que la histeria nos brinde el modelo de un sujeto vivo, disparado al futuro— no necesariamente emancipado— como sujeto de deseo.[50] No es, entonces, para el maestro brasileño una revolución concebida como un salto o golpe político capaz de

[49] Las estrategias pedagógicas de Freire fueron a su vez inspiración para los grupos teatrales de los sixties latinoamericanos, particularmente con ideología de izquierda y anhelos revolucionarios. Ver mi libro *Los discursos lacanianos y las dramaturgias*. Asimismo, se la puede desbrozar también en los textos de Frantz Fanon.

[50] En mi ensayo "Aproximación al Teatro del Oprimido de Augusto Boal. (Segunda parte). Hacia un desciframiento posible del 'sujeto oprimido'" exploro la dimensión semántica e ideológica de ese ambiguo sujeto denominado 'oprimido' en los textos del

realizar la sustitución de un sistema opresivo por otro supuestamente más justo y democrático. Freire advertía— como también lo planteará Frantz Fanon en *Los condenados de la tierra*—, incluso para el caso de un golpe revolucionario exitoso, sobre la incidencia de los residuos nefastos del viejo sistema sobre el nuevo. Hoy sabemos perfectamente cómo operaron esos residuos, casi superyoicos (no solo del superyó moral, heredero del Edipo, sino también y sobre todo del superyó obsceno heredero del Ello) en las revoluciones que podríamos tomar como ejemplo: la Rusa, la Cubana. Esos residuos, al no contemplarse, fueron los que llevaron a las peores masacres y genocidios y siguen siendo precisamente los que obstaculizan el éxito de cualquier agenda progresista: bastaría aquí citar el ejemplo del reciente plebiscito chileno en el cual las mayorías, después de dos años de reclamos y luchas, votaron en contra de la nueva Constitución, elaborada bajo los ideales más caros a la izquierda política. Ese rechazo da cuenta de un real, de un goce, de un síntoma del sujeto oprimido que es necesario elaborar con cuidado. La izquierda lacaniana, por ende, no puede descuidar políticamente la cuestión de lo real y del goce del oprimido, más allá de sus demandas a nivel de lo simbólico y lo imaginario. En este sentido, la relectura de los ensayos de Fanon desde la perspectiva de la última enseñanza lacaniana resulta, amén de lúcida y anticipada, rica en ejemplos para abordar la cuestión del goce en contextos coloniales y neocoloniales.

El peligro, desde la perspectiva del suicidio simbólico o político— provocativamente puesto sobre la mesa por Žižek— resulta precisamente no tanto de no atender al deseo, sino de no trabajar la alienación del sujeto al goce del Otro. Lacan, en el *Seminario 20*, nos propone, por eso, la *sustancia gozante*, una sustancia 'novedosa' propia de lo Real, que se suma a las ya tradicionales de la filosofía: la *res extensa* y la *res cogitans*, que sostienen los otros dos registros. Esa sustancia gozante, afirma Lacan, es seria porque hace serie y, aunque causada por el significante, trastorna la concepción del signo ya realizada por el mismo Lacan en su primera enseñanza donde subvierte la perspectiva saussuriana. Ese momento de pasaje a la

teatrista Augusto Boal y en Paulo Freire, pero muy generalizado en los textos de los sixties latinoamericanos.

concepción peirciana del signo en el *Seminario 20* tiene enormes consecuencias teóricas que no podemos desarrollar aquí; digamos que introduce un significante propio no de la lingüística, sino de la lingüistería (o lingü/isteria) lacaniana, donde la resonancia de la *Carta 52* de Freud es notoria.[51] A su vez, el 'sujeto' no resulta intocado: ahora tenemos el *parlêtre* y *lalangue*, todo ello para complejizar nuestra aproximación a lo político y a la política. Y es que, nuevamente, ese goce y ese Real constituyen aquello éxtimo que habita al sujeto y que, al desconocerlo, lo compulsa a repetirlo. Goce, además, para el cual el sujeto y las mayorías no siempre parecen tener un 'deseo decidido' que las incline a enfrentarlo con todos los riesgos y peligros que ello implica, aceptando en cambio agendas tímidas, reformistas, menos riesgosas que no amenacen su zona de confort. El trabajo político con la destitución subjetiva no se da de un solo golpe, como el suicidio; es— como bien lo ha planteado Alemán para lo emancipatorio, siguiendo a Lacan— un proceso infinito, un 'suicidio' diario, ético, del sujeto frente al modo de goce del Otro y a su separación en beneficio de acceder a su propio modo de goce singular. Y esta destitución subjetiva, como acto permanente e infinito— como ya lo hemos expresado—, significa que el sujeto, separado del Otro, asume ahora por su propia cuenta y responsabilidad las consecuencias de su acto, cualquiera sea éste en tanto ejercicio de su libertad.

El rechazo del psicoanálisis— aludido por Žižek en su charla— constituye aquí el punto clave para entender cómo las nuevas identidades y subjetividades a disposición del sujeto en el período histórico que le toque vivir, por más transgresivas que resulten para el sistema capitalista patriarcal heteronormativo, terminan siendo capturadas y hasta canibalizadas por él bajo etiquetas ya muy desgastadas, incluso para la mismísima 'decencia' heterosexual. Alemán ha planteado cómo los gobiernos populares y la democracia misma termina siendo acorralada por la ultraderecha neoliberal, al punto que deja un margen de elección mínimo y forzado:

> De este modo, se confirma la verdadera consecuencia que ha tenido la

[51] Ver "Interpretando el adjetivo 'áfono' en relación a la voz como objeto *a* en Lacan".

> caída del paradigma revolucionario en el campo político, social y económico: establecer una realidad donde solo disputan una derecha neofascista y neoliberal con una derecha conservadora, democrática y con buenas intenciones tratado de sostener una suerte de keynesiasnismo inclusivo o paliativo. Esta elección forzada, si no se elige el giro conservador del espacio popular, la ultraderecha puede terminar adueñándose de todo. Si se elige el giro conservador, aunque se frene el ascenso de la ultraderecha, en un tiempo relativamente rápido se produce una gran decepción porque no se producen las esperadas transformaciones que tengan un alcance efectivo y esto, finalmente, puede dar lugar a un nuevo impulso de la ultraderecha. (12)[52]

La izquierda lacaniana, frente al factor letal de este dilema descrito por Alemán, se confronta con un desafío enorme y urgente: en primer lugar, con las izquierdas tradicionales, históricas u ortodoxas, por llamarlas de alguna manera, que siempre han despreciado la batería conceptual del psicoanálisis y carecen de la apertura necesaria para evaluar el potencial político de los conceptos psicoanalíticos; su horror al inconsciente las ha dejado al margen de los desarrollos más radicales del siglo XX y de lo que va del siglo XXI. En segundo lugar, el desafío que supone intervenir ya no entre la izquierda y la derecha políticas, sino en las dos brechas que Alemán insinúa: por un lado, entre derecha moderada y ultraderecha fascista y, por otro, entre ambas derechas y los movimientos y gobiernos progresistas nacionales y populares. Resulta indispensable y urgente la invención de tácticas y estrategias que, implementadas por militantes y partidos que se involucren en el psicoanálisis, permitan el despliegue de una política que supere los viejos debates de esa izquierda ortodoxa, avejentada, a fin de lograr impedir el "crimen perfecto" neoliberal. Es esperable que esas prácticas de movilización vayan más allá de las protestas espontáneas y, como han señalado varios críticos, sin líderes consagrados por la tradición— pienso en el caso de Chile con los movimientos que llevaron al proceso y rechazo de la Nueva Constitución, o como pareciera ocurrir

[52] Ver "Democracia y ultraderecha", Página 12, 14 enero 2023.

en los presentes movimientos de insurgencia en Perú—[53] y apunten programáticamente a favorecer procesos emancipatorios fuera de los esquemas paternalistas o, como planteó Žižek en su charla, con la invención de nuevas paternidades y, tal vez, maternidades.

Así, la destitución subjetiva implica una posibilidad política para el porvenir en el campo popular siempre y cuando no adquiera el carácter de "educación bancaria" a cargo de la izquierda, tal como lo planteó Freire, asumiendo posiciones de adoctrinamiento verticalista, en la versión del discurso del Amo o del discurso de la Universidad. Los sectores populares deben participar de un trabajo con el pasado y las causas de su malestar, pero debe ser alentado y realizado desde la perspectiva, al menos, del discurso de la Histérica y orientándose— tal vez vía la histerización—a la historización, tal como el psicoanálisis y Lacan la plantearon y a la que hicimos referencias más arriba. Es importante evitar esos intentos siempre fallidos de establecer versiones supuestamente objetivas o fidedignas de la realidad, a la manera del discurso de la historia tradicional. Historizar el pasado debe ser una tarea permanente, cotidiana, a cargo del sujeto o la comunidad en su posición de agente, y no como acatamiento pasivo de ideales o mandatos elaborados por supuestas izquierdas lúcidas. Corresponde a la política como praxis asumir las consecuencias sociales y culturales que deriven del ejercicio de la palabra de las mayorías.[54] De lo contrario, si se cede al avance del neoliberalismo y la ultraderecha, si no se logra inventar un tipo de superación de las democracias formales y representativas, hoy totalmente corrompidas, el porvenir se verá cancelado de antemano, deglutido por el capitalismo neoliberal y fantaseado o espectacularizado bajo ese carácter siniestro manifiesto en los fanatismos religiosos extremos. Si el psicoanálisis tiene un componente político radical, ese componente no es otro que aquel que, por un lado, se debate e

[53] Ver Noriega, Carlos. "La represión y el estado de emergencia no detienen las masivas protestas". Página 12, 17 enero 2023.

[54] El desafío es grande a nivel cultural y político porque el neoliberalismo ha devaluado la palabra y, con ella, toda posibilidad de acceso al deseo y al síntoma, lo cual complica la intervención del psicoanálisis por cuanto este precisamente requiere de la palabra para hacer advenir al sujeto dividido y desde allí trabajar el proceso de separación/emancipación.

interviene entre la alienación del sujeto al goce del Otro y, por otro, apunta a la separación de ese sujeto; esto es, apunta a la singularidad del deseo y modo de goce de cada sujeto, uno por uno, lo cual, como se puede ver a simple vista, es aquello que desborda la ciencia y las tecnologías (e incluso el ejercicio tradicional de la política).

El psicoanálisis trabaja para obstaculizar, no la ciencia y la tecnología, sino la complicidad del capitalismo con estas, a partir de su dinámica perversa y sus aparatos de control y vigilancia que, obviamente, no pueden prescindir de ellas. Esa complicidad se instala sobre todo a nivel de los rasgos más notorios de la función fálica: la universalidad, la generalidad, la predictibilidad y calculabilidad de los comportamientos sociales, necesarios para hacer efectiva la manipulación y promoción de los deseos y de demandas artificiales. El psicoanálisis sale al paso con la singularidad, con el inconsciente transindividual de Lacan (que no es el inconsciente colectivo), con su aquí y ahora, todo lo cual se les impone a las ciencias como un real imposible e irreductible a sus formulaciones. Žižek se interroga en la posibilidad de universalizar el suicidio simbólico o político: esa es su más rotunda provocación, porque nos invita a interrogarnos sobre cómo trabajar políticamente la consistencia misma del psicoanálisis: la singularidad del sujeto en su proyección hacia aquello que Alemán ha designado como el Común.

Se entiende, entonces, que sea por la vía de la singularidad que la izquierda lacaniana apueste a promover la destitución subjetiva como un modo de emancipación del sujeto frente a su captura por el deseo y goce del Otro. Y esto significa revisar todas las prácticas de movilización política, de todas sus tácticas y estrategias del ejercicio de la política tradicional. Retomemos aquí la pregunta: ¿es la destitución subjetiva un suicidio simbólico liberador o emancipador? Indudablemente lo es; por ello es eminentemente político, como quiere Žižek. Sin embargo, si se admite al suicidio como un acto del sujeto (acto en el pleno sentido lacaniano), la pregunta es si ese suicidio constituye el ejercicio de la libertad del sujeto, libertad de vivir y/o de morir, pero sobre todo libertad de vivir 'libremente', esto es, separado del goce del Otro, sin garantías. Nos topamos nue-

vamente con las permanencias de aquellos factores simbólicos más ancestrales, no solo capitalistas capaces de obstaculizar los procesos emancipatorios, potenciando las defensas, el hostigamiento del sujeto consigo mismo y la reacción terapéutica negativa: me refiero a esas marcas atávicas del patriarcado, del machismo, del racismo, de la xenofobia y la homofobia, etc., muchas de ellas inmiscuidas como ideales hasta en algunos discursos progresistas, como ese 'free choice' que Žižek planteó en su consistencia cínica. Estas permanencias o huellas son aquellas marcas de la *lalangue* y del Ello ('el farfullar de los ascendientes' o esa 'herencia arcaica' que tanto preocupaba a Freud) que flotan y habitan con representaciones ambiguas y confusas la memoria del *parlêtre*.

Liberación y emancipación: ¿cómo pensar la revolución?

Interrogarse, pues, sobre la destitución subjetiva nos conduce otra vez a la cuestión de la autoridad, del Padre o, mejor, de los Nombres-del-Padre y, a la postre al sinthome, como lo que anuda los registros en el Borromeo. ¿Puede suceder un corte revolucionario, de una sola vez, con el pasado y que borre la memoria? ¿Podría el sujeto realmente liberarse del Padre? Puede, sin duda, emanciparse del Otro, pero ¿podrá hacerlo a nivel de los Nombres-del Padre? Sobredeterminado por su alienación al Otro, condición estructural sin la cual la cría humana no podría nunca devenir un sujeto, queda sin embargo en cuestión si esa sobredeterminación estructural puede ser radicalmente eliminada, cancelada, 'deleted', de la vida del sujeto, en suma, si la emancipación podría ser completa: emancipación del Otro y del Padre. La respuesta es que, además de ser infinita y constante, la emancipación no puede nunca orientarse a un ideal que vele la castración. Ahora comenzamos a entender por qué es importante remontarse a la genealogía de estos dos términos tan recurridos en el discurso político: liberación y emancipación, porque ya vamos comprendiendo que no son ni sinónimos ni tampoco equivalentes en los andamiajes teóricos que los sostienen. Se abre así un campo de debate de suma importancia para el establecimiento de tácticas y estrategias políticas de una izquierda que no margine al psicoanálisis.

Liberarse del Padre o los Nombres-del-Padre supondría, como parece que está ocurriendo hoy— a la manera de un revival de los *sixties*— abrir la caja de Pandora del deseo de la Madre Primitiva. Y esto propone que la izquierda lacaniana se enfoque en revisar los tratamientos freudianos y lacanianos de esa etapa calificada de "preedípica". Por eso, me inclino a explorar políticamente en el futuro la dimensión psicoanalítica de lo presimbólico, en Freud y en Lacan, al menos a partir de su *Seminario 4* y sobre todo en relación a la forclusión del Nombre del Padre en la psicosis, sea la clásica o las neopsicosis, la cual, como mencionamos más arriba, parece ser a donde se dirige la economía libidinal neoliberal. Como siempre en psicoanálisis, conviene operar con el *après-coup*: leer desde la ultimísima enseñanza lacaniana sus primeras etapas, leerlas no como etapas cronológicas, sucesivas que se estarían superando una a la otra, sino a la manera de una espiral, donde la línea ampliada pasa por las mismas zonas y las integra y resignifica.

La cuestión del devenir objeto del sujeto en el neoliberalismo pareciera estar ligada no solamente a los procesos de exclusión que se están incrementando actualmente a todo nivel (racial, sexual, étnico, etario, etc.), sumados a una generalización social delirante, sino también a los procesos de animalización de los seres humanos (la 'nuda vida' de Agamben), a los que se pretende encorsetar por medio de la robotización de las masas. Entiendo que el agregado del seudodiscurso capitalista que Lacan hace a sus cuatro discursos, pareciera estar en esta dirección, en la medida en que, si los discursos son formas que adquiere el lazo social, el discurso capitalista opera para desintegrar ese lazo y, en consecuencia, provoca el peligro de un sujeto objetivizado, individualista, aislado y manipulado en sus modos de goce, lanzado pulsionalmente a un 'todos contra todos', a la vez que despliega una anarquía por el lado de Ła Mujer— peligrosa incluso para el capitalismo y el mismo fascismo—, sin retorno posible a una función fálica trasformada, renovada, *inventada* humanamente como efectos de la destitución subjetiva emancipatoria que, aunque el Otro sea inconsistente, no puede prescindir de él si quiere precisamente sostener la continuidad y existencia de una sociedad humana. Entendemos aquí por qué en su charla Žižek rechaza la destitución subjetiva que algunos lacanianos

promueven como retorno a una función paterna tradicional, no renovada, no (re)inventada.

Las propuestas sociopolíticas culturales de los *sixties* insistían en la liberación; su propuesta, al menos para los países latinoamericanos, se elaboró como Teología de la Liberación y, en el campo más 'científico', como Teoría de la Dependencia. Fue su manera de pensar la descolonización y el modo de imaginar la revolución para alcanzar la soberanía y autonomía plenas a nivel sociopolítico y cultural. Su discurso abunda en oposiciones binarias, siendo la de opresor vs. oprimido/colonizador/colonizado la base de su andamiaje nocional, lo cual limita la perspectiva; Lacan siempre recordaba que hay que plantearse siempre la terceridad, y hasta la intervención de cuatro. Los textos de la época descuidan que, entre el opresor y el oprimido está el Otro simbólico, que supera la simple referencia al sistema capitalista. Fanon, a pesar de insistir en *Los condenados de la tierra* acerca del carácter maniqueo del mundo colonial, no deja de apreciar cómo "el maniqueísmo primario que regla la sociedad colonial se conserva intacto en el periodo de descolonización" (44), tesis que luego podemos encontrar desarrollada desde el discurso histórico, por ejemplo, por Tulio Halperin Donghi, en su libro *Histórica contemporánea de América Latina*, cuando sostiene cómo, a pesar de los esfuerzos emancipatorios en los movimientos independentistas de la región, se pasó de una situación colonial, ya no a una liberada y soberana, sino a un régimen neocolonial, donde la presencia del Otro metropolitano y su legado colonial han dejado huellas difíciles de remover en todos los aspectos sociales: políticos, económicos, financieros, culturales, etc. La presencia del Otro, sin embargo, no ha escapado a la mirada de los héroes, tal como se puede leer en los textos independentistas de los siglos XVIII-XIX hispanoamericanos que, curiosamente, aunque a esos héroes los calificamos de 'libertadores', solamente hablaban de emancipación.

En efecto, la palabra 'emancipación' también estuvo ligada en aquellos siglos a los reclamos de independencia, autonomía y soberanía; fue la palabra clave a la que recurrieron los líderes independentistas, la mayoría de ellos con origen en las burguesías criollas, y también muchos de ellos

instruidos incluso en Europa. Sin embargo, como puede leerse en los textos de, por ejemplo, Simón Bolívar, de Francisco de Miranda o más tarde en José Martí, la emancipación o independencia se abordaba fuera de la oposición binaria mencionada más arriba: en efecto, había un tercero, un Otro simbólico ineludible, del que no había posibilidad de liberarse o, al menos, frente al cual nunca alentaron otras alternativas: me refiero obviamente no al Otro metropolitano opresor, sino al lenguaje como Otro simbólico. El mismo Fanon, en *Piel negra, máscaras blancas* (1952), se confronta con este tema desde el capítulo inicial del libro titulado "El negro y el lenguaje"; explora allí las múltiples paradojas y conflictos relativos a la lengua a nivel de la subjetividad individual y social en un contexto de colonización. "Hablar— escribe Fanon— es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización" (49), lo cual lo lleva a afirmar "que sólo una interpretación *psicoanalítica* del problema negro puede revelar las anomalías afectivas responsables del edificio complexual" (44, el subrayado es mío). A Fanon no le escapa, como vemos, lo que Lacan desarrollará en términos más puntuales como 'lógica del significante", es decir, el hecho de que es el significante el que hace marca indeleble, alienando (y a la vez produciendo) al sujeto al deseo y al goce del Otro (en el caso colonial, el Otro opresor metropolitano), mortificando al organismo para producir un cuerpo trinitario (RSI)— en consonancia con el discurso del Amo hegemónico/colonial. Así, resulta claro que lo político ya no puede escindirse de los conflictos que esa operación acarrea a nivel de la subjetividad individual y la de la época.

En situación colonial, hay que emanciparse, descolonizarse, y hay que hacerlo en la lengua del dominador, con sus múltiples determinaciones y consecuencias culturales. En el caso de Latinoamérica— como lo detalla Fanon para el caso africano— no había, pues, posibilidad de 'liberarse' del Amo, si todavía se arrastraban las marcas simbólicas de su dominación lingüística que, por otra parte, definía los términos— léxicos, gramaticales y, por ende, pulsionales— que habitaban éxtimamente al colonizado. Una vez más, el 'free choice' estaba pautado por las alternativas simbólicas del lenguaje. El mismo Bolívar, en su "Carta de Jamaica" (1815), afirmaba que

"aunque el lazo que la unía [a la América] con España está cortado", todavía persiste un "principio de adhesión" tanto en los independientes como en los tiranos, esto es, marcas, residuos, "vestigios" que perviven en el criollo, no solamente la lengua y la religión, sino también el derecho y hasta los vicios:

> El hábito a la obediencia; un comercio de intereses, de luces, de religión; una recíproca benevolencia; una tierna solicitud por la cuna y la gloria de nuestros padres; en fin, todo lo que formaba nuestra esperanza nos venía de España. . . nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte, no somos indios,[55] ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país, y los usurpadores españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimientos, y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar estos a los del país, y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado. (68)

Se entiende, entonces, que 'emancipación', término fundamentalmente jurídico, que señala la mayoría de edad del hijo y la caducidad de la patria potestad, fuera el apropiado para apuntalar los proyectos emancipatorios e independentistas en los diversos países de América Latina: "las provincias americanas se hallan lidiando por emanciparse", escribe Bolívar (84). Francisco de Miranda no deja de utilizar 'emancipación' a cada paso en sus escritos. Emancipación, pues, no significa liberarse del Padre: "Los Estados americanos— sostiene Bolívar— han menester de los cuidados de gobiernos paternales que curen las llagas y las heridas del despotismo y la guerra" (78), ya que no "Se puede concebir que un pueblo recientemente desencadenado, se lance a la esfera de la libertad, sin que, como a Ícaro, se le deshagan las alas y recaiga en el abismo" (79). La revolución irrumpe casi como un trauma pulsional: "amenazados por la anarquía, a causa de la falta de un gobierno legítimo, justo y liberal, nos precipitamos en el caos de la revolución" (77).

[55] El proyecto independentista, como puede verse en este texto de Simón Bolívar, tenía sus propios mecanismos de exclusión; la cuestión indígena y sus lenguas no entraban en la perspectiva criolla de organización nacional, y hoy seguimos todavía sufriendo las consecuencias de esta exclusión.

Esa emancipación adviene como una necesidad imperiosa frente al caos revolucionario, en la medida en que precisamente la revolución no irrumpió como corte abrupto de sustitución de un sistema por otro, sino como un cambio abrupto, un ciego salto al vacío— una revuelta y una rebeldía, si seguimos a Octavio Paz. Ese salto dejó abiertas diversas alternativas de una emancipación descolonizadora que ahora se tornaba en un hecho irreversible. Los remanentes de la conquista y colonización no podían eliminarse de un plumazo y esta circunstancia era la que complicaba la constitución de las naciones en su organización política: ¿monarquías absolutas, repúblicas representativas, monarquías constitucionales? Bolívar, como otros, evaluaban los diversos modelos posibles— europeos o estadounidenses, esto es, de los colonizadores— para la arquitectura política, legislativa y jurídica de sus naciones; se trataba de un largo y dificultoso proceso habida cuenta de la diversidad de cada región de la América hispana. Se instalaba aquí la misma paradoja que ya vimos con la lengua: había que emanciparse organizándose, pero eso solo parecía ser posible alienándose a modelos de organización política del dominador. No hubo reinvención y la supuesta libertad o 'free choice', como lo planteó Žižek, ocultaba el hecho de que estaba pautada por la autoridad del amo colonial y se la pensaba desde esa posición contaminada. La emancipación se les presentaba como un proceso a largo plazo, una permanente destitución subjetiva que no podía eludir al Otro europeo y norteamericano, si se pretendía la inserción de la región en la economía capitalista mundializada, a la vez que se aspiraba a la soberanía y a una nación democrática e igualitaria que evitaran— según Bolívar— "caer en anarquías demagógicas o en tiranías monócratas" (81): "nosotros esperábamos con razón que todas las naciones cultas se apresurarían a auxiliarnos . . . ¡cuán frustradas esperanzas! No sólo los europeos, pero hasta nuestros hermanos del Norte, se han mantenido inmóviles espectadores de esta contienda" (71). Solamente, según Bolívar, queda el Otro supremo, Dios, "la retribución divina" para que les conceda a los pueblos americanos su deseada independencia.

La otra dificultad que Bolívar no descuida es precisamente la del Deseo de la Madre y la de los Nombres-del-Padre: por un lado, se refiere a

España como el S_1, esa "desnaturalizada madrasta", y por otro, todavía más complicado, cómo esta sostuvo a los pueblos americanos en un infantilismo patológico que no los capacitó para el ejercicio de la administración política, jurídica, económica y financiera, que los desamparó incluso del S_2, el significante del saber:

> Se nos vejaba con una conducta que, además de privarnos de los derechos que nos correspondían, nos dejaba en una especie de infancia permanente con respecto a las transacciones públicas. Si hubiésemos siquiera manejado nuestros asuntos domésticos en nuestra administración interior, conoceríamos el curso de los negocios públicos y su mecanismo. (Bolívar 74)

Resulta interesante que, frente a la propuesta emancipatoria, que supone siempre la mayoría de edad del sujeto para hacerse responsable de sus actos y administrar su 'libertad', Bolívar señale precisamente la inmadurez o incapacidad de los pueblos latinoamericanos para administrarse y afrontar responsabilidades con eficacia. Como puede verse, la organización de los Estados implicaba un peligro que ya no era el suicidio simbólico y político como destitución subjetiva, sino un suicidio real de los pueblos. Si no se contaba con los apoyos de los colonizadores externos no hispanos, si España misma pretendía reconquistar sus colonias en un momento de completa crisis económica, financiera y política, a esto se sumaba la incapacidad de los pueblos de administrarse y, de poder hacerlo, no les quedaban otras alternativas que alienarse a las propuestas basadas en modelos extranjeros, de otros colonizadores europeos y estadounidenses. Con una población inexperta (infantilizada) en todos los planos administrativos, con una historia de servidumbre brutal, limitados a ser "simples consumidores" obedientes, poco se puede contar para tener una república democrática, libre y soberana. Los pueblos latinoamericanos debían ser como los colonizadores *para no ser más lo que eran*.

Casi reproduciendo la perspectiva de Le Boétie respecto de la libertad y la servidumbre voluntaria (Geirola 2022b), Bolívar afirma que "El alma de un siervo rara vez alcanza a apreciar la sana libertad; se enfurece en los tumultos, o se humilla en las cadenas" (83). Ninguno de esos siervos, según su perspectiva, aspira a obtener la libertad. Se suma a este panorama

desolador y poco prometedor, la falta de unión entre los criollos de las diversas regiones de la América hispana. De allí que Bolívar, tal como lo manifiesta en esta famosa Carta, asuma una posición bastante pesimista sobre el futuro de Hispanoamérica: como

> las instituciones perfectamente representativas no son adecuadas a nuestro carácter, costumbres y luces actuales . . .En tanto que nuestros compatriotas no adquieran los talentos y las virtudes políticas que distinguen a nuestros hermanos del Norte, los sistemas enteramente populares, lejos de sernos favorables, temo mucho que vengan a ser nuestra ruina.
>
> Los Estados americanos han menester de los cuidados de gobiernos paternales que curen las llagas y las heridas del despotismo y la guerra . . .
>
> No convengo en el sistema federal entre los populares y representativos, por ser demasiado perfecto y exigir virtudes y talentos políticos muy superiores a los nuestros; por igual razón rehúso la monarquía mixta de aristocracia y democracia que tanta fortuna y esplendor ha procurado a Inglaterra. (78 a 81)

Frente a esta evaluación panorámica, agravada por la ineficacia y la falta de experiencia administrativa de los 'siervos', Bolívar concluye que a las naciones americanas solamente les quedaba a su favor un resto, una especie de semblante del objeto *a*: la Naturaleza, con su materialidad bruta de materia prima, único recurso del cual partir, incluida la 'animalizada o infantilizada' población misma en este rubro:

> ¿Quiere V. saber cuál era nuestro destino? Los campos para cultivar el añil, la grana, el café, la caña, el cacao y el algodón; las llanuras solitarias para criar ganados; los desiertos para cazar las bestias feroces; las entrañas de la tierra para excavar el oro, que puede saciar a esa nación avarienta. Tan negativo era nuestro estado que no encuentro semejante en ninguna otra asociación civilizada, por más que recorro la serie de las edades y la política de todas las naciones. Pretender que un país tan felizmente constituido, extenso, rico y populoso, sea meramente pasivo ¿no es un ultraje y una violación de los derechos de la humanidad? Estábamos, como acabo de exponer, abstraídos y, digámoslo así, ausentes del universo cuanto es relativo a la ciencia del gobierno y administración del Estado. (75)

Y, desde la perspectiva histórica actual, vemos que no es casual que más tarde se produzca un movimiento de destitución subjetiva realmente emancipatoria o, por lo menos, más radical, cuando se afecte el registro simbólico del lenguaje: se trata de un proceso de separación como acontecimiento poético, literario, estético y político-cultural de enormes ramificaciones y repercusiones: me refiero al Modernismo de Rubén Darío. Se abre aquí otro capítulo que no podemos desarrollar aquí.[56] Es el momento en que emerge una variante hispanoamericana del español, propio de la región, incluso con su conciencia de una escritura también singularizada.

Si hoy necesitamos discernir la emancipación, como resultado de la destitución subjetiva de raigambre lacaniana, de la emancipación política del XVIII y XIV, tenemos que repensar el estatus mismo de la revolución: para los movimientos independentistas que culminaron en las naciones que hoy conocemos en América Latina, había, si seguimos la propuesta de Jacques-Alain Miller en su *Política lacaniana*, una base ética kantiana del acto revolucionario: la ética kantiana en tanto ética de las intenciones. La solidez ética de los héroes de las independencias estaba atravesada por la intención emancipatoria, que justificaba todos los medios y suponía el sacrificio personal en nombre de una moral universal en beneficio de la constitución e independencia de la Nación. Estaba allí en juego un 'deseo decidido'— como quería Lacan para todo aquel que quisiera iniciar un tratamiento analítico. La Nación emancipada constituía el objeto del deseo, pero como *meta*, no como *causa*. Y el acto emancipatorio, por ende, se justificaba a sí mismo en esta ética sacrificial que, como dijimos, estaba impedida de un suicidio simbólico y político a nivel de la lengua, de lo simbólico colonizador. Esa pervivencia simbólica es lo que permite entender que no se haya nunca perdido la relación con España o Portugal,

[56] Ver mi libro *El Oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío*. Analizo allí un cuento, "Miss Mary", poco frecuentado por los estudiosos del autor nicaragüense que, en cierto modo, anticipa –el arte siempre se anticipa a la ciencia, decía Freud— a las elaboraciones de Edward Said y su orientalismo. Darío se enfoca en una mujer blanca expulsada de su propia comunidad europea, lo cual le permite al narrador darse cuenta del núcleo siniestro de la civilización europea, supuestamente asumida como superior.

que incluso se hayan mantenido los intercambios con la siempre omnipresente y querida Madre Patria y, a nivel del significante, aunque con sucursales locales, con la autoridad de la Real Academia Española.

La destitución subjetiva lacaniana, en cambio, responde a un acto concebido y realizado dentro de la ética de las consecuencias, tal como Jacques-Alain Miller la ha definido: "Opongo entonces, la ética de la buena intención, que no es freudiana, a la ética de las consecuencias, que juzga el acto, el estatuto y su valor, a través de sus consecuencias. Pasa en seguida a la política porque incluye al Otro" (*Política lacaniana* 99). Y esto supone que la emancipación tampoco puede prescindir del Otro, pero, a diferencia del XVIII y XIX, en la que todavía estaban vigentes para los independentistas los modelos de libertad y democracia foráneos con los que podían identificarse, hoy— y también desde los *sixties*— sabemos que ese Otro tiene una falta, es inconsistente, aunque no se pueda prescindir de él. Esa inconsistencia del Otro como tal, pone al sujeto en una dimensión de alto riesgo y peligrosidad, porque es precisamente su misma consistencia subjetiva la que allí se juega, la cual no puede estar identitariamente amparada o garantizada en ningún tipo o estereotipo de perfil preconcebido, justificado o tolerado de antemano, ni siquiera a nivel de presupuestos nacionalistas o, en otros campos, raciales o sexuales.

Lo concreto parece ser que, mientras siguen las identificaciones del sujeto y de la masa a modelos foráneos, tampoco estamos en condiciones de vislumbrar e inventar un mundo nuevo como alternativa para el futuro. Se explica así por qué Žižek culminó su charla apelando a una famosa frase adjudicada a Antonio Gramsci: "El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer. Y en ese claroscuro surgen los monstruos". Estamos, pues, en el interregno de la plenitud de lo siniestro.

La situación de Hispanoamérica, tal como Bolívar la plantea, no parece haber estado ella tampoco divorciada desde su origen de este interregno signado por la monstruosidad: siempre entre la herencia feudal de la conquista y colonización, con esa irredimible Edad Media que hacía incluso quejarse a Gabriel García Márquez,[57] y la Modernidad concebida

[57] "¡Por favor, carajos, déjennos hacer tranquilos nuestra Edad Media!", en Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, 132.

y definida con parámetros foráneos, el sueño de la razón no ha dejado de producir monstruos, tal como Goya anticipaba el inconsciente freudiano. Si el psicoanálisis resulta indispensable es precisamente porque es la disciplina que apunta a descolonizar el inconsciente y emancipar al sujeto de los imperativos del superyó y lo real del Ello. Es, pues, a partir de ese 'no cesar de no escribirse' de la repetición, del goce y de lo Real, que conviene pensar el andamiaje teórico que diferencia la liberación de la emancipación— deslindándolas— en relación al Otro, sobre todo al goce del Otro y, además, a la inconsistencia del Otro, si es que, por un lado, se quiere ligar estas posibilidades a la destitución subjetiva y, por otro, si para debatir el tema de la autoridad en la sociedad contemporánea (del Otro, del Padre y del patriarcado), no se puede eludir incorporar, más allá del sexo y la sexualidad, la elaboración lacaniana de las fórmulas de la sexuación, en la medida en que hay que discernir cómo sobreviviría una sociedad o comunidad disparada hacia el lado de Ła Mujer, y sin posibilidad de retorno a la función fálica reguladora, la cual no hay que confundir con un retorno al Padre, tal como señaló Žižek, para referirse a ciertos lacanianos que todavía proponen precisamente un retorno a la función tradicional de la autoridad paterna. Si es pensable un retorno emancipado, no es precisamente a la función fálica tradicional (patriarcal) de la cual el deseo propugnaba por alejarse vía la transgresión, bajo cualquiera de sus semblantes (rebelión, revuelta, revolución, etc.).

La "Carta" bolivariana constituye un valioso testimonio de destitución subjetiva: el sujeto de la escritura (que solo apodamos Bolívar por comodidad expositiva, pero que va más allá de la persona del libertador) se confronta con una revolución compulsiva que abre a un proceso emancipatorio condenado al fracaso. Las condiciones desfavorables que se detallan en la "Carta" para la América hispana— la mayoría todavía vigentes— a fin de alcanzar naciones soberanas, democráticas, justas e igualitarias insinúan la necesidad de implementar gobiernos fuertes paternalistas, que en la historia de la región se han dado, desde la derecha y desde la izquierda políticas. La compulsión de repetición de ese trauma de descolonización abrupta y la incapacidad del sujeto para ilusionarse con un futuro esperanzador e independiente nos permite concluir con al menos dos

cuestiones: por una parte, que la destitución subjetiva abre a la posibilidad emancipatoria pero, por otra, abre también a las dificultades para reinventar al Otro, sin el cual, las consecuencias son ceder a la repetición como *automaton*: regreso a la dependencia, a la servidumbre, a la obediencia. La destitución subjetiva, trabajando con los residuos de los Nombres-del-Padre, no puede retornar al sujeto a instalar aquello que precisamente se trataba de 'revolucionar'. Ni la Patria Grande de Bolívar, ni 'Nuestra América' de José Martí, ni el 'hombre nuevo' del Che Guevara constituyen soluciones radicales en las circunstancias neoliberales que hoy afectan a nivel global y, por ende, a América Latina. Las identidades y subjetividades que esas soluciones conllevan resultan obstáculos identitarios para la invención emancipatoria del sujeto en esta etapa neoliberal.

Los retornos nostálgicos a esas propuestas obstruyen la posibilidad de reinvención latinoamericana en un contexto en donde de lo que se trata— como Žižek planteó en su charla apelando a Malcom X— es precisamente de esa X, una identidad nueva imaginada, inventada radicalmente, "ser lo que no somos", esto es, inventar esa X desde y en el transcurso de una operación emancipatoria que no esté capturada y elaborada a partir de la posición de identidad subordinada, colonizada, que se quiere superar. Es en este sentido que nuestro filósofo esloveno nos invita a considerar un suicidio simbólico como suicidio político. La dificultad de implementación de esta provocación consiste en si y cómo sea posible la universalización de dicho suicidio, cuando partimos del psicoanálisis, disciplina que se sostiene en la singularidad del sujeto, en el caso por caso. Particularmente, porque, como Lacan afirma en el *Seminario 21*, "no hay esperanza en común" (Clase del 23 de abril de 1974); si hay esperanzas singulares como construcciones fantasmáticas caso por caso, la dificultad estratégica y táctica a nivel político resulta en saber cómo llegar a ese Común del que nos habla Jorge Alemán, esto es, como provocar una renuncia a la totalidad de una demanda individual en beneficio de una satisfacción parcial desde lo colectivo. Ernesto Laclau ensaya, en su libro *La razón populista*, desde la lógica del significante en Lacan, aquello que él denomina una 'lógica equivalencial' de las demandas alrededor de un significante

amo en el que puedan éstas converger y negociar los reclamos individuales.

Obviamente, queda claro que el psicoanálisis no se limita al individuo. Freud mismo se ocupó de pensar las posibilidades del psicoanálisis en el campo de la cultura y del malestar en la cultura. Me ha parecido que esta dificultad de universalización del suicidio político y simbólico fue la provocación mayor que rescato de la charla de Žižek. Va de suyo que, para una política emancipatoria pensada en estos términos psicoanalíticos, donde más que *re*inventar haya que inventar esa X, esa nueva identidad no debe estar contaminada de los paradigmas imaginarios y simbólicos sostenidos en los Nombres-del-Padre de la tradición histórica, la cual solo insiste en repetir subrepticiamente el trauma, lo real, el goce mismo de la servidumbre o de la rebeldía aferradas a viejos ideologemas ya desgastados e ineficaces. ¿Cómo, pues, pasar al Común?

Universalización del suicidio: la cuestión del amor y del Común

Desde el psicoanálisis, particularmente el lacaniano, ese pasaje al Común es pensable por la vía del amor. Žižek, con sutileza, mencionó brevemente en su charla la cuestión del amor, porque la paradoja del amor, además de su carácter ilusorio, imaginario, es que supone la cancelación de toda libertad del sujeto. Enamorarse— tal como señaló Žižek— es un acto de libertad del sujeto que no puede ser forzado. Y como acto, tiene consecuencias de las que el sujeto debe— incluso a duras penas— responsabilizarse. Recordó, además, que, si en el amor está involucrado el deseo, ese deseo es inconsciente y, por esa vía, de alguna manera puso en tela de juicio la diferencia entre voluntad y deseo. En general, las menos de las veces, quien elige, no sabe lo que desea, aunque tenga voluntad de cambio— de sexo, de gobierno, de pareja, por ejemplo. Enamorarse— como cambiar de sexo o asumir cierto género u orientación sexual— es una elección, pero como toda elección, es inconsciente, esto es, se juega a nivel del saber-no-sabido en la que yace el deseo. Al enamorarse, el sujeto sacrifica su libertad, queda atrapado en los juegos especulares del amor. Se dice que el psicoanálisis ha inventado una nueva forma de amor: el amor de transferencia. El siglo XX, sin embargo, no parece haber tenido

éxito en inventar nuevas formas de amor; solamente inventó nuevos modos de acoplamientos sexuales, abrió las compuertas libidinales a diversos modos de elección de sexo y de género, experimentó con prácticas multiculturales para recuperar el cuerpo, lo real, lo pulsional de un cuerpo que se resiste a la virtualización, tal como Žižek insinúa en *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Sin embargo, el siglo XX y lo que llevamos del XXI parecen no haber podido inventar nuevas formas de amor; la crítica de Žižek a la política de los grupos LGTBIQ+ es precisamente esa falta de radicalidad: el 'free choice' no oculta su fase autoritaria al permitirle al sujeto una lista de posibilidades de elección, como elecciones políticamente correctas (bi, trans, cross-dressing, no binario, etc.). Entre esas elecciones, la más controversial, pero donde resulta evidente la falta de radicalidad, es precisamente la del 'matrimonio' para los disidentes sexuales. Matrimonio, figura jurídica y cultural de referencia patriarcal, pues, como salida supuestamente liberadora, para que el disidente sexual se sienta tolerado por las instituciones heteronormativas, celosas custodios de la propiedad privada.

Lo que nos interesa, para finalizar, es la paradoja— palabra clave en el discurso žižekiano—del amor: por un lado, se presenta como ejercicio de una libertad que, de inmediato y de repente, se cancela a sí misma. Ahora bien: Lacan no dejó de lado la política ni siquiera cuando hablaba del amor: su famoso aforismo "sólo el amor permite al goce condescender al deseo" (*Seminario 20*, Clase 14, 16),[58] se presenta como una fórmula que, a su vez, hace puente con los cuatro discursos, en la medida en que todo discurso es, para el psicoanalista francés, un lazo, lazo erótico que— en sus diversas modalidades—de alguna manera involucra la cuestión del goce y del deseo. Recordemos que, al menos para Jorge Alemán y la izquierda lacaniana, el único camino para evitar el "crimen perfecto" del capitalismo es obstruir el avasallamiento del sujeto de deseo, evitando el avance gozoso de la pulsión de muerte. Si deseo y amor juegan en el campo de lo simbólico-imaginario, lo real se pone del lado de otro aforismo lacaniano: "no hay relación sexual", no hay ni dos que se fusionen en uno, ni proporción posible de satisfacción entre los partenaires. Si el

[58] Cito por la traducción y versión de Ricardo E. Rodríguez Ponte; en la versión Paidós, el aforismo está introducido en la página 194.

deseo es la falta, es ese 'menos' que dinamiza la vida, ese objeto perdido que se anhela alcanzar y, por ende, que propulsa la transgresión y abre las posibilidades de transformación; el goce, en cambio, siendo también parte de la dinámica de la vida, es el 'más' del exceso, menos representable, de renuncias de satisfacción con orígenes más oscuros; el goce aspira a la completitud, a la fusión, lo más intensa posible, la más definitoria y definitiva con la Cosa (*das Ding*), con ese famoso 'regreso a lo inorgánico' que Freud— apropiándose de la propuesta de Sabina Spielrein— bautizó como pulsión de muerte. Si el amor es la artimaña fantasiosa y fantasmática capaz de permitirle al goce condescender al deseo, es precisamente por su posibilidad de inventar, imaginar constantemente— metonímicamente— sustitutos para la falta constitutiva del deseo como tal, reorientando cada vez y en la diferencia la potencia compulsiva, repetitiva del goce. Y esa posibilidad de inventar reside en un nuevo imaginario que se define por su consistencia *poética*: si el goce está causado por el significante, Lacan también nos advierte que "el significante es lo que hace alto al goce" (*Seminario 20*, Clase 3, 22). Así, la praxis psicoanalítica se instala, en lo subjetivo y en lo social, como un trabajo emancipador, poético, con el lenguaje y, por esa vía, abre a la posibilidad de transformar lo simbólico.

El significante, entonces, es el capacitado para poner un alto al goce, lo cual abre la dimensión política para obstruir la realización del 'crimen perfecto' neoliberal. Se trata de que el sujeto se separe de las garras de goce excesivo y letal con el que la política neoliberal intenta objetivar al sujeto, prometiéndole goces plenos, sin falta, a la vez que insta mediante mandatos imperativos, superyoicos y pulsionales, a convertirlo en un consumidor consumido, reemplazable, desechable, compulsivamente desprendido del lazo social, lazo solo imaginable desde lo erótico. Se entiende, pues, que el amor intervenga aquí precisamente porque se dispara hacia el otro/Otro desde la falta, falta en el sujeto y falta en el Otro/otro. Así, una política que se quiere psicoanalítica orientada a la destitución subjetiva emancipadora no puede descuidar ni la castración, ni la falta, en su compleja tarea de trabajar amorosamente con los fragmentos y desechos, con los restos de las subjetividades desmanteladas y cínicamente ofrecidas como alternativas de elección por el neoliberalismo. Solo el amor en alian-

za con el trabajo significante puede poner freno o bloquear la brecha del odio y de la pulsión de destrucción. Pero ese amor— que Nora Merlin denomina "amor político"—, una vez más, constituye el desafío actual en la medida en que hay que inventarlo— no es cuestión de regresar a los modelos amorosos del pasado. Y esto constituye un desafío para el sujeto y desafío también para lo político y la política. Inventar individualmente y a la vez en Común un amor no narcisístico y no fusional; un amor no objetivante, un amor que supere la soledad del sujeto, un amor entendido no como alienación, sino ejercido en el proceso de separación y en la diferencia respeto del goce del Otro, ambas ineludibles en esa búsqueda con deseo decidido de la destitución subjetiva emancipatoria. Se comprende por qué, frente a estos desmantelamientos neoliberales, hoy— viviendo como estamos en un estado de excepción permanente—se haya comenzado a poner sobre la mesa de los movimientos progresistas y de la alertada academia la cuestión del cuerpo y de los afectos. Giro urgente, necesario y a la vez peligroso en la medida en que repita la actitud de *rechazo* al psicoanálisis.

Bibliografía

Alemán, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

---. "Democracia y ultraderecha", Página 12, 14 enero 2023. https://www.pagina12.com.ar/515636-democracia-y-ultraderecha

Bolívar, Simón. *"*Carta de Jamaica*". En Doctrina del Libertador*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2009. Pág. 66 y ss.

La Boétie, Étienne de. *Discurso sobre la servidumbre voluntaria o Contra el Uno*. Virus Editorial y Distribuidora, 2016.

Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas* (1952). Ediciones Akal, 2009.

---. *Los condenados de la tierra* (1961). Fondo de Cultura económica, 1983.

Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI, 2005.

Freud, Sigmund. *Obras Completas*. Amorrortu.

Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Paidós, s/f. Version y presentación de Gino Germani. Online.

García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. Mondadori, 1989.

Geirola, Gustavo. "Una reflexión sobre las nociones de 'liberación' y 'emancipación'. Su pertinencia en la praxis teatral". Stephan Arnulf Baumgartel, Luiz Gustavo Bieberbach Engro, José Ricardo Goulart [ORGS.]. *Ensaiando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada.* Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

---. Los discursos lacanianos y las dramaturgias. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2022. Versión en inglés: *Lacanian Discourses and Dramaturgies*. Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2023.

---. "Volver la vista atrás: el mito de la revolución en la novela de Juan Gabriel Vásquez"**.** Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XI No. 43 (2022a).

---. "Interpretando el adjetivo 'áfono' en relación a la voz como objeto a en Lacan". rgus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XI No. 45 (2022) https://www.argus-a.com/publicacion/1656-

interpretando-el-adjetivo-afono-en-relacion-a-la-voz-como-objeto-a-en-lacan.html

---. "Aproximación al Teatro del Oprimido de Augusto Boal. (Primera parte). Resonancias de la servidumbre voluntaria según Étienne de la Boétie". Revista telondefondo 35 (enero-junio 2022b).

---. "Aproximación al Teatro del Oprimido de Augusto Boal. (Segunda parte). Hacia un desciframiento posible del 'sujeto oprimido'. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XI No. 46 (2023).

---. *El Oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío*. Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2015.

---. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*. [2000]. Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2018.

Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América latina*. Alianza, 2005.

Lacan, Jacques. *Escritos I*. Siglo XXI, 2009.

---. *Seminario 1 Los escritos técnicos de Freud*. Paidós, 1983. \

---. *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, 1987.

---. *Seminario 15 El acto analítico*. No publicado. Online.

---. *Seminario 17 El reverso del psicoanálisis*. Paidós, 1996. | Geirola, G. *Transmodernity*. Fall Issue, 2023 80

---. *Seminario 20 Otra vez. Encore*. Traducido por Ricardo E. Rodríguez Ponte. Online.

---. *Seminario 21 Los incautos no yerran (los nombres del padre)*. Online. https://www.dropbox.com/s/b58l56mslfh7w8z/Seminario%2021%20-%20Los%20incautos%20no%20yerran%20%28Psi%29.pdf?dl=0

---. *Seminario 23 El sinthome*. Paidós, 2006.

---. *Seminario 27 Disolución*. Traducido por Ricardo E. Rodríguez Ponte. Online, La cantera freudiana, online.https://www.lacanterafreudiana.com.ar/lacanterafreudianajaqueslacanseminario27.html

Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica, 2005.

Loyola, Ignacio de. "Carta a los estudiantes de Coimbra". http://www.cmasuncion.org/lectura-espiritual/item/12-carta-sobre-la-obediencia-de-san-ignacio-de-loyola

Merlin, Nora. *El despertar afectivo. Hacia un amor político*. Letra Viva, 2023.

Miller, Jacques-Alain. *Política lacaniana*. Colección Diva, 2017.

---. *La psicosis ordinaria*. Paidós, 2003.

Noriega, Carlos. "La represión y el estado de emergencia no detienen las masivas protestas". Página 12, 17 enero 2023. https://www.pagina12.com.ar/516213-peru-la-represion-y-el-estado-de-emergencia-no-detienen-las-

Paz, Octavio. "Revuelta, revolución, rebelión." *Corriente alterna*. Siglo XXI, 1972.

---. *La llama doble*. México: Seix Barral, 1993.

Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Losada, 9ª. ed., 1993.

Treibel, Guadalupe. "'Quema de libros' en los Estados Unidos: los títulos prohibidos en los colegios", en Página 12, 30 diciembre 2022, https://www.pagina12.com.ar/511617-libros-proscritos-por-el-conservadurismo-mas-reaccionario?fbclid=IwAR3Pxz2zNcWZVXLdQjSir-VepaauJkDI9SgLiHkURSPv0-7ucMdgtCDpozH8

Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal, 2005

Tocar, ser tocado, tocarse en la actuación. Desde Condillac a Lacan

Treinta notas sobre 'el tocar': una sensación básica en la praxis teatral y la formación actoral.[59]

Primera parte: Condillac y las sensaciones[60]

Empecé a contar el inexistente dinero.
—¡No le creo!— me detuvo Tórtsov en cuanto alargué la mano para asir el fajo.
—¿Qué es lo que no cree?
— Usted ni siquiera miró lo que tocaba.

Stanislavski, K. *El trabajo del actor sobre sí mismo*, 177.

Introducción

Sería imposible iniciar un proceso de formación actoral y, consecuentemente, una carrera de actor que no involucraran ambas *el sentido del tacto* como básico para el trabajo sobre otras sensaciones (olfato, visión, oído, gusto). Los aprendices de actores y los actores *tocan, son tocados, se tocan*; huelen, son olidos, se huelen; ven, son vistos, se ven y así sucesivamente. En la enseñanza de la actuación se ha dado por sentado estos sentidos, pero se ha descuidado en general una aproximación más cuidadosa en el campo de la técnica y de la teoría. Sin embargo, el tema de los sentidos y, por consiguiente, como veremos, de los afectos y las pasiones (sin los cuales el teatro no podría existir), ha sido un foco de preocupación desde Aristóteles, pero sobre todo a partir de los filósofos de la Ilustración, como fundadores de la Modernidad, la cual nos involucra hasta hoy. Usualmente, la enseñanza de las técnicas actorales se limita a ejercicios y se conforman con comprobar su eficacia, pero privan al

[59] Publicado en Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XIV, Ed. 55 https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1857-1.pdf

[60] Las notas sobre el texto de Derrida titulado *El tocar, Jean-Luc Nancy* serán objeto de la segunda parte en el capítulo siguiente.

aprendiz y al actor de un panorama más amplio sobre aquello que va a constituir su futura profesión. Al carecer de un horizonte filosófico, el aprendiz de actor o el actor queda limitado a repetir mecánicamente sus acciones, no tiene elementos para cuestionar los ejercicios en procura de otras alternativas. Las escuelas de teatro, académicas o no, suelen limitarse a trasmitir aspectos técnicos y, cuando exigen a los estudiantes dar cuenta teórica de sus producciones, éstos recurren a discursos de moda cuyos fundamentos (filosóficos, epistemológicos, históricos, culturales), en general, desconocen.

Me propongo en estas notas informales, realizadas para uso personal, abordar la cuestión de las sensaciones en la praxis teatral y la formación actoral, particularmente el sentido del tacto; las notas abordan el modo en que la sensación fue elaborada por Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) en su *Tratado de las sensaciones* (1660), y posteriormente por Jacques Derrida (1930-2004) en *El tocar, Jean-Luc Nancy* (2000). Mi abordaje se origina en esa imagen que tengo de los suculentos textos producidos desde el inicio de la Modernidad, comenzando con René Descartes, y el modo en que estos discursos potentes me dan la imagen de un pulpo cuyos tentáculos atraviesan los espesores y turbulencias de la historia, afectando subjetividades y discursividades posteriores (Condillac, Kant, Spinoza, Hegel, Stanislavski, Freud, Lacan, Derrida, para nombrar algunos). Poco es lo que se ha elaborado en la teoría teatral acerca de los *fundamentos* teóricos y filosóficos de las técnicas de formación actoral y todo lo relativo al trabajo del teatrista en su praxis teatral.[61]

Así el *Tratado* de Condillac se me aparece, al igual que otros textos de su siglo, como ese pulpo que extiende sus tentáculos hasta el presente. Por ejemplo, Lacan menciona a Condillac varias veces en sus seminarios y, algo inusual en él, recomienda a los asistentes a dejar de lado la acusación que se le hiciera a Condillac: Lacan afirma contundentemente que Condillac no era psicótico y, por ello, les invita a leerlo, tal como sin duda

[61] Un intento de aproximarse a algunos de los autores mencionados y su impacto en la praxis teatral, abordados libremente fuera de los protocolos académicos, pero a partir de las experiencias de teatristas con extensa experiencia, puede leerse en *Charla entre teatristas* y sobre todo *en Charla entre teatristas (2)*, el primer volumen correspondiente a las reuniones sostenidas en el 2023 y el segundo a las realizadas en 2024.

Lacan mismo ha hecho para elaborar muchos de sus conceptos.[62] El *Tratado* está plagado de sugerencias que indudablemente no escaparon a Lacan. Es por ello y otras razones que mi aproximación se realiza desde una perspectiva freudo-lacaniana y está orientada a explorar los fundamentos de la formación actoral en una praxis teatral con base psicoanalítica en la que vengo trabajando desde hace veinte años.

A fin de no interrumpir el desarrollo de mis comentarios al *Tratado*, decidí poner en notas al pie aquellas sugerencias que podrían ser investigadas en todas las técnicas actorales disponibles para la formación actoral. Toda técnica, como se sabe, es como la punta de un iceberg, cuya parte oculta es siempre un discurso filosófico determinado que, por cierto, es el que va a determinar en cada técnica su orientación moral, ética y política, lo sepan o no los maestros y aprendices de teatro. Dejo a los teatristas estas notas al pie para que ellos puedan por su cuenta elaborar extensiones productivas de este corpus filosófico, su impacto en la técnica actoral y, obviamente, en la praxis teatral. Lo fundamental no es hacer un ejercicio, conformarse con la eficacia que procure, sino investigar las causas que lo sostienen, porque es en esa exploración que puede ocurrir lo inesperado, lo sorprendente, lo nuevo.

Las notas y comentarios al Tratado de las sensaciones

Para iniciar, dos breves advertencias:

- No hay ninguna mención a Condillac a lo largo de todo el libro de Derrida. Retomaremos este punto en el capítulo siguiente de este libro.
- CONDILLAC: *Tratado de las sensaciones*. He tomado como base la versión francesa, *Traité de sensations; augmenté de l'extrait raisonné* (Librairié Arthème Fayard, Paris, 1984); las traducciones son mías.[63]

[62] No voy a desarrollar la relación de Lacan con Condillac, pero voy a dejar pistas de cómo algunas ideas del *Tratado de las sensaciones* y otros textos de Condillac están en la base de varios conceptos lacanianos.

[63] Tengo conocimiento de una edición temprana en español publicada por EUDEBA, la editorial universitaria de Buenos aires, en la década de los 60s, pero no he podido dar con ella.

- A fin de facilitar la lectura, en algunos casos he colocado en mayúscula unas palabras o frases que ofician como orientadoras sobre el contenido de los comentarios que las siguen.

Mis treinta y una notas:

En su *Tratado*, Condillac nos presenta una estatua que, como tabula rasa, nada sabe ni conoce; nos propone que esta estatua va gradualmente incorporando sensaciones hasta llegar a tener un conocimiento de sí misma y del mundo. En la tesis de Condillac resuena el empirismo de Locke quien, como Condillac mismo, va a negar la postulación idealista de Descartes sobre las ideas innatas. Las ideas, para Locke y para Condillac, se van formulando a partir del registro de las sensaciones en la memoria. Como veremos, la analogía entre la estatua y el ser humano no siempre se sostiene.

1. CUERPO Y *TABULA RASA*: La estatua está privada del olfato, del oído, del gusto y de la vista, pero estos sentidos están siempre dependiendo del sentido del TACTO. Es decir, que el tacto es la sensación básica, ya que le permite tener la sensación de la acción de las partes de su cuerpo entre sí, y particularmente de los movimientos respiratorios; es "el menor grado de la sensación", es el "sentimiento fundamental" que para Condillac equivale al yo [*moi*]. Como el primer con-TACTO es con el aire, resulta que todo el cuerpo es afectado y transformado. Estamos a nivel de lo que Derrida llamará el 'cuerpo material' y que Condillac denomina "máquina" y coloca al nivel de la vida animal. La pregunta es cómo el tacto puede también alcanzar el cuerpo 'inmaterial', incorporal, es decir, lo vivo del cuerpo, pero no como organismo, sino como cuerpo 'diseñado', en cierto modo construido. El primer registro del TOCAR es por medio del aire: el aire toca a la estatua, casi se puede decir que la penetra.
2. DEL LENGUAJE. "Este hombre" (80) (ahora la estatua parece ser un hombre, tal vez en el sentido de 'ser humano', aunque 'statue' sea un sustantivo femenino en francés) está solo frente al

mundo que lo impacta. Es importante tener en cuenta que la estatua no tiene familia, no forma parte de ninguna comunidad, no pasa por las etapas del complejo de Edipo ni reconoce un registro simbólico. Y este aspecto es importante porque permitirá dos cosas: preguntarnos cómo Condillac, que ha escrito –después del *Tratado de las sensaciones*— un *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*, así como tratados de lógica y el arte de pensar, sobre los sistemas y *La lengua de los cálculos*, no ha podido evitar la reflexión sobre el lenguaje. La cuestión del lenguaje y, por ende, el registro simbólico no está desarrollada en el *Tratado de las sensaciones*, pero sí en los otros textos del mismo autor, siempre desde su perspectiva de que las ideas provienen de las sensaciones y no hay ideas innatas.[64] Como dijimos, Condillac es un sensualista que sigue las enseñanzas empiristas de Locke, ambos opuestos a la perspectiva cartesiana idealista y racionalista que suponía que las ideas eran innatas. Para Condillac, el lenguaje no es innato ni tampoco divino, sino una construcción humana originada en los sentidos y en la experiencia de satisfacer las necesidades. De ahí que sostenga que no es el pensamiento el que diseña el lenguaje, sin precisamente lo contrario: no podemos pensar más que aquello que nos permite el lenguaje. Lacan también, aunque con variaciones, sostendrá esta misma perspectiva. A pesar del aislamiento y soledad de su estatua en el *Tratado de las sensaciones*, Condillac sostendrá en otros trabajos el carácter social del lenguaje, como registro simbólico y lazo social; asimismo, observará que el lenguaje no está conformado de una vez para siempre, sino que cambia a través del tiempo. En *La lengua de los cálculos* (1798) va a mantener –como Lacan— que el lenguaje matemático es el más adecuado para producir, GENERAR y analizar las ideas racionalmente. El lenguaje

[64] Habría una aproximación constructivista y a la vez creacionista que podría ser de gran interés en una metodología de formación actoral. El cuerpo del aprendiz que llega a un taller o a una escuela de teatro es 'cuerpo material', y el trabajo al que va a exponerse va a ir dándole un cuerpo 'diseñado', un 'cuerpo actoral', según una técnica específica, o varias.

matemático tiene la ventaja –como lo muestran los famosos matemas y fórmulas lacanianas— de poder trabajar evitando la intervención del registro imaginario y, por ende, del sentido.

Lenguaje y matemáticas comparten principios de construcción similares, particularmente a nivel de la gramática; se pueden percibir en Condillac los ecos de la *Gramática de Port Royal* (1660), a pesar de que ésta y la aproximación de Condillac provienen de perspectivas filosóficas diferentes y hasta opuestas. Ambas obras sostienen el carácter instrumental del lenguaje como medio de expresión del pensamiento; lenguaje y gramática comparten la estructura lógica como formas de expresión del pensamiento; habría una gramática universal que daría cuenta de una estructura también universal del pensamiento. Estas ideas regresarán en el siglo XX en las investigaciones tempranas de Noam Chomsky, donde se diseña la "gramática generativa", especialmente *Estructuras sintácticas* (1957), *Aspectos de una teoría de la sintaxis* (1965), entre otras obras del autor. Por ello se explica el interés que Lacan tuvo en entrevistarse con Chomsky durante su visita a Estados Unidos, aunque ese encuentro lo decepcionara. La aproximación de Lacan, al plantear que "el inconsciente está estructurado como un lenguaje" muestra las resonancias de estos debates lingüísticos, en la medida en que establecen una analogía entre lenguaje –particularmente la gramática estructural y generativa— y el pensamiento, mientras se rechaza la idea normativa de la gramática en la regulación de los usos. Por eso, en el *Seminario 15* Lacan llega a afirmar que la lógica del significante que nos ha legado es "una lógica que se mantendría lo más próxima a la gramática" (Kriptos 92). Y agrega que la "unión de la gramática y de la lógica (…) es precisamente la confluencia sobre la que nosotros [analistas] navegamos desde siempre" (Idem 93). A esa unión, Lacan agregará la lógica matemática y los trabajos de Pierce, de modo que, con las subversiones propias instaladas por Lacan, no obstante las tres grandes disciplinas del proyecto de Condillac y de Port-Royal reciben una renovación significativa (Kriptos 111).

Para Lacan la gramática tiene la función de organizar el nivel significante, del cual se produce el significado como efecto. Si bien el significado no está fijado al significante, como en Saussure, la gramática –por su estructura lógica— es la que genera el significado, el sentido, la significación. En tanto la gramática regula la producción de sentido, le resulta indispensable al psicoanálisis para reconocer los desvíos, sustituciones, equívocos, errores, juegos de palabras, etc. Incluso el concepto de *lalangue*, propuesto por Lacan al final de su enseñanza, a pesar de la singularidad subjetiva que la caracteriza, no podría ser 'escuchada', 'descifrada', sin la referencia a la gramática. En consecuencia, la gramática se instala como ese Otro del que, a pesar de su inconsistencia, resulta imprescindible. Se podría decir que el registro simbólico lacaniano es la dimensión de la lógica del significante, pero también que está conformado por o como una gramática.

3. LO VIVO, LO INCORPORAL. Veremos más adelante cómo su estatua, completamente aislada y en soledad, sin otras estatuas semejantes, debe sobrevivir por sí sola, lo cual marcará una diferencia con el ensayo de Derrida sobre *El tocar*, en el cual se hace referencia –a partir de sus comentarios a los textos de Jean-Luc Nancy—, a la presencia de la Madre, la relación entre el tocar más básico y la boca en esa inconmesurabilidad que se presenta al momento de abordar la mezcla que permitirá unir la *psyche* (el alma, lo psíquico) con el cuerpo.[65] La estatua de Condillac es pura sustancia viva, pura incorporalidad que "no sabe que tiene un cuerpo extenso". Condillac no nos dará demasiadas pistas para abordar el pasaje de aquello que los estoicos denominaban lo incorporal –más tarde retomado por Lacan—a la corporalización ejercida por el significante y el lenguaje.
4. CUERPO Y VERDAD: Ya al final del *Tratado* Condillac juega sus cartas respecto a la cuestión del cuerpo. La estatua, siendo capaz de elaborar ideas abstractas que le permiten catalogar en clases el

[65] En la formación actoral hay un contexto muy diferente al de la estatua, y esa diferencia es brutal y no se puede eludir, ya que en toda formación actoral hay siempre un lazo social, discursos, lenguaje, castración, complejo de Edipo, etc.

mundo de los objetos, puede ver "la solidez, la extensión, la divisibilidad, la figura, la movilidad, etc. reunidas en todo lo que toca; y tiene, por consiguiente, la idea de cuerpo. Pero si se le preguntara qué es un cuerpo, y si pudiera responder; ella mostraría uno, y diría, es esto: es decir, esto donde usted encuentra a la vez solidez, extensión, divisibilidad, figura, etc." (208-209).[66] Puede, pues, mostrar su cuerpo, pero no puede dar razón de él más que por medio de las sensaciones que ha registrado. La estatua vive en ese embrollo confuso de sus sensaciones y hace lo que puede para satisfacer sus necesidades, para elaborar ideas orientadas a darle placer y sostener su sobrevivencia. La respuesta de la estatua no está lejos de la de los filósofos [cartesianos], para quienes –afirma Condillac— el cuerpo es

> un ser, una sustancia extensa, sólida, etc. Comparemos estas dos respuestas, y veremos que esas respuestas no conocen mejor que ella la naturaleza del cuerpo. Su única ventaja, si es que lo es, es haberse hecho un lenguaje que solo parece sabio porque no es el de todo el mundo. Porque en realidad, *las palabras ser, sustancia, no significan nada más que la palabra esto*. (209, énfasis mío)

Una vez más, el lenguaje apenas logra contornear lo real, el 'ser', en caso de que éste realmente exista; solo puede dar semblantes parciales –el famoso 'mediodecir de la verdad' en Lacan— de ese real y, según Condillac, no podríamos ir más allá de ellos. Por ello, al referirse a la verdad, Condillac sigue sosteniendo que para la estatua hay dos tipos de verdad, las falaces, que dependen de sus juicios, y las claras y distintas que surgen de una elaboración detallada de la idea: un objeto puede parecer un triángulo, pero no serlo, pero cuando la estatua infiere que no puede haber idea de triángulo sin sus tres lados, está en una verdad que no cambia.

5.- CUERPO, ALMA Y LENGUAJE: La estatua, limitada a ese sentimiento fundamental que proviene del tacto, "no tiene idea de

[66] La respuesta de la estatua a la pregunta por su cuerpo no es diferente a la sensación del cuerpo que tiene un aprendiz en sus primeras clases de actuación.

la extensión ni del movimiento". Derrida va a dedicar bastante atención al tema de la extensión del 'alma' (*psyche*). La cuestión de la extensión, obviamente, está relacionada con la *res extensa*, con el cuerpo, el de la estatua y el de los objetos del mundo. Muy avanzando el *Tratado de las sensaciones* y en nota, Condillac se ve en la necesidad de posicionarse respecto de la extensión. La nota merece ser citada en toda su extensión:

> Si no hay extensión, se dirá quizás, no hay cuerpos. Yo no digo que no haya extensión, solo digo que la percibimos únicamente en nuestras propias sensaciones. De lo cual se deduce que no vemos los cuerpos en sí mismos. Quizás sean extensos, e incluso sabrosos, sonoros, coloreados, olorosos: quizás no sean nada de todo eso. No sostengo ni lo uno ni lo otro; y espero que se haya probado que son lo que nos parecen, o que son otra cosa completamente distinta. Aunque no hubiera extensión, esto no sería una razón para negar la existencia de los cuerpos. Todo lo que se podría y debería inferir razonablemente es que los cuerpos son seres que ocasionan en nosotros sensaciones, y que tienen propiedades sobre las cuales no podríamos afirmar nada con certeza. (203)

Vemos que el cuerpo opera como una premisa básica, aunque la estatua sea incapaz de sentirlo más allá de sus sensaciones. Entendemos la frase de Freud citada, según Derrida, varias veces por Jean-Luc Nancy: "La psique es extensa, [pero] nada sabe de eso". Si admitimos con Lacan que sin palabra no hay cuerpo, entonces la marginalidad del cuerpo en el *Tratado* pone la idea del lenguaje como un telón de fondo de la cuestión, aunque no sea tratada frontalmente. Así, Condillac dejará la cuestión esbozada pero no desarrollada e, incluso, dejándonos la duda de si sería posible el conocimiento 'verdadero' de los objetos: "La apariencia de las cualidades sensibles es suficiente para darle [a la estatua] deseos, para iluminar su conducta, y para hacer su felicidad o su desdicha; y la dependencia en la que se encuentra de los objetos a los que está obligada a referirlas, no le permite dudar de que existen seres fuera de ella. Pero, ¿cuál es la naturaleza de estos seres? Ella lo ignora, y nosotros mismos lo ignoramos. Todo lo que sabemos es que los llamamos *cuerpos*" (204). Pareciera que estamos obligados a permanecer en el campo de lo imaginario, del conformismo y –como veremos— del relativismo, en la medida en que la 'realidad' no es

más que una construcción fantasmática que obturaría para siempre el acceso a lo Real. El arsenal de imágenes que la estatua es capaz de adquirir por medio de los sentidos y que la conducirán a elaborar juicios y a tener algunas certezas para vivir y sobrevivir en el mundo, están siempre limitadas a sí misma, porque no hay lazo social, no hay discurso que la ponga en relación con otras estatuas que pudieran haberla amparado o que hayan elaborado otros juicios, otras ideas abstractas y tener otras certidumbres, de modo que es casi esperable que Condillac pueda desentenderse de plantearse la categoría de lo social: para su estatua, ese mundo, imaginario y hasta posiblemente falaz desde otro punto de vista, le es útil y suficiente. Le basta. *No tiene, digamos, necesidad de dudar* porque no se confronta con otras perspectivas, con otros imaginarios.[67] Aunque Condillac hable de cómo se llega a las ideas 'generales', en realidad poco importa si son particulares, singulares, o generales y universales, porque el utilitarismo de la estatua apunta a su sobrevivencia y, en ese sentido, cualquiera sea la consistencia de sus ideas, éstas son válidas, eficaces, suficientes, en tanto le sirven a ella misma. En sus otros Tratados, Condillac, como vimos, nos dará una perspectiva opuesta al relacionar lenguaje y lógica, pensamiento y gramática. El carácter de 'general' se refiere en Condillac a la posibilidad que tiene la estatua de darse cuenta de que dos naranjas comparten, digamos, la 'naranjanidad', que forman parte de una misma idea y conforman una misma clase de objetos. Estamos, en cierto modo, en el umbral de la aparición del 'significado' en sentido saussuriano, aunque en Condillac no se lo amarre a un significante sino a un referente: el objeto 'naranja'. Afirma contundentemente que "la estatua no tiene el uso de ningún signo" (206). *Ese umbral ideativo previo al significante es lo que, según Condillac, constituye el material imaginativo previo a la posibilidad de hablar una lengua*. Se prefigura aquí *lalangue* lacaniana.

[67] Los maestros de actuación podrán ver aquí una situación homóloga con aquellos aprendices encerrados en sus propias y singulares nociones del mundo. Encerrados en su burbuja narcisista, los aprendices experimentan dificultades para abordar lo real y para confrontar otras perspectivas del mundo. Afirman y nunca dudan, porque solamente tienen certeza de la realidad, desconociendo que ésta es una construcción imaginaria individual y/o social. Las técnicas actorales vigentes tienen que disponer de ejercicios que le permitan al aprendiz de actor *diferenciar la realidad de lo Real*, siendo éste causa del malestar que la realidad encubre según las exigencias del discurso hegemónico.

6.- GOCE: La temperatura del aire altera a la estatua, por eso Condillac sugiere mantenerla temperada, sin llegar a los extremos. El cambio de temperatura, sobre todo si es extremo, le brinda a la estatua un sentimiento más intenso de su 'existencia' (81). Siendo el 'alma' inmaterial respecto de la materialidad del cuerpo en la dicotomía metafísica de cuerpo/alma, resulta importante la idea de que sea afectada por el aire, teniendo en cuenta la etimología alma=aire/aliento desde los orígenes remotos de la filosofía griega; son los cambios en el aire los que le aportan la idea de existencia. Entendemos que, si el aire se mantiene a temperatura templada y continua, el alma no se percibe como existente; lo cual impone la idea de que *es por 'exceso'* en el registro de la temperatura (intenso frío o intenso calor) que *el sentimiento de existencia esté ligado al goce y al dolor*, para los cuales Condillac usa, como Lacan, el vocablo francés '*jouissance*', traducido como se sabe por 'goce' en los seminarios. Al respecto, Condillac nos dice que "Por lo tanto, si nuestra estatua viviera sólo de una serie de sentimientos uniformes, también estaría limitada en sus operaciones y en su conocimiento tal como lo era con el sentido del olfato" (81). Para que la estatua sea capaz de avanzar en la producción de conocimiento le son necesarias las diferencias y los extremos sensoriales. El dolor, como goce, *lo percibimos* –nos dice Condillac— *porque nos afecta en un punto, pero luego podemos sentir que se extiende*, en el sentido de la longitud más que del volumen y eso brinda una idea de la extensión de nuestro cuerpo; sin embargo, la estatua, como tiene un sentimiento UNIFORME, "no sabe que está extendida" (81).[68] Se prefigura aquí la *libido* freudiana y la *laminilla* lacaniana, además de la relación que Lacan hace en su enseñanza final en cuanto a la *sustancia gozante* y el cuerpo gozante.

[68] Una técnica actoral debe proveer los ejercicios orientados a sacar al cuerpo-masa del aprendiz de su estado 'natural', es decir, un estado sin diferencia y excesos; los ejercicios deben apuntar, pues, al goce, a poner ese cuerpo-masa en situación de sentir su existencia como tal a partir de dinamizar locaciones corporales no utilizadas en la vida cotidiana.

7.- MOVIMIENTO: La estatua no puede alcanzar la idea del movimiento de su cuerpo, porque todavía no tiene idea de las partes diferenciadas que lo componen. Su cuerpo parece ser un cuerpo masivo e indiferenciado.[69] Escribe Condillac:

> En este estadio la estatua no tiene idea del movimiento.
>
> Agito su brazo, y su yo recibe una nueva modificación; ¿adquirirá entonces una idea de movivimiento? No, sin duda; pues aún no sabe que tiene un brazo, que ocupa un lugar, ni que puede cambiarlo. Lo que le sucede en este momento es sentir más particularmetne su existencia en la sensación que le doy, sin poder nunca darse cuenta de lo que experimenta. Lo mismo ocurrirá si la transporto por los aires. Todo se reduce entonces en ella a una impresión, que modifica el sentimiento fundamental por completo; y aún no puede aprender que tiene un cuerpo que se mueve. (82)

Notemos, en primer lugar, que se trata de una estatua femenina [*elle*] y que el *Tratado de las sensaciones* se escribió para responder a la demanda de dos mujeres. Resulta curioso que, para darle sensación de su existencia, que ella no puede percibir por sí misma, Condillac procede a imaginar que la golpea o la transporta por los aires. Solo esta violencia externa y masculina –que Condillac camufla bajo la idea de movimiento— pareciera ser el único medio de permitirle a la estatua "aprender que tiene un cuerpo que se mueve".[70] Ahora bien, si la golpea en los pies y en la cabeza al mismo tiempo (81), la estatua no puede alcanzar idea de su extensión corporal; similarmente, si se agita sus

[69] Todo maestro de actuación puede testimoniar de cómo los aprendices vienen con un cuerpo, digamos, masificado; los ejercicios de la clase comenzarán a diferenciar miembros o zonas; ese cuerpo masificado, regulado por la función fálica y desconocido para el sujeto; al no estar diferenciado (a veces no logran levantar un hombro sin a la vez levantar el brazo, sin poder relajar ese brazo), se obstaculiza el proceso de rediseño del cuerpo.

[70] Una praxis teatral nueva debería partir de la idea de que el cuerpo pulsional, ese cuerpo trinitario (no orgánico, Real, Simbólico, Imaginario [en adelante RSI]) que se quiere alcanzar a los efectos de la creatividad artística, está siempre del lado de lo femenino, de la *jouissance* o exceso no regulado por la función fálica, en el sentido de las fórmulas lacanianas de la sexuación. El cuerpo del aprendiz o del actor es un cuerpo subalternizado, 'mujerizado', frente a quien (hombre o mujer) oficie de maestro, por eso la cuestión de la violencia, incluso pedagógica, no debería verosimilizarse al punto de desaparecer.

brazos u otra parte de su cuerpo, puede alterar su sentimiento fundamental, pero no puede percibir "que [ella] tiene un cuerpo que se mueve".[71]

8.- PARAMETRO PLACER/DISPLACER: Condillac, al principio del *Tratado*, pareciera postular que las SENSACIONES son IMPRESIONES sucesivas, pero no simultáneas. Llegado a un punto más avanzado del *Tratado*, admite que la estatua recibe múltiples impresiones en simultáneo con distinto grado de 'vivacidad' o intensidad, cuyas fuentes son también diversas (olfato, oído, visión, gusto, tacto) y, como "no puede desenredarlas", tiene un "sentimiento confuso" (83). La estatua, que ha recibido impresiones sucesivas, no logra discernir la simultaneidad y por ello no logra distinguir una sensación o un sentimiento de otra/o. Condillac resuelve esta aporía, como hizo con el olfato en la primera parte del *Tratado*, recurriendo a la capacidad de la estatua para realizar comparaciones de sensaciones o de una sensación con distinto grado de intensidad, según el parámetro INTIMO de placer/displacer, que Condillac menciona, pero que no discierne precisamente hasta qué punto dicho parámetro y su operación no provienen del mundo exterior a la estatua. Este parámetro será el que atraviesa casi todo el *Tratado*, al punto que, ya en la conclusión, Condillac afirmará la preeminencia de lo pulsional, de las pasiones y los afectos por sobre la precariedad y el desconocimiento del yo [*moi*]: "el placer y el dolor son el único principio del desarrollo de sus facultades [de la estatua], es razonable concluir que al principio solo tuvimos sensaciones, y que nuestros conocimientos y nuestras pasiones son el efecto de los placeres y de las penas que acompañan las impresiones de los sentidos" (221). Si uno retomara el

[71] El cuerpo del aprendiz de actor está al inicio de su formación a este nivel de la estatua: carece de la idea de su extensión y tiene solamente un sentimiento fundamental de su cuerpo, pero no la idea de un cuerpo diferenciado en partes extensas con diversa capacidad de potencia expresiva y creativa. Le cuesta independizar sus miembros, calcular distancias con otros cuerpos, dominar y sincronizar con otros las velocidades del movimiento.

ensayo de Freud sobre la pizarra mágica (o el 'block maravilloso' en la traducción de López Ballesteros), incluso en la Carta 52 a Fliess, veríamos que allí todavía no se correlaciona la impresión en el Ello (para usar el vocabulario de la segunda tópica) con los afectos, con el parámetro placer/displacer. Simplemente, las impresiones se registran en la superficie de cera y resultan desconocidas para la conciencia, aunque pueden irrumpir en ella. Pero la enseñanza de Lacan sobre los afectos y particularmente la angustia, y más tarde en sus seminarios todo lo relacionado al goce y la sustancia gozante, ya retoma y elabora estas sugerencias de Condillac.

9.- DE LOS INFINITOS GOCES: En todo caso, la función del yo en Condillac, a partir de la base del tacto, y mediante la reflexión y la elaboración de ideas abstractas *a posteriori*, gracias a la atención y la comparación, permitirá perfeccionar aquellas sensaciones brutas para dar lugar a una experiencia más refinada y a la producción de placeres nuevos (222). Condillac establece un principio que correlaciona las necesidades y el goce [*jouissance*]: "[A] Tantas necesidades, tantos goces diferentes; tantos grados en la necesidad, tantos grados en el goce" (223). Y esta máxima es "el germen de lo que somos, la fuente de nuestra desgracia o de nuestra felicidad", y tenerla en cuenta es decisivo porque "la influencia de este principio es, pues, el único medio de estudiarnos a nosotros mismos" (223). En lo que sigue, más cercanos a Lacan, podríamos reescribir esa máxima ajustando algunos términos según los ha conceptualizado el psicoanálisis: "[A] tantas necesidades, demandas y deseos; tantos grados en la necesidad, en las demandas y en los deseos, tantos grados de goce". Gracias a este principio la estatua fue capaz de ir descubriendo para ella "nuevas maneras de ser y nuevos sentidos", nuevas demandas y nuevos placeres. Condillac termina preguntándose si este proceso por el cual la estatua ha ampliado su experiencia, "no sería lo mismo para el hombre" (223). Ya anotamos cómo la estatua no puede ser homologada al ser humano; sin embargo, rescatemos en Condillac

esa sugerencia de que la estatua avanza en su conocimiento por la vía de cierto constructivismo, si podemos decirlo así, comparando, distinguiendo lo placentero de lo displacentero y, a su modo embrionario sumamente precario, ir dando lugar a una especie de *sinthome* que la va separando de la alienación a las inscripciones indiscriminadas del inicio, en la cual no tenía todavía ningún poder, aunque mínimo, para seleccionarlas.[72]

10.- DE LA MEMORIA: La memoria, como reservorio de las impresiones (ver el Ello freudiano, Carta 52, el block maravilloso o pizarra mágica), son huellas capaces de permitirle a la estatua la comparación y, en consecuencia, comenzar a percibir sentimientos diferenciados. La estatua podrá notar estas diversas formas del placer y del dolor en la medida en que "las haya conocido [inicialmente] por separado y ninguna dominando sobre las demás" (83). Resulta interesante que Condillac califique a cada una de estas percepciones de sensaciones o impresiones como "formas de ser", lo cual puede llevarnos a pensar en que el yo [*moi*], en tanto conciencia de sí, experimenta variaciones en su sentimiento fundamental y, en consecuencia, en su mundo afectivo, aunque todavía elemental, como momentos de su existencia que todavía no permiten afirmar nada respecto a una 'personalidad' o 'carácter' de la estatua. Son formas de ser en el registro del placer/dolor, formas de ser inestables, temporarias, poco claras y distintas –formas de ser que, en tanto afectos, están desarrumadas, diría Lacan. Condillac insiste en que, a pesar de que las sensaciones diferenciadas "coexisten", "están [sin embargo] fuera unas de otras (…) pero como de ello no resulta ni contigüidad ni continuidad, no pueden dar a la estatua ninguna idea de extensión" (84). "Formas de ser" es una

[72] En la formación actoral, todo aprendiz va logrando ese nivel técnico que le permite dar mayor eficacia a sus acciones, por ende, también dominio; va accediendo a un nuevo cuerpo, cuerpo 'diseñado' o 'construido', ya no orgánico, según las pautas de determinado discurso teatral o modelo de actuación vigentes.

frase que podemos leer desde Nietzsche y Heidegger como 'apariencias del ser', de lo Real, que no deja de fluir; Lacan preferirá calificar estas apariencias como 'semblantes'.

11.- DE CÓMO SE PASA DE LA SENSACION AL CONOCIMIENTO DEL CUERPO, es decir, de "cómo diseñamos cuerpo" (85). Esta frase abre a una dimensión 'constructivista' del cuerpo; este cuerpo ya no resulta ser necesariamente material, mera masa orgánica indiferenciada, sino que pareciera ser el umbral de otro cuerpo 'diseñado' y, por ende, embrionariamente trinitario RSI. El texto de Condillac parece alcanzar un borde crucial en cuanto al tema del cuerpo; el mismo autor reconoce que aquí hay una especie de pase mágico en la conjetura o especulación que se propone establecer a partir de su estatua y de su concepción inductiva, empiricista, anti-idealista, anti-Descartes. Conviene citarlo: refiriéndose a "la propiedad de las sensaciones que dan conocimiento", nos dice:

> No podríamos crear extensión sino con extensión, así como no podríamos crear cuerpos sino con cuerpos: pues no vemos que entre varias cosas inextensas pueda haber contigüidad, ni que por consiguiente puedan formar un continuo. Sin embargo, *nos representamos* necesariamente cada cuerpo como un continuo formado por la contigüidad de varios otros cuerpos extensos. Estamos obligados a representarnos así hasta aquellos que no caen bajo los sentidos: juzgamos que cada uno está compuesto de otros cuerpos extensos, estos de otros aún, y ya no sabemos dónde detenernos. (85, el subrayado es mío)

Y agrega:

> Es, por tanto, evidente que no pasaremos de nuestras sensaciones al conocimiento de los cuerpos, sino en la medida en que produzcan el fenómeno de la extensión, y puesto que *un cuerpo es un continuo*, *formado por la contigüidad de otros cuerpos extensos*, es necesario que la sensación que lo representa sea un continuo formado por la contigüidad de otras sensaciones extensas. *No hemos encontrado esta propiedad en ninguna de las sensaciones que hemos*

> *observado*: nos queda buscar si la encontraremos en otras. (85, énfasis mío)

Interpreto que el conocimiento de los cuerpos está en directa relación a la extensión y ésta supone el espacio. La inscripción en la memoria, las huellas de las sensaciones no pueden por sí mismas darle a la estatua la idea de que tiene un cuerpo extenso, material; las sensaciones de por sí, siendo inextensas, no pueden alcanzar la *imagen* de un cuerpo contiguo y continuo, es decir, unitario, unificado. *A pesar de ello*, nos representamos ese cuerpo contiguo y continuo, pero Condillac se propone buscar cuál sea la propiedad que permite esa continuidad y contigüidad, ya que dicha propiedad no es inherente a la sensación *per se*. La representación de un cuerpo extenso solo es posible a partir de otros cuerpos extensos, a su vez compuestos de otros cuerpos extensos y así indefinidamente. Un cuerpo solo se percibe como extenso a partir de constatar que existen otros cuerpos. Primera figura del otro y, si se quiere, también del Otro, del mundo. Gradualmente, el recurso a la estatua va resultando un poco restrictivo, porque Condillac se ve necesitado de apelar a ejemplos tomados, por ejemplo, de la niñez y avalar su conjetura 'evolutiva' desde la observación de un sujeto que NO ES UNA ESTATUA.[73]

> 12. DEL ALMA Y LA SUSTANCIA GOZANTE: Las sensaciones son modos de ser de esa SUSTANCIA que denominamos 'alma'. Las sensaciones se 'concentran' en el alma (el aparato psíquico) y no se extienden más allá del alma (86). La cuestión del conocimiento pareciera tener una instancia de auto-conocimiento; nos dice Condillac:[74]

[73] Es fundamental apreciar cómo en toda formación actoral el cuerpo, como diseño o diseñado por los ejercicios técnicos, siempre es el resultado de la presencia de otro/Otro, sea del maestro, sea del resto del elenco, es decir, la producción y construcción de ese cuerpo actoral (no orgánico) solo es posible por la intervención de otros cuerpos, sean humanos u objetos (incluso los diversos miembros corporales del actor como cuerpos diferenciados) y, obviamente, desplegándose en una extensión y un tiempo.

[74] Simplemente notemos que, para los autores de la Ilustración, lo válido es dar fundamento al *conocimiento*, pero no hay interrogación específica sobre el *saber*, entendiendo por saber el saber-no-sabido del inconsciente, por ende, el saber singular, no universalizable sobre el deseo.

> si el alma las percibiera solo como maneras de ser que están concentradas en ella, no vería más que a sí misma en sus sensaciones: le sería, por tanto, imposible descubrir que tiene un cuerpo, y que más allá de este cuerpo hay otros. (86)

El alma quedaría así atrapada en una especie de narcisismo sensual, incluso pulsional, encerrada en sí misma, siendo incapaz de "descubrir que tiene un cuerpo y que más allá de ese cuerpo hay otros". La estatua se vive a sí misma como una sustancia gozante, vital, puro incorporal, *aunque no sabe* que tiene un cuerpo como extensión, tal como afirmaba Freud. Como el alma será fundamento del conocimiento de sí misma, de su cuerpo y del cuerpo del mundo, se requiere hallar un operador que le permita salir del mero embrollo sensual de las inscripciones en la memoria que ahora deviene esa dimensión básica del alma. Llegado a este límite discursivo, Condillac no puede dejar de constatar que, a pesar de todo lo dicho, el alma se las arregla para 'descubrir' el cuerpo propio y los cuerpos del mundo. Y es en ese momento en que apela a la figura del niño: desde el nacimiento el niño conoce sus necesidades porque tiene un cierto conocimiento de su cuerpo y de los cuerpos que lo rodean.

Obsérvese que el alma no tiene extensión salvo cuando "descubre que tiene un cuerpo", de modo que solo el cuerpo admite la *res extensa* cartesiana; pero el alma tampoco implica de por sí conocimiento de ella y del mundo, por lo cual podemos decir que tampoco está signada por la *res cogitans* hasta tanto no se enlace a un cuerpo. Se puede conjeturar aquí ya una *tercera substancia* propia del alma que todavía no osa decir su nombre y no lo tendrá hasta la elaboración más tardía de Lacan: *sustancia gozante*.[75] El alma, en tanto compuesta por las huellas dejadas por la sensación y todavía sin intervención del lenguaje o del registro simbólico, requiere un cuerpo para desplegarse, como la libido freudiana o la laminilla lacaniana. No hay que olvidar que Condillac se propone dar fundamento al conocimiento,

[75] Hay una prefiguración de la sustancia gozante ya en las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, cuando constantemente se ve preocupado por el sueño, esa dimensión que podemos llamar el *cogito nocturno* (o *nocte cogitatio*, para decirlo en un correcto latín), que amenaza y desborda las certezas del yo [*moi*].

general o científico, en un modo opuesto al proyecto cartesiano; de modo que debe buscar ese operador que hace que el alma descubra un cuerpo. Y lo hará atribuyendo un conocimiento previo (¿en la estatua?) como proyecto de la naturaleza (86): "Ahora bien, el primer descubrimiento que hace un niño es el de su cuerpo. Así que no es él mismo quien lo hace, es la naturaleza la que lo hace" (86). La intervención de la naturaleza no deja, pues, de ser un operador que emerge como un pase mágico, *ex machina*, como un conejo sacado de la galera. Y agrega que ese conocimiento natural que el niño ya trae consigo desde su nacimiento es innato: "Se lo muestra ya preparado" (86). Si Condillac se presenta contrario a las ideas innatas propugnadas por una filosofía a la que se opone, la homología estatua/niño desvirtúa su planteo, porque la estatua no es una niña, porque mientras la estatua permanece desamparada, aislada, en soledad, el infante es amparado por quien oficie de Madre y eso ya supone la intervención del Otro, un lenguaje todavía a nivel de un significante precario, ambiguo, maternal (*lalangue*), antes de la intervención del registro simbólico.

13.- ESTADIO DEL ESPEJO: Una prefiguración del *estadio del espejo lacaniano* asoma cuando Condillac sostiene que "El yo de un niño, concentrado entonces en su alma, nunca podría mirar las diferentes partes de su cuerpo como tantas partes de sí mismo"; es un yo embrionario que solamente alcanzará plenitud cuando sea capaz de 'diseñar' un cuerpo unificado. La naturaleza procedió así a hacerle conocer el cuerpo por medio de las sensaciones "no como dos modos de ser de su alma, sino como modificaciones de los órganos que son otras tantas causas ocasionales" (87).[76] Pareciera como si en una primera instancia tendríamos 'órganos sin

[76] Stanislavski, por ejemplo, parece apuntar a una comprobación similar cuando nos dice en *El trabajo del actor sobre sí mismo* lo siguiente: "Luego me interesé por una mancha oscura que había más o menos en el mismo lugar donde había caído el jabón. Me agaché para *tocarla*, para saber qué era, y resultó ser un defecto de la madera. Pero no fue esto lo importante, sino que mis músculos y su tensión natural guardaron nuevamente una relación correcta. Después de estas pruebas quedó claro para mí que un objetivo vivo y una acción verdadera (reales o imaginario, pero apropiadamente funda-dos en las circunstancias dadas, en las que cree sinceramente el artista) hacen trabajar sin

cuerpo', no integrados ni unificados en un cuerpo diseñado, un cuerpo intangible, intocable, como sería el cuerpo del registro imaginario del estadio del espejo. Sin embargo, Condillac (todavía) no observa que, en esa operación que da por resultado un cuerpo diseñado interviene, por una parte, otro/Otro (algo que ya insinuó en párrafos anteriores)[77] y, por otra parte, que esa operación produce una pérdida, desaloja algo vital que escapa a la *res cogitans* de dicho yo [*moi*] diseñado. Esa parte vital, que permanece en el alma a nivel de las huellas o registros de la memoria no significantizados (y que Lacan bautizará como objeto *a*, signo de la división subjetiva, falta que da lugar al deseo y también objeto *a* como causa del goce), pulsionará no obstante en el sujeto (¿la estatua o el niño?), dando lugar a la repetición y a lo que Lacan denominará siglos más tarde el *parlêtre* y *lalangue*. Condillac de alguna manera roza esta cuestión cuando afirma que "Allí el yo, en lugar de concentrarse en el alma, tiene que expandirse, extenderse y *repetirse* de alguna manera en todas las partes del cuerpo" (87, énfasis mío). Pero, convendría conjeturar que esa expansión del yo, esa extensión y repetición, no le alcanzan al yo para "hacerle percibir sus sensaciones… como formas de ser de su alma" (87), es decir, para decirlo en términos actuales, el yo [*moi*] vive en el desconocimiento de aquello que lo funda, un '*Je*' más allá de la conciencia. Llegados a este punto, conviene darse cuenta de que estamos frente a dos 'yoes'. En efecto, Condillac admite que

impedimentos a la *naturaleza*. Solo ésta puede dirigir correctamente nuestros músculos, ponerlos en correcta tensión o relajarlos" (145, énfasis mío).

[77] Ese gran Otro es en primer lugar la Naturaleza: "Para descubrirlo [al cuerpo], [el yo] necesita analizar, es decir, debe observar sucesivamente su yo en todas las partes donde parece encontrarse. Ahora bien, es cierto que [el alma] no hará este análisis por sí sola: es, por tanto, la naturaleza quien debe *hacérselo hacer*" (87, énfasis mío). Ese 'hacérselo hacer' supone que el conocimiento del yo del cuerpo diseñado tiene que saber-hacer con el Otro, con la Naturaleza, con lo pulsional, con el goce, si lo que pretende es realmente tener un conocimiento de sí. Spinoza trabajará estas ideas y las transformará y desarrollará en su *Ética*.

> Este artificio, por el cual creemos encontrarnos en órganos que no son propiamente nosotros, tiene sin duda su fundamento en el mecanismo del cuerpo humano, y sin duda también este mecanismo habrá sido elegido y ordenado en relación con la naturaleza del alma. Esto es todo lo que podemos saber sobre este tema. Cuando se conozca perfectamente tanto la naturaleza del *alma como el mecanismo del cuerpo humano*, es probable que se explique fácilmente cómo *el yo, que solo está en el alma*, parece encontrarse en el cuerpo. En cuanto a nosotros, nos bastará con observar este hecho y asegurarnos de ello. (87, énfasis mío)

Pareciera haber un yo del alma que luego se encontraría en el cuerpo; hay una especie de intuición del desdoblamiento del yo, que hoy distinguiríamos entre yo [*Je*] del alma, del inconsciente, al que solemos denominar también sujeto ($), sujeto de la enunciación, y yo [*moi*] de la conciencia, que vive en el desconocimiento de sí. Resulta sorprendente que ya Condillac imagine a ese *Je* extendido en el cuerpo como diseminando goce por ese cuerpo diseñado.

> 14.- CAUSA DEL MOVIMIENTO CORPORAL: La Naturaleza devendrá para Condillac la causa del movimiento de los miembros corporales de la estatua; esto significa que el movimiento de la estatua tiene su causa no en el yo diseñado, sino en una dimensión más primitiva, la del Ello freudiano, como sede del potencial pulsional o libidinal: "Es, por tanto, la naturaleza la que debe comenzar: es ella la que debe producir los primeros movimientos en los miembros de la estatua" (88). Y en ese comienzo, la estatua opera a partir del parámetro placer/displacer: si se trata de sensaciones agradables, la estatua tiende a "mantener el reposo más que a producir el movimiento" (88), pero si el placer aumenta su intensidad –lo que hoy llamaríamos el goce—, entonces la estatua deja su posición de reposo. Es decir, la estatua y, por ende, su yo [*moi*], se apoltrona en la confortabilidad placentera que le impone la quietud. El movimiento, según Condillac, parece surgir del displacer, del dolor, que produce la contracción de sus músculos y la agitación de sus miembros, más allá del control del yo [*moi*], al punto

incluso de desconocer que se mueve. Además, ese pasaje del placer al dolor o viceversa tiene la capacidad de "ocasionar movimientos en su cuerpo" (88).[78] Insistimos aquí: se trata de movimiento que el yo [*moi*] no logra controlar, que lo desborda.

15.- EL TACTO: DESCUBRIMIENTO DEL CUERPO Y DE LOS CUERPOS: En estos avatares de pasar del dolor al placer y viceversa, puede ocurrir que "entre estos movimientos, algunos alejen o suspendan una sensación que la hiere, y que otros le proporcionen una sensación que le agrada. Por lo tanto, la estatua tendrá interés en estudiar sus movimientos y, en consecuencia, aprenderá de ellos todo lo que pueda aprender" (89). A pesar de esta transformación de lo placentero en displacentero o viceversa, Condillac nos alerta de que sigue pendiente todavía explicar cómo es que la estatua "descubrirá, a partir de sus propios movimientos, que tiene un cuerpo y que más allá hay otros" (89). Por ahora, los movimientos de la estatua son calificados de 'instintivos', es decir, a falta de otro/Otro cuerpo, la estatua, diría Hegel, queda sumergida en su nivel animal. Y el instinto es pura repetición, pura automaticidad. Es en este instante en que Condillac retorna al tema del TACTO: este sentido será el fundamental, más que los otros, para que la estatua alcance su propio cuerpo: tocarse y tocar otros cuerpos:

> Si consideramos la multitud y variedad de impresiones que los objetos hacen sobre la estatua, juzgaremos que sus movimientos deben naturalmente repetirse y variarse. Ahora bien, desde

[78] El aprendiz de actor al comenzar su entrenamiento comienza a salir del acostumbramiento en que se halla su cuerpo cotidiano; los ejercicios técnicos impuestos por el maestro le causan dolor, sensación de fracaso, descontento, impotencia, inseguri-dad, en la medida en que ese cuerpo cotidiano comienza a alterarse; y es esa alteración la que va producir movimiento, ya no los habituales, sino otros, esperanzadamente creativos, inéditos correspondiente a un nuevo cuerpo 'actoral' que comienza a expandir la libido. Frente a estas alteraciones corporales, el yo [*moi*] queda en una posición precaria al entrar en una zona poco confortable que no logra controlar. Todo maestro conoce las quejas que este proceso genera y, en parte, también es un proceso que explica muchas deserciones en los talleres y escuelas teatrales.

> el momento en que se repiten y varían, necesariamente le ocurrirá que llevará, en varias ocasiones, sus manos sobre sí misma y sobre los objetos que la rodean. (89)

Al tocarse, distinguirá las partes de su cuerpo como pertenecientes a un mismo cuerpo *diseñado*; vemos aquí una diferencia con Lacan, para quien el estadio del espejo está signado por el *ver al Otro*, alienarse al Otro posicionado como espejo: yo es otro/Otro, el yo [*moi*] deviene la imagen del Otro, corresponde al deseo del Otro. Esta instancia de auto-reconocimiento y percepción de unificación corporal imaginaria de su cuerpo es, para la estatua, obviamente anterior al descubrimiento de otros cuerpos. Es una instancia que hoy calificaríamos de narcisismo primario, etapa previa y mítica, según Freud, a la formación del yo, marcada por el autoerotismo. También es una etapa previa para Lacan, pero de la estructuración del sujeto, cuando éste carece de una imagen unificada de sí y no distingue todavía lo interior de lo exterior; es el momento en que comienzan a desplegarse las identificaciones imaginarias que darán cuenta, ellas sí, de la formación del yo [*moi*] en la cual el otro/Otro tiene un rol ineludible. Este momento es el de alienación al deseo del otro/Otro que rematará en la estructura paranoica de ese yo [*moi*], el cual tenderá a partir de aquí a proyectar en el otro sus propios rasgos, con la consecuencia de que el otro deviene en cierto modo desconocido, o conocido únicamente como un espejo del yo.[79]

En este juego especular, la estatua "no descubrirá que hay otros cuerpos sino porque no se encontrará a sí misma en aquellos que toque" (89), esto es, al momento en que, tocando al otro (con sus miembros o con su mirada), se tope con la diferencia entre ella y ese otro. Esa diferencia entre su yo y el otro solo es posible, según Condillac, por el TACTO, que le permite no solo admitir que tiene un cuerpo, sino que hay otros cuerpos. Esos otros cuerpos se caracterizan, nos dice el autor, por la *impenetrabilidad*

[79] Es una experiencia que siempre ocurre en el taller o escuelas de formación actoral: los aprendices toman al maestro como espejo y se alienan a él y sus consignas; el resultado es un cuerpo actoral específico, según la técnica que sostenga el maestro; en el futuro, el aprendiz o actor deberán iniciar un proceso de desalienación, desconolonización o emancipación de esa figura del maestro para ir diseñando su cuerpo trinitario RSI fuera de toda coerción afectiva y técnica.

(90), que es "una propiedad de todos los cuerpos". El otro cuerpo o el cuerpo del otro resulta, pues, nunca alcanzable como tal: Lacan dirá mucho más tarde que solo se goza del órgano, y no del otro. Y es que cada cuerpo está marcado por la *res extensa*, ocupa un lugar que no ocupa otro cuerpo, ya que los cuerpos tienen una extensión la cual excluye siempre la extensión del otro cuerpo.

Resulta sorprendente cómo Condillac ya elucubra aquello que Lacan descubre como "no hay relación sexual". Sabemos que, aunque los cuerpos orgánicos sean penetrables, no hay proporción sexual, uno no tiene lo que el otro desea y viceversa. La 'relación sexual', la fantasía de dos que son uno, es, para Condillac un juego que se despliega en el registro imaginario:

> Esta impenetrabilidad no es una sensación. No sentimos propiamente que los cuerpos sean impenetrables: más bien juzgamos que lo son, y este juicio es una consecuencia de las sensaciones que producen en nosotros.
>
> La solidez es sobre todo la sensación de la que extraemos esta consecuencia; porque, en dos cuerpos sólidos que se presionan, percibimos, de una manera más sensible, la *resistencia* que se hacen el uno al otro para excluirse mutuamente. Si pudieran penetrarse, los dos se confundirían en uno solo; pero como son impenetrables, son necesariamente distintos y siempre dos. (90)

16.- ME TOCO, ERGO SOY: La solidez le dará a la estatua, en cierto sentido, la certeza de cómo su mano, que toca su pecho y, en este tocarse – que se distingue de los otros sentidos—, en esta instancia autoerótica, acompañada no obstante por otras sensaciones como, por ejemplo, frío o calor aún en ausencia del otro/Otro, no logrará sin embargo tener la certeza de un cuerpo unificado. Admitirá solamente que 'yo' está en cada parte y, progresivamente, en la medida en que se tope con la diferencia y presencia de otros cuerpos sólidos, impenetrables, irá alcanzando la imagen de un cuerpo diseñado unificado y propio: "al distinguir su pecho de su mano, la estatua volverá a encontrar su yo en uno y en otro, porque se siente igualmente en ambos" (90). La extensión de su cuerpo se le hará más sensible en la medida en que vaya

comprobando la continuidad del yo expandida en las distintas partes de su cuerpo. Y en esta instancia, podríamos dar la versión de Condillac sobre el yo, como diferente a la de Descartes: si para este último "*cogito, ergo sum'*, para el empirista Condillac es '*me toco, luego soy*': "porque tan pronto como pone la mano sobre una de ellas [las partes], el mismo ser que siente se responde, por así decirlo, de una a otra: soy yo" (91). Y esa frase puede incluso formularse como 'me siento en cada parte, ergo soy yo en cada parte' o, como lo escribe Condillac: "¡soy yo otra vez!" (91). Este "me toco y luego soy" puede también hacerse jugar en la amplitud gramatical del verbo: TOCAR, SER TOCADO y TOCARSE.[80] Hasta cierto punto hay aquí una prefiguración del concepto de *síntoma*: es en el síntoma, en el goce o malestar que lo habita, en el dolor, donde el sujeto *es* y el yo se percibe.

17.- DEL SONIDO: No hay que descuidar la importancia que Condillac otorga al TACTO, ya que le dedica casi la segunda parte de su *Tratado*; previamente, había desarrollado con cierta extensión en la primera parte el sentido del olfato, y más brevemente el del oído, el gusto y la visión. Para el oído nos dice que la estatua es 'golpeada' por el sonido, en cierto modo, *tocada por* el sonido,[81] pero ella no puede atribuir esa sensación a ningún objeto externo y, con cita de Ovidio, Condillac afirma que "es el sonido que vive en ella" (55), de modo que el alma de la estatua –conjeturamos— tiene la capacidad de resonar, pero no puede identificar la fuente externa del sonido o del ruido, de modo que se atribuye a sí misma

[80] Hasta donde llega mi conocimiento, ninguna técnica actoral se ha preocupado por explorar las dimensiones del sentido del tacto en sus tres variaciones: tocar, ser tocado y tocarse, y elaborar dispositivos teóricos que permitan abrir la enseñanza a nuevos ejercicios y experiencias corporales, individuales y grupales en la actuación y también en el modo en que la escena 'toca' al público.

[81] Hay mucho para desarrollar sobre el modo en que el sonido, incluso la voz, la del otro y la del Otro, incluso la del superyó moral y la obscena del superyó heredero del Ello 'tocan' al aprendiz desde el exterior y desde el interior, incluso desde lo que Lacan designará como *éxtimo*. Esta dimensión sonora fue abordada por Grotowski, aunque muchos han confundido la voz como foné, con aquella otra voz que le interesaba a Grotowski, que era la que emergía de lo Real.

esa sensación como proviniendo de su intimidad. La estatua solamente puede discernir intensidades del ruido o del sonido articulado y, como hizo con el olfato, habiendo registrado las sensaciones en forma sucesiva en su memoria, luego puede compararlas y emitir algún tipo de juicio que, como vimos a partir del parámetro placer/displacer, también le es íntimo.

El placer, nos dice Condillac, estará en este caso del lado de la armonía y la melodía. Ese Ello memorioso, plagado de sensaciones olfativas, auditivas, visuales, gustativas y táctiles constituye un depósito de huellas, de inscripciones que todavía no admiten designación significante alguna; esas sensaciones permanecerán operando al nivel del *parlêtre* y en *lalangue* en forma difusa, dando lugar a múltiples emociones, afectos, pasiones difíciles de verbalizar ya que, como decía Lacan, están desarrumados. Condillac afirma que "Más propicios a emocionar que los olores, los sonidos darán, por ejemplo, a nuestra estatua esa tristeza o esa alegría *que no dependen de las ideas adquiridas*, y que se deben únicamente a ciertos cambios que ocurren en el cuerpo" (57, énfasis mío). Estas emociones generadas por lo auditivo no logran ser bien catalogadas o, mejor capturadas por el registro simbólico; siempre desbordan la designación del significante porque "no dependen de las ideas adquiridas" sino de la resonancia en el cuerpo gozante.

Condillac, al hablarnos del sonido, como lo hizo antes con el olfato, apela a su modo a la banda de Moebius, cuando afirma que la intensidad, o los grados de una sensación, al aumentar, hacen pasar del placer al sufrimiento, al dolor, esto es, al goce: "Si el ruido aumenta, el placer aumentará, y solo cesará cuando las vibraciones ofendan el tímpano (58). El placer de la música está relacionado a un cierto progreso en la audición; habría "un oído bien organizado" (58) que ya podríamos una vez más ligar a lo diseñado, a un cuerpo que ya no es material y mero resonador, sino que ha sido educado, entrenado, y eso supone la intervención del Otro. Habría para Condillac una instancia de singularidad para

cada individuo en la medida en que, en primer lugar, los registros de las sensaciones dependen de las circunstancias de cada cual y, en segundo lugar, que el grado de educación o entrenamiento, es decir, de intervención del registro cultural habilita la capacidad de percepciones posteriores más detalladas:

> por la manera en que juzgamos nuestras sensaciones, solo sabemos distinguir en ellas lo que las *circunstancias* nos han enseñado a notar; que todo lo demás es confuso para nosotros, y que no conservamos más ideas de ello que si no hubiéramos tenido ninguna sensación. Esta es una de las causas por las que, con las mismas sensaciones, los hombres tienen conocimientos tan diferentes. Este germen es el mismo en todas partes: pero permanece informe en unos; se desarrolla, se nutre y crece en otros. (59)

Llegado a este punto, Condillac se ve en la necesidad de aclarar la cuestión de la sucesión y la simultaneidad que veníamos cuestionando a partir del olfato; obviamente, la estatua, como cualquier niño, recibe sensaciones simultáneas provenientes de diversos sentidos: "Al principio, la estatua no distingue los sonidos de los olores que le llegan al mismo tiempo" (60). La separación, por ejemplo, de lo olfativo y de lo auditivo, corresponderá a un momento posterior, de modo que, una vez más, la memoria registra en una primera instancia sensaciones mezcladas, híbridas, y la identificación de unas y otras –conjeturamos— tendrá lugar a partir de la intervención del lenguaje. Y al separar las sensaciones, será capaz de acceder a nuevos placeres y disfrutarlos alternativamente. Sigue, pues, pendiente ver cómo se registra el lenguaje, el registro simbólico, en una estatua completamente aislada, que no tiene padres y no forma parte de ninguna comunidad. Aquí la relación entre estatua y seres humanos falla, porque el ser humano está ya desde antes de su nacimiento inscripto en un orden simbólico y al menos registra una Madre, no importa quién oficie como tal, que le da amparo para su sobrevivencia.

18.- SOBRE EL LENGUAJE: Más adelante en su *Tratado*, Condillac va a mencionar el lenguaje, sin determinar cómo éste adviene a la estatua. Solamente nos dice que la estatua, en principio, realiza acciones gracias a los hábitos que ha adquirido y que, posteriormente, cuando es capaz de elaborar ideas abstractas, se ve necesitada del lenguaje. Distingue los conocimientos prácticos de los teóricos, afirmado que es para estos últimos que se necesita el lenguaje (184). Mientras los conocimientos prácticos son confusos, los teóricos son los que permiten discernir ideas claras y distintas. Y es que los conocimientos prácticos, articulados en los hábitos, parten de juicios, pero desconocen la *causa* de esos juicios; es por la necesidad de pronunciar esos juicios, dice Condillac, que el niño necesita aprender una lengua (185).[82]

19.- TOCAR LO TANGIBLE Y LO INTANGIBLE: La estatua aprende a distinguir las sensaciones cuya fuente son sentidos diferentes, pero, en principio, no se percata de la diferencia; cada sentido por separado, más tarde, le da una idea de tener más de una existencia porque cada sentido es, como se dijo, un modo de ser. A medida que incorpora sensaciones diversas y que éstas se remiten unas a otras y se registran en la memoria, dicha memoria *se extiende* y la estatua va gradualmente accediendo a formar algunas ideas abstractas gracias, precisamente, a que logra diferenciar, gracias a la atención [del yo], la fuente de sus sensaciones, sus diversos sentidos. La estatua, en esta primera instancia, todavía está sin cuerpo, pareciera tener una extensión, una especie de *res extensa* que, paradojalmente, no se puede tocar como ocurre con los cuerpos u objetos que ocupan un lugar. Se trata de una extensión que solo se alcanza con un tocar intangible. Escribe Condillac: "la idea de superficie supone la idea de sólido, idea que ella [la estatua] no tiene y que no puede tener" (72).

[82] Se puede homologar el planteo de Condillac entre (a) los teatristas que trabajan a partir de ideas difusas, a partir de la experiencia, del oficio, de lo que han aprendido sin crítica y desconocen las causas de sus acciones; y (b) un teatrista que pretenda abordar lo real (no solo la realidad) y emprender un proceso doloroso que lo lleve a la emancipación artística de todo aquello que le instilaron a lo largo de su formación.

20.- DEL GUSTO Y DE LA BOCA: Condillac pasará a continuación a considerar el sentido del gusto –para el que sigue el mismo procedimiento utilizado con el olfato y el oído— que suele darle a la estatua una intensidad mayor de placer o displacer que los anteriores. Le brinda, además, darse cuenta de la necesidad (hambre) y expande su memoria con lo cual "aumentará el número de sus deseos y le hará contraer nuevos hábitos" (63). Aquí aparece la cuestión de la boca, que Derrida discutirá en los textos de Jean-Luc Nancy. El gusto es un sentido que no requiere aprendizaje; ligado al hambre, no tiene para la estatua en principio un objeto determinado; cualquier objeto que la sacie, le viene bien y, si le ha dado placer, lo buscará otra vez (179). Es el parámetro de placer/displacer el que guía a la estatua del hambre al comer, ya que ahora busca objetos que le gustaron y desecha los otros sabores; Condillac nos dice que aquí el deseo –sería mejor decir 'la demanda'— lleva a la estatua, como al niño, de los imperativos del estómago a la sutileza de la boca cuyos movimientos perfecciona para satisfacerse de la manera, tal como el niño articula mejor los movimientos de la boca para extraer la leche del seno (nota 33, 180).[83] El sabor puede provenir, según Condillac, no solamente de objetos que ingiere la estatua, sino también del aire. Ambos la nutren y lo hacen –remarco— a falta de Madre. Lo cierto es que los sentidos de la estatua se nos presentan como 'agujeros', son zonas erógenas que pueden o no cerrarse a voluntad, salvo el oído. El gusto puede confundirse con el olfato, de acuerdo a Condillac, porque son bastante análogos (63). Pero el gusto puede "perjudicar a los otros sentidos" (63).

[83] Obsérvese que Condillac, al comparar la estatua con el niño, no se da cuenta de la diferencia: el niño tiene una madre, pero la estatua carece de ella; ya mencionamos esto, pero es necesario insistir puesto que resulta indispensable, en primer lugar, distinguir el deseo de la demanda (la estatua demanda, pero no puede tener deseos hasta que no se haya inscripto el registro simbólico, el Otro, el Padre, y aparezca la falta que, como veremos, Condillac precariamente nos da como noción [178]). En segundo lugar, la estatua está encerrada en sí misma y completamente desamparada de cualquier otro/ Otro, salvo del mismo Condillac. Debe sobrevivir por sus propios medios, lo cual marca un punto de inconsistencia en la aproximación empirista del autor, si es que él se propone arribar a una teoría del conocimiento humano.

A esta altura de su disquisición, Condillac nos dice que resulta "difícil determinar hasta qué punto la estatua podrá distinguir las maneras de ser" (63) según cada sentido. Condillac no puede, pues, colocarse como autor omnisciente de su propia criatura y entonces abre la dimensión de lo probable. Afirma que, para juzgar lo que pasa al interior de la estatua, habría que ponerse en su lugar y, para ello, renunciar a los hábitos adquiridos por él, como autor, algo que intentó si haberlo logrado siempre. Y entonces justifica los posibles errores de su obra, diciendo que:

> hay que señalar que la incertidumbre, o incluso la falsedad de algunas conjeturas, no podría perjudicar el fondo de esta obra. Cuando observo a esta estatua, es menos para asegurarme de lo que pasa en ella, que para descubrir lo que pasa en nosotros. Puedo equivocarme al atribuirle operaciones de las que aún no es capaz; pero tales errores no tienen consecuencias si ponen al lector en condiciones de *observar cómo estas operaciones se ejecutan en sí mismo*. (64)[84]

21.- DE LA VISION Y DE LA MIRADA: Y llegamos a la cuestión del ojo y de la visión en el capítulo XI del *Tratado de las sensaciones*; me resulta sorprendente (y hasta un poco siniestro) el hecho de que sea en el *Seminario* también *11* donde Lacan introduce la mirada como objeto *a* y luego también la voz como pulsión invocante. Condillac observa que no es difícil recuperar una sensación primitiva en la que los ojos no veían, porque estamos acostumbrados a ver un objeto. Rebatiendo gran parte de la filosofía idealista, aludiendo a Locke y un par de investigadores de su época, Condillac se inclina por sostener que no son los objetos externos las fuentes de las sensaciones y que éstas son impresiones que la estatua registra sin conciencia ni poder sobre las fuentes de las mismas. La vista, como ocurrió con los otros sentidos, también estará

[84] Esa observación sobre lo que pasa en Condillac mismo, independientemente de cómo imagine lo que le pase a la estatua, nos conduce casi directamente a Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, que el maestro comenzaría a redactar en 1909 y publicaría muchísimos años después. Hay que volver a recorrer ese texto teniendo en cuenta que la *vivencia* no está alejada de la *sensación* de Condillac.

atravesada por el parámetro placer/displacer. Como tiene que seguir su plan según el cual la estatua todavía no accede ni a su cuerpo ni a los cuerpos del mundo exterior, tiene que imaginar un momento en que la estatua, o el niño, abre sus ojos, pero no ve, es decir, cómo "el ojo es por sí mismo incapaz de ver un espacio fuera de él" (65). La vista, según los filósofos, pareciera afirmar por sí misma la extensión corporal del mundo fuera de las capacidades de la estatua.

En este capítulo cambia el tono del discurso y hasta se ve llevado a considerar el modo para él erróneo en que la filosofía planteó el tema de los sentidos, particularmente el de la vista. Como sabemos, la cultura occidental está marcada por el imperialismo de lo audiovisual, relegando los otros sentidos, tal como Freud planteó en la extensa y admirable nota 10 de su *El malestar en la cultura*, en la que basa su especulación sobre la sexualidad en el olfato y las transformaciones que se producen cuando el protohombre alcanza la posición erecta y, entonces, toma mayor importancia el sentido de la vista. La vista tiene la virtud de alcanzar, como vio Freud y señala Condillac, distancias más allá de lo tocable y de captar objetos más allá de ir parte por parte como el tacto (sucesión), es decir, captarlos panorámicamente (simultaneidad), en su conjunto.

Lo problemático ahora comienza a plantearse respecto a la idea de la filosofía de que toda sensación es efecto de la impresión de lo externo en lo interno. Condillac insiste, como vimos, en que la estatua no tiene todavía la capacidad de determinar esa extensión corporal externa y vive sus sensaciones como embrolladas en su propia intimidad. No es éste el lugar de desarrollar puntualmente la crítica a estas afirmaciones, pero vale la pena retener lo que Condillac afirma sobre el ruido: "El oído habría presentado un poco más de dificultad, por el hábito que tenemos de oír el ruido como si estuviera fuera de nosotros. Pero este sentido tiene tanta dificultad para juzgar las distancias y las situaciones, y se equivoca tan a menudo, que finalmente se habría convenido que

no juzga por sí mismo" (66). Me arriesgo a imaginar que aquí se trata de un ruido interior a la estatua misma, una voz, quizá, que resuena dentro de ella y que no puede atribuirse a sonidos o voces provenientes del exterior. ¿Será una prefiguración de la voz como pulsión invocante, la voz del superyó?

Condillac, sosteniendo sus argumentos empiristas, dice "estar autorizado a decir que nuestra estatua no ve más que luz y colores, y que no puede juzgar que hay algo fuera de ella" (67). Una vez más, tendrá sensaciones mezcladas que irá gradualmente diferenciando gracias a la atención y la comparación. Como se puede ver, Condillac está más preocupado a esta altura de su *Tratado* en la constitución de la memoria como esa superficie de cera que Freud nos planteó en su ensayo sobre la pizarra mágica y también en su Carta 52, como prefiguraciones del Ello, donde las impresiones se van a manifestar e incluso superponer o asumir un rol dominante según la intensidad o vivacidad y la duración temporal (68).

22.- DEL FANTASMA: Si los "malos metafísicos", según Condillac, ligaban la idea a la sensación, dando así el paso hacia cierta idea de realidad objetiva que el yo tendría la capacidad de conocer y constatar; él, en cambio, va a sostener –como lo hará Lacan— la idea de un yo para quien la realidad es siempre *fantasmática y a la postre singular y hasta relativa*: "no tenemos todas las ideas que nuestras sensaciones contienen; solo tenemos aquellas que sabemos notar en ellas. Así, todos vemos los mismos objetos; pero como no tenemos el mismo placer, el mismo interés en observarlos, cada uno de nosotros tiene ideas muy diferentes de ellos" (73). Ni se puede ver todo –solo podemos ver un lado del objeto— ni todo lo que se ve resulta objetivo, porque, como vimos, la estatua está guiada por el parámetro de placer/displacer. Nos topamos aquí con una noción todavía embrionaria de lo que Lacan designará como *fantasma*, en tanto pantalla que nos separa y defiende del objeto *a*, como causa de goce. La idea de objetividad, como ya

parece insinuar Condillac, es relativa, no hay acceso propiamente objetivo al objeto.

La estatua, pues, está incapacitada de formar juicios totalizantes y, en todo caso, vive sumergida en la parcialidad de sus sensaciones y de sus impresiones. Solamente tendrá las ideas que ha experimentado con sus sensaciones: "nuestra experiencia [el yo/*moi*] nos demuestra suficientemente que no tenemos todas las ideas que nuestras sensaciones llevan consigo. Nuestros conocimientos se limitan únicamente a las ideas que hemos aprendido a notar: nuestras necesidades son la única causa que determina nuestra atención" (73). Por ende, "Al tener solo una idea confusa e indeterminada de extensión, privada de toda idea de figura, de lugar, de situación y de movimiento, la estatua solo siente que existe de muchas maneras" (75). La estatua, entonces, *siente, pero no conoce*. Encapsulada, si podemos decirlo así, en la dimensión pulsional y hasta narcisista, la estatua está siempre en el campo de las impresiones, de lo pulsional y de los afectos. Y es que "ella no sabe que tiene un cuerpo" (76): frase sorprendente porque no podría ser que la estatua no tuviera cuerpo o fuera un cuerpo, ya que es una estatua; pero la cuestión es que *no sabe*. En consecuencia, imagina 'ser' un cuerpo, pero *solo podrá tenerlo en la medida en que lo construya*.[85] La estatua está a nivel de un organismo viviente y pulsional que no le permite 'tener' un cuerpo: para tenerlo deberá en primer lugar unificarlo y poder discernirlo por medio del significante, por intervención del Otro simbólico. Es el significante el que corporiza, el que mortifica el organismo para hacerlo un sujeto sujetado al lazo social. En esa operación de corporalización, el significante desaloja lo vital, lo incorporal; desaloja goce, promoviendo renuncias pulsionales que le daban satisfacciones diversas que el sujeto,

[85] Todo aprendiz de actor imagina 'ser' un cuerpo, pero ese cuerpo no le sirve artísticamente; para lograr un cuerpo actoral trinitario RSI el aprendiz tiene que diseñar, construir un cuerpo para poder decir 'tengo' un cuerpo. Las técnicas de formación actoral no elaboran a profundidad este proceso complejo relativo al cuerpo; el vocablo 'cuerpo' sirve para designar cualquier cosa, cuando, en realidad, se trata de instancias muy diferenciadas en el proceso de formación artística.

más tarde, tratará de reencontrar, vía la repetición u otros medios. El sujeto adviene a un cuerpo alienado a los deseos del Otro, de la cultura, de la familia, etc., queda alienado y buscará de diversos modos emanciparse para acceder a su cuerpo singular, con sus deseos y goces singulares. Será en un movimiento posterior, diría Lacan, que la estatua estaría capacitada de construir su cuerpo como trinitario RSI.

23.- CUERPO Y SUSTANCIA: Condillac, al plantear a la estatua como encapsulada en su propio dominio interior plagado de huellas mezcladas o a veces precariamente discernidas y diferenciadas, refutará la idea de la *res extensa*; la estatua solo es ella misma una 'sustancia' sin extensión, una sustancia pulsional, incorporal, que nos autorizaría a decir que se goza en ella. Así,

> cuando los filósofos aseguran que solo hay extensión, ¿*es porque no existe ninguna otra sustancia*? ¿Es incluso porque la extensión es una? ¿O juzgan así solo porque esta idea les es familiar y la encuentran en todas partes? La estatua tendría tanta razón para creer que ella no es más que un color o un olor; y que este color o este olor es su ser, *su sustancia*. (77, énfasis mío)

La estatua, pareciera sugerir esta cita, es toda ella color u olor, es puro registro pulsional, casi diría, pura letra, *sustancia gozante* de un cuerpo Real que todavía no logra extenderse y expandirse por un cuerpo como extensión, esto es, imaginario y simbólico. Y si no es *res extensa*, tampoco es *res cogitans*, ya que ella *no se sabe* estatua, no se sabe cuerpo, no se conoce como tal. Solo siente. Retomamos aquí la cita de Freud que dice: "La psique es extensa, [pero] nada sabe de eso". Si las huellas en la memoria de Condillac parecieran estar embrolladas como en un caldero en combustión, la pizarra mágica freudiana es una superficie extensa sobre la cual se han inscripto y superpuesto las inscripciones formando una red abierta en donde cada huella es cruzada por otra y este cruce a su vez prolifera y se extiende a otros.

24.- DEL TACTO Y DE LA VISION: Condillac afirma que la vista o la visión (pero no la mirada en el sentido de Lacan, que ya

necesita un cuerpo diseñado y al Otro) depende del tacto; la estatua, al tapar sus ojos se percata de que los colores y la luminosidad desaparecen, por lo cual comienza a sospechar que hay un exterior (142). La dominancia del tacto sobre la visión es lo que le permitirá a la estatua ir apreciando también las distancias de los objetos respecto de su mano y de su ojo (146). Y es en este instante cuando "la estatua no necesita aprender a ver; pero necesita aprender a mirar" (142). Esta 'mirada' es una visión focalizada, que no se corresponde con la mirada lacaniana como objeto *a*.

Al 'mirar', se le abre la inmensidad del mundo, un paisaje lleno de colores, matices, de objetos y formas, aunque "no tiene idea" de todo ello. Apelando a Locke, Condillac sostiene que la impresión o sensación causada por un objeto no necesariamente supone la idea de ese objeto (143). El conocimiento, incluso la *res cogitans*, no parece provenir de la sensación, que queda como registro –digamos— a nivel pulsional. El proyecto de Condillac, como hemos visto, es llegar al conocimiento a partir de los sentidos, sin presuponer ideas innatas. Así, la visión no da conocimiento sino sensación, pero el 'mirar' es el que va a darnos ideas, el conocimiento del objeto, porque se focaliza en él. Mirar ya presupone "un orden, con método" (143). Esta mirada implica que el ojo, además de recibir la sensación, *analiza*, esto es, observa y divide en partes al objeto. "Debemos todas nuestras ideas al análisis", afirma Condillac en nota (143).[86] La mirada exige focalización sobre un objeto determinado, aislado, recortado del resto de su contexto. Y así, gradualmente, Condillac va a dar cuenta de cómo todas las operaciones de la visión basadas en el tacto, prontamente van a ir llevando a la estatua a dar privilegio a la vista, ya que por ella aprendió a "juzgar (…) el espacio, las distancias, las situaciones, las figuras, las magnitudes y el movimiento" (157). Y

[86] Muchas técnicas de formación actoral, que se ufanan en trabajar con el objeto, descuidan trabajar a detalle la diferencia entre visión y 'mirada', y la relación con la ceguera y el objeto. No disciernen entre ver y conocer el objeto. Menos aún, las técnicas conocidas no elaboran la mirada del Otro como objeto *a*, capaz de enceguecer al sujeto.

será también por la vista que gradualmente va despegando la sensación inicial, en cierto modo pasiva, y elaborando ideas abstractas (178) por medio de una mirada activa que le permite ahora prefigurar una acción futura (178). De modo que la estatua va relegando los otros sentidos en beneficio de la visión y la mirada; esos sentidos relegados en cierto modo se van anquilosando un poco, se vuelven "perezosos, [y] dejan de observar en los cuerpos todas las diferencias que antes distinguían y pierden su sensibilidad en la misma medida en que la vista adquiere mayor agudeza" (157).[87] Se instala nuevamente, como vemos, el imperialismo de lo visual sobre el resto de los sentidos. La mirada activa, por lo demás, "se convierte más sensiblemente en la sede del deseo", un deseo "que se produce en la privación de un placer" (178); deseo como falta de placer y causado por el displacer. Desligada de la pasividad de la sensación, la estatua ahora logra por su propia imaginación dar lugar a objetos; ya no objetos como *cosas*, sino *objetos imaginarios*. Es la imaginación la que ahora, en cierto modo independizada de la sensación, es capaz de someter a todos los sentidos y hasta de figurarse objetos más allá de la presencia de éstos. Entramos así en el campo de la representación, cuando el objeto está ausente o cuando ni siquiera existe. La representación imaginaria no es sin la memoria:

> Sus sensaciones, habiéndose convertido para ella en las cualidades mismas de los objetos, no puede recordarlas, imaginarlas o experimentarlas sin representarse cuerpos. Por ello, todas entran en algunas de las colecciones que el tacto le ha hecho hacer, se convierten en propiedades de la extensión, se vinculan estrechamente a la cadena de conocimientos por la misma idea fundamental que las sensaciones del tacto; y la memoria, así como la imaginación, son más ricas que cuando aún no tenía el uso de todos sus sentidos. (182).

[87] Esta dominancia de lo visual en detrimento de los otros sentidos se observa fácilmente en cualquier taller de formación actoral: el aprendiz llega siempre con una deficiencia en el uso y en el trabajo con los sentidos relegados.

25.- DEL TIEMPO Y LO REAL: Es por la mirada que la estatua, más allá de aprehender las formas y características de los objetos, las distancias, las magnitudes y el movimiento, va a ir descubriendo el tiempo. La regularidad del pasaje del día a la noche y de la noche al día, le hace percibir ese 'real que vuelve siempre al mismo lugar': "estas revoluciones le parecen naturales" (171). Es por esta regularidad en la aparición y desaparición del sol, que la estatua llega a concebir la probabilidad, esto es, puede juzgar y predecir, sin dudar y con plena confianza, que hay, por un lado, un pasado y, por otro, un futuro todavía no realizado, pero que va a realizarse; además, esa regularidad comienza a darle idea de la duración temporal. Obviamente, esta 'certeza' de lo probable basada en la regularidad solar no deja de llevarla a muchos errores posteriores. Y esta experiencia sucesiva de luz y oscuridad va a dar lugar también a una temporalidad en el ritmo de su cuerpo: la noche para dormir y descansar y luego el despertar al día siguiente. La estatua, a partir de la alternancia día/noche, luz/oscuridad, comienza a tener una primera prefiguración de lo Real, de la revolución en sentido aristotélico que llegará hasta Lacan cuando nos da una definición de lo real como aquello que vuelve siempre al mismo lugar.

26.- DE LA MEMORIA Y DEL OLVIDO: La estatua, nos dice Condillac, puede olvidar, particularmente la primera etapa en que ha estado pasiva en el registro de las sensaciones. Que haya olvido, si ahora nos llegamos hasta Freud, es porque se ha producido algún tipo de represión, pero este traslapo no es aplicable a Condillac, para quien la estatua no es un sujeto dividido ya que, como vimos, no está marcada por registro simbólico alguno.[88] Frente a

[88] El olvido, como el lapsus, el chiste y el sueño son formaciones del inconsciente que suponen la represión; es el yo [*moi*] el que se olvida, se equivoca y el que no tiene ninguna soberanía sobre el sueño. Una técnica actoral ajustada no debería dejar de tener en cuenta estas formaciones durante el aprendizaje o el ensayo de un espectáculo. Desconocerlos supone negar lo no-sabido y lo real. Los aprendices y los actores no son estatuas; son sujetos divididos, alienados al deseo y goce del Otro y, además, registran una falta estructural: la castración.

esta situación, la estatua procede, como siempre, a la comparación entre "el estado en el que está con aquel en el que estaba cuando no conocía nada fuera de ella" (215). El texto de Condillac da un curioso giro de la tercera persona omnisciente al monólogo indirecto de la estatua, la cual se pregunta:

> ¿Qué soy, diría, y qué he sido? (…) ¿Qué es esta extensión que descubro en mí y más allá, sin límites? ¿No serían más que diferentes maneras de sentirme? (…) antes de que tuviera el uso de mis miembros, ignoraba que hubiera algo fuera de mí. ¿Qué digo? No sabía que fuera extensa (…) ¿Cuál es, pues, esta serie de sentimientos que me ha hecho lo que soy; y que quizás ha hecho lo que es, con respecto a mí, todo lo que me rodea? Solo me siento a mí misma, y es en lo que siento en mí donde veo hacia fuera: o más bien, no veo hacia fuera; pero me he hecho un hábito de ciertos juicios que transportan mis sensaciones donde no están. (215)

La estatua se habla y nos habla, aunque no sabemos cómo fue capaz de adquirir la palabra para la autorreflexión o la autoconciencia: "En el primer momento de mi existencia, no sabía lo que pasaba en mí; no distinguía nada todavía; no tenía ninguna conciencia de mí misma" (215). En ese primer momento vivía, como vimos, sumergida en el autoero-tismo y ahora se asombra de que "lo que pasa en mí, me observo con aún más atención, a cada instante siento que ya no soy lo que he sido. Me parece que *dejo de ser yo para volver a ser otro yo misma*" (215, énfasis mío). Esta cita llegará a la reflexión de Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada*, cuando menciona a ese mozo homosexual que ha asumido su sexualidad, pero que la tiene que sostener según la imagen que el Otro designa y tolera como 'homosexual', es decir, un disidente sexual que puede vivir su disidencia siempre y cuando lo haga dentro de los parámetros de la 'decencia' burguesa, de los protocolos del discurso hegemónico. Y cuando este individuo asume esa imagen, deja de ser lo que es, dejar de ser él mismo, deja de ser homosexual, para ser lo que no es: un gay, por ejemplo, porque la cultura gay se convierte en un patrón del discurso hegemónico que tolera a quienes lo reproducen, pero no a aquellos que lo subvierten con prácticas sexuales no catalogadas, capturadas por el Otro.

27.- DE LA ALIENACION Y DE LA IDENTIDAD: De pronto, nos dice la estatua, "Me busco donde no estoy", se busca en ese mundo extensísimo plagado de objetos que puede tocar, mirar, oír, gustar, oler; allí se da cuenta de que ella ocupa apenas un espacio minúsculo comparado con la extensión del mundo: "¿En qué me convierto, en efecto, cuando comparo el punto donde estoy con el espacio que ocupa esta multitud de objetos que descubro?" (216). Se cuestiona, pues, sobre hasta qué punto ese mundo es producto de una proyección de su propia interioridad, a la vez posiblemente proyección de esos mismos objetos sobre ella: "Juzgo que todas estas maneras de ser me vienen de los cuerpos; y me hago una costumbre tan grande de sentirlas como si estuvieran efectivamente en ellos, que me cuesta creer que no les pertenezcan" (216).[89] E insiste en interrogarse: "¿Qué sería yo, pues, si siempre concentrada en mí misma, nunca hubiera sabido transportar mis maneras de ser fuera de mí? (218). En este proceso reflexivo, llega a percatarse de que ha logrado tener cierto conocimiento que le permite, en primer lugar, no ceder a sus pasiones, no obedecerlas ciegamente, dejar de ser, digamos, una extensión de su Ello. Inicia a su modo un proceso de desalienación o separación.[90] Y, en segundo lugar, llega a sentirse consecuentemente libre porque es capaz de deliberar antes de actuar. La conciencia sería el estado capaz de permitirle hacer "un mejor uso de mi libertad, en proporción a los conocimientos que he adquirido" (219). Así y todo, sigue teniendo dudas sobre la certeza que puede tener de estos conocimientos y duda respecto a si los objetos que

[89] Este doble juego proyectivo ocurre con mucha frecuencia en las clases de actuación e incluso durante los ensayos, cuando los espejos entre el aprendiz o actor y el resto del elenco, o con el maestro o director, se reflejan improductivamente trabando la creatividad porque no logran romper el círculo vicioso obturando la posibilidad de que emerja una formación del inconsciente que les abra el proceso hacia otros paisajes.

[90] Sin este proceso de separación, la alienación se reproduce por cuanto el actor hace de su personaje una proyección o una versión de sí mismo, con lo cual deja escapar la singularidad creativa suya y del personaje.

busca o evita poseen ellos mismos las necesidades, pasiones, deseos que ella siente. Ha logrado imaginar que tiene un cuerpo, que hay cuerpos más allá del suyo, pero no obstante se pregunta: "¿Cómo podría entonces estar segura de no equivocarme cuando juzgo que hay extensión?" (219). Se responde como solo podría responderse alguien que está sola en el mundo, para la que no hay lazo social: lo que importa es alcanzar el placer y la conservación de sí misma, evitando el displacer, y no interrogarse sobre si "las cosas existen o no"; poco importa si sus ideas son confusas, o de si hay un real más allá de esa 'realidad' fantasmática en la que vive.[91] El conocimiento imperfecto que tiene del mundo se corresponde con el desconocimiento que tiene de sí misma. Sabe que las partes de su cuerpo, sus órganos, le pertenecen, pero no lo comprende. Arribamos a un momento de su monólogo que da lugar a la *angustia* sobre la precariedad de su yo [*moi*], del desconocimiento que éste experimenta: "Pero este yo que toma color ante mis ojos, solidez bajo mis manos, ¿se conoce mejor por considerar hoy como suyas todas las partes de este cuerpo en las que se interesa y en las que cree existir? Sé que son mías, sin poder comprenderlo: *me veo, me toco, en una palabra, me siento, pero no sé lo que soy; y si he creído ser sonido, sabor, color, olor, actualmente ya no sé lo que debo creerme*" (220, énfasis mío).

28.- DEL SUEÑO Y LA VIGILIA: Condillac aborda la cuestión del sueño y de la vigilia, como modos de la ilusión y de la 'realidad', respectivamente, pero como carece de un dispositivo teórico sobre el sujeto dividido y la represión, su aproximación se debilita al querer dar cuenta de la relación entre la vigilia y el 'cogito nocturno' (que tanto preocupaba a Descartes, aunque no sabía bien

[91] Esta descripción corresponde a lo que denominamos el 'teatro de la representación', que tiende a reproducir el imaginario fantasmático del sujeto y de la rea-lidad que supone conocer; pero ese teatro de la representación se distingue de *la praxis teatral con base psicoanalítica* en que ésta propugna abordar lo real, astillando en lo posible las certezas más firmes sobre la realidad, siempre colonizada por el discurso hegemónico. El actor como artista no puede conformarse con reproducir la realidad o hacer una inter-pretación de ella; su trabajo artístico tiene que apuntar a desactivar las *causas* que producen el malestar en la cultura, esto es, las causas a nivel de lo real.

cómo conceptualizarlo).[92] La estatua sueña y al despertar compara, descubriendo que el sueño tiene un desorden y hasta contradicciones que el despertar despeja y acomoda. La memoria juega aquí un papel importante en la medida en que, para Condillac, es la que le permite a la estatua recuperar el sentido de la realidad frente al a veces disparatado mundo del sueño: "¿cómo reconocerá la ilusión de los sueños? Por la manera impactante en que contradicen los conocimientos que tenía antes de dormirse, y en los que se confirma al despertar" (175). Al 'acomodar' las contradicciones del sueño a la realidad como fantasma, la estatua se empobrece en el conocimiento de sí misma, ya que no cuestiona el relato del sueño. Esta constatación de la diferencia entre sueño y vigilia no lleva a Condillac a pensar en la diferencia entre aquello que Lacan diferencia como yo [*moi*] de la vigilia, de la conciencia, del yo [*Je*] del inconsciente. Descartes siempre estuvo preocupado por ese 'cogito nocturno' que desbordaba la conciencia y, por ende, la consistencia de la ciencia, pero Condillac no parece preocupado por interrogarse por la posibilidad de que, en algún momento de su construcción filosófica, la estatua haya pasado a ser un sujeto dividido.[93]

29.- DE LA NECESIDAD Y LA DEMANDA: La demanda de la estatua (y no su deseo, que es el vocablo usado por Condillac) parte, en principio, de la necesidad: guiada por el parámetro placer/displacer, como vimos, la estatua es capaz de satisfacerse con aquellas sensaciones que le procuraron placer. Pero puede ocurrir, nos alerta Condillac, que haya muchos obstáculos para poder satisfacer su demanda. La necesidad y el malestar que la perturban

[92] Un desarrollo sobre Descartes y el sueño se puede leer en la discusión que mantuvimos los teatristas en *Charla entre teatristas (2) 2024*, particularmente en las dos primeras reuniones de ese año.

[93] Si el aprendiz de actor o el actor ya formado, guiado por el maestro o el director, respectivamente, se limitan a 'ordenar' el sueño desde las certezas ilusorias de la 'realidad' en vez de interpretarlo y, lo que sería mejor, descifrar las posibles causas que ese relato onírico elabora, no lograrán tener una experiencia artística radical, no lograrán conmover ni su propia concepción de la realidad ni la versión fantasmática de la realidad sostenida por el discurso hegemónico.

se apaciguan si logra satisfacerse con aquello que le es placentero; si esa satisfacción no es inmediata, la estatua entra en un estado de inquietud tal que, de pronto, "El malestar, débil en su origen, se vuelve insensiblemente más vivo; se transforma en inquietud, a veces termina en dolor" (187), y si esa inquietud o malestar se incrementa, entonces "llega un momento en que actúa con tanta violencia que no se encuentra remedio más que en el disfrute [*jouissance* es el vocablo usado por Condillac]: se convierte en pasión" (187).[94] Estamos aquí en aquello que Lacan desarrollará siglos después al enfocarse en la cuestión del goce, para el cual utiliza la misma palabra *jouissance*. La búsqueda del placer a toda costa lleva a la estatua a los extremos mismos del sufrimiento. La evitación de este pasaje de lo placentero a la *jouissance* se realiza en el *Tratado* a partir de la posibilidad que tiene la estatua de apelar a la memoria y al archivo de sus sensaciones placenteras o displacenteras: "Solo el pasado puede enseñarle a la estatua a leer en el futuro" (188). Es en virtud de su experiencia que la estatua está capacitada para prever situaciones desagradables y tomar precauciones para prevenirlas. ¿Hasta qué punto la evitación de lo desagradable la deja siempre encerrada en sí misma, con un conocimiento limitado y hasta repetitivo y estéril? La memoria y la imaginación funcionan aquí para recordarle –*representarle*, dice Condillac— los males y tor-

[94] En un proceso de formación actoral o de ensayo teatral, como bien lo vio Jerzy Grotowski, no hay lugar para acomodarse en la zona de confort; el artista tiene que ir más allá del placer de construir un personaje a su gusto y semejanza, el director tiene que ir más allá de pensar que ha logrado la mejor puesta en escena del mundo. Si el artista no se arriesga a salir del campo de la función fálica a la que está habituado, si no se arriesga a la transgresión como el primer salto hacia la zona no-fálica de los infinitos goces, dolores, pasiones, sentimientos confusos y desarrumados, pierde la posibilidad de potenciar su creatividad. Obviamente, no puede perder el lazo con la función fálica, porque de hacerlo, su arrojo hacia el campo del goce podría ser –como ocurrió y ocurre con muchos artistas— letal. Además, el artista y sobre todo el teatrista, en tanto el arte es un discurso social y, por tanto, un lazo social, no puede dejar de regresar al lado fálico en las fórmulas lacanianas de la sexuación. Obviamente, es esperable que después de esa temporada en el infierno regrese con un semblante nuevo de lo real y de las causas del malestar en la cultura, alterando o incluso mejor transvalorando así el discurso hege-mónico.

mentos a lo que estuvo expuesta y que pudieran abrumarla nuevamente. Es la imaginación la encargada de representarle la necesidad de antemano, en forma "similar a lo que sufriría si la necesidad estuviera presente" (188). Por otro lado, la imaginación, apunta Condillac, también tiene efectos benéficos en la medida en le recuerda los objetos que han servido varias veces para aliviarla" (188). En este último caso, la imaginación provee un sustituto del objeto placentero ausente, brindándole el placer que dicho objeto le había procurado en el pasado. Estamos, como puede verse, en *una teoría embrionaria del fantasma* como procurador de plus-de-goce; este fantasma le procura incluso un placer que podría realizarse a futuro, anticipándoselo. La estatua vive en una tensión constante entre dos pasiones: la amenaza y el miedo, por un lado, de no poder alcanzar la satisfacción y, por otro lado, la esperanza de poder alcanzar el placer anhelado. Y esta tensión a veces la distrae del presente "para ocuparla en un tiempo que aún no existe, o que incluso nunca existirá" (188). Estamos, como puede verse, en la tensión propia de la neurosis, particularmente de la histeria:

> [La estatua] Pasa entonces, alternativamente, de una a otra [de las pasiones], según se repitan los peligros y sean más o menos difíciles de evitar; y estas pasiones adquieren cada día nuevas fuerzas. Se asusta o se ilusiona por cualquier cosa. En la esperanza, la imaginación le quita todos los obstáculos, le presenta los objetos por sus mejores lados y le hace creer que va a disfrutarlos: ilusión que a menudo la hace más feliz que el disfrute mismo. En el miedo, ve todos los males juntos, se siente amenazada por ellos, toca el momento en que debe ser abrumada por ellos, no conoce ningún medio para evitarlos, y quizás sería menos desdichada si los sintiera realmente.
>
> Es así como la imaginación le presenta todos los objetos que tienen alguna relación con la esperanza o el miedo. A veces domina una de estas pasiones, a veces la otra; y en ocasiones se equilibran tan bien que no se podría determinar cuál de las dos actúa más. Destinadas a hacer a la estatua más ingeniosa en las medidas necesarias para su conservación, parecen velar para que no sea ni demasiado feliz ni demasiado desdichada. (188-189)

30.- DE LA PAZ A LA GUERRA: Y es que la estatua, al principio ocupada por satisfacer sus necesidades más básicas, una vez cumplida esa tarea, se dedica a pensarse a sí misma, sus placeres y sus penas, pero también, movida por la curiosidad, comienza a observar el mundo y a categorizarlo, estableciendo diferentes clases de objetos y gradualmente elaborando más ideas abstractas. Esta situación signada por la contemplación del mundo, lleva a Condillac a una afirmación sorprendente: "El universo es un teatro donde ella es solo espectadora; y no prevé que alguna vez deba ensangrentar la escena" (194). Pronto comprueba que puede ser atacada y que deberá aprender a defenderse. Ese mundo se torna ahora hostil y la pone en un estado de constante peligro y de miedo: "la idea del peligro está tan fuertemente ligada a todo lo que encuentra, que ya no sabe discernir lo que debe temer" (194). Por ello, a los peligros reales, agrega los peligros imaginados, en los que se ve compelida a atacar; el otro/Otro ha devenido un enemigo que la acecha desde el exterior y desde su interior. Pasa sutilmente del amor a la agresividad, la agresión y hasta el odio.[95] El combate, la guerra, en los cuales suele salir victoriosa, le hacen sentir la intensidad del coraje y la tornan temeraria (195). Satisfacer sus necesidades resulta difícil: la naturaleza, el clima y otros obstáculos, la llevan a ejercitar toda su astucia para sobrevivir, para inventar armas a fin de atacar animales que serán devorados. Los éxitos y los fracasos en esta guerra se suceden y alternan, pero en esta secuencia, la estatua va desarrollando conocimientos para su conservación. El odio del Otro se ha instalado también en ella. En toda esta gesta, la estatua, como puede verse, está sola y no tiene otra estatua como su semejante; todo está centrado en ella y marcado por su soledad frente al mundo hostil. De lo cual resulta que se

[95] No es diferente la producción de conflictos entre aprendices en un taller o actores en un ensayo. Las técnicas vigentes han descuidado profundizar la cuestión de la agresividad y la agresión (como Lacan las distinguió) en el contexto de formación o de producción creativa. Es imprescindible trabajar técnica y estéticamente esa guerra éxtima, esa lucha que habita al sujeto.

trata de una guerra *éxtima*, en el interior de sí misma. El Otro que la amenaza no incluye otras estatuas, lo cual dona al planteo del autor de mucha artificialidad e inverosimilitud. Condillac concluye esta sección del *Tratado* afirmando que "así como sin experiencia no habría conocimientos, no habría experiencia sin necesidades, y no habría necesidades sin la alternancia de placeres y penas" (196). Casi podría decirse que la estatua no puede avanzar en el conocimiento más que por esta guerra íntima.

31.- AISLAMIENTO Y RELATIVIDAD ESTETICA: El aislamiento y soledad en que vive la estatua la llevan a un puro solipsismo; sus juicios no puedan ser más que relativos, en la medida en que no se contrastan con los juicios de otras estatuas: "Una consecuencia que se presenta es que lo bueno y lo bello no son absolutos: son relativos al carácter de quien los juzga y a la manera en que está organizado" (198). De modo que lo bueno y lo bello como rasgos atribuidos a los objetos del mundo, proceden de que les hayan causado a la estatua placer a sus sentidos y halagado sus pasiones. La estatua, sola en el mundo, dispone únicamente de una moral y una estética que no va más allá de lo personal e individual; y esa moral y esa estética están fuertemente marcadas por el utilitarismo y el sentimiento de apropiación (199). Lo bello y lo bueno se definen en relación a la utilidad misma del objeto, a la posibilidad de apropiarse de él –sobre todo si son raros y sorprenden—, en la medida en que aumentan el placer de disfrutarlos.[96]

A manera de cierre

Estas notas sobre el *Tratado de las sensaciones* de Condillac permiten comprobar cómo múltiples cuestiones que son tema específico de la formación actoral y artística, tienen una larga historia en la filosofía; provie-

[96] En toda formación actoral se hace ineludible trabajar sobre ese relativismo que le hace creer o pensar al aprendiz o al actor que su versión de lo bueno y lo bello son universales.

nen de los inicios de la Modernidad y llegan hasta nosotros no sin impactar las discursividades posteriores. En muchas propuestas de pedagogía teatral a veces se asumen como naturales cuestiones que forman parte de una matriz y tradición metafísica occidental que podría y debería ser debatida y hasta cancelada, para lo cual la lectura y discusión sobre esos textos fundacionales se hace indispensable. Las escuelas de teatro suelen obviar en sus programas la consideración de estos textos iniciales y fundacionales que van a pautar los discursos posteriores, lo cual solo produce la reproducción (la invención incesante de la rueda o de la pólvora) y evita lo que Nietzsche denominaba la transvaloración, que no es un mero cambio de unos valores viejos por otros nuevos, sino el desbaratamiento completo de la matriz metafísica que sostiene dichos valores. Desde las *Meditaciones metafísicas* de René Descartes, pasando luego por Condillac, Kant, Hegel, etc., y hasta Freud y Lacan, se puede apreciar cómo la cuestión de la conciencia y del yo [*moi*] resulta desbordada cuando se trata de abordar lo real, esto es, ese complicado más allá en el que se generan y causan los afectos, las pasiones, los sentimientos y emociones, es decir, precisamente la materia propia del arte. De ahí que las lecturas a contrapelo, al ras de la letra, de esos textos fundacionales tengan todavía mucho que decirnos sobre cada instancia de trabajo artístico en la praxis teatral en particular, y artísticas en general.

Bibliografía

Argüello Pitt, C., J. Castillo, G. Córdoba, G. Geirola, S. Mangano, K. Rebolledo. *Charla entre teatristas*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2024.

Argüello Pitt, C., J. Castillo, G. Córdoba, G. Geirola, S. Mangano. *Charla entre teatristas (2) 2024*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2025.

Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité de sensations; augmenté de l'extrait raisonné*. París: Librairié Arthème Fayard, 1984.

Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2011.

Stanislavski, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

Prolegómenos teóricos y técnicos sobre 'tocar, ser tocado y tocarse' en la praxis teatral.

Segunda parte: *Jacques Derrida con Jean-Luc Nancy y la cuestión de 'el tocar'*.[97]

Introducción

En el capítulo anterior comenzamos a abordar la cuestión del 'tocar' y de los sentidos en el *Tratado de las sensaciones* de Condillac, como una aproximación previa y necesaria para recorrer las elaboraciones teóricas que, desde *Acerca del alma* de Aristóteles,[98] han atravesado la historia de la filosofía y que, de una u otra manera, dan soporte a múltiples técnicas actorales en el campo teatral. Prosigo con estos prolegómenos como un intento de establecer los fundamentos generales y posibles para la formulación de una técnica de formación actoral que esté orientada hacia la praxis teatral, según la he venido construyendo en los últimos veinte años a partir del psicoanálisis, particularmente en su versión lacaniana. Comentaré breve y separadamente la posible reflexión específica que los teatristas deberíamos hacer sobre los desarrollos filosóficos y teóricos de los que se da cuenta en este ensayo.

En ese recorrido por la cuestión de los sentidos y particularmente de tocar/ser tocado/tocarse, resulta indispensable detenerse en el libro de Jacques Derrida –sobre 'el tocar' –como se verá, diferenciado del tacto como tal—, donde se enfoca en la obra de Jean-Luc Nancy,[99] quien a su

[97] Publicado en Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XIV, Ed. 56. https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1874-1.pdf

[98] Los estudiosos se refieren a la obra de Aristóteles como Corpus aristotélico. Su escritura es un *corpus*, un cuerpo escriturario. *De anima* o *Sobre el alma* pertenece al período final, al que corresponden "las grandes obras de investigación científica" (*Acerca del alma* 15). Jean-Luc Nancy, por su parte, tiene un libro titulado *Corpus*.

[99] Advierto al lector que mi competencia en la obra de Jean-Luc Nancy es muy precaria; en general, me he atenido a sus *58 indicios sobre el cuerpo*, *Corpus* y particularmente a los comentarios de Jacques Derrida a los que he dado por válidos.

vez ha desarrollado temas filosóficos que refieren, explícita o implícitamente, al sentido del tacto y a las variaciones múltiples que ha recibido 'el tocar'. Quedaría para otro ensayo explorar qué podría aportarnos el psicoanálisis a un aspecto ausente en el libro de Derrida; me refiero al 'hacerse tocar', que abre un capítulo complejo sobre el tacto, el tocar y la perversión masoquista. El tocar, en sí mismo, es un impulso en cierto modo sádico, pero sin que pueda ser calificado de perversión, salvo en casos extremos de agresión violenta.

Indudablemente, no hay técnica actoral que no se oriente a desarrollar en el aprendiz de actor los diversos sentidos y, particularmente, el sentido del tacto, sea del cuerpo propio o del cuerpo ajeno, como asimismo de los objetos. Desde estos discursos filosóficos sobre los sentidos, desde Aristóteles hasta hoy, se abre un ampo de investigación que nos invita a releer el corpus de aproximaciones orientadas a la formación actoral, al menos desde Stanislavski hasta el presente. Estos preámbulos, desde Condillac hasta Derrida, pueden permitirnos a los teatristas revisar las técnicas de actuación que vienen circulando por lo menos desde Stanislavski y probablemente nos permitan apreciar nuevos matices en ellas; asimismo, aspiro a que estas reflexiones permitan ir elucubrando nuevos ejercicios más adecuados a esa *praxis* teatral con base psicoanalítica (y no a una mera *práctica* o pedagogía teatral en uso).

Derrida, al abordar la obra de Nancy, nos ofrece un panorama de cómo muchos filósofos han tratado el tema de los sentidos, el privilegio del tacto o de la mirada sobre el resto de los sentidos; su libro recorre las diversas investigaciones que, desde Descartes en adelante, pasando por Kant, Hegel, Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty, entre otros, llegan hasta los debates franceses más contemporáneos sobre ese tema. En cierto modo, el libro de Derrida puede leerse como un trabajo dentro del campo de la historia de las ideas que, para el caso que nos interesa en la praxis teatral, resulta por demás conveniente porque nos ofrece un panorama sobre los diversos debates que el tema del tacto y de los sentidos planteó a lo largo de siglos y en la obra de autores ineludibles en la historia de la filosofía.

No es mi intención dar un detallado reporte del contenido del libro de Derrida, *El tocar, Jean-Luc Nancy* [2000] (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2011). He procedido a enfocarme en aquellas cuestiones que me parecieron más cercanas a las preocupaciones de un teatrista y, como en el ensayo anterior sobre Condillac, mi lectura se realizó desde mi perspectiva freudo-lacaniana que es, por otra parte, la que fundamenta la praxis teatral tal como la entiendo. Aunque no numeraré notas, según hice en el ensayo anterior sobre Condillac, trataré de ir agrupando argumentos que en el libro de Derrida aparecen separados, según el movimiento de su discurso y según el diseño que le ha otorgado a su libro. Para ello, el lector observará el salto de páginas en cada tópico, numeración que siempre se atiene a la paginación en el libro de Derrida en la edición ya mencionada, aun cuando el autor hace citas de muchos otros filósofos y da en el texto o en notas la paginación específica en cada una de esas obras.

Sensación y percepción, yo y sujeto

En *Acerca del alma* Aristóteles define la sensación diciendo "que tiene lugar cuando el sujeto es movido y padece una afección" (112), es decir, se produce una *alter*ación, una otredad que saca al sujeto de su estado de inmovilidad. Importante retener aquí dos cosas: la relación con los afectos y el movimiento, por un lado y, por otro, el hecho de que no haya "percepción sensible de los órganos sensoriales mismos" y que éstos "no dan lugar a sensación alguna en ausencia de objetos exteriores" (112). Nos dice que "percibir sensitivamente es, en efecto, sufrir cierta afección" (126), pero dicha afección no es causada ni por la luz ni por el olor ni por el sonido, sino por *otro cuerpo*, ya que "los que actúan son los cuerpos en que se dan tales cualidades" (127). De modo que no hay auto-sensación del dedo sin el objeto externo, aunque, como dirá en otro apartado de *Acerca del alma*, al producirse el *con*-tacto con el objeto, el dedo también se (auto)percibe como tal. La sensación de tocar se produce, entonces, por el movimiento del dedo hacia ese afuera del sujeto (que podría ser otra parte de su propio cuerpo). Hay así una "facultad sensitiva" que está en

potencia y solamente se pone en acto, se actualiza, a causa del movimiento y de ese afuera en el que se sitúa el objeto. "El principio motor –nos dice Aristóteles— es, por tanto, único: el objeto *deseable*" (146, énfasis mío), casi como decir, en jerga lacaniana, que el principio motor del alma es el objeto *a*. La sensación –agrega Aristóteles—, el 'sentir', que puede estar en potencia o en acto, se da tanto en la vigilia como en sueño (113). Se necesita de un agente en acto para que ponga en acto la sensación. Cada sentido brinda una sensación particular del objeto: visión para el color, audición para el sonido, etc.; pareciera insinuarse aquí la diferencia entre 'objeto' y 'cosa': el objeto es el que resulta de la interacción sensible del sujeto con él, independiente de otras cualidades de la cosa que podrían ser percibidas o sentidas por otros sentidos, o no percibidas por completo. De modo que, *de una misma cosa, tendríamos pluralidad de objetos, según el sentido que lo formule*.

Me apresuro a decir que esta diferencia entre objeto, como lo que resulta de su relación con el sujeto, y la cosa, no está demasiado bien trabajada en las técnicas de formación actoral. Por lo demás, en una clase en que se trabaja el 'objeto', éste no necesariamente resulta el mismo en cada uno de los aprendices, aunque se lo sienta por el mismo sentido. Se abre aquí un campo de exploración de suma riqueza. No estoy seguro de que se haya explorado en profundidad cómo la sensación altera al sujeto, al aprendiz o al actor, y dispara su movimiento y sus afectos. Me inclino a pensar que no todo aprendiz o actor es alterado de forma similar por el mismo objeto ni tampoco dispare los mismos afectos en sujetos diferentes. La actividad muscular y la satisfacción que produce, tal como Freud la presenta en sus *Tres ensayos de teoría sexual* no está desligada de la excitación sexual que conlleva. "Trabarse en lucha" o "trabarse en disputas mediante la palabra" son "signos anunciadores", dice Freud, de que un individuo ha elegido a la otra persona como objeto sexual (184); desde aquí es posible reparar en aquellas situaciones conflictivas entre aprendices o actores que pueden darse en un taller o en un ensayo y que obturan el proceso creativo. Hay que investigar en la bibliografía de las técnicas actorales cómo se han dado y resuelto situaciones de este tipo en las que podría estar en juego la pulsión sádica, porque pueden arrojar un saldo positivo no solo para evitarlas, sino para destrabar el proceso creativo. No hay que descuidar el hecho de que en estos casos el goce sexual está sustituido por el placer del movimiento.

Obviamente, los diversos sentidos pueden ofrecer cualidades en común (movimiento, inmovilidad, número, figura, tamaño). Ahora bien, el tacto precisamente es el que es capaz de abarcar "múltiples cualidades diferentes" (115), por ejemplo, el movimiento es perceptible al tacto y a la vez a la vista. Aristóteles da aquí el paso inicial al privilegiar el tacto por encima de los otros sentidos, aunque al referirse a la imaginación diga que "la vista es el sentido por excelencia" (137), en virtud de que la imaginación (*phantasía*) deriva de la palabra 'luz' (*phaos*), "puesto que no es posible ver sin luz" (137). Veremos más adelante en este ensayo, como este arco entre el privilegio del tacto y la predominancia de la mirada se va plantear en el libro de Derrida, ya que nos conducirá desde Aristóteles hasta Merleau-Ponty.

Para el filósofo griego "la imaginación será un movimiento producido por la sensación en acto"; las imágenes perduran tanto como las sensaciones, y están fuera de lo verdadero y de lo falso, a diferencia de la opinión. Pareciera como si, para Aristóteles, las imágenes fueran equivalentes a las huellas o marcas sensoriales en el Ello, huellas que no llegan a tener la consistencia del significante y, por eso, tal vez, Lacan se haya visto en la necesidad de recuperar esta elucubración bajo el concepto de *lalangue*. El trabajo con las imágenes, por ello, requiere del *decir*, de recurrir al significante para contornear aquello que desborda la palabra, como los afectos. El *decir* no debe entenderse como el mero *hablar*: en primer lugar, porque el decir no es necesariamente verbal (como lo vemos en las artes) y, en segundo lugar, puesto que para instituir un decir es indispensable la figura del otro en un encuadre que apunta a la desalienación del sujeto, a la separación del deseo y goce del Otro, en suma, a su emancipación. Como afirma Aristóteles más adelante, el "intelecto (de los hombres: yo [*moi*], conciencia, logos] se les nubla a veces tanto en la enfermedad [*pathos*, patológico] como en el sueño" (137). Como ya comentamos varias veces, en relación a Descartes y otros, Aristóteles no deja de señalar esa dimensión de lo que denominamos 'cogito nocturno', más amplia, abierta, más extensa y compleja que la del cogito cartesiano o razón.

Hay cosas que carecen de sonido, como la esponja o la lana, y otras que pueden tener el sonido en potencia, como el bronce; en estos

casos, el sonido pasa al acto cuando es producido por algo (externo), *contra* algo y *en* algo (118). Tenemos aquí la idea de que el pasaje de la potencia al acto de la facultad sensitiva emerge en un campo de fuerzas entre el órgano y el objeto; se requiere de ese agente que "es, desde luego, un golpe" (118). ¿Se trata acaso de una primera postulación de lo traumático? Ahora bien, se interroga el filósofo griego: "¿Qué es lo que suena, el objeto que golpea o el golpeado?" y se responde: "Más bien uno y otro aunque de distinta manera" (119). Derrida –como veremos— tendrá en mente a lo largo de su libro muchos de estos comentarios aristotélicos.

Sin embargo, resulta bastante curioso que Derrida no aborde el *Tratado de las sensaciones* de Condillac, a quien, sin embargo, incorpora al dar una lista de filósofos (*El tocar* 205); aunque menciona a Freud a partir de una famosa frase de la que Nancy hace una referencia ineludible parea sus planteos, no menciona a Lacan, salvo en un comentario indirecto, en realidad una digresión entre paréntesis, cuando anota la cuestión del sujeto, vocablo que, incluso desde Descartes, reclama ser diferenciado del yo [*moi*], como hará Lacan. Derrida anota que 'sujeto' es un término, un concepto y una problemática de la tradición moderna, cuya verdad estaría asociada a "un discurso de sello heideggeriano o lacaniano" (66). Como se verá, la distinción entre el yo/conciencia y el sujeto/inconsciente es bastante tardía y, por ende, en el recorrido histórico que hace Derrida, no deja de generar bastantes confusiones en todos los textos de los autores tratados e, indirectamente, en la aproximación derrideana en sí misma. Solamente apuntemos que, por esto mismo, *El tocar…* es un libro difícil de leer, lleno de sugerencias, de anticipaciones y retardos, con digresiones extensas y paréntesis que insinúan un diálogo de Derrida con su admirado Nancy, no sin cuestionar las premisas de éste.

La segunda mención sobre Condillac ocurre cuando Derrida se refiere a Maine de Biran (1766-1824), al momento en que se plantea aquello que Condillac había ya señalado sobre las fuerzas que operan sobre los sentidos (olfato, tacto, gusto, visión, audición) de las que nada se sabe, salvo que, en la medida en que existan, una tiene que ser más fuerte que otra, tiene que haber una dominancia –"diferencial de fuerza o de hegemonía" (208) y por ende un campo de lucha. La cuestión, como veremos,

tendrá largo alcance y generará nutridos debates en la filosofía, porque si bien Condillac, como Aristóteles, da preeminencia al tacto sobre los demás sentidos, también incorpora una oposición binaria de tremendas consecuencias en el pensamiento occidental: me refiero a la oposición actividad/pasividad que Condillac tuvo la sagacidad de reconocer, pero que –para gusto de Derrida— "olvidó enseguida hasta el punto de que 'confundió todo'" (208).

Es imprescindible revisar desde una perspectiva crítica y hasta deconstructiva a los grandes maestros de la formación actoral para volver a considerar, por un lado, el registro de esa oposición ideológica activo/pasivo y, por otro lado, cuál es el privilegio que cada técnica actoral atribuye a cada uno de los sentidos. Tal vez sea ésta la vía más legítima para ir elucubrando otra técnica apoyada en otras premisas y hasta capaz de integrar mejor los sentidos entre sí.

Si bien Condillac no discierne la diferencia entre *sensación* y *percepción*, será Maine de Biran quien procederá a distinguirlas precisamente aludiendo a ese movimiento de fuerzas, pasivas y activas. Biran llama 'sensación' a "la impresión *más* pasiva donde 'el *sentimiento* predomina hasta cierto punto' (énfasis mío) y donde el movimiento que concurre con él es como nulo" (pero –aclara Derrida— no totalmente nulo), y llama 'percepción' a la impresión en la cual el movimiento [de las fuerzas] prevalece" (208). Biran examina el sentimiento y el movimiento en el ejercicio de cada uno de nuestros sentidos, y comienza para ello con el tacto (209), concluyendo con "el elogio del tocar, que reúne las dos facultades [pasiva y activa, sensitiva y motriz] en la proporción más exacta" (209), aunque Derrida cuestione qué habría que entender por esa exactitud, ya que no se sabe cuál es o dónde se encuentra la medida para calibrarla entre ambas facultades. Para Biran todas las sensaciones son "una especie de tacto". En esto Biran sigue la tradición que pone al tacto como fundamento del resto de los sentidos, que resultan así ser una especie de aquel. Así, la esencia del tocar –aunque *sería mejor decir 'del tacto'* para mantener una diferencia que Derrida va a explorar en su libro tal como lo admite su título—

es la actividad motriz, lo cual vuelve a dar privilegio a la mano. Biran distingue entre *motricidad* y *movilidad*. Por motricidad hay que entender 'actividad propia [del tacto]", que lo convierte en algo más que una sensación pasiva (movilidad, función sensitiva pasiva), en algo más que un sentido (219-210). Ahora bien, como las operaciones del alma son movimiento y repeticiones,[100] según Destutt de Tracy mencionado por Derrida, entonces aquí se establece un complejo campo de cuestiones ligadas al conte-

> No hace falta insistir demasiado sobre la importancia del tacto (y del resto de los sentidos), de la motricidad y el movimiento (corporal) en la formación actoral, ya que –como se irá viendo— son los responsables de propulsar los afectos que, en el libro de Derrida, centralizarán el debate en relación a la oposición caricia/golpe, y de discernir la relación sujeto/objeto. No siempre se distingue claramente en las técnicas actorales conocidas entre motricidad y movimiento, entre sensación y percepción, tampoco es muy clara la inscripción de los afectos en los ejercicios de taller. Atribuyo esa falta de discernimiento al hecho de que no se ha trabajado con exhaustividad la base teórica que sostiene esa punta del iceberg que denominamos 'la técnica'.

nido 'sensible, percibido y sentido' y la forma de la *memoria*.[101]

[100] Aristóteles afirma que "el alma es el principio de todas estas facultades y se define por ellas: facultad nutritiva, sensitiva, discursiva y movimiento" (106). Más adelante adicionará "desiderativa" (107), que se da conjuntamente con la sensitiva. Aristóteles afirma que el apetito, los impulsos y la voluntad "son tres clases de deseo" (108), y parece dejar claro que el apetito, ligado a la búsqueda de placer, está en el campo del organismo o, mejor, corresponde a lo que Lacan designará como 'necesidad', distinguiéndola de la demanda, el deseo y el goce. Contundentemente, Aristóteles afirma que "*aquellos vivientes que poseen tacto poseen también deseo*" (énfasis mío), adicionando que "sin el tacto no se da ninguna de las restantes sensaciones", aunque el tacto puede darse sin las demás (108), lo que vuelve a situarlo como sentido básico y primordial.

[101] No voy a detenerme en la cuestión de la memoria, ya que la he tratado brevemente en el ensayo previo sobre Condillac, y más extensamente en otros trabajos a partir de la elaboración freudiana del 'block maravilloso' (en la traducción de López Ballesteros) o de 'la pizarra mágica' (en la traducción de Etcheverry), con referencias a la famosa Carta 52 de Freud a W. Fliess, y sobre todo a la segunda tópica freudiana en la que gran parte del yo, que no era inconsciente en la primera tópica, resulta ahora incorporado al inconsciente, junto al Ello y el Superyó. En general, las referencias a la memoria en los autores convocados por Derrida corresponden a la psicología, no al psicoanálisis, y sobre todo a los desarrollos de la fenomenología. El lector puede con-sultar una discusión

Del tacto y de 'el tocar'

Aristóteles, en *Acerca del alma*, ya fija para la historia de la filosofía esa "tradición occidental", como la designa Derrida: la idea de que el tacto es el sentido básico y el privilegiado por sobre el resto de los sentidos: "si bien [el hombre] es inferior a muchos animales en los restantes sentidos, es capaz de percibir por medio del tacto con mucha más precisión que el resto de los animales" (121); de ahí, afirma, su inteligencia superior.[102] Para él, el tacto es inaparente, oscuro, secreto, nocturnal. Y esto lleva a Derrida a retomar el vocablo 'aporía' y a plantear algunas:

1.- ¿Hay varios sentidos del tacto, habida cuenta de que todos los sentidos son versiones del tacto, o hay uno solo que los engloba?

2.- ¿Cuál es el órgano propio de la facultad táctil? ¿Es la carne o algún otro sentido interno? El órgano del tacto, para Aristóteles, es interno. La carne es solo un intermediador del tacto.

3.- El tocar, a diferencia del tacto, tiene por objeto lo tangible y lo no tangible. Aristóteles afirma que "el tacto tiene por objeto lo tangible y lo intangible" (126), entendiendo lo intangible no solo como intocable, sino también aquello que "posee en un grado mínimo la característica de los cuerpos tangibles" (Ídem). ¿Cómo tocar lo intocable? ¿Se toca en la superficie (en la piel) o se toca un límite, aunque el límite está '*privado de cuerpo*'? El límite no se toca ni se deja tocar; el tocar o no tocar lo alcanza o lo transgrede, pero no puede tocarlo como tal.

4.- ¿Cuál sería el sensible único del tacto, como por ejemplo el sonido lo es para el oído? ¿Aire, agua, cuerpo animado, o algo sólido? El tacto lingual ofrece este tipo de multiplicidad sensorial. Cada sentido tiene un sensible propio (color para la vista, sonido para el oído, sabor para el gusto),

realizada por teatristas sobre la pizarra mágica en *Charla entre teatristas. Teatro, Performance, Praxis teatral* (2024), particularmente la Reunión del 17 de julio de 2023, pág. 131 y ss.

[102] Carezco de competencia en estos temas, pero es muy probable que los zoólogos y etólogos no compartan esta afirmación sobre el tacto superior de los seres humanos.

menos el tacto. Comentando a Biran, Derrida anota que, para aquel, "los sabores son 'el tacto propio de la lengua y del paladar" (217); el olfato, por su parte, es para Biran el más pasivo de los sentidos por cuanto requiere del movimiento de la respiración (218). El olfato está por ello más cerca de las "*sensaciones puras* que nos vienen del interior del cuerpo". Para Aristóteles, el olfato es, en el hombre, un sentido bastante torpe, ya que más que captar el objeto que huele, solamente registra sensaciones de placer o de displacer (121). Recordemos que Condillac comienza su *Tratado de las sensaciones* por el sentido del olfato y que, tal vez por ello, porque está tan ligado al parámetro placer/displacer, da lugar al asco, a la cuestión de la sexualidad tal como Freud la plantea ya en su temprano *Tres ensayos de teoría sexual* (de 1905, con varias revisiones posteriores) y también describe en esa nota 10 al *Malestar en la cultura*, con sus referencias a la suciedad, a la mierda propia y ajena, etc. En *Tres ensayos*… Freud precisamente abre una sección en su primer capítulo (donde revisa la cuestión de la bisexualidad y de las inversiones)[103] bajo el título "Tocar y mirar"[104]; allí sitúa el tacto como "indispensable para el logro de la meta sexual" (142), a la vez que señala cómo "las sensaciones de contacto con la piel del objeto sexual" es una fuente de placer. Imagino que la palabra 'piel' alude no solo a la piel de otro ser humano sino a cualquier superficie del objeto que funcione como objeto sexual. Freud ya comenta la cuestión del fetichismo en su libro. Y anota, además, cómo "demorarse en tocar, siempre que el acto sexual siga adelante, difícilmente puede contarse entre las perversiones". Lo mismo puede decirse de mirar, en la medida en que "[l]a impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la

[103] Freud prefiere hablar de 'inversiones' como opuestas a la sexualidad 'normal', donde 'normal' significa simplemente 'general'; de modo que 'inversión' no es el opuesto patológico, sino desvíos que son tan 'saludables' como lo normal. Para lo patológico, Freud prefiere el vocablo 'perversión'. El Freud de los *Tres ensayos*… nos presenta una perspectiva en la cual la sexualidad es sumamente lábil, flexible, reversible, al punto que el sujeto no necesariamente deviene perverso cuando se da permiso para explorar algunas dimensiones no admitidas por la decencia burguesa que es la que define 'lo normal' en una sociedad de control y vigilancia. La perversión se da como estructura, no como suma de rasgos, es decir, cuando se llega a niveles de exceso, exclusividad y fijación de la libido en un objeto sexual que "suplanta {*verdrängen*}) y sustituye a lo normal" (147).

[104] En *Obras completas*, ed. de Amorrortu, vol. 7, pág. 142 y ss.

excitación libidinal". Pasa luego a hablar de la belleza y la sublimación, anotando cómo la ocultación del cuerpo es correlativa del incremento de la curiosidad sexual.

5.-Así como la mirada tiene avatares ligados a las perversiones (exhibicionismo, voyerismo, vergüenza), Freud tampoco va a descuidar los otros sentidos; al referirse a los labios, la boca y el ano nos conduce al sentimiento del asco y el del olfato, a los que volverá luego –como dijimos— en *El malestar en lacultura*. Derrida no retoma estas puntuaciones freudianas, pero Freud insiste en sus *Tres ensayos*… en que tanto la boca como el ano deben ser "tratados ellos mismos como genitales" (139).

Freud nos permite a los teatristas trabajar sobre la teatralidad y performatividad a partir de una teoría de la sexualidad (no del sexo) en la que tocar y mirar serán dos aspectos fundamentales para la praxis teatral. Retomando la tradición aristotélica, Freud también sostiene que "el mirar, [es] deriva en último análisis del tocar" (142). En esto sigue, como vemos a Condillac, cuando tocar y mirar, y otros sentidos, están en cierto modo monitoreados en la estatua por el parámetro del placer/displacer, es decir, de la sexualidad. Tocar puede abrirse a 'el tocar', en la medida en que la mirada toca sin tocar, pero, como nos invita a pensar, la belleza y la excitación libidinal (que no podrían faltar en el teatro, como Aristóteles ya la abordaba bajo la noción de catarsis) se incrementan precisamente gracias a la máscara, a la ocultación del cuerpo. Barthes también comentaba en *El placer del texto* cómo lo erótico no es el cuerpo desnudo sino la intermitencia entre la ropa y la piel, ese titilar de aparición/desaparición del cuerpo:

> ¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? […] es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: *la puesta en escena de una aparición-desaparición*. (19, énfasis mío)

Por todo esto, sería conveniente releer a los grandes maestros, los ejercicios de formación actoral que nos proponen, sin descuidar cómo la sexualidad se inmiscuye siempre en ellos. Volver a leer, por ejemplo, el Sistema de Stanislavski desde los *Tres ensayos*… freudianos sería un aporte significativo a la praxis teatral. A su vez, se abre una vía para erotizar la escena, jugando con dar-a-ver y un no-dar-a-ver al público.

6.- Aristóteles también afirmaba que donde hay sensaciones también se daba el placer y el dolor (108). Derrida aclara que todas estas aproximaciones filosóficas al tema del tacto y de los sentidos, de las sensaciones (hasta Merleau-Ponty y otros discursos fenomenológicos) están hechas desde el punto de vista de la conciencia perceptiva [=yo, *moi*] y el *conocimiento* objetivo, no del *saber*-no-sabido del sujeto inconsciente, del sujeto del deseo, lo cual limita enormemente el campo de investigación, incluso al no poder abordar la cuestión del goce y la sustancia gozante como Lacan las formulara en su última enseñanza. Para las aproximaciones fenómenológicas basadas en la intención consciente, el tacto es más que un sentido, y a partir de él, el yo [*moi*] se encarga de realizar la actividad y el movimiento, ligada a la *voluntad*, pero no al *deseo*.[105] El yo siente, quiere,

[105] Aristóteles afirma que "la volición se origina en la parte racional, así como el apetito y los impulsos se originan en la irracional" (144). Para el filósofo griego el alma está constituida por tres partes: la nutritiva, la imaginativa y la desiderativa, aunque nos aclara que "en cada una de ellas tendrá lugar el deseo" (ídem). Nos deja saber, asimismo, que "el deseo, por su parte, puede mover contraviniendo al razonamiento", lo cual es también aplicable al apetito (146). Y es que la facultad desiderativa no es sin la imaginación, racional o sensible (147). El deseo, por lo tanto, no implica la actividad deliberativa; es más, el deseo suele imponerse a esa facultad y arrasarla, como suele ocurrir en la neurosis histérica. En otros casos, la facultad deliberativa arrasa con el deseo, como parece ser el caso de la neurosis obsesiva (148).

mueve y se mueve. Derrida critica a Biran porque se enreda con el tema del esfuerzo: debe haber algo anterior al yo que mueve al yo, un yo sin yo, anterior al yo (220), que en Condillac –y de alguna manera en Freud— podría ser el parámetro placer/displacer, ligado al sujeto y la memoria.

> Estas aporías demuestran que queda mucho trabajo por hacer en el campo de las técnicas de formación actoral. Muchos ejercicios con el cuerpo del aprendiz y en su relación con los objetos no se interrogan sobre el modo en que *toca, es tocado y se toca* y hasta qué punto eso da lugar a *el tocar* mucho más amplio. El problema, según mi perspectiva y como insinuaré a lo largo de este ensayo, es que no hay una elaboración teórica en el campo teatral que se enfoque respecto a qué se entiende por 'cuerpo'. Se asume que hay un cuerpo y no se problematiza sobre él. No he observado la cuestión de lo intocable o intangible en las técnicas al uso; cuando parecieran abordarla, caen en un psicologismo vulgar y se enredan con el tema de los afectos (emociones, pasiones). Por otra parte, todo el desarrollo fenomenológico sobre los sentidos no parece resultar eficaz en el campo del arte en general y del teatro en particular, por cuanto se limita a la conciencia y al yo [*moi*], cuando es unánimemente admitido que la fuente de la creatividad reside en el inconsciente.

Como puede apreciarse, el tacto y hasta 'el tocar' establecen un territorio de ambigüedades para ese sentido y para los demás. Se puede tocar a alguien, tocar algo, incluso tocar la escritura; pero también se puede tocar sin tocar, por ejemplo, leer es tocar sin tocar. El lenguaje suele proliferar en metonimias y en metáforas a partir del tacto y de 'el tocar', según la contingencia (la posibilidad de que algo suceda o no) y la pertinencia (correspondiente a algo, que viene a propósito): estas figuras del tacto, como 'tocar *en* el corazón, tocar *el* corazón' expanden a su vez el significado de tocar: rozar, alcanzar, herir, etc. Así como el tacto se refiere a una sensibilidad y un sentimiento a partir de tocar a alguien o a un objeto, también se registra un 'sentir*se*', que puede leerse como tocar*se*. Estamos ahora en un campo ampliado, el de 'lo in-*tacto*' (89) y en el del '*con-tacto*', sobre los que volveremos más adelante.

El tacto, según Derrida, podría ser incluido en una "categoría de lo performativo" capaz de producir un acontecimiento (122), el cual hasta

podría incluso burlarse de lo performativo mismo, como sucede en la caricia, ya que no establece ninguna reciprocidad ni es simétrico entre quien toca o acaricia y quién es tocado o acariciado. Volvemos al aporte lacaniano: no hay relación sexual, no hay proporción entre lo que el sujeto desea y lo que el otro desea.

> Los ejercicios que usualmente se les propone a los aprendices en un taller actoral no suelen distinguir la diferencia de registro sensible en cada uno de los participantes del mismo. Por ejemplo, oler, ser olido y olerse provocan diferentes resultados performativos e, incluso, acontecimientos que desbordan lo performativo mismo. Los maestros no se detienen en trabajar el modo en que esa diferencia de registro puede dar lugar a afectos no complementarios; la riqueza de un ejercicio, a mi entender, reside en que 'no hay proporción' entre lo que un participante siente, en el modo o en el área corporal en que lo siente, y el correspondiente al otro participante. Se hace necesario revisar el 'no hay relación sexual' en las técnicas actorales y ver cómo los grandes maestros la han planteado, o insinuado o, incluso ninguneado.

El tacto y lo viviente

En esa 'tradición occidental', "el tacto es el único sentido indispensable para la existencia del viviente como tal. Los otros sentidos no están destinados a asegurar la sobrevivencia del ser animal o del viviente, solo su bienestar" (*El tocar* 80), tal como ya lo había afirmado Aristóteles, quien agrega al tópico lo que denomina "la prueba de la muerte": según el filósofo griego, un animal privado de la vista, del oído o del gusto, no muere necesariamente.[106] Pero, según Aristóteles, la inversa también es cierta: "el

[106] Derrida no comenta nunca el tacto en el mundo vegetal, pero se podría pensar en cómo las plantas carnívoras son también seres vivientes, no animales, pero muy sensibles al tacto, para devorar insectos e incluso aves. Aristóteles sostiene en *Sobre el alma* que "todas las plantas viven" (105) y lo hacen porque, como vivientes, cumplen el ciclo de nacer, nutrirse, desarrollarse y morir. La planta se diferenciaría del animal en que este último es un viviente en el que su vivir depende de la sensación (106). Me permito dudar

animal muere cuando la intensidad excesiva del tacto lo toca": tenemos aquí ya una prefiguración del goce como exceso y el famoso 'justo medio' o prudencia **(**"phronesis" (φρόνησις) propios de la filosofía aristotélica como regulación fálica: hay que mantenerse a distancia del goce, lo cual impone la idea de la medida –dice Derrida—, esto es, la necesidad de "cierta reserva" que mantenga al tacto para que no entre en 'la exageración'. Esa medida es una prohibición: "no tocarás demasiado" y "no te dejarás tocar demasiado", y ambos mandatos estarían ya inscriptos en un *a priori* como "interdicción originaria" (81). Luego, esta interdicción se materializa en "prohibiciones rituales", las cuales, como el teatro, se yerguen sobre ese fondo de interdicción originaria antes de toda religión o neurosis del tacto. Basta pensar en el modo en que el teatro dispone a cada miembro del público en su propia butaca, aislado y callado, usualmente a oscuras, sin contacto con otros, salvo con la escena también in-tocable. "Pero –prosigue Derrida introduciendo la idea de transgresión— el tacto no tarda en cometer perjurio, imperdonablemente" (81). El acceso al goce o el goce mismo se paga, tiene consecuencias usualmente poco beneficiosas para el sujeto.

Esa prohibición originaria instala la cuestión del saber o no saber (lo no-sabido del inconsciente), de ahí la calificación de 'imperdonable' como redención imposible. Es que como lo dirá Freud, en una frase muy citada por Nancy: "el alma nada sabe de eso". No sabe nada de ella misma, de su extensión, aunque otros/Otro sepan algo. Pareciera que Nancy, según Derrida, suscribiera ese famoso dicho popular: "ve la paja en el ojo ajeno, pero no ve la viga en el propio". El alma que no se sabe a sí misma –que no puede tocarse a sí misma— no tendría la posibilidad de escribir su 'autobiografía' (86), esto es, según el psicoanálisis, no hay posibilidad de decir la 'novela familiar' si no se instala un *encuadre de escucha* con lo no-sabido inconsciente y un otro/Otro para ejercer esa escucha, la cual no es el mero *oír* diario. En la vida cotidiana, en el habla fuera de un encuadre específico para la escucha, el alma solamente puede dar lugar, según Derrida, a "imágenes, fantasmas, espectros" (86)— queda en cierto modo

de que las plantas carezcan de la sensación, basta ver cómo un exceso de agua o de luz las mata; el animal, creo, más que de la sensación, se vale del movimiento.

librada a "las manos del otro". Y precisamente la cuestión es la consistencia teórica de ese otro: no es lo mismo un semejante en una situación informal que un analista en posición de semblante del objeto *a*. Derrida no aclara si ese otro se trata de un mero otro yo [*moi*] ilusorio, o de alguien cuya tarea es la escucha flotante para quedar alerta a aquello que, de pronto, emerge como fuera de sentido. El saber-no-sabido se hace sabido por medio del parloteo del analizante y también por la intermediación de un analista, de su acto analítico y una escucha entrenada. En este último caso, no hay que ceder a la idea de un supuesto 'tocar del analista' (el tacto, como veremos, va a estar referido a las manos y los dedos en la tradición filosófica), es decir, no hay que imaginar –como pareciera insinuar Derrida— cierta idea o imagen del analista como quien estaría *mani*pulando al analizante. Para Derrida, el psicoanálisis tendría la intención, o la prepotencia, de sostener que hay un alma, el aparato psíquico, que sabe, y que sabe de él mismo (82), aunque ese saber escape al dominio de la conciencia.

¿Qué es tocable y qué no es tocable en un ejercicio o ensayo teatral? ¿Cómo se trabajan las prohibiciones del discurso hegemónico en el encuadre de un taller o de un ensayo? ¿Es ese encuadre el del mero 'oír' lo que se dice, o el maestro/directora han sido entrenados para *escuchar* el modo en que emerge el sinsentido y poder entonces empezar su trabajo con el grupo o el elenco desde allí? Si el hablar durante una improvisación no se distingue del mero parloteo en la vida cotidiana, el resultado del ejercicio o la improvisación están condenados a permanecer capturados por el sentido, alienados al deseo y goce del Otro hegemónico (sea la cultura, sea el maestro o la directora). La posibilidad de establecer una creatividad en esa circunstancia es casi nula; solo se logra repetir con ciertos matices decorativos lo que ya se conoce, esto es, una pura repetición como *automaton* como regreso de los signos ya conocidos. Se representa la *realidad* sin diferenciarla de *lo Real*. Como ya dijimos, todos los maestros dedicados al arte en general y al teatro en particular coinciden en la idea de que la creatividad surge del inconsciente, de la repetición como *tyche*, según las planteó Lacan en el *Seminario 11*. Sin embargo, las técnicas que proponen dichos maestros pocas veces dejan en claro qué entienden por 'inconsciente' y, menos aún dejan especificado el discurso teórico que sostiene sus apreciaciones técnicas.

El tocar, las manos y la mirada

> El tocar, entonces, resulta ser un modo en que el aprendiz o el actor autopercibe –si podemos decirlo así— su 'ser en el mundo', mundo en su doble pliegue, por un lado, el de su vida cotidiana como individuao social, pero, por otro lado, el del mundo de la escena.

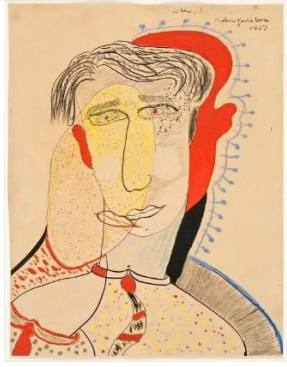
El tocar siempre ha sido referido al acontecimiento de la presión de la mano: estar ante o bajo la mano y sus figuraciones supone, por el lado del tocado, una "resistencia a la manipulación" (*El tocar* 204). En *Tres ensayos*… Freud atribuye a la mano un rol decisivo en la sexualidad, desde su etapa infantil: en la niña, nos dice, la satisfacción que procura la mano es por "frotación con la mano o en una presión", mientras que en el varón la mano está ligada a la pulsión de apoderamiento" (171), con importantes consecuencias en su sexualidad madura. Regresamos al tema de las fuerzas y las tensiones pasivas y activas. Derrida acuerda con Aristóteles que más allá del tacto, indispensable para que el animal sobreviva (*Sobre el alma* 149), siendo éste base para los otros sentidos, lo que resulta determinante para cualquier ser viviente es el contacto: "no se sobrevivirá un instante sin estar al contacto", por lo cual afirma que ahora, más allá de ser un sentido o determinar la sensibilidad, "el tocar [ya no el tacto] significa "'ser en el mundo' para un viviente finito" (204).

Como comentamos antes, tanto tocar como la mano pueden ser figuraciones retóricas por las cuales el lenguaje mismo nos saca de la literalidad; en efecto, así como hay una prohibición de no tocar, hay otra ley del tacto que menta: "hay que tocar sin tocar" (105). Conocemos cómo se han implementado severas sanciones, incluso jurídicas, para los que se atreven a tocar en demasía al otro. Hay, pues, que respetar la ley, esto es, mantener a distancia lo intocable *por medio de la mirada*. Tocar, tocar materialmente, está siempre del lado de la transgresión o irrespeto de la ley, porque tocar afecta y hasta corrompe, de modo que se trata de tener cui-

dado de tocar, es decir, hay que 'no tocar' con la mano. La mirada instalaría una distancia con ese tocar que está prohibido, de modo que obliga a "saber tocar *sin* tocar, sin tocar *demasiado*" (105). Tocar sin tocar supone que la ley implica que hay *un límite*: tocar sin tocar es tocar evitando el contacto (106). Y en esta Ley ya se puede adivinar cómo el tocar y el tocar sin tocar hacen referencia al otro.

No parece necesario comentar el párrafo anterior cuando se piensa en lo que ocurre en una clase de actuación o en un ensayo. ¿Hasta dónde tocar? ¿Cómo opera la mano en el que toca y en el que es tocado? ¿Cuáles son las modalidades que las técnicas al uso ofrecen para respetar la ley de 'no tocar' y apelar a la mirada? Es poco lo que se ha trabajado sobre estos temas en el campo teatral. Sin embargo, estas cuestiones no dejan de determinar, por ejemplo, cómo un teatrista asume el límite entre tocar y no tocar, cómo asume la consistencia de su transgresión, usualmente más audaz en el caso de las producciones alternativas. El respeto a la ley puede a pesar de todo quedar cancelado durante una función teatral, cuando el actor se desborda por la presencia del público. Por lo demás, es probable que cada cultura y cada momento histórico establezca sus propios límites al tocar y, consecuentemente, modifique las condiciones de transgresión, a veces nominadas como 'vanguardia'.

Tocar: de la caricia, del golpe y del beso



El beso, de Federico García Lorca (1925)

Aristóteles no habla de un tocar *en general*, y Derrida se pregunta si en *Sobre el alma* habría sitio para el golpe y la caricia y, si lo hubiera, quizás debería explicitarse no un 'qué se toca, por el golpe o la caricia', sino 'a quién se toca': otro viviente, no necesariamente humano, ni sujeto ni yo [*moi*], al que se desea tocar, golpear o acariciar. Pero Derrida cuestiona a Aristóteles porque éste no aclara quién toca a quién y cómo, quién golpea a quién y cómo, quién acaricia a quién y cómo, y por qué acaricia o golpea. Entramos en la cuestión de la causa y, por esa vía, podríamos orientarnos hacia el objeto *a* en Lacan. Por otra parte, Derrida comenta hasta qué punto una caricia puede ser un golpe, y viceversa, un golpe puede ser una caricia, o un beso puede morder (109).[107] Tal vez podamos introducir aquí dos cuestiones: Freud habló del niño como un perverso polimorfo en quien la agresividad de estructura, propia de todo ser humano, puede exteriorizarse como agresión, sea martirizando insectos, animales e incluso a otros niños; por ende, no podemos afiliar la agresividad como componente de la subjetividad a la perversión como estructura clínica, en la que se juega un goce sádico o masoquista, exhibicionista o voyerista.

Ni Aristóteles ni quienes lo siguieron –nos cuenta Derrida— dan cuenta de hasta qué punto hay una reversibilidad del golpe y la caricia, donde el golpe no estaría ausente en el beso (durante, por ejemplo, el coito hétero u homosexual salvaje). Ya avanzado su libro, Derrida se pregunta en relación al beso: "¿Tocarse *uno mismo* o tocarse el uno al otro? ¿Es de veras una cosa distinta?" (383). En *Tres ensayos*… Freud, refiriéndose al chupeteo y al autoerotismo, nos invita a imaginar el colmo de dicho autoerotismo en un sujeto expresando "Lástima que no pueda besarme a mí mismo" (165). Insistamos en que 'el tocar' –según algunos atribuyen a Aristóteles— estaría circunscribiéndose a la mano prensil que, particularmente en el viviente humano, tiende a aprender, a agarrar y a sostener, a

[107] Se me impone mantener esta cuestión pendiente hasta explorar desde el psicoanálisis esa dimensión no considerada ni por Aristóteles ni por otros filósofos posteriores ni por Derrida: me refiero al 'hacerse tocar', con su posible variación: hacer*se* golpear, hacer*se* acariciar, hacer*se* morder y otras variables posibles del masoquismo. Asimismo, corresponderá, en su momento, investigar la dimensión del masoquismo en el campo de la praxis teatral y cómo las técnicas de formación actoral pululan de ejemplos no cuestionados en este sentido.

hundir, rascar, estrechar, masajear, *etc.* (110-111 y nota) y, sin duda, a matar. Es por esta vía que Nancy plantea una lista abierta en la que incluye verbos que ya se refieren a otros sentidos (olfato, gusto, etc.) siguiendo la idea aristotélica de que el tacto es la base de ellos,[108] lo que lleva a que Derrida se interrogue sobre ese *et cétera*, con el que Nancy cierra su lista. Se impone aquí una pregunta: ¿se puede, por ejemplo, acariciar sin rozar, sin presionar, sin rozarse? Habría que *pensar, pesar y sopesar* hasta qué punto este "corpus del tacto" (113) remite precisamente al *corpus/cuerpo* en tanto 'pesa/piensa'; el cuerpo es una extensión tangible o intangible –corporalizado o incorporalizado, según los estoicos— que pesa, es un pensamiento que tiene peso, *el peso del sentido*, según Nancy, quien "trabaja en pensar-pesar exactamente lo impe(m)sable" (115), esto es, lo imposible –que en lenguaje lacaniano sería lo Real.

Si el tacto está en la base de todos los sentidos, si unos se remiten a otros a partir de las posibilidades del lenguaje, si de alguna manera los sentidos se contagian y contaminan unos a otros, puede uno preguntarse si es "posible acariciarse con los ojos" o "tocar la mirada que nos toca" (117). El lenguaje es el que va a dar lugar a "la figura [retórica] del tocar" (117). No tocar a alguien por pudor puede ser no tocarlo bastante, es decir, carecer de tacto; pero tocarlo, tocarlo en el corazón, es también carecer de tacto. Así, la caricia da o toma, da y toma placer (y hasta goce). Y si da y toma, se impone la pregunta sobre si ese placer viene del otro o de mí. ¿Lo tomo o lo doy? ¿O es el otro el que me lo da o me lo toma? ¿Se puede agregar un "yo me lo doy, yo me lo tomo"? Derrida se interroga cómo pensar (y hasta confesarse) al momento de responder estas preguntas, ya que frente a un 'gracias por lo que me das', la gramática permitiría decir "No, yo no te doy nada, yo *me* doy…" (118). Regresamos al apotegma lacaniano de que 'no hay relación sexual' y de que el goce es para el sujeto solo goce del órgano, no del otro. Nancy, al referirse a esa corporeidad sexuada del cuerpo, sostendrá –pero no exactamente en el sentido de Lacan— que cada zona corporal goza por sí misma (indicio 59). Estas

[108] En efecto, recordemos que Aristóteles afirma que "La actividad más primitiva que se da en todos los animales es el tacto" (106); y agrega que "la facultad nutritiva puede darse sin que se dé el tacto ni la totalidad de la sensación, [y] también el tacto puede darse sin que se den las restantes sensaciones" (ídem).

preguntas o figuraciones retóricas y gramaticales ponen a la caricia en cierto limbo de ambigüedad. Derrida desarrollará este tema más adelante en otros capítulos, a partir de Levinas y Nancy, y también jugando con la etimología del francés '*tendre*' como 'tender' (la mano, dar la ofrenda, lo que no se tiene, lo que no es de uno) y 'ternura' o lo tierno (141 y ss.), lo cual vuelve sobre el tema de la manipulación.[109]

Derrida regresa a la idea de que "el golpe también se da", como golpe o como caricia (145). Cuando damos una orden y decimos "toma", aparece en figurado la mano, que toca o da, tendida hacia el otro o que tiende algo al otro o exige algo, alguna acción, algún tipo de obediencia de parte del otro. Y esto entra en conflicto con la Ley del tacto que ordena no tocar, no tomar de lo que se toca. Habría aquí un tacto más allá del contacto, un tacto que está prohibido alcanzar (en el otro o en uno mismo). La caricia, por su parte, deviene aquello que va más allá del contacto y hasta de la sensación, donde lo que se acaricia no es propiamente tocado, porque, como vimos, el otro deviene intocado y hasta intocable (120) en su íntima otredad. Hay algo del prójimo que no tocaré nunca y algo que el prójimo nunca tocará en mí (120). Eso intocable es el inconsciente o mejor, se genera a causa de que hay inconsciente: "no es la conciencia lo intocable", según Merleau-Ponty, citado por Derrida en nota 16 (120). Lo intocable, dice Derrida, es el cuerpo propio, la carne; es precisamente lo prohibido, *das Ding*, anterior a la prohibición misma. En estas páginas, comentando a Levinas, Derrida se tienta a decir que hay un componente mesiánico en la caricia, a partir de la frase de Levinas que dice: "La caricia es la espera de ese porvenir puro, sin contenido" y, aunque parece, según Derrida, que Levinas criticaba a Freud por no incluir ese placer "en la economía general del ser" (121), a mí me parece, a pesar de mi desconocimiento de la obra de Levinas, que si la caricia apunta a *das Ding* prohibido, entonces está incluida en la economía general del ser, porque esa promesa mesiánica es la Muerte misma a la que tiende la pulsión de muerte (y su contraparte la pulsión de vida), a la esperanza del ser de regresar a lo real inorgánico, etc.

[109] Este juego con '*tendre*' no se corresponde con el castellano, donde 'ten', toma (*tiens*), viene de tener o tomar.

El tacto y su dramaturgia

El paso a la acción (del yo [*moi*] o del *Je*) pareciera, según Derrida, "pautar una dramaturgia" (221). Derrida la pone en paralelo con la figura de la función de la mano. Esta dramaturgia conlleva *los tres tiempos de la mano*: (a) contacto con un cuerpo extraño, ajeno [otro], (b) resistencia [suponemos que es la del objeto tocado] y (c) el esfuerzo del yo por manipular ese cuerpo extraño. Esta dramaturgia que Derrida denomina "génesis del yo" –motor y queriente [lo que no significa 'deseante']— (221), nos muestra cómo el primer contacto de la mano con el objeto extraño se corresponde con la sensación pura y pasiva, involucrando no obstante el sentimiento, los afectos (según Biran); aquí no hay todavía *movimiento* (activo) del yo, la actividad *motriz* está paralizada. El segundo momento se corresponde con el encuentro con la fuerza del objeto, una fuerza opuesta al yo; y aunque se registre movilidad del yo causada por la fuerza del objeto, no se puede afirmar todavía que el yo actúa. Hay aquí el sentimiento de una otredad, el yo siente que hay algo que no es él, no es su yo, un "no soy yo" tal como también se planteaba en Condillac. El yo responde con el esfuerzo para doblegar la resistencia del objeto ajeno y extraño, y este esfuerzo es ya activo.

Siguiendo a Biran, Derrida dice: "sin un sujeto voluntario y motor, no hay esfuerzo, y sin esfuerzo no hay conocimiento. Y sin la mano, en suma, no hay para el sujeto ni siquiera una idea de su propia existencia" (222), tal como podíamos leerlo en el *Tratado de las sensaciones*. Biran, según Derrida, afirma que solo el hombre como animal racional dispone de la mano, de modo que 'toca más y toca mejor' (223), aunque luego se refiere a la trompa del elefante y eso lo embrolla un poco en el desarrollo de su tesis sobre la preeminencia humana. Kant agrega al chimpancé y al orangután. Ya vimos que la estatua de Condillac podía producir conocimiento a partir de tocar y tocarse, aunque como estatua no es un animal ni siquiera racional. Hay, pues, otros animales no humanos que también disponen de la mano y el tacto para sobrevivir.

Si se habla de una 'dramaturgia', no nos sorprende que Derrida se refiera varias veces a "la techné del cuerpo" que desarrolla Nancy, particularmente en su libro *Corpus* (1992, pág. 62 y ss.). El cuerpo no ha escapado a la tecnificación del mundo, que lo ha incorporado como engranaje; Nancy habla de 'ecotecnia' (62):[110]

> La ecotecnia funciona con aparatos técnicos, a los cuales ella nos conecta desde todas partes. Pero lo que ella *hace* son nuestros cuerpos a los que pone en el mundo y conecta a ese sistema, nuestros cuerpos que de esta manera ella crea más visibles, más proliferantes, más polimorfos, más comprimidos más en "masas" y "zonas" de lo que jamás fueron. (62-63)

Podemos observar esta ecotecnia en la técnica de Stanislavski, aunque los teatristas no han reparado en ello. En efecto, el Sistema testimonia el impacto del Fordismo-Taylorismo, en la medida en que el trabajo de los obreros en la industria automotriz en Detroit estaba completamente orientado a fragmentar el cuerpo, especializar la parte que era eficaz para la producción, mediante la automatización. Al cuerpo cotidiano del obrero, ahora se lo sometía a un entrenamiento que concluía con un *cuerpo diseñado*, universal e indiferenciado en cuanto a raza, clase, género, etc., capaz de dar el rendimiento esperado y calculado de antemano. Este obrero con su cuerpo automatizado podía, además, ser inmediatamente sustituido por otro sin alterar el procedo de producción. Lo mismo ocurre con la técnica stanislavskiana, aplicada en países y culturas diversas en procura de un cuerpo dócil y automatizado en la escena, capaz de ser sustituido sin afectar el espectáculo.

También –según comenta Derrida— Nancy afirma en 1992 una tesis aproximada a la de Lacan: "no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo".[111] Para Nancy el cuerpo es una superficie sensible, solo *piel*

[110] Para un mayor detalle sobre la ecotecnia en el Sistema de Stanislavski, se puede leer mi temprana aproximación en mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)* y en un ensayo posterior titulado "Los cuerpos del actor".

[111] En el indicio 33 de sus 58 *indicios*…, Nancy aborda la frase cotidiana "Esto es mi cuerpo", y nos dice que ese 'esto' de alguna manera, además de indicar una presencialidad, pone en cuestión el adjetivo posesivo 'mi'. "¿A quién remite este 'mi'? […] ¿Quién es, pues, el propietario y cuán legítima es su propiedad?" No habría respuestas para estas preguntas, en la medida en que "nadie más que tú" te ha dado un cuerpo. La

que "toca y se hace tocar" (los músculos, huesos, nervios, etc., "son ficciones cognitivas" [indicio 54]) que en sí misma expone o da cuenta de la existencia. En Lacan el cuerpo es una construcción discursiva y trinitaria real, simbólica, imaginaria [RSI], que ya desde el estadio del espejo, al plantearse como imagen e ilusión de unidad, abandona su base natural, biológica. Por eso Lacan discierne, por un lado, un cuerpo como organismo –que no le interesa al psicoanálisis como praxis—, y por otro, un cuerpo imaginario ilusoriamente unificado; finalmente un cuerpo *vivo*, incorporal (real) que ha sido desalojado durante el estadio del espejo por la intervención mortificante del significante, del lenguaje y de la cultura, es decir, por el Otro como registro simbólico. Eso desalojado es aquello que los estoicos, retomados por Lacan, denominaron lo 'incorporal', para diferenciarlo de ese otro cuerpo imaginario-simbólico 'corporalizado' (cadeverizado) o, como venimos denominándolo en este ensayo, *cuerpo diseñado*. Por ello el sujeto *no tiene* propiedad sobre su cuerpo, ya que siendo éste un efecto de lenguaje, es un efecto de estructura.

Para Nancy el cuerpo no hace obstáculo al conocimiento en la medida en que cada zona lo relaciona con el exterior, pero sin finalidades ni jerarquías, lo cual lo pone en relación con el acontecimiento, con aquello que pasa en el aquí y ahora cada vez. No habría entonces un conocimiento completo y absoluto sobre el cuerpo, sino siempre un conocimiento "local, modal y fractal" (*El tocar* 228), es decir, fragmentario; tendríamos solo 'indicios del cuerpo' –indicios que, según los *58 indicios*… de Nancy,[112] no conforman un cuerpo total y suelen resultar engañadores y hasta heredados (indicio 49), siempre alienados a la cultura y responsables de obstaculizar el acceso a la singularidad de goce y deseo del sujeto. Pareciera que estamos una vez más cerca de la estatua de Condillac, donde

frase "nadie más que tú" parece escullirse de decir lo que verdaderamente importa: si es el ego [*moi*], el sujeto (*Je*) o el Otro éxtimo al sujeto el que da el cuerpo. Más que una propiedad, dirá Nancy en el indicio 34, se trata de una posesión: "poseo mi cuerpo, lo trato como quiero, tengo sobre él el *jus uti et abutendi* [el derecho a usar y abusar]", aunque lo más cierto es que el cuerpo "me posee, me tira o me molesta, me ofusca, me detiene, me empuja, me rechaza. Somos un par de poseídos…".

[112] Nancy anota en su indicio final: "¿Por qué 58 indicios? Porque 5 + 8 = los miembros del cuerpo (…) y las 8 regiones del cuerpo"; agrega otras lecturas, incluyendo "el arcano XIII del tarot".

habría 'una cartografía del cuerpo' que daría cuenta de las múltiples relaciones de sus partes, tal como la estatua va armando un '*cuerpo diseñado'* que ya no es el inicial amorfo inicial y material o, para el caso humano, biológico.[113]

En seguimiento de las tesis de Deleuze y Guattari [D. y G.] y atendiendo a las nuevas tecnologías médicas y los trasplantes, Nancy afirma que se ha producido una reconfiguración de la subjetividad y de la carne, en donde el cuerpo se ha emancipado de sus órganos (similar al 'cuerpo sin órganos' [CsO] de D. y G.). La 'cuestión de la mano', afirma Derrida, en Nancy y en otros como Heidegger, es indisociable de la historia misma de la técnica, pero debe ser tomada, interpretada como una figura repleta de metonimias, una figura retórica que se refiere al tacto en general, es decir, vale por ejemplo tanto para el ojo como para la boca (225-226). Así, hay un transcendentalismo del tacto: al ser considerado un sentido originario, deja de ser un sentido empírico, resultando a la vez ilocalizable y localizable, respectivamente. Por otras vías, pareciera que se hace referencia a un cuerpo diseñado por lo RSI.

[113] En *Sobre el alma*, Aristóteles sostiene que "Procede además aplicar a la totalidad del cuerpo viviente lo que se aplica a las partes ya que en la misma relación en que se encuentra la parte respecto de la parte se encuentra también la totalidad de la potencia sensitiva respecto de la totalidad del cuerpo que posee sensibilidad como tal" (104). Afirma, además, que "el alma es aquello por lo que vivimos, sentimos y razonamos primaria y radicalmente" (107). Anotemos que antes había presentado el alma como una entelequia, lo cual quiere decir que es la que da forma (acto) a la materia (potencia); solo la forma es entelequia, por eso afirmará que "el cuerpo no constituye entelequia del alma, sino que, al contrario, ésta constituye la entelequia de un cuerpo", razón por la cual "el alma no se da sin un cuerpo ni es en sí misma un cuerpo". Me fascina la frase siguiente cuando Aristóteles agrega refiriéndose al alma: "Cuerpo, desde luego, cuerpo no es, pero sí, algo del cuerpo, y *de ahí que se dé en un cuerpo* y, más precisamente, en un determinado tipo de cuerpo" (107, énfasis mío). Me atrevo a leer aquí ese juego que parece cruzar la 'tradición filosófica' de la que nos habla Derrida, en tanto el significante 'cuerpo' remite a la vez a la materia, pero a 'otro cuerpo', en cierto modo instilado de alma, y que en este trabajo designo como 'cuerpo diseñado', cuerpo en tanto es distinto del organismo y se instala en el aparato psíquico, como cuerpo trinitario, según lo planteará Lacan siglos después. Aristóteles acusa incluso a sus predecesores por no especificar a qué tipo de cuerpo y a qué cualidades del mismo se referían. Ver más adelante la cuestión alma=lenguaje=cuerpo, y la elaboración lacaniana sobre el lenguaje como cuerpo sutil.

Resultaría productivo revisar en las propuestas de técnicas de formación actoral hasta qué punto disciernen ese juego de fuerzas –los tres tiempos del tocar que plantea Biran— en los ejercicios que proponen para reactivar ese cuerpo tecnificado del aprendiz que llega al taller, como cualquier maestro conoce, completamente alienado o 'formateado' por el discurso hegemónico en relación a las capacidades potenciales de ese cuerpo en general desconocidas para el mismo aprendiz. ¿Qué lugar conceptual brindan esas técnicas a la idea de lo corporizado y lo incorporal y cómo se posicionan, con qué ejercicios, para que el aprendiz de actor pueda comenzar a explorar esas potencialidades no actualizadas, no dramatizadas, de su cuerpo? Tal vez Grotowski sea quien más ha sospechado cómo trabajar con ese cuerpo diseñado por la cultura y necesitado de desconstrucción en el taller teatral para abrirle las posibilidades a la creatividad artística, es decir, a lo incorporal. ¿Cómo trabaja un maestro de actuación o una directora en un ensayo los indicios del cuerpo, engañadores, heredados, ese cuerpo diseñado por la cultura, la familia, la historia? ¿Cómo los escucha o cómo los mira, más allá de oírlos o verlos? Esos indicios constituyen el disfraz –palabra de Nancy— o la máscara tal como Grotowski la pensó; es un cuerpo diseñado por el Otro que el tallerista o actor cree ser el suyo propio, cuando en realidad es el que obstaculiza su acceso a su propia singularidad, a un cuerpo emancipado del deseo y goce del Otro hegemónico. ¿Cómo partir de ese semblante dado-a-ver, alienado, ese 'tipo' más o menos uniforme y no reconocido por el sujeto, para abordar el cuerpo trinitario, sobre todo el cuerpo real, su goce y deseo propio, esto es, ¿cómo desactivar esos indicios impuestos sin perder de vista, insiste Nancy, que es en medio de ellos que "emerge con mayor relieve lo incomparable de cada uno/a?" (indicio 50). Obsérvese que el Sistema stanislavskiano se orienta a deconstruir el cuerpo alienado, diseñado, corporalizado por la cultura, pero para capturarlo en otro cuerpo diseñado, supuestamente con mejores rendimientos actorales aunque, no obstante, igualmente automatizado, alienado a cierta estética en particular, a cierta ideología fordista-taylorista de evidente base capitalista.

Notas generales sobre los sentidos

Lo primero que corresponde anotar es que los órganos sensoriales son distintos entre sí, pero esto no es claro para el tacto. Los filósofos se han preguntado hasta qué punto se perciben todas las cosas de la misma

manera o de distinta forma. Ciertamente, el gusto –"una clase de tangible", dice Aristóteles (*Sobre el alma* 122)— y el tacto se ejercen por *contacto*, mientras que los demás sentidos lo hacen *a distancia*. "El gusto –afirma Aristóteles— ha de ser necesariamente una cierta clase de tacto" (149); de ahí que "los demás sentidos…los posee el animal, no simplemente con el fin de que pueda subsistir, sino para el goce de una existencia mejor" (151). El tacto "no constituye un sentido sino varios" (124); la pregunta que se hace el filósofo griego es acerca no solo de esa multiplicidad sino también de "cuál es el órgano del tacto" (124): ¿la carne? El órgano sensorial del tacto, ¿es interno o no? Aristóteles descalifica a la carne como ese órgano sensorial que sería propio del tacto. Según él, "el cuerpo…es necesariamente el medio que naturalmente recubre el sentido del tacto, medio a través del cual se producen las múltiples sensaciones" (124-125). Lo particular del tacto, a diferencia de otros sentidos, es que percibe los objetos no por el medio, sino *a la vez* que el medio" (125, énfasis mío), es decir, en la visión el ojo percibe el objeto, pero el ojo no se percibe a sí mismo y eso no ocurre en el tacto: el dedo nos da sensación del objeto, pero también del dedo mismo, por ejemplo, cuando nos quemamos. Tacto y cuerpo van ya diseñando desde Aristóteles un itinerario y hasta una cartografía que será muy retomada, debatida y expandida a lo largo de la tradición filosófica occidental. En este sentido, "la carne es únicamente un medio para el sentido del tacto" (126). Por ello, "tangibles son, pues, las diferencias del cuerpo [caliente/frío, seco/húmedo, etc.] en tanto que cuerpo" (126).

Para Aristóteles toda facultad sensitiva es *en potencia* y no *en acto*, de modo que esa facultad no se siente por sí misma, no se auto-afecta sino por el movimiento del objeto exterior, perspectiva ésta diferente a la de Condillac.

En la historia de la filosofía y en lo que ella trató de los sentidos, aparecen a cada paso palabras como "alma o espíritu, cuerpo, el ser, el sentido, mundo" que a la postre carecen de sentido, aunque uno vive apoyándose en ellas: palabras pesadas, ligeras, indispensables, pero inexactas. Derrida se plantea contornear lo que Jean-Luc Nancy, por ejemplo, querrá

decir con 'exacta' y 'exactitud' y se pregunta si en el fondo no se trataría de una resonancia cartesiana de las famosas 'ideas claras y distintas'.

Con el 'tacto' siempre va a tratarse del *ser del ente*, de lo presente y de su presencia, de su presentación y de su presentación de sí, a diferencia de 'el tocar' que apuntaría, según parece, a lo intocable, a lo real. Por extensión retórica, podemos a veces decir frases como 'tocar con la mirada'. La visión [mirada] toca.[114] El otro me ve, pero el Otro me mira, me toca, me visita. Hay una captura que equivale a una seducción. El seductor es siempre anterior a su acción, ya que ha sido capturado *antes* por el objeto (Baudrillard). Los ojos se tocan, a condición de que *se vean*, de que entren en *con-tacto*, el que puede ser una caricia o un golpe, una bendición o una maldición. Ver presupone un lugar, una presencia y una distancia. ¿Pueden unos ojos venir a tocarse, a apretarse como labios? Hay ojos que ya no ven y ojos que nunca vieron. Derrida va a detenerse brevemente en aquellos filósofos que se plantearon qué tipo de mundo pueden imaginar los ciegos; cómo se puede sobrevivir con la ceguera, pero no sin el tacto. La visión, además, pone sobre el tablero la cuestión de la luz al punto de que el lenguaje nos lleva a frases como 'ver la luz' para referirse al nacer. Uno podría preguntarse si, en referencia a la famosa caverna platónica, este tópico de 'ver la luz' se corresponde con ver la verdad y salir de las sombras, del engaño, de la ilusión y de la alienación a la que estructuralmente nos somete el Otro y el discurso hegemónico.

Se han debatido aspectos referidos a ver lo *visible*, ver lo *vidente* (lo no visible) y retóricamente si podemos ver lo invisible. ¿Será que 'lo esencial es invisible a los ojos'? Hasta qué punto se puede ver la mirada y no ver los ojos. Hay que enceguecerse para ver una mirada, entendiendo aquí específicamente la mirada en sentido lacaniano en tanto la mirada del Otro enceguece al sujeto y, digamos, es perceptible solamente cuando el ojo y la visión del sujeto y del yo [*moi*] están colapsados. La mirada del Otro aterroriza, angustia. La videncia ocurre, pues, cuando no hay luz, cuando no es posible la visibilidad. Habría que hacer aparecer la noche (la oscuridad) para verse mirar al otro/Otro (para que uno mismo se vea mirando

[114] Trataré cuando sea posible de mantener la diferencia que Lacan establece entre visión y mirada.

a otro/Otro) o para verse mirado por el otro o, mejor, por el Otro. Para ver al Otro/otro vernos, es decir, para ver cómo el Otro nos mira, hay que renunciar a la visibilidad y asumir la videncia.

> He trabajado mucho el tema de la mirada del Otro y la visión del otro en mis escritos sobre la praxis teatral. No voy a explayarme sobre esto, pero me importa invitar al teatrista a cargo de la formación actoral o del ensayo, a considerar la importancia del momento en que emerge el sinsentido de lo real (*tyche*) y cuando el aprendiz o el actor, enceguecido por la mirada del Otro, queda en una crisis, frente a un abismo cuya sutura con sentidos imaginarios no se debería apurar. Hay que explorar, en esos momentos, las causas del surgimiento sorpresivo de ese real que pone en tela de juicio todo el conocimiento del yo [*moi*].

Contrario a Condillac, Derrida dice que hay una anterioridad del placer de oír, como instancia previa a ver o tocar. Derrida, avanzado su libro, afirma, retomando a Berkeley, que "lo que nosotros vemos es una cosa y lo que tocamos es otra" (150). También hace un comentario sobre una cita de Deleuze y Guattari, tomada de *Mil mesetas* (616), en unos párrafos en que discute a Bergson: "Donde la visión es cercana, el espacio no es visual o, mejor dicho, el ojo mismo cumple una fusión háptica [táctil] y no óptica" (184). La idea es que el acercamiento del ojo a una superficie, al eliminar o reducir la distancia, casi toca el objeto. Se trataría, para Derrida, del ojo-mano-dedo, del "valor de la proximidad, de la presencia cercana" (185). La palabra 'háptico' alude a cómo el tocar estaría en la base de todos los sentidos y los capturaría, cómo va más allá de los sentidos mismos y del tacto en particular. Todos los sentidos, para Deleuze y Guattari, se apropian de la proximidad, por eso estos autores prefieren usar 'háptico' y no táctil.

He trabajado la cuestión de *la proximidad en el teatro* para discutir aquello que durante la pandemia del Covid se instaló en un debate sobre *la presencialidad en el teatro* como lo esencial a ese arte. (Ver mi ensayo "Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia" [https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1607-1.pdf]). Sin embargo, puede haber, según mi perspectiva, una presencialidad virtual, tal como ahora la ejercemos en múltiples encuentros virtuales. Lo propio del teatro, a mi parecer, es la proximidad, que nada tiene que ver con el convivio; es háptica, esto es, se apropia de todos los sentidos tanto en quienes comparten la escena, entre el público y entre éste y la escena, pero eso no significa que todos convergen en las mismas sensaciones. Lo háptico, entonces, tiene una potencia transformadora y apropiadora de lo cercano (al punto que hace pasar la visión del ojo al tocar y también a los otros sentidos).

Derrida discute esta afirmación de Deleuze y Guattari, involucrando a Artaud, afirmando que "Nunca hay experiencia pura e inmediata de lo continuo. Ni de lo cercano" (185). Derrida pareciera inclinarse al "no hay relación sexual", ningún modo de acceder o alcanzar la otredad del otro. Equivale a decir que no hay experiencia posible de unificación colectiva, como pretende el convivio dubattiano, puesto que siempre hay instalada una diferencia. Por esto, Derrida critica como 'idealista' la afirmación de que lo háptico en Deleuze y Guattari, al pretender dar experiencia de la continuidad (de los sentidos, visual a táctil), yerra porque hay que suponer que esa continuidad implica la idea de lo liso, como opuesto a lo estriado o rugoso (186). Lo háptico no resulta útil para dar cuenta de lo liso/estriado, es decir, no da lugar a pensar lo estriado como diferencia, por eso Derrida dice que "lo liso puro sería el fin de todo, la muerte misma" [186]; la referencia de D. y G. a la idea de 'mezcla' no resuelve, según Derrida, la cuestión.

Derrida se referirá a "la voz que toca", la palabra que toca, en el sentido de la expresión francesa (*toucher un mot*) como modo de 'dirigirse a

alguien y soltarle un comentario incidental sobre algún asunto' (168).[115]

> Una vez más, se nos invita a los teatristas a reconsiderar el modo en el que las técnicas actorales plantean esa relación del significante verbal con el tacto y el tocar, es decir, cómo un significante puede no solamente acariciar o golpear al otro en la clase o en la escena, sino, además –y me parece lo más importante— cómo convocan 'el espectro fantasmático de un goce' –con la peligrosidad que ello conlleva— entre los participantes de una experiencia teatral y/o performativa. Demás está decir, que ninguna técnica actoral ha realizado todavía la diferencia entre foné y voz como pulsión invocante, a pesar de la incidencia de esta última en múltiples figuraciones, desde el mandato autoral hasta el mandato del Otro como discurso hegemónico.

Casi podríamos decir: tirarle un significante, acariciar o golpear a alguien con un significante. Derrida desarrolla un ejemplo, el de dos amantes separados de por vida que, gracias a las inflexiones de la voz y "los tiempos de silencio", se tocan telefónicamente y activan todos los otros sentidos (vista, olfato, gusto) pudiendo incluso llegar al éxtasis (en la medida en que, apelando a la memoria, convocan "el espectro fantasmático de un goce" [169]), se colman en el fantasma. La intensa frecuentación de lo erótico y lo pornográfico en las prácticas cotidianas actuales le da la razón.

De Psyche y los sentidos

"*Psyche ist augedehent, weiss nichts davon*"
(Psyche es extensa, pero nada sabe de ella/o de eso)

Sigmund Freud, *Obras completas,* XXIII, Amorrortu, 302.

[115] Aristóteles nos dirá que la voz –ligada al aire y los golpes que producen la resonancia— "es un tipo de sonido exclusivo del ser animado [humano o no]: ningún ser inanimado, por tanto emite voz" (119), y salvo por analogía se puede hablar de 'la voz de una flauta'. La voz, en consecuencia, es connatural al alma, aunque no todos los seres vivientes posean voz. Recordemos que, en Lacan, la voz es uno de los objetos *a*, para diferenciarla de la simple 'foné', de ahí que hable de la pulsión invocante propia del Otro, particularmente como figura superyoica. Propongo al lector interesado en estos temas leer el ensayo de Marta Gerez Ambertín titulado "Superyó, censura y voz: inci-dencias clínicas" (https://www.elsigma.com/columnas/superyo-censura-y-voz-incidencias-clinicas/14576)



Cupido y Psyche, de Jacques-Louis David (1817)

En sus comentarios sobre Nancy, Derrida no deja de referirse a la frase freudiana del epígrafe, tomada de una nota de Freud. Aunque Nancy, según parece, nunca da la referencia de dicha cita, sabemos, sin embargo, que corresponde a una nota de Freud escrita el 22 de agosto de 1938. Que la espacialidad acaso sea la proyección del carácter extenso del aparato psíquico, parece, según Derrida, dejar de lado derivaciones filosóficas tal como la de Kant, para quien el espacio sería un *a priori*, incluso para nuestro aparato psíquico. El espaciamiento resulta así ser la condición de toda extensión; *no hay que confundir espaciamiento con lugar*,[116] puesto que el espaciamiento es una abertura, un intervalo, una extensión aparentemente incorporal, para usar el adjetivo estoico. De ello resulta que la extensión del alma/psique o del pensamiento [más del pensamiento inconsciente que del consciente] es inconmensurable.

[116] Desde el año 2000 en que escribí mi disertación doctoral, planteé que *el lugar no es el espacio* al momento de conceptualizar la teatralidad [ver mi *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*]. El lugar es una determinación material (ancho, largo, etc.) que no todo teatrista puede modificar a nivel edilicio; pero el espacio es una construcción discursiva que, por ello mismo, puede variar al punto que un mismo lugar puede establecer teatral y estéticamente el modo en que los teatristas disponen el dar-a-ver su escena.

La cita de la nota freudiana nos da tres claves: (a) que psique/alma es sinónimo de 'aparato psíquico', (b) que éste es un *a priori* para todo lo demás y (c) que es además una espacialidad, lo cual nos lleva a la Carta 52, al block maravilloso, etc., como extensiones en las que se inscriben las huellas, pero también en las que se instala el Inc. y el Cc. La diferencia entre Ello y Psique o aparato psíquico es que este último no sabe que es extenso, pero el Ello sí lo sabe: "lo insabido de ella misma": que es inconmensurable.

Nancy –tal como lo refiere Derrida— toma como referencia una pintura en el que puede verse a Psyque dormida o muerta, observada por Eros o Cupido y rodeada de otras criaturas que la miran, sin que ella pueda devolverles la mirada[117] (Derrida se deja llevar por todas las sugerencias posibles generadas por el cuadro y por Nancy que no vamos a detallar aquí). A partir de esta referencia, Derrida comenta cómo el sujeto y obviamente el yo [*moi*] *no saben* justamente porque están durmiendo y soñando (o incluso desconocen, como Psyche, si está dormida o muerta); podemos entender aquí 'muerta' no solamente en sentido literal, sino en relación a la alienación tal como fue planteada por el marxismo, pero fundamentalmente por Lacan en el *Seminario 11*. La ambigüedad o indecisión sobre esta cuestión nos abre a la posibilidad del despertar o del vivir auténtico, tal como se ha interpretado la 'separación' del sujeto al final de un análisis, separación del discurso hegemónico y del malestar en la cultura que lo perturbaba, separación del deseo y del goce del Otro para poder abordar el deseo y el goce singular, propio. Eros y los otros son quienes la miran dormida o en el féretro; ellos saben [o, mejor, conocen] de ella con un 'saber exacto y cruel'. Ahora bien, la miran, pero no la tocan, o la tocan con la mirada.

[117] No he podido localizar la pintura que comenta Derrida y que Nancy estaría interpretando. Las versiones más conocidas de Eros y Psyque solamente muestran a los dos personajes, pero no a un grupo rodeándolos; por otra parte, tal como se aprecia en la pintura más famosa, la de Jacques-Louis David, y también en la realizada por François-Édouard Picot, vemos a Eros o Cupido escapando de la escena, dejando a Psyque dormida.

El aprendiz de actor que asiste a un taller de formación es como Psyque dormida. Su cuerpo está alienado al deseo y goce del Otro de la cultura, de los media, ha sido mortificado por el significante, y su deseo y goce singulares han sido desalojados por el registro simbólico, dejando apenas una escena desde la que vislumbra el goce propio, interdicto, en el fantasma. El maestro y, a veces los otros asistentes, lo ven, pero no lo tocan, o lo tocan con la mirada; en cierto modo, ellos conocen algo que el aprendiz no sabe. Podemos considerar que el cuerpo que el aprendiz trae está dormido y hasta muerto – es claro este cuerpo cadaverizado en Stanislavski, en los primeros capítulos de *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Luego viene su doloroso trabajo de separación; será el camino que le permita adquirir un cuerpo diseñado, un cuerpo de actuación, de actor. En Stanislavski, como ya vimos, el cuerpo es capturado por una técnica y hasta una específica. En la praxis teatral proponemos no 'formatear' el cuerpo desalienado, descolonizado, por técnica o estética alguna, no alentamos la institucionalización, sino que el aprendiz o el actor vaya trabajando la singularidad de su cuerpo RSI, su subjetividad propia, en un trabajo de constante emancipación. ¿Qué ejercicios disponen las técnicas al uso para iniciar este viaje desde la alienación inicial a un proceso infinito de separación y emancipación de los mandatos del discurso hegemónico? ¿Qué pedagogía habría que diseñar en la praxis teatral para dar lugar a esta formación actoral descolonizadora, para despertar lo vivo, lo incorporal que fuera desalojado por la cultura? ¿A qué recursos apelar para que el aprendiz no termine sometido, alienado al discurso del Maestro, en vez de lograr su auténtica emancipación?

Que Psyque sea extensa y no lo sepa, nos conduce a un tema que ya Descartes planteaba en sus *Meditaciones metafísicas*, un tema que lo preocupaba tan intensamente al punto que pareciera desestabilizar por completo su perspectiva racionalista. Ese tema es el del sueño, precisamente lo que escapa al yo racional, a ese '*cogito ergo sum'*, donde el *cogito* se refiere a la *res cogitans*. Descartes está agitado por esa otra dimensión que podríamos denominar 'el cogito nocturno' o, en un latín más correcto, '*nocte cogitatio'*.[118] La diferencia entre Descartes y Freud, como puede apreciarse, es que para

[118] Una discusión *in extenso* de este tema realizada por teatristas puede leerse en *Charla entre teatristas (2)-2024*.

el primero la extensión o *res extensa* es siempre la del Yo consciente y racional, del *conocimiento*, mientras que para el segundo está en la dimensión del inconsciente, del *saber*-no-sabido, del sujeto del inconsciente, del sujeto singular del deseo. Es más, me parece muy sugerente una afirmación de Aristóteles en *Sobre el alma*: al plantear que "el alma es entidad" de un cuerpo natural (particularmente en el viviente, o con potencia de vida), el alma como entelequia, como forma y como acto, es "causa y principio del cuerpo viviente" (110), tanto causa del movimiento, como de su finalidad y como entidad.[119] Nos aclara que hay que entender 'entidad' de dos maneras, como ciencia y como teorizar; señala: "teniendo alma se puede estar en sueño o en vigilia y la vigilia es análoga al teorizar mientras que el sueño es análogo a poseer ciencia y no ejercitarla" (104). El teorizar es primero y desde el punto de vista de la génesis, pero como aclarará más adelante, lo cognoscible y racional, lo claro y distinto, emerge "de lo que en sí es oscuro" (105), de modo que esa dimensión del sueño o dimensión inconsciente es realmente previa. Para Aristóteles, no obstante, el sueño sería posterior, pero, como vemos, más allá del supuesto 'privilegio de la vigilia'. Este postulado del privilegio de la vigilia cruza toda la filosofía occidental; llegará como el tentáculo de un pulpo hasta Descartes y desde allí a muchos otros.

Lo interesante en la perspectiva aristotélica resulta de que el sueño es un saber no 'ejercitado'. El Diccionario de la RAE viene aquí a decirnos que 'ejercitar' o 'ejercer', tienen el sentido de practicar, usar reiteradamente, repetir: el sueño, en este sentido, es un arte no practicado, no aprendido, no usado reiteradamente, no repetido. La práctica, el aprender, el uso reiterado parece que están, para Aristóteles, del lado de la 'ciencia' del alma,[120] concebida como entelequia, aunque obviamente hay una parte del alma que corresponde al sueño y que, en tanto saber-no-sabido, o no

[119] Nancy se refiere a Aristóteles en el indicio 6 de sus *58 indicios*… al decir que, si, como quiere el griego "el alma es la forma de un cuerpo", entonces "el cuerpo es precisamente lo que dibuja esta forma. Es la forma de la forma, la forma del alma".

[120] Curiosamente, Aristóteles dirá después que se puede saber por la ciencia y por el alma (107), lo cual pareciera poner la ciencia ya como fuera del alma, aunque antes nos había dicho que la ciencia era la parte del alma que estaba en vigilia, opuesta al sueño.

formulado o ejercido, pareciera tener su propia singularidad que lo precave de la repetición en el sentido del *automaton*, no de la *tyche*. El sueño deviene así esa parte del alma como entidad cuya repetición es siempre única y cuyo relato –si lo pensamos desde Freud— siempre sorprende (*tyche*) porque no es el retorno de los signos, como ocurre para el alma en la vigilia. En el sueño, aunque remita a un trauma originario, es difícil de ver la repetición, porque se trata de un goce singular del sujeto que quiere volver siempre al mismo lugar, pero que asume diferentes semblantes, diferentes relatos cada vez.

Por aparato psíquico (Psyque) podemos entender lo que Freud plantea como primera tópica e incluso en su temprana Carta 52 a Fliess. Ya con la segunda tópica, lo inconsciente toma la dominancia, al punto que el yo forma también parte de él. Ese inconsciente está conformado por lo que se ha reprimido y olvidado. En este sentido, tal vez convenga decir que el Ello, sede de las pulsiones, es el inconsciente auténtico o más genuino, aquel que se nos presenta como el depósito de las huellas sensoriales (externas e internas), pulsiones desalojadas de lo simbólico y poco o nada capturadas por el Otro y su batería significante. En *Tres ensayos*… Freud se refiere al "mayor peso que tienen en la vida anímica las huellas mnémicas en comparación con las impresiones recientes", a la vez que este factor depende de la formación intelectual y la cultura personal (221). Ese Ello da lugar a que, precisamente, los sentidos y lo sentido, los afectos, sean desarrumados. Freud, en una nota del 20 de julio de 1938, provee la idea –que aparecerá desarrollada en *El hombre Moisés y la religión monoteísta*— de que, a las huellas o marcas propias de la experiencia del sujeto, hay que agregar las 'huellas heredadas' de la cultura, de la tradición, de modo que se nos amplía y complejiza la metáfora del aparato psíquico que nos ofreció bajo el nombre de 'pizarra mágica'. El 22 de agosto también agrega otra nota, que Derrida toma en cuenta: "Mística, la oscura percepción de sí del reino que está fuera del yo, del ello". Aquí nos retornamos a la estatua de Condillac: habría una percepción 'mística' del afuera, pero no un conocimiento del afuera 'objetivo'.[121] Así, tendríamos un reino fuera del

[121] Dejo para otro ensayo explayarme sobre la mística, el cuerpo y las sensaciones, tema extremadamente controvertido y complejo.

yo y del Ello, pero en tanto el aparato psíquico es extenso, no llega a alcanzar la certidumbre de ese 'afuera', ya que lo invade –Derrida apela a la palabra 'proyección'— y pone en crisis la posibilidad misma del conocimiento objetivo. Tener en cuenta que, si el Ello es extenso, lo es en la medida en que es escritura y como tal *sustancia gozante*, en el sentido que Lacan pareciera otorgarle en su *Seminario 20*; la sustancia gozante sería, pues, también extensa y extensible o extendida por el cuerpo y probablemente por el afuera del aparato psíquico como libido (en Freud) o laminilla (en Lacan).[122] Lo efectivo es que, sea como fuere, no hay certeza de la objetividad del afuera, ya que está, digamos, siempre investido, siempre como 'proyección' del aparato psíquico. Si el 'afuera' es lo *real*, al estar investido, se torna en '*realidad*' y como tal en construcción fantasmática del sujeto o de la comunidad.[123]

[122] Ver el indicio 7 en los *58 indicios*…, donde pareciera insinuarse la sustancia gozante lacaniana en la medida en que, para Descartes, según Nancy, "El alma está extendida por todas partes a través del cuerpo… a lo largo de él, en él mismo, insinuada en él, escurrida, infiltrada, impregnante, tentacular, insuflante, modelante, omnipresente".

[123] En el "Prefacio a la edición en español" de *58 indicios sobre el cuerpo* Nancy nos dice que la *res extensa* y la *res cogitans* cartesianas pueden ser pensadas unidas, puesto que Descartes precisamente nos habló de una "unión sustancial". Por eso, si bien la sustancia pensante no es extensa, no es exterior a sí misma, "puede fácilmente, e incluso del modo más natural y evidente del mundo […] mezclarse con la cosa extensa en todos sus puntos"; la cosa externa, por su parte, "tampoco es exterior ni extraña a la cosa pensante". Desde que el *ego* [*moi* en el sentido de Lacan] se enuncia como un 'yo soy' (*ego sum*), se separa de sí y toma –nos dice Nancy— la dimensión equivalente a la de *un cuerpo*", de modo que desde ese momento "el cuerpo está, pues, envuelto en el *cogito*"; por ello, "ego es el *un* de 'un cuerpo' y *cuerpo* constituye el sentido de este *un* sin el cual éste se aboliría en la nulidad de su inextensión". En el indicio 36, Nancy define el cuerpo como "una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de funciones", es decir, "una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma". En el indicio 39 Nancy además distingue el cuerpo de la cabeza, de modo que por cuerpo hay que entender el tronco: "el cuerpo es el tronco". La cabeza "está hecha de agujeros, de orificios, de aberturas por donde salen y entran diversas especies de mensajes". Aunque no decapitado, "su cabeza está desmirriada". Curiosa postulación en la que pareciera llevarse al extremo la escisión entre *res cogitans* (cabeza) y *res extensa* (cuerpo), salvo si aceptamos que la *res cogitans* también afecta o se disemina por el resto del cuerpo. Obsérvese que, al dejar de lado la cuestión del más allá del ego cartesiano (la cuestión, por ejemplo, del sueño o del cogito nocturno, y a pesar de que en el indicio 42 afirma que "el cuerpo es el inconsciente"), Nancy queda capturado en un cuerpo imaginario, lleno de sentido, sin mayor referencia al goce en el sentido de Lacan. Se trata de un cuerpo (ilusoriamente) unificado –Nancy mismo lo asume en el indicio 46 al afirmar que,

Para Nancy la Psique es, como la estatua de Condillac, una mujer,[124] lo cual no debería ser un dato a excluir, ya que apunta –según las fórmulas lacanianas de la sexuación— a esa dimensión más allá de lo fálico, que Lacan denominará Ła Mujer, que nada tiene que ver con las mujeres, al punto que esa dimensión femenina, al desbordar la regulación fálica o lado dicho hombre, se presenta como la dimensión de los goces, prohibidos por cierto, que el sujeto intentará recuperar, sea por la vía de dar un paso transgresivo, sea por la vía de arrojarse a un vuelo, como el del barrilete, por el arcoíris de los goces; ese lado no-fálico, entonces, siendo el lado de lo vivo no mortificado por el significante, está plagado de peligrosos excesos no regulados por lo simbólico, y resultan indudablemente peligrosos.[125] La Psyque de Nancy como la estatua de Condillac, siendo mujeres, nos invitan a leer todo lo que a ellas se refiere desde ese lado no-fálico; además, al igual que la estatua en Condillac, Psyque *está sola*, yace dormida, agonizante o muerta, dentro de sí misma, desgajada de la comunidad, del lazo social. Y porque está sola, es la causa por la que nada

si habla de indicios, es "porque no hay totalidad del cuerpo, no hay unidad sintética"—, de modo que reconoce que habría un resto, denominado 'secreto' en el indicio 41, un imposible e incognoscible que, sin embargo y a pesar de no tener "ningún escondite", ninguna localización, no es analogable ni a lo real ni al goce lacanianos, sino una mera "representación del afuera", resto "fantasmático u onírico" que constituye para ese ego, a pesar de todas sus dudas, una *realitas* como evidencia, obviamente, ilusoria. Nancy no parece notar basta qué punto ese cuerpo unificado e ilusorio es precisamente el diseñado por el discurso del Otro hegemónico, es el cuerpo que, por ello mismo, hay que desactivar en todo proceso de formación actoral, porque el arte no puede limitarse a la representación ilusoria (por más reformista que se la exhiba) de la *realitas*.

[124] En el indicio 16 de sus *58 indicios*… Nancy afirma que "El cuerpo se realiza en estatua" porque es cadáver, prisión, envoltura del alma.

[125] Aristóteles comenta precisamente que "los excesos de los sensibles destruyen los órganos de la sensación", puesto que "desaparece la proporción idónea" (127, y 132), que él denomina 'armonía', es decir, la medida fálica reguladora; al desaparecer esa medida se produce el dolor. Si retomamos sus comentarios sobre la carne, lo tangible y el cuerpo, nos es posible ya elucubrar una relación de los sensibles o los sentidos con el goce en sentido lacaniano, el cual, en tanto exceso, no solo puede destruir los órganos de la sensación sino propiamente al sujeto. El filósofo, no obstante, discierne entre los sentidos y los excesos de lo sensible: "el sentido…es la proporción. Los excesos en lo sensible…producen ya dolor ya destrucción" (132). Los excesos estarían, así, del lado del sinsentido, de lo vivo excluido, desalojado por la cultura, resultando obviamente tentadores para el sujeto.

sabe de su extensión; de modo que para que sepa, tiene que haber un Otro/otro que es capaz de escuchar. Ella es el sujeto sometido/sujetado/alienado al Otro. Ellos –Eros y los que la ven (¿masculino o neutro?) son los que, sin tocarla, saben del saber-no-sabido de ella, aunque no podrán conocer la consistencia de ese saber-no-sabido hasta tanto Psyque y la estatua comiencen a hablar. Ellos que la rodean, como representantes del Otro, *la ven no verse… extensa*; ellos la saben allí donde ella no se sabe, ni se sabe vista.

Derrida cita a Nancy, para quien la psique, en tanto es extensa, "ella no es más que dispersión de lugares indefinidamente fragmentados en lugares que se dividen y jamás se penetran" (33). Retornamos a Condillac: recordemos cómo la estatua era capaz de percibir su yo (siempre interno) en cada parte de su cuerpo; Condillac también sostenía la impenetrabilidad de esas extensiones. Nancy –como Condillac— agrega que, para el alma o el aparato psíquico, no hay relaciones entre esos lugares, espacios y fragmentos. Nancy, sin embargo, según lee Derrida, parece sostener—contrariamente a Condillac— que Psyque "no tiene relación consigo misma: no se ve, ni se oye, ni se saborea, ni se toca; en síntesis, no se siente a sí misma" (37). Para los que la ven es intolerable que ella no tenga sentido de sí, ni siquiera sentido propiamente, que esté fuera del sentido, es decir, completamente insensible, y se sostenga en lo insensato, sin saberlo.

Una de las grandes confusiones en la formación actoral procede del estado nocional en que los maestros que formularon las técnicas al uso no pudieron distinguir la 'realidad', como construcción fantasmática del sujeto y de su comunidad, de lo Real, como aquello vivo y sinsentido, no capturado por el significante del registro simbólico. Lacan ha conceptualizado la diferencia entre esas dos dimensiones. Cuando algunas técnicas, dentro o no del realismo, se refieren a la realidad, quedan atrapadas en el campo del reflejo, de la representación, que finalmente no deja de reproducir la alienación política, social y cultural general. La praxis teatral con base psico-analítica propone un trabajo de actuación orientado a explorar las *causas* del malestar en la cultura más allá a como lo visibiliza la realidad; para ello se arroja a los vértigos y peligros de abordar lo real, el vacío, el sinsentido, la angustia; su objetivo no es representar la realidad, sino poner en escena un semblante posible de lo real que se ofrecerá al público a manera de enigma, para que sea dicho público el que, más allá de interpretar la escena, se preocupe –como hicieron los teatristas durante el proceso creativo— de descifrar las causas, desglosar las huellas pulsionales que pugnan por irrumpir con el sinsentido en ese imaginario demasiado 'lleno' de sentido, que no deja de ser una coraza para impedir abordar al sujeto del deseo. En las improvisaciones, por ende, no hay que descuidar la diferencia en los resultados de la creatividad, diferencia entre esas huellas mnémicas constantes y las impresiones recientes, de tipo coyuntural y contextual. En todo caso, sería tal vez posible establecer algunas pautas que diferencia a su vez una producción teatral de otra producción performática de índole artivista. En uno y otro caso es inevitable confrontamos con la cuestión de la alienación y la separación. El teatro de la representación y algunas propuestas artivistas, a diferencia del que propone la praxis teatral con base psicoanalítica, no pueden emanciparse del discurso hegemónico, porque está entramado con el imaginario, con esa realidad fantasmática reproducida en la escena, con algún decorado de reformismo.

Demás está agregar que el aprendiz de actor en un taller o incluso a veces hasta un actor profesional durante un ensayo no tiene 'relación'/proporción con los otros y tampoco consigo mismo. Será tarea del maestro o del teatrista a cargo de la dirección movilizar lo insensato en forma emancipatoria. Los ejercicios grupales no son garantía de una relación entre los participantes: no hay relación sexual.

Tocar lo tangible y lo intangible

Derrida instala la pregunta que ya se hacía Condillac: ¿puede imaginarse una extensión que no se toca? O, la inversa: ¿se puede imaginar un tocamiento que tocara algo no extenso? Digamos: ¿se puede tocar lo *intangible*, es decir lo *inteligible*? El sentido común nos dice que solo podemos tocar una cosa extensa, un cuerpo material (37), pero de ahí no se deduce que "toda extensión sea tocable". Hay, pues, extensiones intocables, intangibles, inteligibles, como la del aparato psíquico. Se trata de una extensión inconmensurable, no empírica (48). Psyque "*tiene* un cuerpo, sin duda, ella *es* un cuerpo, pero intangible", que los otros, *los que están presentes* y forman un concilio alrededor de ella (concilio que no es necesariamente convivial), no pueden tocar al tiempo que ella misma no puede tocarse. Y no pueden tocar precisamente *porque piensan* (40), esto es, porque piensan en el sentido cartesiano, no freudiano. "Para pensar el tocar, el pensamiento del tocar no debe tocar" (40). *He ahí la crueldad*. Nótese que, al plantear un cuerpo intangible –extenso, pero no tocable—, se instala la idea de otro 'cuerpo' que no es material y que se ubica en la dimensión de lo no-sabido. Ese tocar sin tocar de aquellos que rodean a Psyque, que la ven no verse, se interrogarán hasta qué punto *el tocar* –no el tacto— pueda estar relacionado con el ver y los otros sentidos. Esos otros son los que

funcionan como el discurso que, siendo y haciendo lazo social, puede recuperar desde el saber-no-sabido la consistencia pulsional que agita al sujeto.[126]

Derrida, leyendo a Nancy, va a plantear cómo la máxima aristotélica de que "el tacto tiene por objeto lo tangible y lo intangible" nos muestra ese tentáculo de un pulpo que, desde la antigüedad, llega hasta nuestros días y se interroga, nos interroga, hasta qué punto habría que repensar esta herencia filosófica. En el indicio 42 de sus *58 indicios*… Nancy nos dice que "el cuerpo es el inconsciente" e inmediatamente agrega que éste lleva consigo "los gérmenes de los antepasados", incluso "los secretos deseos de asesinato o de inmortalidad", con lo cual pareciera dar lugar en ese cuerpo a lo pulsional.[127] Si se habla de 'heredar', es porque está en juego la muerte, abriendo de ese modo el tema de la producción de conocimiento objetivo y del saber sobre el deseo a la cuestión del duelo: el duelo de la vida misma, de lo que en la vida es lo viviente mismo, la fuente viviente y el soplo de la vida que puede estar o ya está indefectiblemente condenada a perderse. Estamos aquí en la idea de lo real, lo vivo, la sustancia gozante misma que la metafísica occidental estaría amenazando con su registro simbólico: podemos pensarlo en términos lacanianos, en cómo o hasta qué punto ese registro simbólico, el lenguaje, esa mirada del Otro, es la que mata o intenta matar lo viviente mismo. "Psyque, el alma, el soplo de vida es la animación de lo animal" (41).

Aristóteles ya plantea en *Sobre el alma* que el *saber* sobre ella es lo más bello y digno que hay; interpreto aquí que es el saber sobre el deseo y goce singulares del sujeto lo más bello y lo más digno, quedando el conocimiento de sí, el *conocimiento* del alma, como la elaboración que el sujeto puede hacer por medio de la palabra, para develar la *verdad* de su deseo, siempre no-toda, siempre mediodicha. Resulta, pues, que en ese cuerpo

[126] Lacan definió el discurso como lo que sostiene el lazo social; nos dio las fórmulas de cuatro discursos (del Amo antiguo, de la Universidad, de la Histérica y del Analista) que hacen lazo social; y también habló del discurso capitalista, del Amo moderno, neoliberal y necropolítico, como un seudo-discurso, un no-discurso, cuya meta es disolver, destruir el lazo social y, por esa vía, avasallar al sujeto del deseo.

[127] El trasfondo freudiano de esta afirmación no requiere de mayores comentarios.

RSI, en el parloteo sobre ese cuerpo frente a quien lo escuche (no meramente lo oiga), el sujeto tiene la posibilidad de acceder al saber sobre su goce y su deseo, esto es, lo propiamente vivo del alma y, para los filósofos, también de la Naturaleza. Se trata de conocer el saber-no-sabido, sin olvidar que en eso vivo también está involucrada la pulsión de muerte. Derrida afirma que "hay que incluir a la muerte en la vida" (87) e inmediatamente se pregunta: "este momento vivo de la vida, ¿será una interiorización o una expulsión?" (87). Lacan respondería que la vida o lo vivo, el goce, es un resto desalojado por el significante mortificador –"la inmundicia sería lo expulsado, lo abyectado o lo rechazado" [94], expresa Derrida—; Lacan nos hablaría de su famosa "cloaca de la civilización"; ese goce habita al sujeto y a la vez le es exterior, o sea es éxtimo. Derrida se pregunta si se trataría de una idealización, una espiritualización, una animación de lo intangible del cuerpo táctil y que Lacan denominaría un cuerpo 'real', como parte del cuerpo trinitario RSI.

De la boca, de la oralidad y del tocar

La boca (*bucca*) no es la *oralidad* (*os*); se trata de formas relacionadas al tocar propuestas por Nancy; la boca es más primitiva y sirve para muchas cosas, no solo para hablar; puede soplar, escupir, comer… "Sin la boca no se podría pensar la unión del alma y del cuerpo" (50). Por la boca se escapa el alma al morir, según algunas religiones; el mito del beso, más que poner en contacto dos bocas, los labios de dos individuos, buscan unificar el aliento (psyche), las almas. No se prodigan besos a una prostituta, por ejemplo; el beso deviene así una unión, un 'coito' más intenso y comprometido que la relación genital. Aristóteles, además, afirmaba que "la sensación del alimento no es sino el tacto" (108) y sostiene que el alimento tiene dos funciones ligadas al alma: nutrir y hacer crecer, agregando aquí la idea de cómo los seres vivientes tienden, por un lado, a crecer y envejecer, y, por otro, a reproducirse, en tanto principio de generación de un semejante, como modo de conservación y perduración del alma (111). En sus *Tres ensayos*… Freud apunta que "la mucosa de los labios y la boca

puede considerarse una zona *erógena* primaria, pues una parte de esa satisfacción se ha conservado en el beso" (46-47); asimismo, Freud explora cómo la boca puede devenir un órgano sexual y cómo la experiencia del chupeteo del seno materno gradualmente se separa de la función de nutrición y se va desplazando autoeróticamente hacia otras partes del cuerpo del niño.

La boca, para Nancy, resulta ser anterior al 'estadio oral': es la abertura original, cavidad, oquedad, es decir, un espacio vacío en un cuerpo, una modalidad del abismo, abierta al grito –la referencia a la pintura famosa de Edvard Munch resulta ineludible, aunque Derrida no la hace— y cerrada sobre el seno [materno]. La boca interrumpe el contacto con el seno para hablar-pensar. Esa abertura es el espaciamiento de origen, un modo primitivo del ego. La *Bucca* es el lugar de lo que será el pasaje de todo tipo de sustancias y primeramente de la sustancia *aérea* del discurso (55). La boca, antes de la oralidad, antes de hablar, *toca*: come, chupa, etc. Para Nancy, la boca deviene la primera 'sensación' del sentir, y sentirse (*El tocar* 56). En tanto sentido básico, ya desde Aristóteles, el tacto está directamente ligado a la nutrición, para el animal y el humano; sin el tacto, sin la boca, los demás sentidos –como ya vimos— no existirían. "La psique de la antigüedad estaba localizada en algún órgano, cualquiera que fuese" (55). Esta idea aristotélica fue también tomada por Condillac y Descartes la buscaba en el cerebro.

Derrida discute el significante '*ex*-crito' usado por Nancy. Ese 'ex' está en otros vocablos como *ex*presión, *ex*creción hacia un afuera: la boca eyecta, arroja al ego, la subjetividad en/a la *ex*terioridad. Incluso los labios de los genitales maternos son los que arrojan al niño, lo *ex*pulsan al mundo. La boca es ese lugar no-lugar donde se produce la *quasi permixtio*, es decir, la mezcla de alma y cuerpo. La cita que Derrida transcribe de Nancy parece referirse a esa idea de Condillac de que el ego se instala en las diversas partes de la exterioridad de la estatua: brazos, piernas, dedos, etc., fundando la exterioridad misma como extensión, el cuerpo como extensión. "El ego (*Je*) –es decir, el sujeto, o sea 'sujetado a', sub, ¿al Otro, al *seno del O/otro*?— hace o se hace *exterioridad*" (52), espaciamiento o espacialidad primera y, por ende, extensión originaria, en la que el yo puede

sobrevivir, trazarse y pensarse. Pareciera aquí hacerse una alusión a *lalangue*, por la referencia a la boca ligada a la Madre, Madre que Nancy, según Derrida, jamás menciona. En el indicio 42, sumamente poético, Nancy se refiere a "los fonemas broncos o sibilantes con los que su lengua hace ruido al hablar". Ese *Je* –un Yo sin rostro y sin cuerpo (que Derrida denomina '*unun quid*' [58], una cosa, pura abertura bucal, que todavía no es sujeto, y que Lacan llamaría 'la cría humana'), salvo lo que en él es boca (57)— solo es captable en su exteriorización, en su *ex*tensión inconmensurable desde la *ex*presión a partir de la abertura de la boca como espaciamiento originario. Boca que *todavía no habla*, pero está entreabierta y cuyos labios tocan el seno del otro o se tocan entre sí (54); boca entreabierta que ya inicia una *separación* del otro/Otro. Pura boca abierta que "se experimenta en yo, se piensa en yo. Yo se toca y se fija haciendo—diciendo—yo" (58), similar a la estatua de Condillac que *se* dice 'yo' cada vez que siente una parte de su cuerpo –Nancy usa ese vocablo 'estatua' que dice yo, que dice 'yo, existo', *ego sum*, cada vez que lo dice, o mejor, cada vez que se toca y tiene certeza de que es mentalmente verdadero (60); *se piensa yo* en cada parte que 'toca', que *se* toca. Se trata del momento de la autoafección como figura táctil; una convulsión que el pensamiento cartesiano se negó a afrontar (59). En este espaciamiento originario se instala el 'tocar' y 'tocarse'. "El *Je* es la prueba de lo *sub-ex*" (53). Allí se instalaría la experiencia de la *ex*-istencia; para Nancy esta existencia es inconmensurable y además *exorbitante* respecto del pensamiento. Este pensamiento, que hemos llamado 'cogito nocturno' es inconmensurable y exorbitante, en Freud y en Descartes (53). Esta experiencia de existencia, inconmensurable y exorbitante, es la que vale tanto para el pensamiento inconsciente como para el cuerpo, que ya no es el cuerpo-organismo.

Resulta interesante que en Nancy ese momento en que la 'estatua', su estatua (60), dice 'yo, existo' cuando se toca, lo lleva a pasar al tuteo: recordemos cómo Condillac también pasa en su *Tratado de las sensaciones* de una tercera persona omnisciente a reproducir el supuesto monólogo interior de su estatua (ficcionalidad) acudiendo a una primera persona, su autoreferencia, y a la vez a un 'tú' con el que finge dialogar (60). Derrida precisamente va a designar este momento en Nancy como ese momento

en que 'tocarse' es dirigirse a sí mismo, hablarse, tratarse, "en un soliloquio interrumpido de antemano, *como otro*" (61). El yo, la 'estatua', se tutea a sí misma y al tocarse instala un espaciamiento consigo misma. *Yo es otro*. Y si la estatua es tocada, eso supone que también *es tocable*; y si se tutea a sí misma, significa que también puede ser tuteada por otro. Se produce, dice Derrida, una convulsión en el corazón mismo del Yo, una síncopa entre el adentro y el afuera, un corazón que toca un corazón, su corazón *como memoria*, sea el pensamiento *de* la memoria, sea el pensamiento *como* memoria (61). Otra vez nos retrotraemos a Condillac, nunca mencionado por Nancy. La estatua de Condillac se remitía a sus sensaciones iniciales como huellas que portaban la carga o marca de placer o displacer. Al proceder a la atención y a la selección, análisis y clasificación de las sensaciones, la estatua de Condillac desdoblaba su yo, si podemos decirlo así, recurriendo a la memoria. Dando una cita tomada de *Ideas II* de Husserl, que muestra retroactivamente desde dónde Derrida lee a Nancy, nos interesa plantear cómo en ese tocarse, ese desdoblamiento del yo, de uno primitivo y de otro diseñado, en el intervalo entre uno y otro, se instala la *falta*, que es suturada, si se puede decir así, por la *ficción*, por el *fantasma*. Ese yo diseñado o segundo yo, está, pues, hecho, moldeado, figurado (62). Se trata del fantasma en el corazón mismo del sentirse, un fantasma que se instala en ese espaciamiento irreductible como ficción que delata –y en parte evade—, una vez más, la tensión vida y muerte, como una *escena* apenas visible de un duelo (63).

No me parece que las técnicas actorales vigentes presten suficiente atención a la autoafección, a ese momento de pasaje, a ese vacío que se produce entre el yo primitivo (alienado, que es el que el aprendiz trae a las primeras clases de un taller de actuación) y ese yo diseñado, actoral, esperanzadamente emancipado de los mandatos de la cultura. Siguen faltan-do ejercicios precisos diseñados desde una praxis teatral con base psicoanalítica para separarse de las técnicas vigentes, casi todas de base fenomenológica o bien de mezclas de diverso grado entre empirismo y psicologismo.

Manos y dedos

En su discusión sobre Nancy, y en relación a Descartes y Kant, Derrida nos introduce al argumento kantiano –que sigue, como vimos, una gran tradición filosófica— de que hay cinco sentidos, pero que se dividen en objetivos (tacto, visión, audición) y subjetivos (gusto y olfato). El tacto, aunque el más "grosero" de todos (72), funda la visión y la audición; el tacto se establece, según esta perspectiva, como una percepción inmediata de lo externo y aporta la mayor certeza ya que constituye un conocimiento por la *experiencia*. La gran tradición es, entonces, esta que viene desde Aristóteles, llega hasta Hegel y se interrumpe con Merleau-Ponty, y sobre la cual Derrida hará los comentarios pertinentes.

Kant atribuye a la mano el sentido del tacto, en particular a la punta de los dedos; no se interesa por una aproximación fisiológica de la mano, sino por lo que "el hombre hace de su mano", ya que está interesado en el vínculo de la mano con el pensamiento. La idea de que la naturaleza le dio la mano solamente al hombre (idea que también sostienen Husserl y Heidegger) me parece incorrecta; Derrida también parece no aceptar esa idea, aludiendo a cierta limitación e ingenuidad (73); no es tampoco demasiado cierto, como plantea Heidegger, que las antenas de los insectos solo le provean la percepción de la presencia de los objetos, pero sin indicar su forma; o la idea de que solo el hombre puede tocar y tocarse, o hacer algo con la mano. Kant habla de la 'impresión vital', y la distingue del tacto en sí, porque esa impresión no es 'orgánica'; esa impresión no nos da la forma de los objetos, sino que, según él, nos hace sentir y distinguir, por ejemplo, el frío o el calor, lo suave de lo rugoso. Condillac también nos planteaba la inscripción de la sensación en la pizarra mágica de su estatua. La sensación parece siempre instalar un campo de escritura, huellas, marcas sensoriales que, más tarde, serán designadas, no sin pérdida de intensidad y vitalidad, por el significante del registro simbólico.

La mano no está desentendida de la cuestión de la extensión y del espacio. Nancy, según Derrida, pareciera proponer –como ya estaba en

Condillac y siguiendo a Freud— que la exterioridad, la extensión, la espacialidad del espacio, es una proyección hacia afuera de una extensión interna y propiamente psíquica. Derrida cuestiona este psicologismo y se interroga si se trata realmente de una proyección de lo psíquico hacia afuera o si hay un afuera que resiste toda proyección. La pregunta pareciera orientarse por el lado del fantasma en relación a un Real que siempre lo desborda y del cual es pantalla, tal como Lacan lo planteó en la fórmula misma del fantasma *$◊a*. En Freud, la psique sería extensa pero no necesariamente espacial. Derrida se pregunta cómo es esa extensión interna que no es espacial y que –como para Condillac— todavía no tiene un afuera. Habría, entonces, que explicar cómo se deriva el espacio de esa extensión no espacial. Es más: ¿cómo podría haber una proyección, cuando todavía no hay espacio? Derrida cuestiona la frase de Freud de que la espacialidad podría ser la proyección de la extensión del aparato psíquico. Ese 'podría ser' es apenas una probabilidad, no es una certeza. Discutiendo la relación de Freud con Kant, Derrida cuestiona el *a priori* como intuición del espacio, una sensibilidad independiente de los sentidos y de toda sensación que no toca en nada, un tacto que no es empírico, un tocar-*se* que no toca nada (77), pero que sería anterior a la 'sensación' si queremos cotejar con Condillac. Se trataría de un idealismo 'trascendental' o subjetivismo que admite *a priori* la forma o intuición pura de la sensibilidad, cuya sede sería el espíritu. Kant, según Derrida, separa la representación que viene del entendimiento (la sustancia, fuerza, divisibilidad [análisis], de lo que viene de la sensación (impenetrabilidad [ya lo había planteado Condillac], dureza, color), quedando todavía, dice Derrida, "algo de la intuición empírica" (77): la extensión y la figura. Kant excluye de la sensibilidad orgánica la impenetrabilidad y la dureza, propias del tacto, para atribuirlas a una "receptividad vital sin órgano y sin conocimiento objetivo", que no es lo mismo que la sensibilidad pura. Me parece –sin mayor competencia en el pensamiento kantiano— que esta receptividad se instala en una especie de hueco teórico y podría ser pensada como la libido o la laminilla, pura dimensión pulsional, *extensión intangible no captable por la sensación*; de ahí que Kant use el vocablo 'vital'. Una vez más, es una receptividad que mantiene "encerrada" a la sensación, como ocurre con

la estatua de Condillac. Nuevamente el problema es saber cómo y por qué esta 'incorporalidad' se expandiría en una extensión corporalizada, ya mortificada por el significante.

Las técnicas de formación actoral de las que disponemos no trabajan a profundidad (o no prestan atención) al modo en cómo, durante la realización de un ejercicio (sobre todo si está orientado a 'vitalizar', renovar, la sensación táctil en relación al cuerpo propio y al objeto), hay una dimensión vital que se escapa, más allá de la correcta ejecución de la tarea; habría que detectar detalles a veces poco perceptibles en cómo en el ejecutante se expande esa libido o laminilla, cómo se extiende fuera de la sensación misma del yo [*moi*], mostrando la intervención de la represión en ciertos obstáculos que frenan la experiencia propuesta por el ejercicio mismo. El maestro, por su experiencia pedagógica, debería tener la capacidad de percibir esos momentos de perturbación del aprendiz de actor en que parece establecerse una tensión, un conflicto, entre la subjetividad alienada al Otro, mortificada por el significante que es la que trae al taller, y la potencia de un componente vital, el goce, que quiere expandirse por el cuerpo para alcanzar un nuevo cuerpo RSI, un cuerpo artísticamente 'diseñado'.

Derrida a continuación plantea cómo ese idealismo trascendental o subjetivismo de Kant o Freud plantea una interpretación de la 'percepción sensible", incluido el tacto, que *nunca es bruto*, puesto que está investido o interpretado a partir de un deseo o una pulsión de un "mi cuerpo" (78). Nancy se opone, según Derrida, a este idealismo transcendental o subjetivismo, con un 'realismo absoluto', irreductible a los realismos de la tradición y a cualquier extensión matematizable, incluso irreductible a todo saber: es que para Nancy se trata de la Cosa (*das Ding*) que "se toca allí donde no se toca Nada" (79). Lo Real en Lacan, cuando se refiere a *das Ding*, parece ubicarse en la misma dimensión de irreductibilidad. Habría un "tocarse puro" de la auto-afección pre-empírica como resultado de una temporalización, también como intuición pura, según Kant. Derrida cuestionará esta relación entre tocarse puro y auto-afección empírica. En la nota 21 (79) Derrida hace un comentario lateral sobre *La ville au loin*, un texto sobre *La ciudad de Los Ángeles* en el que se subraya cómo en la

ciudad "la gente toca sin tocar, es tocada", donde hay contagio, diseminación del tacto por *proximidad*.[128]

El momento 'propiamente' fenomenológico de la historia del tocar

Gran parte del libro de Derrida se ocupa de revisar las tesis fenomenológicas, particularmente en Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, y cotejar cómo Nancy las retoma o discute. *Ideen II* de Husserl es el punto de base y de mayor debate; luego, en una sección posterior, Derrida se enfoca en Merleau-Ponty.

Para Derrida, Berkeley, Kant y Biran constituyen el momento prefenomenológico (234). Las características ya vistas para esos autores ("voluntad, libertad, espontaneidad del *ego* que se auto-afecta inmediatamente por su propio movimiento como *cuerpo propio* o *carne*"), es decir, toda la retórica, con sus metonimias y metáforas sobre la mano, reaparecen en Husserl, quien agregaría la idea de que los dedos pueden tocarse (aunque la mano no registra el tacto solo con los dedos); los dedos no son todavía dedos que muestran, que indican, señalan o significan (237), es decir, todavía no tienen 'función deíctica'; en principio, pareciera, según Derrida, que la función de los dedos se centra en el 'tocar-*se*', donde "la función deíctica del dedo [está] vuelto hacia el cuerpo propio para indicar 'este soy yo', "yo mismo" –tanto y más que afectarse por una sensación" (238). Recordemos que la estatua de Condillac procede de igual manera; más que la sensación, el tocar y tocarse le van ofreciendo cierta consistencia yoica, ella reconoce sus partes corporales como modos del yo. El dedo, por lo demás, toca y se siente tocado, el dedo constituye para Husserl el objeto exterior, pero a la vez se auto-constituye como cuerpo propio,[129] ya que –

[128] Este comentario, como ya mencionamos antes, es crucial para una praxis teatral, porque en el teatro la gente toca sin tocar y a la vez es tocada 'intangiblemente' desde la escena, es tocada por contagio y diseminación del sentido (como significación y como relativo a los sentidos, a la sensibilidad [92]), en virtud no de la *presencialidad* sino de la *proximidad*.

[129] Nancy anota en el indicio 30 de sus *58 indicios*… que, si se habla de 'cuerpo propio', es porque algo externo, aunque sea una parte del cuerpo, ha sido apropiado: "Cuerpo propio: para ser propio, el cuerpo debe ser extraño, y así encontrarse apropiado". En el indicio 45 agrega que "El cuerpo es *nuestro* y nos es *propio* en la exacta

como en la estatua— cada parte del cuerpo propio, por medio del dedo y el tocar, se constituye a su vez como un objeto externo; aparecen de este modo una 'doble sensación' y una 'doble aprehensión'. Derrida cuestiona que haya un privilegio de los dedos, ya que hay otras partes del cuerpo (no todas) que pueden tocar (los pies, los labios, la lengua); se trataría, para Derrida, de los límites antropológicos de esta fenomenología (239). Y cuestiona además que Husserl no explique cómo se pasa del 'ego psíquico real' al 'ego puro' (ya no necesaria o exclusivamente humano) que podríamos traducir cómo el pasaje del yo [*moi*], el 'ego-hombre', a un sujeto transcendental que no sería precisamente el *Je* del psicoanálisis. Sería más bien el ego que Descartes funda como 'sujeto del conocimiento', pero que no dejaría de incluir 'la conciencia oscura' (240), esa dimensión que hemos denominado el cogito nocturno.

---

medida en que no nos pertenece y se sustrae a la intimidad de nuestro ser, en el caso de que existiera, de lo que precisamente el cuerpo debe hacernos dudar seriamente". Intuyo que ahora pareciera abordar un cuerpo real, éxtimo, que no da garantía efectiva de existencia, aun cuando ese cuerpo es lo suficientemente 'nuestro' "hasta en su muerte y su descomposición". Quizá Nancy está, a su modo, pensando en el cuerpo como equivalente de la materialidad del significante, que es, en suma, lo que perdura más allá de la muerte y la descomposición de ese otro cuerpo orgánico, al que Nancy no deja de referirse en cada indicio con la enumeración de las células, las partes, los miembros, los órganos internos, cuerpo en el que se hace difícil encontrar "la huella del alma" porque está atravesado de tiempo, cambia minuto a minuto. Si la anatomía es el destino para Freud, ésta es para Nancy "la extrema precisión del alma" (indicio 48), es decir, del aparato psíquico. Nancy en otros indicios afirma que la anatomía es "una ficción cognitiva" y que, siguiendo a Freud, por ello mismo no es natural, sino diseñada e impuesta al sujeto por el Otro, por el registro simbólico (lenguaje, cultura, familia, educación, etc.). En el indicio 59, al que denomina 'supernumerario', anota que "los cuerpos son sexuados" y cada cuerpo "se relaciona con el cuerpo del otro sexo"; como Freud, también relacionará a ese cuerpo con lo excrementicio. Este cuerpo, como lo plantea en varios indicios, expulsa sus desperdicios hacia afuera (indicio 44), siendo esta deyección su modo de expresar el espíritu. Vemos cómo se insiste en ese binario adentro/afuera, concebido, según parece, como una oposición que daría lugar a pensar en cierta 'higiene' de ese espíritu, del alma, un modo de evacuar materialmente la inmundicia sustancial y pulsional al que Nancy parece referirse con la frase "el exceso de su propia vida" (indicio 47), que 'él' (¿el cuerpo? ¿el sujeto?) "no quiere ni decirlo, ni verlo, ni sentirlo". Interpreto, desde Lacan, que se trata del goce, ese goce camuflado por la pantalla fantasmática que –tanto en Lacan como en Nancy— lo avergüenza, le hace "sufrir toda suerte de molestias y apuros cotidianos". "El alma –agrega Nancy— se impone silencio sobre toda una parte del cuerpo de la que ella es la propia forma".

Trabajar en un taller el modo alienado de la sensación para alcanzar un modo emancipado de la misma supondría ver las diferencias, por ejemplo, que la sensación táctil le daría al aprendiz, si juega con la posibilidad de sentir el mismo objeto con distintas partes de su cuerpo; habría, a continuación, que trabajar cuáles serían las consecuencias de este ejercicio y proseguirlas por el lado del goce, del exceso, de la transgresión, de lo eyectado, para observar el modo en que se harían 'visibles' en la escena.

Habría un 'ego psíquico' que daría lugar a una 'psicología pura paralela a una psicología transcendental' (campo de las ciencias naturales, con conceptos o resultados universales, cuyo objeto original es el hombre natural, como diferenciado del resto de los animales, pero considerado no obstante en su base animal) y un 'ego personal o espiritual' cuya singularidad lo torna difícil de limitar en el campo de las ciencias del espíritu. La falla sería para Derrida el hecho de que la fenomenología construye estas nociones desde un yo intuitivo, un 'nosotros' antropocéntrico o antropocentrado, que ya estaría construido y, por ende, limitado por ello en su acceso al mundo en general y a otras perspectivas. En el fondo, la fenomenología, incluyendo a Heidegger, estaría siempre marcada por "una jerarquía teleológica y… una escala axiológica" (241), que privilegiaría el antropocentrismo. En el fondo, me animaría a decir que está marcada por una teología, incluso judeo-cristiana, donde el hombre es una criatura privilegiada, provista de espíritu, y diferente a los otros objetos del mundo a partir de la creación divina.

Husserl, siguiendo la tradición aristotélica, privilegia el tacto frente a los otros sentidos y no dice nada –según Derrida— del olfato y del gusto. El tacto contaría con una "excelencia reflexiva" de la que los otros sentidos carecerían: el tacto toca y a su vez da cuenta del tocarse y ser tocado, está pues dando lugar a un objeto, el cuerpo propio, donde se registra "la localización de las sensaciones en cuanto sensaciones" (246). Desde esta perspectiva, el objeto constituido por el ojo y la mirada constituye al objeto como visual, pero no como cuerpo propio. Husserl rechaza esa certeza de las aproximaciones precartesianas, cartesianas y postcartesianas,

que sostendrían que el ojo toca; las rechaza porque para él un filósofo riguroso no debe ceder, esto es, debe resistirse a las figuras del lenguaje común: todo el mundo puede comprobar, según él, que, más allá de frases como 'me tocó con la mirada', lo concreto es que "un ojo jamás toca" (247). Pareciera como si Husserl quisiera acceder a una dimensión pura, transcendental, un grado cero de denotación pura, en que no habría intervención o intromisión de la potencia connotativa del lenguaje.

Mientras los dedos pueden tocar y tocarse entre ellos, el ojo no puede ser visto por el ojo, carecería de esa capacidad reflexiva. Para Husserl el ojo que vemos en el espejo es otro objeto que no es 'nuestro' ojo, es similar a ver el ojo de otro, lo cual nunca me lleva a la certeza de que se trata de 'mi ojo', como cuerpo propio (248). Por otra parte, el espejo es ya un mediador 'técnico' que el tacto no necesita para tener una relación "inmediata, espontánea, directa, intuitiva' consigo mismo. El tacto no requiere de una alteridad; los colores que percibe el ojo no son, como lo que ofrece el tacto, una sensación del cuerpo propio mismo, más ligado a un sentir y sentirse tocado y tocando. Mientras el tacto opera por inmediatez absoluta, en simultáneo, los otros sentidos parecieran requerir otro tipo de temporalidad. Lo visual se refiere al cuerpo propio solamente en forma diferida, indirecta, por o con mediación de lo táctil (250). Lo más que puede un ojo es establecer una sensación de contacto, no propiamente un tacto (251).

Husserl, nos cuenta Derrida, va a distinguir la mano como tal de la sensación sensible táctil, que es la que propiamente da lugar al cuerpo propio como *realidad psíquica*, con extensión, *res extensa*. Y al proceder de esta manera, quiere separar lo material de la mano, o del objeto tocado, de la dimensión del cuerpo propio. Habría un *afuera*, con su "cualidad real de cosa" que ya se anuncia en la impresión sensible misma y su contenido (254). Ese 'afuera' ya estaba implicado también para la estatua de Condillac como determinante de la cualidad de la impresión sensible misma y de su contenido, pero necesariamente como otorgando certeza empírica de existencia de ese afuera, aunque nada asegura que lo tocado o visto no sea parte de una alucinación o fantasma: Derrida nos cuenta, por ejemplo, cómo Husserl confunde "una simple estatuilla, una muñeca mecánica"

con una muchacha que mira con un catálogo en su mano lo mismo que él está mirando (nota 28 de la pág. 254).

No todo lo que concierne a la cosa material externa me concierne, ni concierne a mi cuerpo propio (255). Hay, pues, una *diferencia* que impide la coincidencia de la cosa material externa con mi sensación, entre el yo y el no-yo, de modo que "el tocar manual, así sea el de tocar mi otra mano, no puede reducirse a una pura experiencia del cuerpo propio" (255). Para poder decir "soy yo" a nivel del cuerpo propio (incluso para pensarlo sin pronunciarlo), *para poder sentir antes de poder decirlo*, se requiere la anterioridad de una 'gramática –*tejné* al igual que la retórica.[130] Lacan va a plantear esta cuestión de la gramática como registro simbólico que ya determina el modo del sentir, de la percepción misma de lo que se siente. No hay afecto que podamos sentir que no esté ya contemplado, nombrado, catalogado en ese registro simbólico que es el lenguaje. En el fondo, queda negada la tesis de la inmediatez táctil; siempre hay mediación del registro simbólico. La frase que Husserl menciona, "sentir mi corazón" deja muchas preguntas sin responder, ya que no hay manera de que la mano toque al corazón como a un objeto externo al modo de una sensación táctil; se trata, como vemos, otra vez, de una frase gramaticalmente posible, pero fenomenológicamente fallida (258). ¿Cómo certificar lo que "se siente en el interior", si no es por mediación de la mano que puede presionar la carne y dar cuenta de algún hueso u órgano? No se puede tocar lo que se siente en el

[130] Aristóteles va a decirnos que la sensación, es decir, "la percepción de los sensibles propios es siempre verdadera" (134), pero no implica el pensar, al que parece diferenciar del inteligir. El inteligir solo resulta verdadero si se ha constituido con rectitud por la prudencia, la ciencia y la opinión verdadera. El pensar, por su parte, que solo se da en animales capaces de razón, puede ser a veces falso (134-135). Agrega, además, refiriéndose al inteligir, que, mientras "la facultad sensible no se da sin el cuerpo… el intelecto es separable" (138). Por eso, "el alma es el lugar de las formas", de lo abstracto, y ese inteligir o esas formas no están mezcladas con el cuerpo (ídem). Por eso comenta que mientras la carne registra lo sensible, lo inteligible se ocupa de la esencia de la carne. Así y todo, Aristóteles nos dice que "el alma jamás intelige sin el concurso de una imagen", de modo que siempre hay un 'anterior' sensible, aunque nos aclara que lo que "la facultad intelectiva intelige [son] las formas de las imágenes" (142). Tanto la facultad sensitiva como la intelectiva determinan su acción a partir del parámetro de placer/displacer, lo cual ya involucra la cuestión de la temporalidad (se puede anticipar, calcular o prever un placer o un dolor). Lo placentero y el dolor no coinciden con la cuestión de lo verdadero y de lo falso ni con la de lo bueno y lo malo.

interior, ni siquiera el interior mismo del cuerpo propio: sentir el corazón sería "un tacto interior sin superficie corporal visible" (259).

Derrida anota la diferencia entre *Fleisch* (carne) y *Leib* (cuerpo propio, cuerpo vivo) en el uso que tienen en Husserl; la carne deviene así una parte determinada del cuerpo propio, pero no todo el *Leib* (259, nota 34). Hay aquí una cuestión de traducción, porque en francés, según Derrida, se tradujo ambos vocablos alemanes husserlianos por 'carne', caso similar a cuando se tradujo la pulsión freudiana (*Trieb*) por instinto (*Inkstint*), generando múltiples confusiones teóricas. Derrida se pregunta si no habría que cargar en la agenda de Nancy sobre la urgencia de proceder a la "deconstrucción del cristianismo", este abuso de la traducción, ya que 'carne' está cargada de sentidos morales y cristianos (concupiscencia, pecado de la carne, encarnación, etc.).

La sensación provista por la mano o los dedos apenas brinda una versión parcial del objeto, una imagen, según la posición de la mano, de los dedos o del objeto mismo. Lo mismo con lo visual. En todo caso, Husserl se atiene al "plano solipsista" (260), tal como ocurría con la estatua de Condillac: es una experiencia narcisista, que poco conocimiento concreto, claro y distinto puede dar del objeto. Falta aquí la intromisión del otro/Otro como tal, "que habita como un aparecido lo más íntimo de uno mismo" (261). Derrida no detalla que ese otro/Otro es a la vez externo e íntimo, es decir, éxtimo en jerga lacaniana. Al menos el Otro como lenguaje es siempre un *a priori* de toda sensación y percepción. Así, la autoafección no puede ser pura, porque está ella misma afectada por una "hétero-afeción *en general*" (262).

Derrida, siguiendo a Nancy, va a plantear la necesidad de una haptología general, una teoría general de los sentidos que no parta del tacto como base ni de ningún otro sentido, sino del cuerpo propio, incluyendo el afuera y el otro, la ausencia, la muerte y el duelo, además de la *tejné* de los cuerpos (262). Esta propuesta se nos presenta como el desafío para toda praxis teatral que aspire a revisar sus fundamentos filosóficos y teóricos y aspire a renovarse –como sugería Nietzsche— en una dimensión emancipada de las categorías de la tradición de la metafísica occidental.

La cuestión del tacto en Francia: del tacto a la mirada

Derrida va a enfocarse en esta sección en Maurice Merleau-Ponty, con extensiones a las aproximaciones de Didier Franck y Jean-Luis Chrétien.

Nancy no cita a Merleau-Ponty [MP]. MP, siguiendo al Husserl de *Ideen II*, sin embargo, no da prioridad al tacto, al mundo tangible, sino a la mirada, a lo visual, al mundo visible. Cuando se refiere al tocar, retoma todo el tema de la mano, "la mano tocada que deviene tocante" (269). MP afirma que "La relación del cuerpo consigo mismo… lo convierte en el *vinculum* del yo y las cosas". MP sigue y modifica a Husserl; va a orientarse hacia un tipo de reflexibilidad: por ejemplo, la mano derecha siente la izquierda o bien cuando toco la mano de 'otro hombre' (273); dicha reflexión puede expresarse en una frase que retuerce la gramática: "me toco tocante". La mano tocada deviene a su vez tocante, por ende, "el tacto se ha expandido por el cuerpo… el cuerpo es 'cosa sintiente', 'sujeto-objeto'" (270). Esta experiencia del doble contacto, de lo tocante-tocado o de la reflexibilidad, nos dice Derrida siguiendo un ensayo de Françoise Dastur, ya estaba en Husserl, pero no es posible pensar similarmente lo vidente-visto, porque el objeto visto no regresa a ver el ojo que lo mira. Tal vez hay que revisar el apólogo lacaniano de la lata de sardinas que flota en el agua cuando Lacan está pescando en ese bote acompañado por Petit-Jean, un pescador, que le dice: *"—¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, ¡ella no te ve!"* (*Seminario 11* 102). Lacan queda perturbado por lo que le dijo el pescador y quiere saber por qué; esto lo lleva a discernir la diferencia entre *ver y mirar, entre visión* y *mirada*: "En primer lugar, si algún sentido tiene que Petit-Jean me diga que la lata no me ve se debe a que, en cierto sentido, pese a todo, ella me mira" (103). La lata deviene ahora el Otro cuya mirada perturba al sujeto.

El tacto del que Husserl habla no está expandido por todo el cuerpo, como quiere hacerle decir MP, quien apunta a un "discurso de la carne y de la encarnación", del que Nancy se aparta (271). Si MP llega a hablar de una 'carne del mundo', Husserl jamás lo hubiera suscripto,

puesto que para él no toda 'cosa tiene una carne', entendida como cuerpo propio, vivo, animado, encarnado (272). Husserl no avala la extensión metafórica de un tacto que deviene vista o visión, o viceversa.

MP llega a extender metafóricamente la cuestión de la mano hasta dar lugar a la presencia no solo de la otra mano y la reflexibilidad, sino del otro hombre como encarnado, incluso cuando se ve al otro. En ese momento o acontecimiento extraordinario (270), el "cuerpo como cosa sintiente se excita, y no solamente la conciencia" (273), porque "me he preparado para comprender que existen otros *animalia* y posiblemente otros hombres" (273-274); se me ocurre que esta cita de MP es bastante confusa, en la medida en que no se sabe si ese "me he preparado" alude a un yo [*moi*] o a un *Je*, sujeto localizado a nivel del cuerpo RSI. Cuando afirma "no solo la conciencia", está poniendo el cuerpo como cosa sintiente en otro campo que sobrepasa al yo. El cuerpo pareciera pertenecer al campo del cogito nocturno, del inconsciente e incluso del Ello. MP afirma que al estrechar la mano del otro hombre tengo la evidencia de su ser-ahí [en la medida] en que ella se sustituye a mi mano izquierda…" (274). No sé si ese 'ser-ahí' pretende equipararse al *Dasein* de Heidegger, pero a su vez me parece que esa evidencia no es tan definitiva, porque podría tratarse de un estrechar la mano en el relato de un sueño o en una alucinación.

En Husserl –muy similarmente a Lacan— nunca se puede tener acceso al cuerpo (*Leib*) del otro, no hay relación sexual, solo acceso a la carne (*Fleisch*) como órgano, y la carne propia. Solo accedemos al cuerpo propio del otro "de manera indirecta" por medio de las metáforas y metonimias que nos brinda el lenguaje. Para Husserl también el acceso a nuestro cuerpo vivo solo es posible por analogías, comparaciones, proyecciones e introyecciones, esto es, por el parloteo del sujeto. Al otro hombre, obviamente, le pasa lo mismo. La cuestión del cuerpo es confusa en la cita provista por Derrida porque no se discierne el cuerpo imaginario del cuerpo simbólico y, lo que es peor, del cuerpo real, pulsional, tarea que emprenderá Lacan. Ese cuerpo imaginario, diseñado a partir del estadio del espejo, es una instancia que se interpone entre el *Fleisch* y el *Leib*, es decir, lo que *falta* en la aproximación de Husserl y de MP. Husserl, dice Derrida, nunca hubiera suscripto ese "no es de otro modo" de MP, según

el cual se tendría acceso al cuerpo vivo del otro o, como lo dice Husserl, "a la compresión de la vida psíquica del otro" o "del sistema significante de la expresión de los acontecimientos psíquicos" en la lengua 'efectivamente hablada y en su gramática" (275). De alguna manera, no hay que perder de vista que entre las dos manos que se estrechan, o en la caricia, o en el golpe, siempre hay un "abismo infranqueable" (275), la del misterio del otro, de la "experiencia del cuerpo del otro como tal". No hay un intuicionismo del acceso inmediato al otro, es la tesis de Husserl, que MP trata de forzar. No podemos *apropiarnos* de la alteridad del otro. Husserl se inclina a "velar siempre por la alteridad del otro" (276) y, en reversa, por la alteridad propia, la del sujeto mismo. MP yerra, según Derrida, cuando supone que al "comprender el cuerpo del otro y la existencia del otro" (278), estoy en condiciones de aceptar que ambos compartimos "el mismo mundo" (278) o del 'mismo sentido del mundo' ya que, apunta Derrida, "el mundo de cada uno es intraducible" incluso, diría yo, para el yo del mismo individuo. La percepción del otro no equivale –como quiere MP— a alcanzar la *empatía* (*Einfühlung*): "el propio Husserl no pudo ni quiso 'resolver' nunca este 'enigma' que será siempre el tormento de la fenomenología" (282). El alardeado 'convivio' olvida también el componente de alteridad de aquellos que supuestamente convergerían en un imaginario uniforme, indiferenciado.

La mayor parte de las técnicas actorales de las que disponemos insisten en el trabajo grupal, pero descuidan el modo en que los ejercicios, a pesar de ser realizados en grupo, nunca alcanzan "la alteridad el otro". Una praxis teatral con base psicoanalítica, para la cual 'no hay relación sexual' tiene que diseñar nuevos ejercicios capaces de diferenciar el registro de la sensación (táctil o de cualquier otro sentido) en el órgano del aprendiz, del imaginario que le hace suponer que el otro, el compañero de ejercicio, ha registrado de igual forma esa sensación. Nada más sospechoso que alucinar la empatía.

Lo visible y lo invisible

Derrida va a enfocarse en cómo MP va a abrir "una problemática mucho más rica del ojo, de la vista y de lo visible", que no lo exime –habiendo hablado de un acceso directo al otro y de retomar el tema de la empatía— de tener que ocuparse del "espacio óptico, el apartamiento, la distancia, la tele-visión, lo invisible mismo, lo invisible directamente en lo visible" (286-287). Esta aproximación de MP se sostiene en la simetría entre el tocar y el ver de la que Dastur ya demostró sus fallas. MP retoma "la tradición occidental desde Parménides a Husserl que, según *Sein und Zeit* [de Heidegger] "privilegió el ver como único modo de acceso al ser y al ente" (287). Esta tradición occidental a la que se refiere Heidegger y que Derrida niega (292), es la que debería llevaros a cuestionar la naturalizada aceptación del imperialismo audiovisual en la teatralidad del teatro que reduce las potencias y riquezas sensitivas y sensibles de las experiencias performativas.

MP, al otorgar privilegio a la visión sobre el tacto, está otorgando "primacía a la verdad" (296) y sostiene ambiguamente que "la unidad y la diversidad de los sentidos son *verdades* de igual rango". Derrida se interroga si para MP habría "verdades de igual rango" para cada sentido, habida cuenta de la diversidad de los sentidos, o si cada sentido apuntaría a un tipo de verdad diferenciada (296).

Indudablemente, los teatristas no podemos desentendernos de la cuestión de la verdad, sea la de la actuación, la de la representación, sea la de la subjetividad individual o transindividual. El tema de la verdad, en relación o no con los sentidos y el cuerpo, desborda los límites que nos hemos fijado para este trabajo; valga decir que Derrida también lo menciona y no se detiene en ello. Sin embargo, la elaboración lacaniana de la verdad, siguiendo –según mi parecer— sugerencias nietzscheanas, nos aporta un campo teórico para discernir el modo en que la creatividad propone siempre un semblante de lo real o de la verdad, lo sepa o no el teatrista. Allí reside su ética y su política artísticas, por eso importa que esa tarea se realice desde una perspectiva emancipatoria.

MP va a enfocarse en la cuestión de la mirada. Sigo la lectura que hace Derrida, independientemente de que sus comentarios respondan al MP de *Lo visible y lo invisible*, de 1964, o indirectamente al *Seminario 11* de Lacan, del mismo, donde aparece el tema de la mirada como objeto *a* y referencias a MP. Derrida apunta (298 y ss.):

- La mirada no conoce borde externo. El mundo es lo que vemos, pero hay que aprender a ver, lo cual implica decir quiénes somos y qué es ver. No parece, pues, distinguirse aquí la visión de la mirada, tal como hará Lacan.
- Sin embargo, habría un borde o límite interno a la mirada misma: hay un invisible para el saber y un inefable para el decir.
- Ese invisible de MP no es lo no inteligible ideal, una especie de otredad invisible, diferente o más allá de lo visible, sino un invisible replegado a la mirada misma, que está directamente en lo visible. Pareciera ser similar al concepto de lo siniestro en Freud.
- Lo mismo ocurría entre lo tocable y lo intocable a nivel del tacto: lo intocable no es un tangible posible, sino una otredad en la superficie misma de lo tocable (305).
- Es en la infraestructura de la visión donde hay que hacer aparecer al pensamiento. Derrida señala este equívoco en MP y se pregunta si esa infraestructura es de la visión que implica la estructura del pensamiento o es la infraestructura del pensamiento (¿o pensa-*miento*? la que determina la infraestructura de la visión. MP afirma que se trata de hacer aparecer el pensamiento y no de hacerlo 'nacer', porque "hasta el momento dejamos en suspenso la cuestión de saber si no estaba ya implicado ahí". Pareciera haber un *a priori* de lo simbólico como tal.
- El sentir se halla disperso en mi cuerpo. Recordemos que en Lacan los afectos están también desarrumados. MP

aclara que no propone una "génesis empirista del pensamiento", como era la intención de Condillac al que no nombra.

- Habría para MP una "visión central que enlaza las visiones dispersas", una especie de "tacto único que gobierna en su totalidad la vida táctil de mi cuerpo, ese yo pienso que debe poder acompañar a todas nuestras experiencias" (298). Habría –se me ocurre pensar— visiones parciales – la *visión* o el ver en Lacan— diferentes de esa visión central, que correspondería parcialmente a la *mirada* como mirada del Otro. MP las distingue, pero no accede a la cuestión de la mirada como registro simbólico. Cuando afirma que "mi visible se confirma como *ejemplar* de una universal visibilidad" (299), parece estar distinguiendo la singularidad del ver, de una universalidad atribuida a esa universal visibilidad del Otro. Lo curioso es que ese 'yo pienso' pareciera estar del lado del Otro, de lo universal, que habita éxtimamente al yo [*moi*].

Afirmar una 'universal visibilidad' implica, obviamente, la existencia del Otro; el arte, teatral o no, se yergue como la tejné que apunta a desautomatizar precisamente esa universalidad. De pronto una silla podría ser otra cosa: los formalistas rusos lo teorizaron a su modo con su noción de extrañamiento (*ostrenanie);* Kantor se preocupó también por esa 'objetivación' sospechada y sospechosa de la silla en un performance que comenta *in extenso* en su *El teatro de la Muerte*. El cubismo y otras vanguardias, a diferencia del arte que las precedió cuya meta era reproducir la 'realidad', apuntaron a desbaratar nuestras certezas sobre la sensación, la percepción y la interpretación de lo provisto por los sentidos alienados por el discurso hegemónico de la cultura, es decir, por una postulada 'universal sensibilidad' propuesta como norma universal.

- Cuando MP se refiere a esa visión central, no está atribuyéndola a cualquier ser viviente, sino a los hombres en general, como un universal. Se trata de una antropología, más que de una fenomenología estricta. Y es que para MP,

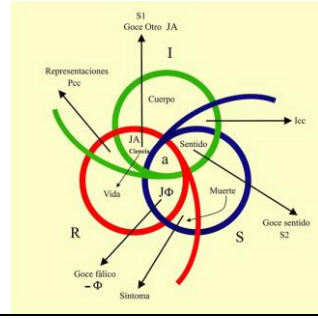
según Derrida, la diferencia entre animales y hombres está dada por el lenguaje, lo cual sostiene lo que anoté antes: la diferencia la hace el registro simbólico. Sería ahora el momento de cotejar –pero no lo haremos aquí— lo que plantea Lacan en el *Seminario 11* y las referencias y críticas que hace a MP.

- Lo visible responde, según MP, a este Logos que "se realiza en el hombre, pero de ningún modo como su *propiedad*" (302). Lo visible sería el pensamiento propiamente humano, tanto en las visiones dispersas como en la visión central. Cabría aquí plantearse si esta visibilidad no es imaginaria, una realidad fantasmática.
- MP redefine la carne: no es lo material, sino "el enrollarse de lo visible sobre el cuerpo viviente" (303). Otra vez se confunde el *Fleisch* con el *Leib*, es decir, se percibe aquí la dificultad teórica de discernir el cuerpo en su dimensión trinitaria RSI. Pero pareciera aproximarse a la idea de que hay un cuerpo real (el cuerpo viviente) sobre el que se enrolla el cuerpo imaginario (visiones dispersas) y simbólico (visión central). MP llega a decir que "lo que nosotros [los hombres, los humanos] llamamos "carne' [es] esa masa interiormente trabajada [¿por qué, por quién?] [que] no tiene nombre en ninguna filosofía" (304).
- Lo vidente sería lo tocante y lo visible sería lo tocado, entre los que no hay reversibilidad ni coincidencia (304). Tocar y tocarse nunca coinciden en el cuerpo. Lo tocante no es nunca exactamente lo tocado. La unión posible entre tocante y tocado "se realiza en lo intocable" (¿el objeto *a* en el vacío que dejan los tres nudos RSI?). Y MP agrega: "aquello del otro que no tocaré nunca" y que el otro tampoco tocará en mí, otra vez la cuestión de que no hay relación/proporción sexual. Lo intocable, lo imposible, es propiamente el objeto *a*, solo contorneable por el significante, pero su sentido y verdad nunca alcanzados/dichos

en su totalidad. Afirma a continuación que "la conciencia no es lo intocable", pero incluso el inconsciente tampoco es intocable, porque se puede acceder a sus representaciones (305). Entonces, me parece que lo intocable se refiere a lo Real.[131]

- Cuando MP plantea que "la carne es fenómeno de espejo" (306), y hace alusión a Narciso, vemos que estamos en la dimensión del registro imaginario, donde se fusionan lo tocante y lo tocado, pero en una unidad o convergencia ilusoria. Frente a esto, incluso como lo planteará Nancy, queda abierta la cuestión de hasta qué punto la sensorialidad del otro [estaría] implicada en la mía" (307), en relación a la "cristalización de lo imposible", esto es, de lo intocable e invisible que es el objeto *a*, en tanto real y en tanto causa del goce.

[131] Es imposible en este punto no reproducir el gráfico lacaniano, el nudo Borromeo en el que se aprecia la cuestión del cuerpo trinitario RSI, los distintos tipos de goce y el lugar del objeto *a*. Imposible extendernos en este ensayo sobre la consecuencias teóricas y prácticas de este poderoso esquema.



Demás está decir que esta rápida enumeración de algunas tesis sobre tocar, el tocar, la visión y la mirada, particularmente en Merleau-Ponty y luego en Lacan, conforman un campo conceptual que nos obliga a los teatristas a alejarnos del lenguaje común y comenzar a trabajar los conceptos aprovechando nuestra praxis teatral, siempre tan nutricia de ejemplos y acontecimientos, para poner en crisis lo sabido y radicalizar nuestros objetivos a fin de desalienar, descolonizar el cuerpo y la realidad, abordando lo real en toda su peligrosidad de modo tal de establecer un paradigma (fálico, obviamente) más emancipado.

Bibliografía mínima

Aristóteles. *Acerca del alma* [*De Anima*]. Madrid: Editorial Gredos, 1978.

Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. s/l: Siglo XXI Editores, 1993.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.

Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité de sensations; augmenté de l'extrait-raisonné*. París: Librairié Arthème Fayard, 1984.

Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy* [2000]. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2011.

Geirola, Gustavo. "Tocar, ser tocado, tocarse en la actuación. Desde Condillac a Lacan. Treinta y una notas sobre 'el tocar': una sensación básica en la praxis teatral y la formación actoral". Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XIV, Ed. 55 https://argus-a.org/indice.html?pag=3

---. *Charla entre teatristas (2). Teatro, Performance, Praxis teatral (2024)*. Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2 https://argus-a.org/ebook/815-charla-entre-teatristas-teatro-performance-praxis-teatral-2.html

---. *Charla entre teatristas. Teatro, Performance, Praxis teatral*. Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2024. https://argus-a.org/ebook/810-charla-entre-teatristas-teatro-performance-praxis-teatral.html

---. "Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia". Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XI, Ed. 42. https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1607-1.pdf

---. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. (2000). 2da. Edición. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-*a* Artes y Humanidades /Arts & Humanities, 2018. https://argus-a.org/ebook/706-teatralidad-y-experiencia-politica-en-america-latina-1957-1977.html

---. "Los cuerpos del actor." Encinas, Percy, ed. *Stanislavski desde nuestros teatros. Recreación de su legado*. Lima: AIBAL/PUCP, 2015. 29 – 54 http://gustavogeirolaensayos.blogspot.com/

Gerez Ambertín, Marta. "Superyó, censura y voz: incidencias clínicas" (https://www.elsigma.com/columnas/superyo-censura-y-voz-incidencias-clinicas/14576)

Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2004.

Lacan, Jacques. *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus* [2000]. Madrid: Arena Libros, 2003.

---. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.

Stanislavski, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del 'caso Joyce', las chavestas de Braunstein y el sinthome[132]

A Gabriela Abad

…a lo que el artista nos da acceso es al lugar de lo que no se podría ver, además haría falta nombrarlo.

Lacan, "Maurice Merleau-Ponty"*, en Otros escritos, 202.*

Introducción

En el ensayo de Néstor Braunstein "Las chavetas de Joyce y Schreber", el autor nos invita a considerar el hecho de que Lacan cambiara su posición respecto del sinthome, según como Lacan lo plantea al principio del *Seminario 23*, con la posterior introducción del 'ego' en la clase final del seminario, anudando ya no los tres registros RSI, como al principio, sino lo simbólico y lo real con un lazo *al interior mismo del registro imaginario:* a ese sinthome Lacan lo bautiza como *'ego'*, el cual, obviamente ya no es '*moi*' del estadio del espejo.

Mi hipótesis, para que se entienda a lo que voy, es afirmar que ese 'ego' es 'la chaveta'[133] desde la cual trabaja todo artista, pero no todo sujeto. Hay en ese 'ego' una postulación estética de Lacan, porque desde la primera clase del seminario anuncia "lo que será este año mi interrogación sobre el arte" (23). Con esta afirmación, Lacan instala el eje temático del seminario, que no es clínico, sino estético, aunque obviamente haya un aporte a la clínica. Esta aproximación al arte, eje y clave para leer este seminario, es quizás la última en su enseñanza para el campo de la estética,

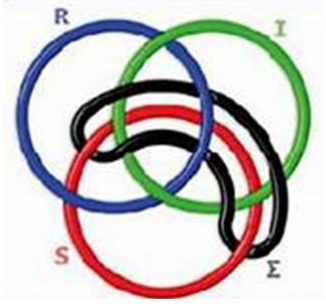
[132] Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XV, Ed. 58 https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1919-1.pdf

[133] El Diccionario de la RAE define 'chaveta' como "clavija o pasador que se pone en el agujero de una barra para impedir que se salgan las piezas colocadas en ella"; asimismo, la palabra se refiere a la cabeza, a perder la cabeza, a enloquecerse.

después de las tres estéticas que Massimo Recalcati detalló en un ensayo iluminante: el psicoanalista italiano señala la estética del vacío, la estética anamórfica y la estética de la letra, que no hay que pensarlas en forma cronológica. La estética de la letra es la de la contingencia y la de la singularidad del artista y, como su nombre lo indica, no es una estética a partir del significante y del lenguaje, como veremos más adelante. Recalcati no menciona ni cita el *Seminario 23* y, por eso, a mi entender, se le escapa una *cuarta estética*, que es también la de la letra, la de la contingencia y la de la singularidad, pero que es algo más: es la del 'ego', esa construcción del propio artista que solemos denominar 'estilo'.

Sinthome, estilo y 'ego'

Néstor Braunstein en otro ensayo titulado "El psicoanálisis en lengua castellana", recurriendo a la "Obertura" a los *Escritos*, menciona la cita de Lacan sobre la famosa frase de Buffon, "el estilo es el hombre", la cual resulta sustentable solamente a costa de suplementarle la idea también lacaniana de que se trata del "hombre al que nos dirigimos" (Lacan 2009, 21). Lacan plantea entonces el estilo como una experiencia poética, resultado de su trabajo con el lenguaje, que le retorna al analizante, al igual que al artista, su mensaje desde el otro y del Otro, esto es, desde el analista o desde su cultura y comunidad. Indudablemente, al fin de un análisis es esperable que el analizante acceda a 'su' estilo, a esa cuarta cuerda, la de su singularidad y contingencia, que anuda los desajustados tres registros simbólico, real e imaginario del nudo Borromeo. Su gráfico de la página 21 del *Seminario 23* es:



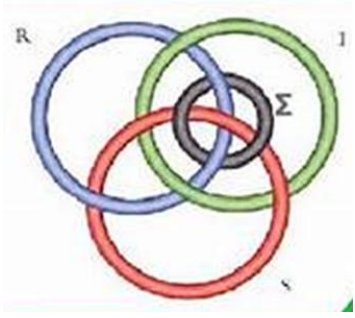
Por medio de este sinthome el analizante inventa su subjetividad y se pare a sí mismo como sujeto ya fuera de la operación de alienación, ineludible y estructural, que lo fundó como sujeto determinado por el Nombre-del Padre. Por medio del sinthome, entonces, el sujeto deja ya el 'haber sido nombrado' por la potencia nominadora del Padre, para darse su propio nombre. En la operación de separación trabajada durante un análisis, el sujeto se transforma en un *parlêtre* que, en el trabajo con *lalangue*, con su cuerpo y su goce, se emancipa del Nombre-del-Padre, logrando inventarse[134] como sujeto al tiempo de darse un yo [*moi*] singular, que no deberíamos confundir con el 'ego' del *Seminario 23*, entendido como elaboración suplementaria de todo artista. La pluralización del Nombre-del-Padre que Lacan planteará ya desde el *Seminario 22*, amplía considerablemente la posibilidad de que el sujeto evite la forclusión del Nombre-del-Padre que podría sumirlo en una psicosis; sin embargo, Lacan nos advierte que, más allá de esa pluralización por la cual el sujeto puede anudar los tres registros desajustados por la operación de alienación o por el malestar en la cultura, no es posible prescindir de ese Nombre-del-Padre a nivel de estructura (Clase 5, 16).

El sinthome puede funcionar entonces como una variable o modalidad *inventada* por el *parlêtre* durante su análisis como suplencia del Nombre-del-Padre; cualquier cosa o actividad que le concierna a su deseo (arte, deporte, vocación) puede oficiar de sinthome cuando ha sido elegida *emancipadamente* del mandato paterno. Digamos, en suma, que, por medio de ese sinthome (suplencia de los Nombres-del-Padre), el sujeto, causado por un deseo decidido de separación, asume la potencia de nominar su mundo y nominarse a sí mismo, lo cual supone a la vez asumir la inconsistencia del Otro, es decir, la imposibilidad ética de atribuirle al Otro la responsabilidad por sus actos. El Otro, por ende, deja de ser una garantía. El *Seminario 22* ya anuncia o prefigura la elevación del registro imaginario por sobre el registro simbólico: en efecto, Lacan nos dice que:

[134] En algunos ensayos psicoanalíticos se dice que el sujeto se '*re*inventa', lo cual no es correcto, porque nunca antes pudo inventarse al momento de constituirse como sujeto por la operación de alienación. Fue el Otro quien lo inventó, el Otro que habla en él.

> Pero quizá, esos nombres del padre, podemos especificar que después de todo no sea sólo lo Simbólico lo que tenga el privilegio de eso, que no es obligatorio que sea al agujero de lo Simbólico que esté unida la nominación. Lo indicaré el año próximo. (Clase 10, 17)

Ese privilegio ahora desplazado de lo simbólico a lo imaginario que se planteará en el *Seminario 23* ya permite entender que haya otro sinthome que no funciona sólo como suplencia del Nombre-del-Padre, que no es esa cuerda que inventa el sujeto entre múltiples posibilidades de los Nombres-del-Padre para *anudar los tres registros*, sino que ahora es posible imaginar *otro* sinthome que anude, pero no los tres registros, sino dos, el simbólico y el real, *al interior mismo del 'agujero' en el imaginario*: y este sinthome es lo que Lacan denominará el 'ego', propio de otra instancia que va más allá de cualquier analizante, de cualquier mortal, y que –mediante su aproximación a Joyce— podemos admitir como el 'ego' singular de un artista. De ahí su gráfico en la página 149 del *Seminario 23*:



La estética del 'ego' y la cuestión del pase

No sorprende, pues, que Recalcati, al referirse a la tercera estética, la de la letra (que implica al cuerpo y al goce), se refiera al *pase* al final de un análisis como ese momento en que el analizante accede a esa dimensión inventiva, poética para fundar su singularidad. Afirma que "la tercera estética encuentra su solución más eficaz en la experiencia del *pase* y en la escritura del poema subjetivo que éste comporta" (29), agregando en nota

que "En el *pase* está, en efecto, en juego la posibilidad de un anonadamiento único y singular, entre el elemento necesario del vínculo biográfico y aquello de su transmisión testimonial "universal" (29).Y es que el proceso de separación implica la invención creativa, por ese juego que Lacan hace entre *separare* y *se parere* en el *Seminario 11* (p. 221): el vocablo latino *separare* significa 'separarse', pero también tiene en francés la significación de inventar un hábito para el monje, es decir, la capacidad del *parlêtre* de forjar su propio hábito singular, es decir, como plantea Lacan, de "vestirse como defenderse, procurarse lo necesario para que los demás se cuiden de uno"; ese nuevo hábito tiene la función de un velo por el cual el sujeto se defiende –como con el fantasma— de su desajuste con lo simbólico y de la irrupción de lo real. Por su parte, el equívoco con el francés que plantea el latino *se parere* da por resultado la idea de parirse, de engendrarse a sí mismo. Mediante el *separare* el sujeto se separa del Otro y de la cultura hegemónica que le fue impuesta; pero gracias al *se parere* el sujeto se hace de un nombre, se inventa y pare a sí mismo a la vez que da nacimiento a *su* mundo, el propio. Y si el sinthome cumple estas funciones en la desalienación del analizante gracias al pase y le brinda la posibilidad de ajustar sus tres registros en forma inventiva y de autoengendramiento, el 'ego' del artista es otra operación suplementaria a la que no todo analizante accede. Cualquier *parlêtre* puede, pues, inventarse un sinthome, puede escribir, puede pintar, puede componer música, pero eso no alcanza para fundar un 'ego' a nivel artístico; no todo analizante, aunque haga de la escritura un sinthome, puede ser un James Joyce. Como veremos más adelante, el presupuesto fundamental de esta aproximación de Lacan es plantear que el psicoanálisis es una praxis, tal como lo es el arte, de modo que el pase puede pensarse como un recurso poético, creativo.

Ego y escritura: otra vez el estilo

Ya desde el *Seminario 3* Lacan se refería, en su lectura de la letra de las *Memorias* del Presidente Schreber, a ese estilo 'enigmático' con el que Dios le habla en su *lengua fundamental* (203) para enfatizar, como veremos, que no estamos en el campo del habla y de la lengua común con la que se

confronta cualquier mortal. De modo que el 'ego' del final del *Seminario 23*, como veremos, es esa escritura singular y contingente, por la cual el artista inventa un 'ego' que no solamente le permite evitar la forclusión del Nombre-del Padre, tal como lo haría el sinthome para cualquier analizante, sino, además –como en el 'caso Joyce'—, hacerse de su nombre propio inventándose a sí mismo para los próximos 'trescientos años'. Y es desde ese 'ego' desde donde el artista redefine el lazo erótico con el Otro, porque todo arte –por ser un discurso— no existe más que como un lazo erótico dirigido al Otro. Una vez triturado el Otro, cuando se ha confrontado su inconsistencia, el arte, por ser tal, no puede más que regresar a la función fálica de la que había partido, ahora transformada y hasta trastornada, para abrir con sus enigmas nuevos horizontes emancipatorios. La falta de garantía del Otro, no obstante, deja su huella en el hecho de que siempre suspende el sentido de la obra como cerrada y completa, posicionándola en cambio en esa permanente incomodidad connatural al arte que no deja de recordarnos la falta en el Otro, S(Ⱥ), al dejar ese enigma abierto para convocar al desciframiento por un otro quien logre esperanzadamente sumarse a la tarea de transformar y trastornar el discurso hegemónico a la vez que a sí mismo.

En efecto, se cuenta que Leonardo da Vinci solía afirmar que 'toda obra de arte no está nunca terminada'. La termina el contemplador, tal como Lacan plantea al referirse a la 'función cuadro' en el *Seminario 11*. Recalcati nos recuerda que hay que entender esa 'función cuadro' de dos modos: el primero, que la obra de arte hace referencia a la *tyche*, al encuentro con lo real: una obra de arte *auténtica* tiene que promover en el contemplador ese encuentro con lo real, tal como lo hizo el artista al forjar su obra para velar ese real. "Donde hay "función cuadro –afirma Recalcati— hay arte, donde esta función está ausente no hay arte" (22). Si utilizo el vocablo 'auténtico' es precisamente para calificar al arte y diferenciarlo del *oficio* que es un mero hacer automatizado.

En esta 'función cuadro' –sostiene Recalcati— no es el sujeto el que contempla la obra, sino "es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto" (22), que captura el ojo por medio de un placer, "un placer del ojo, al ser atrapado por el cuadro como una experiencia estética de abandono,

pacificación, como una deposición de la mirada" (23). El segundo modo de la 'función cuadro', resulta del hecho de que "no proporciona una representación del sujeto, sino más bien una representación del límite de su posibilidad de representación" (23). En esta línea de pensamiento, Recalcati nos conduce nuevamente a la cuestión del 'estilo' como viniendo el otro y del Otro; nos dice, comentando el famoso momento relatado por Lacan frente a esa lata de sardinas flotando en el mar, que no es el sujeto el que mira, sino que es mirado por el Otro, lo cual no deja de tener un sabor ominoso. Escribe Recalcati:

> El ser capturado en el cuadro revela allí su carácter más radical. Se trata de la "función mancha". Esta última muestra al sujeto como entregado a la mirada del Otro, una mirada que viene desde afuera y subvierte la idea clásica del sujeto como artífice de la representación. El más allá de la representación tiene como presupuesto el hecho de que el punto de perspectiva de la mirada está ubicado fuera del sujeto" (23).

El contemplador del arte ya no es un sujeto que mira, sino el objeto mirado. Esta aniquilación de la representación "conmociona el ser del sujeto y lo aniquila" (24), dejando al sujeto desnudo en su confrontación con ese enigma que es la obra y que lo pone en circunstancia de no poder evitar el desciframiento como modo de evitar la irrupción de un real en el seno mismo de su subjetividad. Si hay un 'estilo' Joyce, si hay un estilo Picasso o Kahlo, es porque el contemplador se defiende con una rúbrica estética de su propio real –así como el artista se ha defendido del suyo— elaborando un semblante propio frente al que le propone la obra y, en esa elaboración, no solamente pone en juego toda su subjetividad, sino que tiene la posibilidad de escribir su propio 'ego' deviniendo él mismo un artista.

Del sinthome al 'ego': saber-hacer y tejné

Hay un desarrollo coherente desde el sinthome al 'ego '(incluso pasando por todas las etapas que bien detalla Braunstein en su ensayo), por eso estoy en desacuerdo con su lectura cuando plantea que Lacan

'dejó de lado' (2009, 55) su primera postulación y dio un "giro sorprendente al 'caso Joyce' contradiciendo lo sostenido hasta entonces" (52), como si hubiera un salto mortal, una hiancia, y hasta una contradicción, entre el sinthome y el ego, cuando en realidad hay una continuidad de pensamiento orientada precisamente por el eje del seminario: el arte. Me animo a pensar que Braunstein, en su afán por dar cuenta de aspectos clínicos y de sus valiosos aportes en este sentido, pierde de vista ese eje del *Seminario 23*.

La última clase del seminario se titula "La escritura del ego"; se trata allí de un *saber-hacer* que no se limita meramente el uso del lenguaje, a "una precipitación del significante" (2006, 142), sino a una escritura *otra* (no una mera grafémica) a partir de *lalangue* para lograr anudar desde el registro imaginario lo real y lo simbólico 'deschavetados' en el malestar en la cultura (*independientemente de los desanudamientos biográficos del artista*). El saber-hacer "que es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable" (2006 59) no es sin ética: "Uno solo es responsable en la medida de su saber hacer" (ídem). Recalcati, precisamente, señala esta convergencia de 'valor' y 'sublimación' en Lacan, en la medida en que Lacan saca a la sublimación de ser una "forma de idealización. (…) La sublimación en cuanto creación de valores es una problemática exquisitamente ética" (43). Ese saber-hacer del artista es 'artificio', una habilidad producto de una técnica, de una tejné, razón por la cual, a pesar del trabajo poético que un analizante pueda realizar en el forjamiento de su sinthome, no lo constituye de inmediato en un artista, porque el artista, para dar lugar al 'ego', no puede desentenderse de la dimensión técnica de todo arte.

Sujeto, parlêtre y artista: de la clínica al arte

Ahora bien, de lo que hay que percatarse –según creo, y que orienta en una dirección parcialmente errónea a Braunstein— es que, con el sinthome, ya no estamos en la dimensión del sujeto ni en la dimensión del inconsciente estructurado como un lenguaje, sino en la del *parlêtre* del lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación. La dimensión del *parlêtre*, al principio del *Seminario 23*, si se olvida el eje del seminario, es indudablemente la dimensión de la clínica, la que involucra a todo analizante. Pero

como Lacan apunta al arte y al artista, la última parte del seminario ya no concierne solo al *parlêtre*. El 'ego' en la última clase sigue siendo un sinthome, aunque, como veremos, va a ser una chaveta diferenciada de esa cuarta cuerda que anuda los tres registros al principio del seminario; y es que, siendo ambos chavetas, conciernen al *parlêtre*, al cuerpo y al goce, a *lalangue*, y se despliegan en un campo de operaciones en el que se pone en acción un saber-hacer con lo pulsional y lo real. Esto cuenta, entonces, tanto para el analizante como para el artista en su dimensión biográfica. Pero Lacan, al enfocarse en Joyce, divide sutilmente las aguas entre analizante y artista, marca una diferencia que es, precisamente, la que se propuso abordar desde el inicio de seminario.

Mientras que cualquier analizante como *parlêtre* puede *inventar* una chaveta para anudar los desajustes de sus tres registros y arreglárselas con su modo de goce, el artista suma a esto otra tarea: la de anudar con *otra* chaveta –ese 'ego' como escritura, como obra y estilo— un desajuste mucho mayor que le concierne no sólo a él, *sino a toda la comunidad que lo rodea e involucra*. Su 'ego' aspira a anudar desde su imaginario los trastornos de un simbólico hegemónico causante de un malestar en la cultura y de variados trastornos en la subjetividad de su época, con un real que irrumpe en sus múltiples formas de obscenidad y atrocidad social y política. Si el analizante está involucrado en dicho malestar, no se propone necesariamente afectar desde su imaginario dicho malestar. El artista, en cambio, en tanto desabonado del inconsciente, vive esa situación como un exiliado de lo simbólico, a la vez que afronta lo real desde un sufrimiento que va más allá de él mismo. Para compensar los desajustes a nivel de la cultura, el artista elabora un 'ego' como estilo artístico. En suma, no todos los *parlêtres* apuntan a tener un 'estilo' artístico. El análisis, dice Lacan, enseña "al analizante a hacer un empalme entre su *sinthome* y lo real parásito del goce" (2006 70), pero el artista va más allá, *inventa* a lo largo de la construcción de ese empalme, un 'ego' suplementario al interior mismo del registro imaginario, para abordar un enigma ('mítico', si se quiere) cuya función es recordarnos nuestra ex-sistencia.

Por estas razones, no suscribo la afirmación de Braunstein de que "El ego es la chaveta que sujeta su imaginario [el de Joyce] (el sentimiento

de tener un cuerpo que puede fallarle en momentos decisivos" (2009, 56-57), porque el gráfico lacaniano muestra claramente que ese 'ego' sujeta lo simbólico y lo real al interior mismo del registro imaginario, de un imaginario ahora inventivo, creativo, *inaudito*, que si bien apunta a la separación del Otro, como en el caso de cualquier *parlêtre* que se inventa a sí mismo, cuando se trata del artista su saber-hacer, basado en una tejné, está orientado hacia un objetivo mucho más allá de él mismo: reinventar la lengua. Por eso Lacan nos plantea cómo Joyce, ya desde el *Ulysses,* "tritura la lengua", agregando "que forma parte de su saber", dando "a la lengua en la que escribe otro uso" (2006 72). El ego, ciertamente, es el resultado del trabajo contingente y singular del artista con su goce y su deseo, en su búsqueda de triturar al Otro hegemónico para poner en su lugar ya no solo un yo [*moi*] renovado capaz de afectar al Otro como tal (instancia narcisista del artista), sino con el objetivo de sustituirlo por un Otro inventado, emancipado y emancipatorio, tarea que, como es fácil de observar, no es la específica de cualquier analizante.

Texto artístico y caso: desciframiento vs. interpretación

Me parece que Braunstein pretende en cierto modo una aproximación del tipo de psicoanálisis aplicado al someter a Joyce a una lectura bio-clínica, que es precisamente con lo que Lacan, aunque coquetea con ello en algunas clases del seminario, evita no dejándose distraer del eje que se propuso abordar. Me figuro, además, que Braunstein, al poner a Joyce y Schreber conjuntamente en el título de su ensayo, ya de alguna manera está insinuando un diagnóstico, ése que Lacan nunca dio. Y es que Lacan no aborda a Joyce como sujeto sino como *parlêtre y artista*. Como bien lo plantea Michel Arrivé, Lacan no diferencia el 'caso Schreber' del 'texto Schreber': "Para él las dos nociones de *texto* y de *caso* son inmediatamente equivalentes" (198) porque "Lacan establece entre el "texto Schreber" y el "caso Schreber" una relación" (197). Aquí se invalida no solo el psicoanálisis aplicado, sino también se instala un parteaguas entre lo biográfico-clínico y la competencia del psicoanálisis para abordar el arte, en suma, una diferencia entre interpretación y desciframiento. Y es que, ni para Freud ni para Lacan mismo, Schreber es un sujeto en análisis; las *Memorias*

son a la vez arte y caso, son escritura de un 'ego', de modo que solamente pueden ser descifrados a nivel de la letra, y no interpretables a partir del habla. Lacan, prefigurando ya ese 'ego' del *Seminario 23*, valora las *Memorias* de Schreber como el producto de un artista y por eso enfatiza a cada momento en su *Seminario 3* la cuestión de 'la lengua fundamental' que "tiene como propiedad la de ser siempre enigmática" (146):

> Nuestro trabajo es situar estructuralmente el discurso que da fe de las relaciones eróticas del sujeto con el Dios viviente, que es también el que, por intermedio de esos rayos divinos, y de toda una procesión de formas y emanaciones, le habla, expresándose en esa lengua desestructurada desde el punto de vista de la lengua común, pero asimismo reestructurada sobre relaciones más fundamentales, que él llama la *lengua fundamental*. (101)

Como puede verse, esas *Memorias* no son el mero testimonio del 'habla' de un analizante en sesión que apela a la lengua común para arreglárselas con *lalangue* y el goce, sino una experiencia de escritura extremadamente elaborada que da cuenta, en primer lugar, de 'relaciones eróticas" no con ese Otro simbólico supuestamente estructurado y completo, sino con un Otro *desestructurado* (el peso de esta palabra es grande para quien sostenía que 'el inconsciente está estructurado como un lenguaje') y con una falta. El artista se confronta con ese lenguaje desestructurado que lo habita y lo constriñe, *sabe* de la falta e inconsistencia del Otro, del desajuste en el malestar en la cultura que lo agobia; por eso es más allá de sus experiencias biográficas que el artista sabe-hacer con la falta en el Otro y con su inconsistencia para ofrecer eróticamente un 'ego' que dé cuenta de ello para afectar a su prójimo en la escena pública.

Ego, escritura artística e inmortalidad

La escritura artística es, entonces, un saber-hacer desde el ego, un abrochamiento de lo real y lo simbólico al interior del registro imaginario, una escritura que aspira a una *autonomía* respecto de la lengua y la escritura (grafémica) corrientes:

> Confiere a dicha escritura una autonomía, tanto más notable cuanto que hay otra escritura, esa que resulta de lo que se podría llamar una precipitación del significante. (2006, 142).

Como vimos antes, no se trata de la escritura de la lengua, del significante, sino de la letra, de las marcas o huellas que se disciernen en la relación del cuerpo y el goce, las que manifiesta el *parlêtre* y su *lalangue* desde el lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación y desde las coerciones superyoicas frente a las que necesita defenderse por medio de un semblante que no es meramente al que puede recurrir cualquier *parlêtre* en su separación del Otro, sino de un semblante enigmático con la suficiente potencia para darle a la lengua 'otro uso', esto es, capaz de constituirse en registro simbólico emancipado y emancipador para el artista mismo y para su comunidad. Lacan nos relata cómo Joyce juega con esas letras, es su trabajo artístico, sin el cual "las tres cuartas partes de los efectos de *Finnegans* se perderían" (2006 163). ¿Qué está en juego en este saber-hacer con la letra desde el ego? Nada más ni nada menos que la inmortalidad que solo la escritura artística puede ofrecer, al menos por trescientos o más años, como quería Joyce. *Non omnis moriar*, en palabras de Horacio, la escritura auténtica vencerá la muerte. El 'ego' que, como chaveta, elabora el artista apunta, así, a pervivir más allá de su vida mortal: "no moriré del todo" o "no todo de mí morirá", porque la escritura artística hará perdurar el nombre y la fama.

En tanto el artista trabaja con lo real y procura ofrecer un semblante verdadero de ella, y en tanto ese real es siempre un fragmento, un cogollo de pensamiento (2006 121), resulta que, siendo ese real un imposible de decir, es también pulsión de muerte, en tanto la muerte es ese imposible que no puede ser pensado (2006 123).

Del síntoma al Síntoma

Percibo que la lectura de Braunstein no discierne entre el síntoma de Joyce, como de cualquier otra persona, tal como lo muestra el gráfico de la página 21 del *Seminario 23*, y el de "Joyce el Síntoma", en el cual está

en juego la cuestión del nombre propio: Joyce "quiso ser alguien cuyo nombre, precisamente el nombre, sobreviviera para siempre" (2006, 163). Lacan insiste en enfatizar la cuestión de la escritura en Joyce: después de *Retrato de un artista*, ya con *Ulysses* y finalmente con *Finnegans Wake*, va constituyendo su arte en relación a la palabra: "destrozar, descomponer esa palabra que va a ser escrita— hasta tal punto que termina disolviendo el lenguaje mismo" (2006 94); evade o se distancia o se emancipa de las 'palabras impuestas' –a diferencia de Schreber acosado por la lengua fundamental de Dios—, para "*dejarse invadir* por las propiedades de orden esencialmente fonémico de la palabra, por la polifonía de la palabra" (ídem, el subrayado es mío). Estamos ya en la dimensión del significante fónico, completamente desamarrado del sentido y por lo tanto emancipado del deseo y goce del Otro simbólico; estamos en los bordes del vacío y sinsentido de lo real. Frente a este simbólico desestructurado y frente a este real amenazante, el artista se dejar invadir por el balbuceo del goce Otro, proveniente de lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación; ése es su riesgo y el peligro del arte auténtico. El artista se deja invadir por el goce de hablar que lo exilia del sentido, el cual es siempre teológico, siempre fálico. Dejarse invadir no equivale a 'ser invadido' por el Otro sin saberlo, como es el caso frecuente de todo analizante. Me pregunto si ese 'dejarse invadir' por lo fonémico, además de insinuarnos una cierta experiencia mística con lo insensato, no está a la vez refiriéndose al masoquismo (no fálico) en tanto "el masoquismo es lo máximo del goce que da lo real" (2006 76).

De ahí que Lacan afirme dos cosas para tener en cuenta: la primera, que "El síntoma en Joyce es un síntoma que no les concierne en nada [a quienes están presentes en la clase], es el síntoma en la medida en que no hay ninguna oportunidad de que atrape algo del inconsciente de ustedes" (2006, 163), razón por la cual adivinamos en esta afirmación un motivo más por el cual Lacan no diagnostica a Joyce, nunca lo califica de neurótico, perverso o psicótico, precisamente porque no es un analizante en sesión. Lo segundo para tener en cuenta sugiere que no es completamente justo decir –como plantea Braunstein— que Lacan "Le concedió valor clínico para definir la estructura del escritor a una única línea de una

novela" (2009 52-53, subrayado de Braunstein), ateniéndose a unas frases y una escena de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Una vez más, Lacan enfatiza desde la primera clase del seminario que él apunta a lo artístico y a la singularidad del artista como tal: por eso se detiene una vez más en lo escrito, en el título de dicho libro, pero no descuida, como se comprueba a lo largo del seminario, abordar otros textos joyceanos, especialmente al *Finnegans Wake*. Incluso en esa referencia a *Retrato del artista*, Lacan afirma:

> *Retrato del artista.* Hay que escribir *el artista* haciendo especial hincapié en *el. The* no es exactamente, por supuesto, nuestro artículo definido. Pero se puede confiar en Joyce. Si dijo *the,* es precisamente porque piensa que él es el único artista, que en esto es singular. (2006, 17)

Ese 'the', en ese temprano texto de Joyce, equivale al ideal de artista: Joyce no escribió *A Portrait of* an *Artist*. No es, pues, el retrato de *un* artista adolescente, sino del ideal de artista al que puede aspirar un adolescente. Un ideal que se le impone a temprana edad como una sublimación, tema que Lacan ya había derogado desde el *Seminario 7*. Así, en cierto modo, ese 'the' ya prefigura el 'ego' del *Seminario 23*, con la salvedad que para ese 'ego' habría que escribir el 'the' tachado, como Lacan procede cuando escribe Ła Mujer, que no ex-siste.

Joyce y Lacan

Si Joyce compensa por medio del arte su condición de ser un 'desabonado del inconsciente', y que yo leo como 'desabonado del inconsciente estructurado como un lenguaje', la pretensión de Lacan en este seminario es similar: es un seminario cuyo eje no es ni el sujeto, ni la clínica, ni la lengua común, sino por el contrario el artista como *parlêtre* o, mejor, del *parlêtre* como artista. Y al hacerlo, no deja de sugerirnos que él mismo ocupa o aspira a ocupar ese lugar. Por eso desde la clase inicial nos plantea que hablará desde *lalangue*, 'su' *lalangue*.

Braunstein, inclinado a lo biográfico, señala cierta homología entre la vida de Joyce y la de Lacan, en particular respecto al rol de la figura paterna; su lectura se legitima oblicuamente en la medida en que, en "Joyce el Síntoma", Lacan dedica un par de párrafos breves a su 'encuentro' con

la obra de Joyce en su juventud, al salir del colegio Stanislav, no sin humildad declarando que no quiere ponerse a la altura de Joyce. Sin embargo, creo que la cuestión no pasa una vez más por convergencias biográficas, sino por el hecho fundamental de que la escritura joyceana, que aspira a trescientos años de incomodidad intelectual, no está alejada del 'estilo" de la escritura lacaniana. La breve referencia biográfica en "Joyce el Síntoma" está allí planteada precisamente para diferenciar esos dos planos (biografía y estilo) y enfatizar precisamente que lo importante no es lo biográfico, sino la letra, la construcción del 'estilo', el 'ego' de una escritura enigmática, difícil, a cada instante destrozando la gramática de la lengua común. Otra vez vemos cómo Lacan posiciona al psicoanálisis como arte y a su escritura producto de un 'ego' que va más allá de ser el común sinthome al que puede acceder un analizante.

Saber-hacer, verdad y semblante

Desde la clase primera del seminario, Lacan desliza la idea de que se va a ocupar de la relación de la verdad con el saber-hacer, el saber-hacer del artista (2006 14), es decir, de la relación de la verdad con el arte. Porque si el sinthome apunta a un real imposible de decir, tarea de todo analizante, el artista se empeña, además, en *procurar un placer* precisamente porque se trata de arte, de una experiencia estética, y entonces nos da un semblante de ese real, del objeto *a*, es decir, de *su* verdad a partir del 'ego'. Para Freud, nos recuerda Lacan, "lo verdadero causa placer, y esto lo distingue de lo real. Lo real no produce forzosamente placer" (2006 75). El 'ego' deviene así un semblante placentero (estético) de ese más allá del principio del placer, de ese campo del goce situado más allá de lo simbólico, que escapa a ese registro; frente a ese real, el significante delata su precariedad, su ineficacia, al menos hasta tanto es inventado por el registro imaginario y el ego. De ello deriva el hecho de que ese semblante artístico, en cuanto verdad del artista, siempre está en la dimensión del medio-decir. Es un semblante ofrecido así a la comunidad como un modo de defensa frente a la intrusión y repetición de lo real, de la pulsión de muerte que habita el

malestar en la cultura. De ahí la diferencia con el sinthome de un analizante que no necesariamente procura alcanzar esta dimensión estética para afectar a su comunidad, como es el caso del artista.

Todo esto llevará a Lacan al final a postular el modo en que Joyce, como todo artista, se las arregla gracias al ego y a la invención que provee el registro imaginario para acceder a un semblante de la verdad ("el semblante más verosímil" [2006 120]), capaz de anudar ese desarreglo entre lo real y lo simbólico propio del malestar en la cultura, ya no (sólo) para él mismo, a la manera del sinthome del inicio del seminario, sino para recuperar el lazo amoroso con su comunidad. Y esto porque el artista tiene que regresar al sentido, a lo imaginario-simbólico, reinventándolo: "Solo es verdadero lo que tiene un sentido" (2006 114). Es decir, el artista no puede apoltronarse en el sinsentido de lo real del cual partió para trabajar desde su saber-hacer; siempre tiene que inventar un semblante que lo regrese a lo comunitario y ese semblante procura ser y sostener un lazo erótico porque el arte es un discurso.

El artista y el analista; arte y psicoanálisis

Por medio del arte, el artista 'compensa' ese desajuste de los tres registros que, en una primera instancia, hizo peligrar –al menos desde su perspectiva— el lazo social, para retornar vía un imaginario emancipatorio transindividual al sentido: "Es preciso estrellarse…contra un nuevo imaginario que instaura el sentido" (2006 120), tarea tanto del arte como del psicoanálisis, porque ambos son praxis, tal como lo plantea en el *Seminario 11*. Y si arte y psicoanálisis son praxis, entonces el analista es *en cierto modo* un artista que hace semblante del objeto *a* para hacer visible lo no simbolizado del analizante, ese goce que lo perturba. Riesgosa tarea para un artista, para un analista y para un analizante como contemplador, pero mucho más peligrosa para un artista porque aspira a trastornar el discurso hegemónico. Recordemos que en el *Seminario 11* Lacan califica al psicoanálisis de praxis, que trata lo real por medio de los simbólico, y en segundo lugar por lo imaginario (14). Más tarde, como vemos en el *Seminario 23*, lo imaginario es revalorizado y redefinido. La praxis no es una mera práctica; praxis es arte, implica el saber-hacer de la tejné, entonces, el psicoanálisis

es un arte, no una mera práctica terapéutica; el psicoanálisis también tiene una técnica y se instala a partir de un erotismo: el amor de transferencia. Sin embargo, hay una diferencia con el artista en tanto la obra del analista no aspira a la escena pública.

Y Joyce –dice Lacan— es un hereje que "[elige] el camino por el cual alcanzar la verdad" (2006, 15); y agrega:

> La buena manera es la que, habiendo reconocido la naturaleza del *sinthome,* no se priva de usarlo lógicamente, es decir, de usarlo hasta alcanzar su real, al cabo de lo cual él apaga su sed. (2006, 15).

"Alcanzar su real" nos regresa a pensar en el fin de un análisis, es decir, alcanzar a saber algo del deseo y goce singulares en el proceso de desalienación, de separación, que todo *parlêtre* debe atravesar, pero con el agravante de que el artista apunta además a poner en crisis el discurso hegemónico, el discurso del Amo, el registro simbólico como tal. El artista llega más lejos, porque ese real, que le concierne en función de la subjetividad de su época, no es meramente subjetivo, personal; su sed de verdad lo conduce a un saber-hacer para afectar esa subjetividad epocal. El analizante, entonces, puede acceder a *su* sinthome, pero el artista no se detiene allí. Lacan va a plantearnos que, si bien Joyce, como cualquier sujeto, puede echar mano al sinthome para compensar los desajustes de los tres nudos, no se conforma con eso, porque Joyce, además, *quiere ser él mismo un síntoma*: de ahí que Lacan titulara su conferencia "Joyce el Síntoma" y *lo escribe con mayúscula*.

Volvemos a la cuestión de la perdurabilidad del nombre propio frente a la muerte que toma en el artista una dimensión espectacular comparada con la de un analizante. Una vez más, el artista no se queda en la suplencia de los Nombres-del-Padre como sinthome, sino que aspira a ser el padre de su propio nombre (2006 165). Joyce quiere legar una escritura que, conformada por enigmas –"Joyce es por excelencia el escritor del enigma" (2006 151)— y epifanías (ídem 152), exija de parte del otro, del lector, un trabajo de *desciframiento* capaz de poner en crisis su propio deseo y goce alienados en procura de alcanzar su singularidad y, a la postre, esperanzadamente, transformar la cultura y lo social. Y esto, una vez más,

porque no se puede "interpretar" *Finnegans Wake*, no hay modo de hacerlo. Hay que descifrar, esto es, volver a plantearse la lectura como una escritura auténtica que anude la tremenda diseminación del sentido, que se confronte a cada paso con el sinsentido y el vacío de lo real. Sucede lo mismo con la lectura de los textos de Lacan: hay que descifrarlos. Y esa tarea del lector o del contemplador u observador de arte supone siempre una confrontación con ese real que lo mira y anonada desde la obra; en esta confrontación, frente al enigma que es la obra, el contemplador afronta la inconsistencia del Otro, tal como el artista lo hizo previamente. Un lector que se resista a 'escribir' su lectura se queda afuera del proyecto joyceano y, me animo decir, de los 'escritos' de Lacan. Porque descifrar es siempre cometer una herejía con lo simbólico.

> Pero es un hecho que Joyce elige, por lo cual es, *como yo*, un hereje. Porque el hereje se caracteriza precisamente por la *haeresis*. Hay que elegir el camino por el cual alcanzar la verdad, tanto más cuanto que, una vez realizada la elección, esto no impide a nadie someterla a confirmación, es decir, ser hereje de la buena manera. (2006, 15, el subrayado es mío)

Elegir el camino nos retorna a la relación del arte y del psicoanálisis con la ética del deseo. Ser hereje "de la buena manera" es serlo amorosamente: es ir más allá del Padre, del dogma, pero sosteniendo el lazo amoroso (social, artístico y psicoanalítico). Y convengamos que no todo sujeto es capaz de elegir el camino para alcanzar la verdad de su goce y de su deseo configurando un 'ego' y una escritura artística. En el campo de la clínica, que es la dimensión que preocupa a Néstor Braunstein en su ensayo, el sujeto puede *arreglárselas con su goce*, ir más allá del Pasdre, y hacerlo como pueda, por medio de una chaveta, suplencia o prótesis, y, en tal caso, con eso es suficiente, no necesariamente tiene que aspirar "a compensar por medio del arte" (Braunstein 2009, 53) los embrollos, los desajustes de los tres registros en la escena de la cultura. En la generalidad de la clínica, con el sinthome basta; en el arte hay que ir más allá, hay que atravesar la selva oscura de la subjetividad para conformar el 'ego', hay que tener el deseo decidido de aspirar a ser un *S*íntoma singular y contingente, único, si se puede, por trescientos años y más.

Bibliografía

Arrivé, Michel. "Lacan, sobre el estilo: el estilo de Lacan", en *Langage et psychanlyse linguistique et inconscient*. París: PUF, 1994).

Braunstein, Néxtor A, "Las chavetas de Joyce y Schreber". En Cerda, Alejandro et al. *Scherber. Los archivos de la locura*. México: Paradiso Editores, 2009. 51-6

---. "El psicoanálisis en lengua castellana". *The European Journal of Psychoanalysis* Feb 11, 2023 https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/braunstein-article/

Lacan, Jacques. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

---. *Seminario 22. R.S.I.* Traducción y notas de Ricardo E. Rodríguez Ponte. Escuela Freudiana de Buenos Aires.

---. *Seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

---. *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009.

---. *Seminario 3. Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

---. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Recalcati, Massimo. "Las tres estéticas de Lacan". En Recalcati, Massimo et al. *Las tres estéticas de Lacan. Arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006. 9-36.

Gramática, discurso psicoanalítico y fórmulas lacanianas de la sexuación[135]

Es un hecho que –al menos para mí— es cuando escribo
que encuentro algo.
J. Lacan, *Seminario 19*, C2, 13

… que haya el hombre y la mujer, es la tesis de
donde parto hoy — es antes que nada asunto de lenguaje
J. Lacan, *Seminario 19*, C3, 24

Introducción

Podría haber titulado este ensayo "Nomenclatura y gramática", habida cuenta de que el Diccionario de la RAE define 'nomenclatura' como "conjunto de las voces técnicas propias de una disciplina". En psicoanálisis la referencia a las voces no puede dejar de sugerir al superyó, sea el heredero del Edipo, el superyó moral, o bien el más atroz, el heredero del Ello que impele a gozar a costa de llevar al sujeto a su propia destrucción.[136] Los vocablos que pululan en los trabajos psicoanalíticos, algunos a nivel de la lengua común, otros como nociones y finalmente otros que alcanzaron el nivel del concepto me preocupan porque muchos de esos vocablos, de esas voces, tienen efectos singulares en el discurso del psicoanálisis, al punto que, después de las fórmulas lógicas

[135] Publicado en Artes y Humanidades/Arts & HumanitiesVol. XV Edición N° 59. https://argus-a.org/publicacion/1941-gramatica-discurso-psicoanalitico-y-formulas-lacanianas-de-la-sexuacion.html

[136] Uno de los libros que despliega minuciosamente la cuestión de las voces y el superyó se titula precisamente *Las voces del superyó*, de Marta Gerez Ambertín. Este libro, junto a otros posteriores, *Imperativos del superyó* y el reciente *Superyó y sexuación. Clínica de la no relación sexual* (2025), de la misma autora, han causado la escritura de este ensayo de mi autoría y, obviamente, constituye el telón de fondo de varias cuestiones tratadas en mi ensayo. Se trata de un intercambio de ideas, ya que *Superyó y sexuación* fue escrito a causa de una pregunta que yo le hiciera a la autora. De modo que, como puede verse, nos causamos mutuamente. Un breve texto, bosquejo o borrador de este ensayo, fue leído precisamente durante la presentación de *Superyó y sexuación*.

de la sexuación que Lacan introduce en su última enseñanza, no dejan de complicar cuestiones a nivel teórico y clínico. Son vocablos, significantes muy recurridos que, una vez planteadas las fórmulas de la sexuación, pareciera como si se empecinaran en embrollar el discurso y a los analistas. Es más, como intentaré plantear en este ensayo, terminan embrollando al mismo Lacan.

Me refiero al modo en que las identificaciones que impelen el habla del analizante en sesión parecen resultar de la coacción gramatical, de manera tal que varón y mujer, y sus secuelas culturales a nivel del registro simbólico: activo/pasivo, masculinidad/femineidad, sea lo que sea que estos signifiquen, se inmiscuyen en su parloteo y siempre dejan escapar un punto de enigma respecto del goce que lo habita. Es probable que un analizante en su etapa de trabajo con *lalangue* pueda elaborar inventivamente, poéticamente, su sinthome singular frente a la castración y la no relación sexual y, de ese modo, emanciparse del Otro hegemónico, patriarcal, gramatical y heteronormativo. "El psicoanálisis –afirma Antonio Quinet— es un proceso emancipador" (*La política*…108). Las fórmulas de la sexuación, por ello, constituyen para el Lacan del *Seminario 19*, lo que puede brindarle al psicoanálisis un modo de orientación en el sentido de ofrecer "algunas líneas a inventar" (C1, 10)[137] para abordar la clínica y evitar quedar adosados al lenguaje o a ser el mero representante institucional del Falo.

Algunas investigaciones y artículos relatan cómo muchos adolescentes actuales no entienden demasiado la pregunta ni los fundamentos de esa pregunta acerca de cuál es su identificación y su orientación sexuales, al menos al modo en que se las entendía en décadas pasadas. En cierto modo, esos jóvenes señalan indirectamente cómo esa pregunta, en sesión o fuera de la sesión, no deja de ser discriminatoria. Por eso nos advierte Quinet que "[c]ada vez que se clasifica la sexualidad o se identifica a alguien por su sexualidad, se está realizando un acto de segregación" (*La política*…169).

[137] En todos los casos, las citas corresponden a la edición y traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte; entre paréntesis anotaré (Cx, x), es decir, (Clase x, página x),

Sin abundar en la bibliografía sobre estos desafíos de la clínica psicoanalítica en "el complejo ensamblaje sexualidad, sexo, género y sexuación", me atengo al ensayo de Facundo Blestcher titulado "Sexualidades diversas e identidades nómades: incidencias sobre el psicoanálisis". El autor, en consonancia con muchos planteos adelantados por Silvia Bleichmar, nos refiere cómo hoy en las subjetividades contemporáneas que se despliegan en el consultorio no se puede dejar de

> reconocer una pluralidad de posicionamientos sexuados, identidades de género, orientaciones deseantes y modos de goce que *desafían los sistemas nominativos*, clasificatorios y normativizantes de los discursos tradicionales. Las sexualidades disidentes van delineando, no sin matices, novedosas configuraciones individuales, familiares y sociales que alteran el régimen instituido heterosexista, heteronormativo y falocéntrico, de la mano de una legislación. (s/p, el subrayado es mío)

En este panorama, Blestcher confronta, por un lado, hasta qué punto, en la clínica, la teoría parece quedar "aturdida por efecto del pasmo" frente a lo que, por otro lado, se le presenta a diario en el consultorio:

> sujetos que denuncian el carácter restrictivo de la división masculino/femenino para instituir otras alternativas de identificación genérica, jóvenes que despliegan trayectorias homo y heteroeróticas sin que estas pasiones se excluyan entre sí o provoquen conflicto, personas trans que resisten la imposición de someter sus cuerpos a tratamientos quirúrgicos que los tornen más aceptables para los discursos dominantes, subjetividades alternativas o innovadoras que discuten el alcance de las formas de nominación de las identidades y los erotismos en tanto representan formas de encorsetamiento de la potencia deseante, colectivos que defienden el derecho a la elección del emplazamiento sexuado singular como condición para la construcción de una comunidad igualitaria, entre muchas otras posibilidades de realización humana.

Y habida cuenta, como señala el autor, de que las "modificaciones en los procesos de producción de subjetividades cuya incidencia no se restringe a la sexualidad, sino que afecta a las configuraciones humanas tal como las conocemos", y que, además, todavía padecemos las violencias

físicas y psíquicas inherentes al "dispositivo moderno de la sexualidad" (que las fórmulas de la sexuación de Lacan tratan de subvertir), todo pareciera indicar que "las variaciones de las sexualidades quedaron cercadas en una serie de dicotomías asfixiantes: hombre o mujer, masculino o femenino, activo o pasivo, heterosexual u homosexual". Y si hay infinitos goces, si el arcoíris de los goces es de alta complejidad, entonces no sorprende que haya diferentes combinaciones identificatorias y transgresivas a las que cualquier sujeto puede advenir para correrse un poco de la regulación fálica en orden a satisfacer deseos singulares o pulsiones renunciadas. Indudablemente, a esos vocablos marcados por el género, habrá que observarlos indefectiblemente en el habla del sujeto caso por caso y no descuidar cómo todo esto se embrolla en el fantasma.

Por ello, en este ensayo pretendemos revisar algunas cuestiones teóricas ligadas a la nomenclatura y su relación con lo simbólico y con el superyó, esto es, cómo el Otro constituye el campo de la Ley y del sentido, y que, a pesar de su incompatibilidad con el Uno, no deja de intentar intervenir y aspirar a regular lo irregulable: los goces singulares en el lado no-fálico, lado del no-todo, donde el lenguaje ya resulta impotente. Se me ha ocurrido conjeturar que pensar las fórmulas de la sexuación simplemente como lado fálico y lado no-fálico, evitando sobredeterminarlas con la gramática lingüística, produciría menos malentendidos y embrollos en el campo de la teoría y de la clínica.

'Hombre' y 'mujer': asuntos de lenguaje en conflicto con la subjetividad contemporánea

> La convulsión de las cartografías sexuales sitúa al psicoanálisis en una escena de interpelación que reclama la deconstrucción de aquellos enunciados que resultan ya no solo insuficientes, sino francamente indefendibles.
>
> Facundo Blestcher

No es sin herejía con el registro simbólico del discurso psicoanalítico que pretendo intervenir en el tembladeral que la gramática y la lin-

güística promueven al interior mismo de dicho discurso. Según mi perspectiva hereje, pareciera producirse cierta turbulencia y hasta revoltijo teórico cuando se relee a Lacan *retrospectivamente* a partir de sus propias fórmulas de la sexuación. Pero la herejía, que el mismo Lacan practicaba y de la cual hasta se enorgullecía (*Seminario 23*, 15), siempre resulta el combustible necesario para impedir la dogmatización de cualquier discurso y cualquier disciplina, no importa si las conjeturas herejes llegan o no a tener un futuro posible. Lacan fue hereje –y hasta parricida— con Freud, con Saussure, y muchos otros, a lo largo de su productiva enseñanza y, por ello, estoy convencido de que hay que leerlo desde la misma actitud sacrílega, como una vía para ir más allá del padre, particularmente cuando hay que tratar con la subjetividad contemporánea. Y esta actitud hay que sostenerla en lo posible desde la rigurosidad conceptual que impone la conjetura misma, tal como Lacan lo planteó. La validez de toda conjetura no está en su verdad o falsedad, porque escapa a esos criterios, sino en que su propuesta irreverente o no, escandalosa o no, haya sido elaborada con rigor. Y en lo que sigue, el rigor de la conjetura es en lo que, dentro de mis posibilidades, he puesto mayor cuidado.

Teniendo en cuenta que las fórmulas de la sexuación y la lógica que les es inherente ponen en primer plano no la cuestión del sexo anatómico, sino las posiciones subjetivas respecto al modo de goce sexual, no es sorprendente que los vocablos 'hombre' y 'mujer', 'femenino' y 'masculino', quieran tomar la primera plana en el discurso. Freud ya había planteado que el psicoanálisis no puede avanzar mucho si se atiene a dichas voces: jugó con ellos, y también con pasividad y actividad, pero, como sabemos todos, terminó aceptando que no le daban al psicoanálisis ninguna base concreta. En efecto, en la "33ª. Conferencia. La feminidad", que reelabora textos anteriores y abre temas que serán desarrollados en textos posteriores, Freud afirma:

> Si ahora me adujeran que justamente esos hechos contendrían la prueba de que tanto varones como mujeres son bisexuales en sentido psicológico, yo inferiría que se han decidido de manera tácita a hacer coincidir

> «activo» con «masculino» y «pasivo» con «femenino». Pero se los desaconsejo. Me parece inadecuado y no aporta ningún discernimiento nuevo. (*Obras completas*, Tomo XXII, 107)[138]

Y a pesar –según Freud—de lo desaconsejable de apelar a esos adjetivos, lo cierto es que los embrollos no dejan de producirse cuando se recurre a los sustantivos determinados por la división de los sexos: varón y mujer. Incluso, todavía peor, cuando se habla de 'hombre' en sentido universal como 'la humanidad' o la especie humana. Lacan incluso habla de 'raza' (*Seminario 18*, Clase 8, 3) y hasta prefiere usar el vocablo 'macho', afirmando que "no hay ningún medio de repartir dos series cualquiera –yo digo cualquiera— de atributos que hagan la serie 'macho', por un lado, y, por otro, la serie 'mujer'. No he dicho 'hombre' para no crear confusión" (*Seminario* 19, C10, 93).[139] Freud, en la conferencia ya citada, nos alerta, no obstante, sobre la coerción de la costumbre cuando nos dice que, al recurrir a esos vocablos, "lo hacemos por mera docilidad a la anatomía y a la convención" (Ídem, 106). Si la 'docilidad' pareciera insinuar, por un lado, cierta sumisión al mandato de gozar masoquistamente y, por otro, a la convención cultural, resulta que entonces podemos darle un estatus preciso a dicha convención: es la convención del lenguaje, del registro simbólico, particularmente de la gramática. De modo que ni la anatomía ni la gramática logran capturar aquello de lo que se trata en el psicoanálisis: no solamente cómo se deviene varón o mujer, sino además cómo fluyen los diversos goces posibles en lo que hoy denominamos el *parlêtre*. Está en juego aquí, a nivel del discurso, precisamente la coacción y la coerción ejercida por el Otro –el registro simbólico, el lenguaje y en particular la gramática— sobre el sujeto. Razón por la cual Lacan puede afirmar en el *Seminario 19* que "el hombre y la mujer, no sabemos lo que son" (C3, 24).

---

[138] En el *Seminario 19*, sin embargo, Lacan parlotea sobre la idea de que "en la relación sexual, me parece que es más bien la mujer la que da el empujón" (C10, 93), la que además trabaja, mientras que el hombre le parece ser pasivo, porque holgazanea. Le parece a Lacan –como a Freud— que "un ensayo de repartición bisexual" basado en lo activo/pasivo, solo puede desembocar en "resultados igualmente bufones" (C10, 94).

[139] En esa cita, quizá hubiera sido más exacto decir 'hembra' y no mujer, como opuesto a 'macho'.

En función de lo dicho, me preocupa un embrollo que, no siendo ajeno ni a Freud ni a Lacan ni a muchos otros autores, no deja de insistir en la bibliografía psicoanalítica. Este embrollo está, a mi entender, directamente ligado a la nomenclatura gramatical y, por eso, se me ocurrió pensar hasta qué punto la gramática, en Freud y en Lacan, juega un papel relevante en relación con la sexualidad y el superyó, pero a su vez complica *la verbalización* de las fórmulas lógicas de la sexuación y, consecuentemente, pone en emergencia el discurso psicoanalítico.

Un embrollo, según el Diccionario de la RAE, se define como un enredo, un modo enmarañado y confuso, desajustado, de los hilos. Podríamos pensarlo como un desajuste de los tres registros RSI del nudo Borromeo y que pareciera solicitar cierto sinthome teórico y metodológico para transformar la clínica psicoanalítica después de haber sido introducidas y enunciadas por Lacan las fórmulas de la sexuación. Por ello, desde esta aproximación, la conexión entre imperativo superyoico y coerción gramatical no debería resultar sorprendente. Si el superyó –como afirma Marta Gerez Ambertín— no es ni paterno ni materno, pareciera que escapa a las determinaciones morfológicas del género gramatical. Además, si tenemos en cuenta –como la misma autora plantea en su libro *Superyó y sexuación. Clínica de la no relación sexual*— que dicho superyó no está ausente en ninguno de los lados de las fórmulas de la sexuación (70), entonces resulta que se requiere repensar dos cuestiones de fondo: por un lado, el rol de la función paterna, del Falo, de sus alcances en ambos lados de las fórmulas. Y, por otro lado, habría que revisar la posible incidencia superyoica de esa Madre Primitiva que Freud introduce –no sin silenciarla— en el mito de la horda en *Tótem y Tabú* la cual, por su consistencia gozadora, pareciera desregular la función fálica y singularizar los innumerables goces posibles ofrecidos a todo sujeto cuyo deseo insatisfecho lo conduce, precisamente, a un vuelo del lado no-fálico. Si no resulta difícil comprobar cómo la función paterna es inherente al lado fálico de las fórmulas de la sexuación, no parece que haya habido un desarrollo más pun-

tualizado respecto a esa Madre Primitiva del lado no-fálico de dichas fórmulas. ¿Habrá que repensar esa figura de la Madre Primitiva como una variante más de la voz obscena del superyó heredero del Ello?[140]

Me propongo en primer lugar conjeturar algunas alternativas teóricas sobre la gramática y su implicación en el discurso del psicoanálisis, las cuales, seguramente, podrían afectar directamente a la clínica psicoanalítica; alternativas que resultan, como se desprende de lo ya dicho, del modo en que se requiere formular algunos reacomodamientos conceptuales *après coup* de las fórmulas de la sexuación, de la introducción del *parlêtre* y de *lalangue*, como un horizonte abierto por la última enseñanza lacaniana más allá del sujeto y del inconsciente estructurado como un lenguaje, particularmente al abordar la cuestión del goce, "esa relación perturbada a su propio cuerpo que se denomina goce" (*Seminario 19*, C3, 27). Porque lo que denominamos hombre y mujer "es aproximable al lenguaje, muy precisamente en esto de que el lenguaje funciona como supliendo el goce sexual" (Ídem 27-28).

Del sujeto y del parlêtre

Lacan procedió en su última enseñanza a orientarse hacia la lógica para evitar justamente lo engañoso de la gramática. Me parece que, al introducir el *parlêtre* en 1974 su intento es ir más allá del sujeto como resultado de la operación de alienación ineludiblemente estructural a la que no escapan ni varones ni hembras. El *parlêtre* no es un mero equivalente del sujeto y por eso hay que tener cuidado cuando uno se refiere al *hablanteser* para no embrollarse. Desde el inicio de su itinerario, Lacan planteó al sujeto como marcado por el lenguaje, por el registro simbólico como condición ineludible para formar parte de la cultura, pero el *parlêtre* –no menos

[140] Adelanto algunas preguntas que me causarán otro ensayo sobre estos temas. En Freud se trata de una figura mítica que da lugar a un goce originario, particularmente el incesto; en Lacan, si bien no se habla de Madre Primitiva como figura mítica, se menciona en cambio un Otro primordial que puede metaforizarse como 'deseo de la madre' en la metáfora paterna y como estrago, particularmente de la hija con su madre. No obstante, me temo que en un futuro próximo deba conjeturar no sin herejía sobre estas afirma-ciones de Freud y Lacan.

marcado por el lenguaje— está en relación directa con lo real y el modo de goce en el cuerpo caso por caso. Si el sujeto registra identificaciones impuestas por el registro imaginario, el *parlêtre* en cambio tiene que balbucear su modo de goce a partir de una *lalangue* que le es singular, propia de su historia y de la consistencia de su subjetividad. Así, mientras el sujeto responde a la gramática lingüística, simbólica, hegemónica, universal y fálica, el *parlêtre* responde a una gramática pulsional, a las compulsiones y repeticiones de lo real que ya no pueden ser verbalizadas por aquella gramática simbólica, por cuanto desde el Ello dicha gramática lingüística ha quedado desbordada, o se ha quedado corta e incluso ineficaz para verbalizar el modo de goce singular.

En el *parlêtre* la incidencia del significante es sobre su cuerpo y su modo de goce, ya no se refiere (no solamente) a una división subjetiva, sino al modo singular de goce marcado en el cuerpo. Lacan comienza desde el *parlêtre* a desarrollar más puntualmente la cuestión de lo real y de *lalangue*. Se presentan así dos planos diferenciados y con énfasis relevantes en lo teórico y en la clínica: por un lado, sujeto/lenguaje/registro simbólico, y por otro, suplementario, *parlêtre*/*lalangue*/registro real. Me inclino en este ensayo a atribuir el sujeto y el lenguaje al lado fálico, dejando al *parlêtre* y *lalangue* del lado no-fálico, no sin desconocer la necesidad de una revisión de mi actitud, en virtud del enigma que pareciera estar en juego aquí.

En el principio era el Verbo…[141]

[141] Lacan nos recuerda en el *Seminario 18* la frase que Freud toma del Fausto, "*Im Anfang war die Tat*, como suele decirse, ahí que "En el comienzo era el actuar", esto quizá es exactamente lo mismo que decir: εν αρχη {*en arjê*}, *en el comienzo era el verbo*. Quizá no hay otro actuar que ése" (C3, 15). Como fiel a su perspectiva en la lógica del significante y el privilegio del lenguaje, 'hablar' es para Lacan el modo originario de 'actuar'. Es más, "el discurso del analista no es otra cosa que la lógica de la acción" (C4, 8-9), y es acción porque si bien la fórmula del discurso del Analista es un escrito de símbolos asemánticos, lo cierto es que "es preciso volver a ponerle palabra y enmantecarlo con ella seriamente" (Ídem 9), porque la escritura "repercute sobre la palabra" (C5, 11) y porque "el discurso ordinario, es la función de la palabra" (C5, 23). El uso del vocablo 'enmantecar' es sencillamente asombroso, porque vuelve a sostener "que nada de lo que el lenguaje permite hacer no es nunca más que metáfora o bien metonimia" (C10, 11), y porque "el soporte

Como ya es muy sabido, la precedencia del registro simbólico a la ocurrencia del sujeto –a la manera del Verbo bíblico, que podría leerse como uno más entre otros rasgos judeo- cristianos que parecen infiltrarse en el discurso de Lacan— ya nos alerta sobre el modo en que el Otro, por medio del significante, marca al sujeto en esa operación que Lacan denominó 'alienación' en su *Seminario 11*. En *Otros escritos*, Lacan mismo no deja de apuntar que la intrusión del lenguaje, o el injerto del lenguaje en la cría humana, instalan "un fárrago insuperable" (481). En consecuencia, pareciera que la operación correlativa de 'separación' que Lacan introduce también en ese *Seminario 11* podría ser pensada como el modo en que el sujeto tiene que vérselas con ese fárrago, a sabiendas que siempre será una tarea infinita, incompleta, porque es 'insuperable'.

El psicoanálisis, desde sus inicios y en su propia consistencia, es una *talking cure*, es decir, una disciplina en la que la palabra no se limita a ser un mero instrumento *expresivo* de la subjetividad. La '*parole*', traducida al español como 'palabra o 'habla' desde el *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure, sea como unidad o en el conjunto de una frase, constituye la vía regia para abordar el inconsciente, al menos ese inconsciente estructurado *como* un lenguaje ('como' y no 'por' un lenguaje). La lógica del significante que introduce Lacan para desmantelar el signo saussuriano tiene al menos dos consecuencias fundamentales: la primera, el significante no es la 'expresión' o mera manifestación fónica del significado; su materialidad no es para Lacan ni instrumental ni accesoria respecto del significado; la segunda, el significante es el responsable de producir un sentido que, en la mayoría de los casos, se desprende a lo largo del habla del analizante de aquellas significaciones sedimentadas tal como las detalla cualquier diccionario.

Para Lacan, como lo dice al inicio del *Seminario 19*, "todo sentido (…) es una opacidad" (C1, 3). El inconsciente irrumpe en un *lapsus linguae*,

del plus-de-gozar es la metonimia (…), por el hecho de que este plus-de-gozar es esencialmente un objeto que desliza. Es imposible detener este deslizamiento en ningún punto de la frase" (C3, 17). Hablar es la Caja de Pandora del psicoanálisis (C4, 9) y por eso –a diferencia del escribir que da pie a la lógica inaudible— enmanteca el discurso metonímicamente, dejando deslizarse al plus-de-goce que ello conlleva. Es en ese deslizamiento que se inmiscuye la gramática.

en un acto fallido, en un síntoma, precisamente como un desborde inesperado en el habla del analizante; como un desborde muchas veces sorprendente a nivel del lenguaje mismo como lo testimonia la poesía. Frente a ese desborde, el analizante no puede más que admitir ser hablado por el Otro, aunque le cueste todavía más aceptar que se trata en esa irrupción inesperada de un saber-no sabido: "Porque la lengua, ella sabe muy bien lo que tiene que hacer" (*Seminario 18*, Clase 5, 21). Más adelante en la enseñanza lacaniana, accedemos a *otro* inconsciente, como consecuencia del privilegio ahora otorgado al registro de lo real por sobre el registro simbólico que marcaba su primera enseñanza. Este *otro* inconsciente, ya no está estructurado como un lenguaje, tampoco es el generador del sujeto, sino que apunta a una dimensión pulsional en la que el pivote central es el goce. De este inconsciente otro, más allá del sujeto y la lógica del significante, surgen *lalangue* y el *parlêtre*, para los cuales la gramática de la lengua, similar a ese Otro del que no se puede prescindir, resulta doblemente inconsistente e ineficaz.

Lacan nunca descuidó referirse a la gramática de la lengua y de ir gradualmente subvirtiéndola a medida que avanzaba en su enseñanza. Michel Arrivé, en un ensayo titulado "Lacan gramático", aborda con impresionante exhaustividad la apelación a la gramática a lo largo de la enseñanza lacaniana. Se detiene en el modo en que Lacan manipula la lingüística saussuriana y la va llevando gradualmente a lo que más tarde denominará en *Encore* su "lingüistería", base ineludible de su contribución final al psicoanálisis. Temas de fonología y sintaxis, de etimología, temas de morfología van apareciendo allí y allá en sus seminarios para abordar precisamente *lo que escapa a la lingüística como ciencia*. Así y todo, me sorprendió que Arrivé, quien no deja de anotar algunos embrollos lacanianos relativos a la negación, al uso de los tiempos verbales, a los *shifters*, etc., no haya atendido con mayor detenimiento a la cuestión del género gramatical en la lengua, cualquier lengua, que nos devuelve a esos términos inconsistentes todavía activos en el psicoanálisis, a saber: hombre/mujer, masculino/femenino, activo/pasivo. Arrivé, como vemos, se sitúa en el trabajo subversivo de Lacan respecto a la gramática en el sentido de modelo que explica el funcionamiento de una lengua, pero, avanzada su enseñanza, Lacan

apunta a esa gramática que hemos designado en este ensayo como 'pulsional', en el sentido de que el acento está puesto en el 'grama', como letra. Entramos en un campo que no concierne ni a la lengua ni al habla, sino a la escritura y la lógica.

Esos sustantivos y adjetivos, con marcadores de género muy específicos, al menos en las lenguas romances, requieren, a mi entender, un cuestionamiento *après coup* a partir de las fórmulas de sexuación porque éstas parecen invalidarlos. Resulta paradojal que vocablos como 'mujer, hombre, femenino, masculino', etc., como mencionamos antes, ya generaban –incluso para Freud— tantos embrollos o fárragos en el psicoanálisis, sigan insistiendo en el discurso psicoanalítico *cuando se trata de comentar dichas fórmulas*. A pesar de despegarse de la biología, pareciera que el discurso psicoanalítico no logra sin embargo hacerlo de la gramática y sus coerciones superyoicas. En cierto modo, la gramática no deja de ser el legado de los ascendientes que pone a los analistas en algunos callejones sin salida: ¿será posible separarnos, emanciparnos, de las imposiciones gramaticales a las que sujeta el discurso del Amo, ese discurso que no deja de "atrapar los cuerpos" (*Seminario 19*, C12, 121) y modelarlos, esto es, será posible ir dejando de lado el peso de ciertos vocablos como hombre y mujer, y sus correspondientes morfemas de género, cuyo binarismo siempre valoriza un término y descalifica al otro? Después de todo, ni el género gramatical ni el género sexual constituyen el campo de intervención específico del psicoanálisis. En todo caso, como el mismo Lacan subraya en el *Seminario 18*, "no hay lenguaje que no sea metafórico. (…) [y que por esa razón] Toda designación es metafórica" (C3, 10-11). Y por ello mismo, en el *Seminario 19* afirma que hombre y mujer son valores sexuales, *valores* recibidos y "recibidos en todo lenguaje", por lo tanto "que haya el hombre y la mujer, es la tesis de donde parto hoy— es antes que nada asunto de lenguaje" (C3, 24). Todos los lenguajes, agrega Lacan, disponen de un 'él' y un 'ella' porque es "el principio del funcionamiento del género, femenino o masculino" (Ídem), esto es, de género gramatical.[142]

[142] Lacan menciona la dificultad de designar al hermafrodita, habida cuenta de que, aunque hay lenguas que disponen de un género neutro, no por ello se lo denominará 'eso', de modo que hay que tener ingenio para referirse 'gramaticalmente' al hermafrodita, y ver cómo "pasar en la misma frase el él y el ella" (*Seminario 19*, C3, 24). Hoy Lacan

Por todo ello, Quinet nos dice que, frente a estas coacciones gramaticales, particularmente en la clínica, hay que estar siempre alerta en tanto "el psicoanálisis no dice qué es un hombre y qué es una mujer. Podemos, como mucho –agrega— seguir en el diván cómo una persona se convirtió en hombre o mujer" (*La política*…177). De ahí la importancia para el analista de mantenerse en relación con el discurso del Analista, como semblante del objeto *a*: "Es a ese lugar al que es llamado el analista: convocado a trans-pasar la barrera del sexo y experimentarse como semblante del objeto *a*", tal como lo dice Quinet en su conferencia "El psicoanálisis en la era trans".[143]

¿Qué desarrollos llevan a Lacan de la gramática lingüística, que podríamos a su vez denominar 'hegemónica' o un modo del discurso del Amo, a desplazarse hacia una gramática pulsional, donde ya no se trata de significantes ni de lengua, sino de marcas, de huellas, de voces, de cifras, de ese "balbucear de los ascendientes" (*Seminario 27*), o de ese "otro pretérito inolvidable" (*Superyó y sexuación* 172), para decirlo con palabras de Gerez Ambertín? Sin embargo, lo primero que podemos decir es que la gramática de la lingüística, de la que no podemos prescindir, no es capaz de abordar *lo que la desborda*, y que es precisamente aquello que Lacan irá explorando a la vez que subvirtiendo a lo largo de su enseñanza. ¿Cómo dar cuenta de las homofonías, los equívocos, los lapsus, los olvidos, desde la gramática lingüística que el Otro nos ha instilado para hacernos sujetos? En suma, ¿cómo pasa Lacan de la lengua a *lalangue*? ¿Cómo pasa del sujeto como hablador-hablado[144] al *parlêtre*? ¿Cómo abordar, no tanto el deseo,

podría haber agregado lo no-binario, y todo el espectro de lo trans, más el debate sobre el lenguaje inclusivo, etc.

[143] Entiendo aquí 'trans' en el sentido que le ha otorgado Quinet: "Es propiamente el lugar TRANS -que es un prefijo utilizado en ciertas palabras para designar el más-allá, el *au-delá*, y el a través" ("El psicoanálisis en la era trans" 14), y leo ese 'trans' no tanto como una nueva clasificatoria que no patologiza la diferencia, sino en cuanto 'trans' remite precisamente a la travesía por el litoral entre el lado fálico y el lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación.

[144] En la clase 5 del *Seminario 18* Lacan habla del '*parleur*', vocablo que Rodríguez Ponte traduce como 'hablador'. Se trata del sujeto, como dice Lacan, siguiendo a Heidegger, siempre sobrepasado por la palabra, por el habla. "El hablador es un hablado (*parlé*], eso es lo que de todos modos desde hace un tiempo yo enuncio". (Clase 5, pág. 4)

sino el modo de decir el goce a partir de una gramática pulsional que ya excede el significante y el registro simbólico, y se despliega por los agujeros del cuerpo, en particular la boca y el oído? Si, como nos plantea Freud y subraya Gerez Ambertín, "el casquete acústico y auditivo –*Hörkappe*— [esa idea, según Lacan, tan disparatada de Freud, es] lo que permite el artificio gramatical de la pulsión" (*Superyó y sexuación* 172), entonces la pregunta es: ¿a qué gramática nos estamos refiriendo? Sin duda, tenemos en el horizonte la declinación frástica elaborada a propósito de "Pegan a un niño", pero me gustaría abordar otro aspecto que afecta, a mi entender, el discurso del psicoanálisis, particularmente *après coup* después de instaladas en la teoría las fórmulas de la sexuación.

Los embrollos a causa de la gramática

En el psicoanálisis, me parece, todavía estamos alienados a esa gramática lingüística que nos lleva a realizar malabarismos discursivos impuestos superyoicamente, a veces en completa contradicción con aquello mismo que Lacan, no sin embrollarse él mismo, desarrolla a partir de sus fórmulas de la sexuación. Me refiero a palabras o frases como 'no-toda, y otr*e*s, lado dicho hombre y lado dicho mujer *y más*, lado no-todo fálico', que podemos observar en Lacan, en Quinet y en otros autores.[145] Me parece que tendríamos que plantearnos hasta qué punto Lacan, no sin embrollarse a veces, se propone precisamente destruir y superar ese binarismo gramatical de la lengua, gesto del que se desprenden expresiones discursivas sumamente confusas al punto que terminan embrollando la clínica.

[145] En "El atolondradicho" Lacan habla de las dos mitades del sujeto, en primer lugar, refiriéndose a la diferencia del *moi* y del *Je* (480), y luego a la mitad hombre y la mitad mujer como instancias identificatorias a nivel imaginario, esto es, a nivel del *moi*. Quinet parece tomar de allí esas frases 'lado dicho hombre' y 'lado dicho mujer', tal vez sin enfatizar suficientemente que no forman parte de la lógica que sostiene dichas fórmulas. Por eso la necesidad a cada momento en el discurso del psicoanálisis de remarcar ese 'y más', '*y* otres' o '*y* otrxs' que embrollan innecesariamente. Algo de la gramática, de la biología o de la binaria alternativa que nos da el registro imaginario para las identificaciones se ha infiltrado allí.

¿Acaso no resulta bastante desafortunada la designación del lado derecho de las fórmulas, el lado no-fálico, como La Mujer, que no existe? Pareciera como si el mismo Lacan no pudiera evitar el modo en que se inmiscuye lo ya elaborado por el psicoanálisis hasta ese momento respecto de la sexualidad, particularmente la sexualidad femenina. Pero *la sexualidad no es la sexuación*. El embrollo lacaniano emerge de inmediato cuando se ve necesitado de aclarar que ese La Mujer nada tiene que ver con las mujeres. La impronta de lo fálico –confrontada con lo no-fálico desafortunadamente denominado La Mujer— vuelve a cargar las tintas de lo fálico como masculino, a pesar de que, siempre, a continuación*, hay que aclarar* que tanto hombres como mujeres pueden posicionarse en ambos lados de las fórmulas de la sexuación. Lacan no se priva de afiliar a San Juan de la Cruz al lado no-fálico, que, como vimos antes, ya se percataba de un goce que se le presentaba como místico, como real, como 'no decible'. Y es que las fórmulas apelan a la escritura, esto es, a letras asemánticas que, de un modo u otro, luego son verbalizadas por el lenguaje cotidiano con su gramática el cual, hay que insistir, nunca es ajena al sentido imaginario-simbólico del que las mismas fórmulas intentan emanciparse. Al respecto, Lacan nos alerta a no confundir la letra con el significante (*Seminario 18*, C7, 11). Y lo que me parece más cuestionable: ¿acaso esa designación *no refuerza de rebote el lado fálico como masculino*? Insisto en preguntarme aquello que pareciera ser ya sabido: ¿qué tiene que ver la lógica con el sexo y la biología?

Se hace, pues, más que necesario, remitirse a los *Seminarios 18*, *19* y *20* para ir cotejando lo dicho por Lacan cuando se propone abordar y verbalizar los cuantores de su propia lógica de la sexuación. Me propongo comentar algunas citas tomadas de esos seminarios como ejemplos de embrollos y leerlas desde mi aproximación hereje o de mi lectura inocente, como Lacan invita a su audiencia en el *Seminario 19* a leer el *Parménides* de Platón; leer inocentemente significa leer fuera del discurso de la Universidad (55).[146]

[146] Las citas extraídas de los seminarios de Lacan corresponden en su mayoría a la edición y traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte y por ello las anoto entre paréntesis

Lo primero que Lacan advierte al inicio del *Seminario 18* es que "El discurso del amo no es el revés del psicoanálisis. Es donde se demuestra la torsión propia, diría yo, del discurso del psicoanálisis" (C1,2). Subrayo la frase "torsión propia" que nos advierte que el discurso del psicoanálisis no es el revés o el negativo del discurso del Amo, sino una flexión o torcimiento específico que le es 'propia' en el sentido de que tiene como horizonte fundamental el descubrimiento freudiano del inconsciente, lo cual significa afirmar a la vez que éste opera con una lógica que ya no es la de la conciencia. De modo que la 'linguistería' no es lo opuesto de la lingüística como ciencia, sino una torsión o versión desviada, suplementaria, en tanto ha devenido de una operación subversiva previa del algoritmo del signo saussuriano y consecuentemente rematado en una *lógica* del significante. En este seminario Lacan no se cansa de insistir en que la lógica tiene que ver con letras, puramente asemánticas, fuera del sentido impuesto por los registros simbólico-imaginario cuyo modo de manifestarse es el semblante. De ahí el título de este seminario: invitar a imaginar la posibilidad de que el discurso del psicoanálisis pudiera ser el de un discurso que no sería del semblante, es decir, un discurso constituido por una escritura lógica de puras letras asemánticas, fuera de toda verbalización en lengua común siempre comprometida con el sentido coaccionado por la gramática.

Mientras la lingüística se orienta hacia el habla y la estructura del lenguaje, la lógica del significante de Lacan se orienta a escuchar en el habla aquello que proviene del inconsciente que está estructurado *como* un lenguaje, pero no es, como ya insinuamos, necesariamente el mismo lenguaje de la lingüística como ciencia, sino la primera torsión realizada por Lacan en su primera enseñanza. Comenzamos a entender entonces el modo particular, la torsión 'propia' que Lacan realiza, como lo ha descripto exhaustivamente Michel Arrivé, de la gramática del lenguaje (cuando apela a ciertos usos verbales, a ciertos problemas de sintaxis, etc.) mostrando siempre lo que allí falla, a fin de captar, como dijimos más arri-

(Cx, x), es decir, (Clase x, página x). Si se trata de citas tomadas de las ediciones Paidós, simplemente coloco entre paréntesis el número de página.

ba, aquello mismo de lo que la lingüística no puede dar cuenta: el modo significante, verbal, con el que el deseo irrumpe en el habla del sujeto.

Por eso Lacan de inmediato desliza en el *Seminario 18* dos advertencias cruciales: la primera, que el habla del sujeto no es el discurso del sujeto, porque el discurso, como lo muestran las fórmulas y las letras de los cuatro discursos, "no podría de ninguna manera referirse de un sujeto, aunque lo determine" (C1, 3). Y la segunda: que "el efecto de verdad no es semblante" (C1, 10). Conviene anotar que Lacan afirma a continuación que "Este semblante, es el significante en sí mismo" (C1, 11) y, además, que el psicoanálisis aspiraría a ser un discurso que no sería del semblante, precisamente porque "*Un discurso que no sería (del) semblante*, plantea que el discurso (…) *es* semblante {*du semblant*}" (C1, 21), es decir, el discurso siempre está del lado del significante y del sentido, mientras que el discurso del psicoanálisis, tal como lo anhela Lacan, estaría del lado de la lógica, de la letra y de la escritura, orientado a un imposible, el imposible de verbalizarlo todo (C1, 24). Por eso Lacan al anotar que el discurso analítico no sería (del) semblante, pareciera apuntar a esa dimensión de aquello que los antiguos llamaban "la ουσια {*ousía*}" que refiere a lo real, a lo que "no es decible" y por ende a "lo que es místico" (C2, 8).

Se plantea aquí ya una primera elucubración sobre el lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación para la cual la gramática, en tanto discurso –e incluso en tanto discurso del Amo— y por ende en tanto semblante, resulta completamente limitada e inadecuada. En este lado no-fálico ya se suspenden las determinaciones gramaticales involucradas en los sustantivos y adjetivos que nos preocupan: mujer/hombre, femenino/masculino, pasivo/activo. Ahora bien, Lacan ya advierte de inmediato que este lado no-fálico es suplementario y no complementario (*Seminario 20*, 89-90), es una torsión del lado fálico de las fórmulas, lado del semblante: el discurso psicoanalítico "no encuentra lo real más que en lo que depende de la función del semblante" (C2, 9). Es más:

> Los efectos de la articulación — entiendo: algebraica — del semblante, y como tal, no se trata más que de letra, he ahí el único aparato por medio del cual designamos lo que es real... Lo que es real es lo que hace *agujero* en ese semblante, en ese semblante articulado que es el discurso científico. (C2, 9).

Y en ese litoral (más que frontera) entre el lado fálico y el lado no-fálico de las fórmulas se halla el fantasma (Ídem), una modalidad del semblante en el que el psicoanálisis "no encuentra lo real más que en lo que depende de la función del semblante" (C2, 9). Es en el fantasma donde "Ese algo que resiste, que no se pliega a todos los sentidos", esto es, el objeto *a*, se instituye como 'plus-de-gozar', ese *minus*-de-goce regulado y admitido con el que el sujeto suele satisfacerse… a veces (C2, 10), no sin percibir ese malestar que queda como saldo indecible precisamente por no poder ser verbalizado por la gramática, porque –no sin resonancias de Schopenhauer— "la estofa de todo goce confina en el sufrimiento: es incluso en eso que reconocemos la vida" (C6, 23). La gramática deja al sujeto desarmado frente a goces y sufrimientos que desbordan la función fálica y que ningún marcador gramatical, morfológico, puede capturar.

Dicho lo cual, Lacan alude a los tropiezos o embrollos de Freud, y pasa a embrollarse él mismo y embrollarnos al comentar el modo en que el psicoanálisis se refiere a la sexualidad; cito el párrafo en su totalidad porque me parece que nos abre a otros embrollos posteriores que detectaremos a lo largo de este *Seminario 18*:

> Cualesquiera que sean los tropiezos a los que él mismo pudo sucumbir en este orden, lo que Freud revela en el funcionamiento del inconsciente no tiene nada de biológico... Eso no tiene el derecho de llamarse sexualidad más que por lo que se llama relación sexual — esto es completamente legítimo, por otra parte, hasta el momento en que uno se sirve de sexualidad para designar otra cosa, a saber, lo que se estudia en biología, a saber, el cromosoma y su combinación, XY o XX, o XXY; esto no tiene absolutamente nada que ver con lo que está en cuestión, que tiene un nombre perfectamente enunciable, y que se llama: las relaciones {*les rapports*} del hombre y de la mujer... (C2, 12).

Quizá la cita sería más específica si, para referirse al acoplamiento (animal o humano) usáramos la frase "acto sexual" y no 'relación sexual". Sea como fuere, me arriesgo a sostener que, desde las fórmulas de la sexuación, esa sexualidad, aún desprendida del soporte biológico, toma en el psicoanálisis otras dimensiones particulares que luego, a partir de las fórmulas de la sexuación, ponen en crisis el uso de los vocablos 'hombre' y 'mujer'. El embrollo de Lacan, aún o a pesar de sus fórmulas lógicas, se produce por cierta restricción que, como residuo de lo biológico excluido y por la tradición conceptual del psicoanálisis respecto de la sexualidad, no obstante da paso a la coerción gramatical y la heteronormativa: avanzado el seminario, Lacan dice, después de haber considerado la cuestión del falo, que "El semblante denunciado por la verdad pura está, hay que reconocerlo, asaz-falo, asaz interesado en lo que para nosotros comienza por medio de la virtud del coito, a saber la selección de los genotipos con la reproducción del fenotipo" (C9, 6). Si bien Lacan especifica que la sexualidad entre hombre y mujer, "como portadores de un lote preciso de genotipos" (Ídem), no puede reducirse al coito, lo cierto es que, leyendo a nivel del significante, resulta problemático reducir el coito (como virtud o no) a la relación entre un hombre y una mujer, ya que dicho acto sexual puede ser realizado en múltiples posibilidades con diversos semblantes y diversos partenaires, incluso diversos objetos o gadgets. Convengamos en que puede haber coito fuera de toda perspectiva de reproducción sexual y de todo encuadre heterosexual y, por ende, se despliegan variadas alternativas de verbalización, muchas veces siempre insuficientes, por cuanto, como dijimos antes, al estar mediadas por el fantasma, dejan siempre un resto indecible cualquiera sea la combinación de los partenaires.

De lo heteronormativo y las diversidades de goce

Es curioso que, al tratar estos temas a lo largo de sus seminarios, Lacan, como otros analistas, parecieran quedar capturados por lo hetero-

normativo y, si bien declaran, por ejemplo, como lo planteó tempranamente Freud,[147] que la homosexualidad no es una patología ni una perversión, casi siempre que apelan a la lengua y la gramática insisten en referirse a hombre y mujer para dar cuenta de la subjetividad del sujeto, hetero y homosexual. Tal vez, como la enseñanza lacaniana es siempre *in progress*, de haber continuado con ella por otros años, estos embrollos se le hubieran presentado como incómodos a él mismo. Si anotamos otra cita en este proceso de elaboración progresiva de las fórmulas, volvemos a encontrar el embrollo:

> el transexualismo consiste muy precisamente en un deseo muy enérgico de pasar por todos los medios al otro sexo, así fuese haciéndose operar cuando uno está del lado macho. (*Seminario 18*, C2, 13)

Solamente desde una observación casi fenomenológica esa cita toma su validez, pero después de las fórmulas, se invalida a sí misma, porque en el caso de la transexualidad, como en otros, más que 'pasar por todos los medios al otro sexo', de macho a hembra, de lo que se trata es de algo menos marcado por la coerción biológica y gramatical: se trata de pasar por todos los medios de un modo de goce a otro, pero goces –hay que insistir en esto— impuestos por el registro simbólico, lo cual obtura la posibilidad de trabajar clínicamente con el analizante sobre la posibilidad de un modo singular de goce que va más allá de lo masculino o femenino. Incluso para el caso de la elección de un partenaire, involucrado en el imaginario del analizante cuando parlotea sobre su orientación sexual, no se debería proceder tan rápidamente a pensarlo como complementario en términos de género (gramatical y sexual), sino en trabajar más exhaustivamente con el analizante para permitirle articular precisamente que el único partenaire que cuenta aquí no es el otro, hombre o mujer, sino el

[147] No hay que esperar la famosa carta de Freud a la madre de un homosexual de 1935 para saber cómo él despatolgizaba la homosexualidad. Ya en 1901 en un "Fragmento de análisis de un caso de histeria", publicado en 1905, deja claro que la homosexualidad no es una perversión (*Obras completas*, Tomo VII, 45).

objeto *a*. ¿Qué goce singular está en juego en cada caso, fuera del binarismo masculino/femenino, macho/hembra, hombre/mujer, activo/pasivo, que indudablemente se pone en escena en el fantasma?

El lado no fálico ya le abre al *parlêtre* la posibilidad de la emancipación y separación del deseo y goce del Otro, y también lo emancipa de las coerciones gramaticales activas en el fantasma, producto de la alienación estructural al registro simbólico hegemónico y la mortificación ejercida por el significante. Lacan señala que solamente se goza de fantasmas y que son los fantasmas los que nos gozan (*Seminario 19*, C6, 55). Y no es que el *parlêtre* no esté también marcado por el lenguaje, sino porque el acento ahora se desplaza de las identificaciones impuestas por lo imaginario-simbólico del lenguaje, por la expansión de la norma en la vida cotidiana,[148] y su gramática lingüística, a esa otra gramática pulsional, ligada al

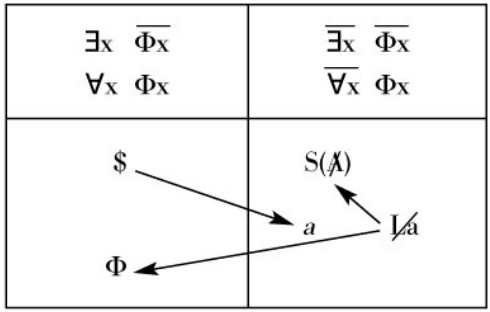
[148] Lacan plantea que "La identificación sexual no consiste en creerse hombre o mujer, sino en tener en cuenta que haya mujeres, para el muchacho, y que haya hombres, para la niña" (*Seminario 18*, C2, 18). De modo que no se trata de "lo que ellos experimentan", sino que ambos, en relación al falo, dejan ver que "Lo real del goce sexual en tanto que está desprendido como tal, es el falo, dicho de otro modo, el Nombre-del-Padre" (Ídem). Ese 'goce sexual' opera de un modo regulativo del lado fálico de las fórmulas, lo que todavía habilita a que hablemos de 'hombre o mujer' en tanto varones y mujeres resultan ser sujetos *$* divididos por la operación estructural ineludible de alienación. Y el sujeto, insatisfecho a nivel del deseo y en función de renuncias pulsionales de las que nada sabe, no puede más que dispararse por el infinito de los goces donde ya entra en la dimensión del *parlêtre* y del lado no-fálico, dimensión en la cual la gramática se desvanece. Si "esta función del falo vuelve en adelante insostenible esta bipolaridad sexual" (C4, 15), entonces se puede conjeturar que el falo –componente de la linguistería, no de la lingüística— desbarata la polaridad sexual hombre/mujer: "lo que éste introduce allí, es, no dos términos que se definen como el macho y la hembra" (C4, 16), sino la función de ser y tener el falo, lo cual, a mi ver, corresponden a los protocolos de la sexualidad y no de la sexuación. Si Lacan puede afirmar que la mujer es el Otro para el hombre, "Sólo que ella es el Otro de un resorte muy diferente" (C4, 19), es porque, desde el modo en que se ha conceptualizado desde el psicoanálisis la sexualidad, el varón causa su deseo sobre el tener el pene y, por ende, el plus de gozar que éste directamente le provee; la hembra en cambio sostiene, desde esa misma perspectiva, su plus de gozar sobre el pene del varón, aunque ello la confronte más directamente con el falo y el goce o los goces. El embrollo surge aquí, no tanto por confundir al pene con el falo, sino porque la gramática califica a ese Otro [o mejor, otro, con minúscula] como 'mujer' o 'femenino', cuando en realidad parece indicarse, según las fórmulas de la sexuación, que sería mejor decir que para el *parlêtre* ese Otro/otro puede ser muy diverso y no necesariamente 'mujer', ya que se trata de Otro goce. Una vez más, ese Otro sexo no es diferente ni para Santa Teresa ni para San Juan de la Cruz. El falo Φ, entonces, desbarata la

Ello y, por ende, a una lingüistería en la que está afectado el cuerpo y el goce, es decir, en la que juega un papel definitorio el registro de lo real. Y, así y todo, a pesar de que todos sabemos esto, el embrollo no se hace esperar: como mencioné antes, insiste la gramática lingüística cuando, por ejemplo, se afirma que el goce no-fálico es el goce propio de las mujeres o el goce Otro es femenino; también se afirma que el goce fálico es masculino, aunque algunas mujeres puedan asumirlo. Al principio del *Seminario 20* esta coacción de la gramática no deja de embrollarnos: Lacan afirma que la experiencia analítica da fe de que

> todo gira en torno al goce fálico, y precisamente porque la mujer se define con una posición que señalé como el *no-todo* en lo que respecta al goce fálico.
>
> Llegaría más lejos todavía: el goce fálico es el obstáculo por el cual el hombre no llega, diría yo, a gozar del cuerpo de la mujer, precisamente porque de lo que se goza es el goce del órgano. (15)

bipolaridad sexual y la bipolaridad gramatical, porque apunta a lo que escapa a la gramática orientándose a la cuestión del goce indecible más allá del sentido simbólico-imaginario. El falo, afirma Lacan, es 'causa' del lenguaje, resultando que "es completa-mente desesperado lenguajear el instrumento fálico" (C4, 20); es decir, se trata de un go-ce que no puede decirse 'todo' y por eso los malentendidos que emergen cuando hay que recurrir a la gramática para dar cuenta de él. Más adelante en el seminario, Lacan afirma que "el falo es el goce…femenino" (C4, 15) y allí nos embrolla, porque *après coup* de las fórmulas, el falo es goce para el sujeto independientemente de su diferencia anatómica y sexual. Pero Lacan engorda el embrollo al plantear que ese falo como goce 'femenino' está adosado al lado no-fálico, a sabiendas que hay un goce fálico del otro lado. El adjetivo 'femenino' para designar el Otro goce pareciera sostener en reversa que el goce que preside el lado fálico sería 'masculino'. Lo que importa es que del lado no-fálico hay un goce Otro que resulta más peligroso que cualquier enemigo, tanto para hombres como para mujeres, porque amenaza constantemente el goce fálico. Por ello, prefiero pensar que, en el estado nebuloso en el que el *parlêtre* intenta balbucear su goce por medio de *lalangue*, el famoso "*cherchez la femme*" puede leerse como el goce o los goces de los que se siente amenazado desde el lado no-fálico, y que no es un goce 'femenino'. "Cuando se trata de una mujer –afirma Lacan— ¡no es lo mismo! Porque la mujer tiene una libertad muy grande..." (C2, 21): el embrollo resulta entonces, desde mi punto de vista, del vocablo 'mujer', porque sugiere lo no-fálico como femenino, cuando sería más preciso afirmar que es el goce no-fálico del *parlêtre*, especialmente si ha logrado emanciparse de la obligación de sostener un semblante fálico. Intuyo que esta coerción gramatical resulta ser el disparador de la agresividad y agresión del sujeto alienado por y anclado al goce fálico (bajo diversas formas de violencia: humillación, homofobia, xenofobia, racismo, etc.).

Confieso que me sorprende la espectacularidad de este 'fárrago insuperable' que el lenguaje le impone a Lacan: por una parte, como lo leo en el epígrafe a este ensayo, si 'hombre' y 'mujer' son "asuntos de lenguaje", no debería sustancializarse por el lado de la diferencia anatómica de los sexos; por otra parte, designar al lado no-todo de las fórmulas como 'la mujer', escrito en este caso con minúscula, remata en el otro embrollo, confundir el falo con el pene y atribuir al 'hombre', aquí en tanto macho o varón, el goce de su órgano. Una vez más vemos la persistencia de lo elaborado respecto a la sexualidad y particularmente la sexualidad femenina superponiéndose a las fórmulas de la sexuación, no sin desvirtuar ese aporte de Lacan que, si se lo piensa bien, resulta ser uno de sus últimos saltos epistemológicos en su enseñanza. Demás está decir que, como embrollo subsiguiente, se sugiere que el goce fálico, el cual marca a todo sujeto independientemente de su sexo, es 'masculino' y eso lleva a decir que "Hay un goce de ella, de esa *ella* que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizá nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso sí lo sabe. Lo sabe, desde luego, cuando ocurre. No les ocurre a todas" (*Seminario 20*, 90). Nuevamente, nos topamos con el modo en que la gramática nos embrolla, ya que ese goce atribuido a 'ella', es el goce de todo sujeto en el campo de la ausencia, no exclusivo de la mujer o de las mujeres; una vez más, recordemos que Lacan mismo no deja de mencionar a San Juan de la Cruz al respecto. El embrollo se intensifica cuando, párrafo seguido, nos habla de "la pretendida frigidez" y "el goce clitoridiano" o vaginal (Ídem 91), cuando, como veremos, el goce no-fálico, ese goce Otro, ese goce *místico*, nada tiene que ver con la lógica del significante o con lo orgánico y sí mucho que ver con la lógica de la sexuación. Obsérvese, por lo demás, cómo a medida que va elaborando sus tópicos, Lacan no etiqueta con sustantivos ninguno de los dos lados en el gráfico de las fórmulas tal como aparecen en el *Seminario 20*, ni como 'lado dicho hombre' ni como 'lado dicho mujer', precisamente porque "Todo ser que habla se inscribe en uno u otro lado", es decir, sea en tanto 'hablador' del lado fálico y en tanto *parlêtre* del lado no-fálico.



Esto no impide que, de inmediato, nos vuelva a embrollar al afirmar que

> A la derecha tienen la inscripción de la parte mujer de los seres que hablan. A todo ser que habla, sea cual fuere, esté o no provisto de los atributos de la masculinidad -aún por determinar- le está permitido, tal como lo formula expresamente la teoría freudiana, inscribirse en esta parte. Si se inscribe en ella, vetará toda universalidad, será el no-todo, en tanto puede elegir estar o no en Φx. (Idem 97)

También en el *Seminario 20* Lacan parece regresar a la idea de que 'hombre' y 'mujer' no son sino significantes, y nos dice:

> Un hombre no es otra cosa que un significante. Una mujer busca a un hombre a título de significante. Un hombre busca a una mujer a título –esto va a parecerles curioso— de lo que no se sitúa sino por el discurso, ya que si lo que propongo es verdadero, a saber, que la mujer no toda es, hay siempre algo en ella que escapa del discurso. (44)

Me atrevo a reescribir esta cita –evitando las coerciones de la gramática y *après coup* de las fórmulas/lógica de la sexuación del siguiente modo: "Un sujeto busca un goce Otro a título –esto va a parecerles curioso— de lo que no se sitúa sino por el discurso, ya que si lo que propongo es verdadero, a saber, que el *parlêtre* no todo es, hay siempre algo en él que escapa del discurso".

A continuación, Lacan señala que "el ser sexuado de esas mujeres no-todas no pasa por el cuerpo, sino por lo que se desprende de una exigencia lógica de la palabra", es decir, de lo que se desprende del lenguaje

"que está fuera de los cuerpos que agita" (18). Me sorprende que ahora apele al plural 'mujeres', cuando del lado no-fálico se trata del no-toda y, tal como nos lo ha dejado saber, no se trata ni de la mujer ni de las mujeres. El lenguaje agita los cuerpos de varones y féminas, en tanto *sujetos* que resultan de la operación de alienación y de la castración simbólica, por medio de las cuales son marcados por el goce fálico, denominado por ello 'central", abriendo una zona de ausencia suplementaria en la medida en que todo sujeto, independientemente de su sexo biológico, logre admitir un deseo que quiera ir más allá del goce fálico. Por ello, en esa elaboración progresiva de su enseñanza, más adelante nos alerta de que 'hombre' y 'mujer', "en tanto encarnación distinta del sexo, toman su función [del] Otro, [que] en mi lenguaje, no puede ser entonces sino el Otro sexo" (52). Lo cual nos invita a considerar –ya que estamos en un campo teórico diferente a la lógica del significante en el que el Otro oficia de registro simbólico— ese Otro goce que escapa a lo simbólico como tal y que lo inducen a hablar de 'Otro sexo". Ese goce Otro, no-fálico, es, como nos ha dicho, al que pueden acceder tanto varones como mujeres, esto es, cualquier sujeto en tanto dividido por el lenguaje *$*.

Por otra parte, como lo muestra la clínica, siempre se trata para el sujeto de acceder a ese goce Otro, y por esa vía al S(Ⱥ) (*Seminario 20*, 98), es decir, al suyo propio, aunque ilusoriamente mediado por el otro y el amor; ese goce Otro siempre será imposible de alcanzar, de ahí que 'no hay relación sexual' y que ese goce del Otro –considerando siempre el genitivo objetivo y el subjetivo— "no es signo de amor" (51). Nos vemos, entonces, necesitados de reescribir, una vez más, una afirmación como esta: "La mujer tiene relación con S(Ⱥ) y ya en esto se desdobla, no-toda es, ya que, por otra parte, puede tener relación con Φ" (Ídem 98). Mi versión, mi *père*-version herética sería "el *parlêtre* tiene relación con S(Ⱥ)...".

A nivel del goce, el único partenaire –como vimos— es el objeto *a* (*Seminario 20*, 97) tal como lo enuncia la fórmula del fantasma *$◊a*. Entendemos entonces la razón por la cual "Un sujeto, como tal, no tiene mucho que ver con el goce. Pero en cambio su signo puede provocar el deseo. Es el principio del amor" (64). El goce, como vimos, está del lado de lo prohibido, del lado de las infinitas posibilidades de gozar del *parlêtre*,

y el deseo no puede dejar de apuntar –con o sin transgresión— a ese goce más allá del fálico con el que ha sido marcado. Y la realidad –en tanto deviene de 'cierto discurso' y solamente se la alcanza a nivel del fantasma, a partir del registro simbólico (*Seminario 19*, C8, 74)— solamente es abordable –tanto para el goce fálico como el no-fálico— solo "con los aparatos del goce" (*Seminario 20*, 69), esto es, el lenguaje, de modo que no podemos más que permanecer en la dimensión del medio-decir. Entiendo aquí que, por un lado, abordamos el goce fálico por medio del lenguaje en el campo de la lógica del significante, y, por ende, por medio de la *interpretación*; por otro lado, abordamos el goce no-fálico por medio de *lalangue* y el *desciframiento* de la letra.

Estos embrollos –como insinuamos en párrafos anteriores— llevan a afirmaciones meramente descriptivas como que la elección del partenaire en una relación homosexual se enfoca en elegir a alguien del mismo sexo. Este tipo de embrollo desconoce una vez más que, habida cuenta de que no hay relación sexual, se trata de modos de goce y no de sexo anatómico o de género sexual o gramatical. En una relación entre dos hombres, o entre dos mujeres, nada asegura que uno de ellos asuma un goce fálico y el otro un goce no-fálico, un goce Otro, sin por ello significar que uno oficie de varón y otro de mujer. Es más, nada asegura que también vayan temporariamente variando de posiciones de goce. Y esto es así porque –hay que insistir en ello— para Lacan ese Otro sexo nada tiene que ver con hombre o mujer, sino con ese goce Otro del lado derecho de las fórmulas, es decir, refiere al goce y no al sexo anatómico. Homosexual o heterosexual, lo cierto es que todo sujeto "se inscribe en la función fálica para precaverse de la ausencia de la relación sexual" (*Otros escritos* 482). Desde la perspectiva de la lógica "es posible proponer la función de verdad, que es la siguiente, a saber que todo hombre [léase 'sujeto'] se define por la función fálica, y la función fálica es precisamente lo que obtura la relación sexual" (*Seminario 19*, C3, 29. Y el sujeto, hombre o mujer, se impone negarla, transgredirla o bien subvertirla "para que no sea más verdadera la prevalencia de la función fálica" (Ídem, 30). En estas citas, léase 'todo hombre' como mujer o varón, porque se refiere a la especie y al *$*, y obsérvese hasta qué punto esta afirmación conmueve los fundamentos del

patriarcado al cancelar (a) el privilegio otorgado al acto sexual restringido a la reproducción sexual como único modo válido incluso para el goce fálico, tal como lo sostienen muchos discursos religiosos o el discurso de Amo, y (b) se invalida la obligatoriedad de circunscribir dicho acto sexual a la relación de un varón con una mujer. El goce sexual, en consecuencia, admite no solamente diversas combinaciones y variaciones, sino que, además, como lo percibimos en el mundo actual, está demandando discursos que no encorseten los infinitos goces posibles del *parlêtre*.

De la frontera al litoral

Y es desde su insatisfacción generada por esa función fálica que el sujeto se decide a atravesar el litoral (más que cruzar la frontera) entre fálico y no-fálico. El litoral, si seguimos a François Récanati en su presentación durante el *Seminario 20* de Lacan, pareciera poder ser esa dimensión o territorio de la ausencia entre el *todos* del lado fálico y el *no-toda* del lado no-fálico (C10, 17). Y esa ausencia, agrega Récanati, muestra que "hay una falla que es particularmente la ausencia de toda existencia que soporte esa relación" (Ídem). Leo esta afirmación a mi modo: (a) es la falla entre la lingüística y la lingüistería, (b) es la falla en la que se descalifica la coerción gramatical, (c) es la falla que suspende el gesto de leer el lado no-fálico desde el lado fálico. Siempre hay un primer movimiento transgresivo impulsado por el deseo a iniciar ese itinerario abierto por el litoral hacia una otredad que podría no tener otra orilla, o la orilla definitiva de la muerte.

No se trata de cruzar la línea fronteriza que Lacan dibuja entre los dos lados de las fórmulas, sino de afrontar una dolorosa navegación por ese espacio abierto por el litoral el cual exige un trabajo de separación constante e infinito, particularmente porque en todo momento, para evitar el pasaje al acto, hay que aferrarse al lado fálico: la metáfora de Gerez Ambertín sobre el barrilete o cometa es elocuente: cualquiera sea la altura del vuelo por el lado de los goces no-fálicos, siempre es conveniente conservar en la mano firmemente ese 'palito' fálico para no terminar en la autodestrucción. Es, a mi ver, lo que concierne a la advertencia de Lacan: el Otro no existe, el Otro es inconsistente, pero no podemos prescindir

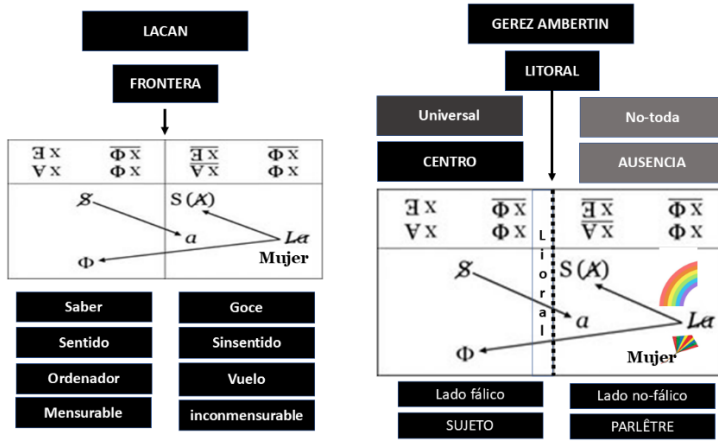
de él. Y es también aquello que el fantasma reverbera hacia ambos lados de las fórmulas: "el fantasma del parricidio y su correlato, el padre real o espectro del padre" (Gerez Ambertín, *Superyó y sexuación*, 63).

Ese despegue del sujeto para salirse de la función fálica y remontarse por el arcoíris de los goces está siempre motivado, causado y atravesado por el fantasma parricida, por lo real de ese padre de *Tótem y tabú* que no-está-del-todo-muerto e incita al goce, incluso hasta promover el holocausto sacrificial del *parlêtre*. Fantasear el parricidio –nos advierte Gerez Ambertín— no equivale a ejecutarlo, lo cual deja al neurótico con una cicatriz indeleble de la cual nunca logra exiliarse del todo: se trata de ir más allá del padre, *emanciparse* o *separarse* del padre, pero nunca *liberarse* realmente de él. Por eso 'cruzar la frontera' no libera del padre y arrojarse a navegar por el mar proceloso abierto por el litoral no es tampoco una tarea que libere; es una tarea que *emancipa, pero no libera*. Conviene, pues, siempre contar con ese 'palito' para no dejarse arrasar por la borrasca pulsional que, llevada al extremo, conduce al *parlêtre* directamente al imperativo letal del *padre real*. Para ello, el trabajo con *lalengua* no está fuera de la relación con el lenguaje, ya que la travesía del litoral requiere un trabajo poético para bordear el goce y mediodecir la verdad del deseo. Una vez más, el Otro no existe, pero no podemos prescindir de él.

Así, desde el *padre muerto*, instaurador de la Ley en el lado fálico, el sujeto, insatisfecho, se arroja al lado no-fálico y allí, ya como *parlêtre* –donde no lo asiste el lenguaje ni la gramática— puede llegar a gozar, gozar de parlotear, incluso balbucear, a fin de evitar el triunfo de la pulsión de muerte: ya que la dimensión del goce sexual, articulada sobre lo prohibido, "es hablando con propiedad el goce mortal" (*Seminario 18*, C6, 23). Tal vez habría que especificar aquí, desde las fórmulas de la sexuación, tal como quedan estabilizadas en el *Seminario 20*, que ese goce mortal desplegado por el lado no-fálico, se opone al goce fálico, más regulado a la ley, más capturado por la cultura, que no es tan proclive a lo mortal, en la medida en que apunta a las compensaciones imaginarias que promueve la reproducción o el principio del placer. Siempre se impone regresar al Otro del lado fálico, *no el mismo Otro que se ha abandonado al iniciar la travesía*, sino retornar emancipado y provisto de un sinthome *singular*, con el cual poder

arreglárselas con el goce propio en un mundo ya sin garantías de ningún Otro. Se trata, como Lacan dice en algún momento, de historizar el devenir de la subjetividad.[149] En efecto, como afirma Quinet, "La política del psicoanálisis es la política del *sinthome*, definido por Lacan como 'la forma en que cada uno goza de su Inconsciente" (*La política*…168).

El gráfico a continuación intenta dar cuenta de lo dicho:



Obsérvese, en primer lugar, que Lacan, cuando lo introduce ya completo en el *Seminario 20* (p. 95), no nomina los lados como "lado dicho hombre" o "lado dicho mujer"; a su vez, Lacan solo traza una línea que puede leerse como una frontera y que, en la versión transformada, he puesto[150] el litoral y líneas puntuadas para indicar su inconmensurabilidad. De modo que "Entre el goce y el saber, la letra haría el litoral" (*Seminario 18*, C7, 9); tenemos así el saber del lado del sujeto dividido, *$* y del inconsciente estructurado como un lenguaje, y el goce del lado del *parlêtre* y *lalangue*.

[149] Recordemos que Lacan, en su *Seminario 1* afirma que "La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en pasado" (27).

[150] Sigo la elaboración de la psicoanalista argentina Marta Gerez Ambertín, realizada en su seminario —Odioenamoramiento en la pandemia: ¿enigma u odio a la mujer? Develar, amar, matar", dictado en la Fundación Sigmund Freud-Instituto Jacques Lacan, en la ciudad de San Miguel de Tucumán.

Se puede avanzar desde allí, como lo hace Lacan, un poco más, si pensamos que el litoral "vira a lo literal" (Ídem, C7, 17). Por eso Lacan agrega que "Queda por saber cómo el inconsciente, que yo digo que es efecto de lenguaje, puesto que supone su estructura como necesaria y suficiente, cómo exige esta función de la letra" (Ídem, C7, 10), ya prefigurando ese otro inconsciente pulsional, más del lado del Ello, del goce, de lo real y del cuerpo que nos introducirá en el *Seminario 20*. En el *Seminario 18* también nos advierte de que "la letra, está en lo real y el significante, en lo simbólico" (C7, 19), por eso la letra está fuera del campo del sentido, es puramente literal; la letra es escritura (que no se confunde con la impresión de la que Freud habla en "La pizarra mágica" (C7,11) y, en tanto tal, ella carece de referentes fuera de sí misma, ella es su propio referente. "El escrito, es el goce" (*Seminario 18*, C8, 2) y es "la escritura, no el lenguaje, la escritura [la que] da hueso a todos los goces" (Ídem, C9, 9), por lo tanto se entiende que los infinitos goces estén del lado no-fálico de las fórmulas, quedándole al lado fálico solamente el goce fálico; y como por efectos gramaticales el falo termina adquiriendo un tufillo masculino, eso remata en la atribución a la escritura de un 'efecto feminizante' (Ídem, C8, 3), generando nuevamente el embrollo con la gramática. Lo menos contaminado de sentido sería afirmar que se trata de un 'efecto de goce' o 'efecto no-fálico', evitando calificarlo de 'femenino'.

Lo importante aquí es subrayar el hecho de que la letra, situada en el lado no-fálico, es siempre suplementaria (no es complementaria) del lado fálico, no es sin lo fálico, marcado éste por la deficiencia que supone la regulación simbólica de la relación sexual, esto es, "la deficiencia marcada por cierta promoción de alguna manera arbitraria y ficticia de la relación sexual" (Ídem, C8, 6). En cierto modo, entendemos así que Lacan señale el modo en que el lado fálico amordaza, acorrala, prensa a la verdad por medio de la ficción simbólica (Ídem 7). Y esto no deja de embrollarlo, porque Lacan mismo no puede más que apelar a la ficción para hablar de sus propias fórmulas de la sexuación.[151]

[151] Lacan invierte la idea típica de la filosofía y de la doctrina judeo-cristiana de colocar la verdad del lado de la luz; al ligarla al goce, en cierto modo, y siguiendo a Heidegger, no deja de arrojarla al mundo de las sombras (*Seminario 18*, C8. 9).

De todo lo dicho se desprenden varias consecuencias: (a) la letra no equivale al semblante, que siempre está atravesado por el lenguaje y por el sentido; de ahí que Lacan se pregunte si es posible constituir desde la letra y el litoral el discurso del psicoanálisis evitando el semblante (C7, 21), un discurso que no sería (del) semblante, que yo leo como 'evitando la lengua cotidiana, el sentido, la gramática'. Y (b), la relación sexual "no es inscribible", de modo que frente a esa imposibilidad el sujeto solamente puede parlotear e inventar el semblante que le sea singular, ya que "el lenguaje es algo que no da cuenta de la relación sexual" (C8, 5). Finalmente, (c) resulta inevitable que todo hombre y toda mujer, en tanto habitados por el lenguaje, no puedan deshacerse tan fácilmente de las coerciones gramaticales, lo cual conduce a *lalangue*, con todos sus avatares y titubeos.

Asimismo, es imprescindible tomar nota de la orientación de las flechas en esos gráficos: el sujeto, como *$*, localizado en el lado fálico, apunta al objeto *a*, colocado del lado no-fálico, lo cual nos sugiere de inmediato que la línea que oficia de frontera e incluso el litoral constituye el lugar donde se instala el losange (◊) de la fórmula del fantasma: *$◊a*. Esto sostiene nuestra lectura en cuanto a que el sujeto es tal porque ha resultado de la operación de alienación al Otro, ineludible para toda cría humana que ingrese al lazo social. Y, a partir de un proceso de separación o emancipación, mediado o no por un tratamiento analítico, a lo largo de esa travesía del litoral el sujeto se va tornando en *parlêtre*, y ya el lenguaje y su gramática le resultan insuficientes para nominar la singularidad de su goce; no atina a ponerle palabras a un goce que descalifica todo intento de capturarlo con vocablos como 'hombre, mujer, femenino, masculino, activo, pasivo'. La famosa travesía del fantasma, de esa pantalla (◊) que lo defiende del goce, lo conduce a balbucear la singularidad de su goce singular y es allí donde emerge *lalangue*. Por eso, el proceso de separación o emancipación resulta imprescindible para trabajar sobre lo singular de ese objeto *a*.

Como resultado de este itinerario, y equivalente al final de un análisis, se espera que el *parlêtre* advierta la inconsistencia del Otro" S(Ⱥ), incluso su inexistencia,[152] con lo cual queda ya sin garantías para sus actos, teniendo que asumir en sí mismo la responsabilidad de ellos, puesto que

[152] Se ha debatido en algunos círculos psicoanalíticos la cuestión de la 'inexistencia' del Otro. No parece haber controversia sobre la 'inconsistencia del Otro', sobre todo a partir de la fórmula S(Ⱥ). Algunos analistas sostienen que no hay que hablar de la inexistencia del Otro; otros, en cambio, se atienen a algunas afirmaciones de Lacan, particularmente a que 'no hay Otro del Otro' que sostiene que no hay metalenguaje (*Escritos 2*, 773), frase también enunciada en el *Seminario 6* (1959) y que se sostiene hasta su última enseñanza, tal como lo leemos en el Seminario 20 (6). Lacan explícitamente plantea la inexistencia del Otro en "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo" (1960) nos dice:

> Ese goce cuya falta hace inconsistente al Otro, ¿es pues el mío? La experiencia prueba que ordinariamente me está prohibido, y esto no únicamente, como lo creerían los imbéciles, por un mal arreglo de la sociedad, sino, diría yo, por la culpa del Otro si existiese: como el Otro no existe, no me queda más remedio que tomar la culpa sobre Yo [*Je*], es decir, creer en aquello a lo que la experiencia nos conduce a todos, y a Freud el primero: al pecado original. (Escritos 2, 780)
>
> pues aun cuando sienta en el fondo de sí lo que hay de más vano en existir, una Carencia de ser o un De-Más, ¿por qué\ sacrificaría su diferencia (todo menos eso) al goce de Otro que, no lo olvidemos, no existe? (787)

Más tarde, ya en 1971 todavía sostiene la inexistencia del Otro: en el) nos dice: "El gran Otro, eso no existe. Pero todo lo que se inscribe en el lenguaje no es pensable sino por referencia al gran Otro" (28). Ya tenemos aquí la idea de que, del Otro, sea inconsistente y/o inexistente, no podemos prescindir. Y ya más contundentemente y en relación a S(Ⱥ), afirma:

> Lo que he llamado el gran Otro {Autre}, ese lugar indispensable para pensar incluso lo que es del orden de lo simbólico; su principal característica es que no existe. Es precisamente por eso que he escrito significante de A mayúscula barrado. Es un significante de la no existencia del gran Otro como tal. (31)

Y, si queremos hilar más fino, uno podría preguntarse, al confrontar las fórmulas de la sexuación, qué Otro podría estar regulando el lado no-fálico. Lacan es bastante claro cuando en el *Seminario 20*, por ejemplo, sostiene que el único Otro posible es el del registro simbólico, el del lenguaje, el único aparato para abordar el goce (C. 6, 9), por lo tanto, si "¡No hay otro goce que el goce fálico!" (C.6, 19), todo el abanico de goces del lado no-fálico carece de regulación y solo es posible abordarlo por medio del lenguaje, es decir, no podemos prescindir del Otro, aunque no exista o sea inconsistente.

no tiene a quien imputarle la culpa. Esta instancia emancipatoria, no obstante, tiene que completarse con un retorno a la función fálica: Φ, pero habiendo desmantelado su alienación inicial al Otro y con la potencialidad de transformar a ese Otro o bien apuntalado en su propio sinthome. Lacan parece insinuar dos cosas: una, positiva, que es el retorno ineludible a la función fálica para seguir siendo parte del lazo social, y otra negativa, que pareciera ser –según lo indica la flecha— un retorno al mismo Φ, con lo cual, la operación de separación quedaría en cierto modo abolida, completamente infructífera. Por eso, según mi parecer, tal vez sería conveniente agregar algunas flechitas al gráfico: una que muestre el sometimiento alienado al Otro, al Φ [$\Phi \rightarrow \$$] y al que podríamos agregar un índice: Φ^1, mostrando así cómo el retorno es a un Φ^2 [$S(\not{A}) \rightarrow \$$]. De no ser así, poco valdría conformarse con que el sujeto, en su retorno a la función fálica, simplemente se las 'arregle con su goce'; afirmar eso sería cancelar todo el trabajo de invención –doloroso, por cierto— de su sinthome. De este modo podemos entender que el retorno a la función fálica no puede considerarse una alienación, ya que el Otro ahora es inconsistente o inexistente.

Creerse hombre o creerse mujer

Por todo esto, las fórmulas de la sexuación en cierto modo se desvirtúan cuando hay que verbalizar las letras que las constituyen, apelando a sustantivos y adjetivos (mujer/hombre, femenino/masculino, 'lado dicho hombre' y 'lado dicho mujer'). En la clase inicial del *Seminario 19* Lacan señala como los seres hablantes, basados empíricamente en la 'pequeña diferencia', creen distinguirse como hombre y mujer, pero en esa creencia descuidan precisamente esa distinción, que es concreta,[153] pero que "no forma parte de una lógica", porque la diferencia que tiene peso es la que Lacan plantea en sus fórmulas de la sexuación, que no es empírica

[153] Utilizo aquí el vocablo 'concreto' en el sentido que Lacan lo usa en el *Seminario 19* cuando sostiene, siguiendo a Jakobson, que (a) la gramática forma parte del código de la comunicación y por ende de la significación, y (b) que habría sustantivos que él denomina 'pesados' y "que se llaman concretos", entre los cuales, obviamente, están los sustantivos 'hombre' y 'mujer' (47-48).

y que atañe al modo de goce. Los seres hablantes no se reconocen *fácilmente* en esa distinción lógica y la rechazan apelando a todo tipo de identificaciones (6). En realidad, agrega Lacan, no son ellos los que se distinguen, sino que "*se* los distingue" (Ídem), es decir, es el registro simbólico, el Otro el que les impone esa distinción y lo hace por medio del lenguaje, de la gramática. Y el articulador responsable de ese 'error', según Lacan, de esa distinción simbólica es ese 'instrumento' –que no es el pene— que hace a 'la pequeña diferencia" (Ídem). El juicio erróneo de los adultos que se sostiene "en función de criterios formados bajo la dependencia del lenguaje" (Ídem 7) –y en tanto ellos operan como mediadores de lo simbólico—, marca al sujeto a partir de una distinción anatómica, que no es la distinción elucubrada en las fórmulas. Se piensa que es válido proceder a esa distinción empírica y errónea, y se le atribuye por comodidad a la naturaleza; y "esto, por supuesto, no menos naturalmente" (Ídem). Freud, recordemos, nos había hablado de cómo nos quedamos amarrados a la convención.

Sin duda, a veces esa atribución falla, y falla a nivel inconsciente. Se dice entonces, por ejemplo, que "es un varón en falta" y se le adjudica a esa falta "un suplemento de feminidad" (Ídem). Frente a este enigma, que es el del goce, el discurso del Amo, sin embargo, continúa atenido a la diferencia concreta en la que se sostiene en tanto registro simbólico, dejándonos atrapados y muy limitados al momento de hablar sobre el goce. Y procede de ese modo atribuyendo esa falta a supuestas fallas de la naturaleza.[154] Así, como parece que no podemos prescindir de parlotear las fórmulas fuera del lenguaje y su coacción gramatical, al menos podemos estar advertidos en la clínica de que, mientras el saber –que bordea el agujero de lo real (*Lituraterre*)— está del lado del sentido, del semblante, donde la gramática impone allí sus categorías; la verdad, en cambio, hay que esperarla del lado del sinsentido de lo real y del goce. Por eso el fin de un análisis supone la inexistencia o inconsistencia del Otro; el sujeto ya

[154] En esa clase inicial del *Seminario 19* Lacan advierte cómo ese 'error' empírico sostenido por el registro simbólico, lleva al transexual a otro error: confundir su 'diferencia empírica' con su modo de goce, confundir la diferencia empírica con el significante, y erróneamente proceder a "forzar el discurso sexual que, en tanto que imposible, es el pasaje a lo Real, por querer forzarlo con la cirugía" (7-8).

habría inventado su propio modo de calificar su goce, siempre a medio-decir de la verdad, en los que ha desactivado los sustantivos y adjetivos a los que se había visto obligado a identificarse en la operación estructural de alienación.

En síntesis, las fórmulas de la sexuación nos precaven de recurrir a la coerción gramatical al momento de escuchar al analizante, aunque no podamos evitar dicha gramática en el habla; porque, como vimos, la sexuación no es la sexualidad, ésta última sí capturada por el registro simbólico y el registro imaginario de la cultura implicado en la lengua. Por eso nos advierte Quinet que "Cada vez que se clasifica la sexualidad o se identifica a alguien por su sexualidad, se está realizando un acto de segregación" (*La política*…169).

Don Juan y los embrollos gramaticales

Si proseguimos coleccionado citas del *Seminario 18*, nos topamos con un párrafo que, si se conserva en mente lo que hemos dicho antes, no deja de resultar paradojal y, a la vez, embrollante, con brochazos de ineludible elocuencia:

> Lo importante es esto: es que para hablar de identidad de género, lo que no es otra cosa que lo que acabo de expresar por medio de estos términos, el hombre y la mujer, está claro que la cuestión no es formulada — aunque surge precozmente — más que a partir de esto, que en la edad adulta, es destino de los seres hablantes repartirse entre hombre y mujer, y que para comprender el acento que está puesto sobre estas cosas, sobre esta instancia, es preciso darse cuenta de que lo que define al hombre, es su relación con la mujer, e inversamente. Que nada nos permite en estas definiciones del hombre y de la mujer, abstraerlos de la experiencia hablante completa, hasta, y comprendido en ellas, en las instituciones donde ella se expresa, a saber, el matrimonio. (C2, 14)

La identidad de género, como Lacan mismo lo afirma, resulta de identificaciones a esos 'términos, el hombre y la mujer', es decir, identificaciones mediadas por los registros simbólico e imaginario; luego nos invita a pensar que, en la edad adulta, el sujeto, como hablador, no tiene más alternativa o destino que optar por percibirse como hombre o mujer. El

verbo reflexivo 'repartirse' resulta aquí revelador: según la RAE, 'repartir' significa dividir, clasificar, y entonces el reflexivo ya deja de apuntar a un *sujeto* repartidor que distribuye algo, para convertirse él mismo en el *objeto* repartido. Eso da pie al uso del vocablo 'destino': pero Lacan no parece referirse a la anatomía, sino a esas dos alternativas que le impone la lengua y su gramática: hombre o mujer. Uno u otro, uno en relación opuesta al otro. Puro binarismo excluyente, heteronormatividad coercitiva. Es por ello por lo que Lacan, en sus comentarios sobre los ideogramas chinos, plantea cómo esa alternativa hombre/mujer "tal como está inscripta por el efecto de lenguaje" (C4, 24), constituye un límite "ante el cual la libertad retrocede" (Ídem). Esa coerción gramatical y simbólico-imaginaria limita la libertad del sujeto imponiéndole esa única alternativa para sus identificaciones y sus elecciones eróticas, dejando de lado, como un resto, cualquier otro goce singular que lo habita y que, en el saber-no-sabido del inconsciente, lo compulsa sin que pueda decirlo.

Téngase en cuenta en la cita anterior que Lacan desliza una frase que cancela lo anterior: "nada nos permite en estas definiciones del hombre y de la mujer, abstraerlos de la experiencia hablante completa, hasta, y comprendido en ellas, en las instituciones donde ella se expresa, a saber, el matrimonio" (14). ¿De qué se trata en esta "experiencia hablante completa" sino de un goce que podría escapar a esas identificaciones y coacciones simbólicas? Sin embargo, ¿por qué la experiencia hablante sería *completa*? Me atrevo a leer aquí que la experiencia hablante no puede ser completa si uno se atiene al lenguaje, incluyendo en él las instituciones que lo consolidan.

Indudablemente lo anterior nos conduce a la cuestión del fantasma de Don Juan, donde se puede detectar otro embrollo: para Lacan, Don Juan, ese "personaje demasiado alejado de nosotros en el orden cultural" (*Seminario 4*, 422), ama a las mujeres, tanto que ni le es necesario decirselo, porque ellas le creen. Esas mujeres buscadas por Don Juan, según Lacan, son fálicas, lo cual, en este seminario temprano, lleva a que él postule que "hay sin duda algo relacionado con un problema de bisexualidad" (Ídem). A pesar de que Don Juan la busca incansablemente, no la encuentra sino "bajo la forma de aquel invitado siniestro que en efecto es

un más allá de la mujer, inesperado, y que no en vano es efectivamente el padre" (Ídem), un padre de piedra contra el cual Don Juan (al menos el de Tirso y el de Mozart) se estrella y sucumbe. Una vez más, el embrollo se plantea al referirse a la mujer, que resulta ser finalmente un hombre, un padre. La enseñanza que podemos sacar aquí es que –otra vez *après coup* de las fórmulas de la sexuación— lo que está en juego no es ni lo que se dice ni lo que se ve: el goce de Don Juan va más allá de la seducción de las mujeres, más allá de lo que supuestamente desea; es un goce parricida que termina aniquilándolo.

Más adelante, en el *Seminario 10* de la Ética, Lacan ya va a alertarnos para concebir el goce como "independiente de la articulación del deseo" (*Seminario 10*, C15, 21). ¿Prefiguración todavía precaria de las fórmulas de la sexuación? Sin duda: con la advertencia de que, si el deseo se instala del lado fálico, éste, como veremos más adelante, también supone la existencia de un goce fálico. Pero en el *Seminario 10* la división parece ser más radical, dejando al goce en lo que, más tarde, será el lado no-fálico de las fórmulas. En el *Seminario 4* Lacan afirma que Don Juan es un "sueño de mujer" (C4, 23) y más adelante en el *Seminario 10* que "Don Juan es un sueño femenino" (C15, 15), sueño en el cual Don Juan sería ese "hombre al que no le faltaría nada" (Ídem); de inmediato, retoma la cuestión del padre, dejando en suspenso el tema del masoquismo, al referirse a "la relación de Don Juan con esa imagen del padre, en tanto que no castrado, es decir, una pura imagen, una imagen femenina" (Ídem). El goce de Don Juan está orientado, más que a los placeres con las mujeres, hacia el objeto absoluto, *das Ding*. No sería, entonces, una cuestión de inspirar el deseo de las mujeres. Y, según Lacan, como éstas aspiran a sentirse el objeto deseado, al confrontarse con Don Juan, terminan huyendo verdaderamente (*Seminario 10*, C15, 16).

En la siguiente, la clase 16, es donde Lacan desarrolla más el tema de Don Juan, no sin algún comentario misógino, como afirmar que las mujeres también desean tanto como los hombres, aunque "Uno puede lamentarlo, pero es un hecho" (6). Revisando la relación de la mujer con la castración, la falta y el famoso *Penisneid*, Lacan cuestiona "ese famoso falicismo de la mujer" (C16, 6). Revisando el complejo de Edipo, Lacan

plantea que, en cuanto a la castración, la mujer parte de no tener el objeto y aspira a tenerlo, mientras que en el varón se trata de que "es lo que él no es, es ahí donde él desfallece" (Ídem 7). De modo que el fantasma de Don Juan, en tanto fantasma femenino, daría cuenta de una imagen fraguada por el anhelo de la mujer, de que haya al menos uno que tenga ese objeto, esto es, que no esté castrado. Este fantasma hace aguas porque se apoya en "un evidente desconocimiento de la realidad, pero mucho más todavía: imaginar que él lo tiene siempre, que no puede perderlo" (Ídem). El resultado de este argumento es que Don Juan, en tanto hombre, hace "caso común con la mujer", por cuanto en relación al objeto que está en juego, el falo, lo cierto es que ninguno de los dos lo tiene.

Lacan califica de 'ridícula' la ficción que la gramática impone al hacernos creer en el "semblante, [de] que todo hombre es fálico, que toda mujer no lo es" (C8, 18).[155] Lo que se busca, lo que constituye "El mito fundamental de la dialéctica sexual entre el hombre y la mujer" (Ídem), es "el miembro perdido de Osiris" (Ídem). Si la mujer "piensa siempre que un hombre se pierde, se extravía con otra mujer (…) Don Juan le asegura que hay un hombre que no se pierde en ningún caso" (Ídem).

La pregunta herética que nos ocurre hacer aquí es sobre la extensión teórica y clínica que implica esta aproximación heterosexual y heternormativa –producto de la gramática— al sostener esa idea de un supuesto fantasma/sueño femenino de Don Juan. Desde las fórmulas de la sexuación, como venimos insistiendo, ya los términos hombre/mujer se descalifican y, desde los infinitos goces posibles desde el lado no-fálico de las fórmulas, uno estaría tentado de pensar si ese fantasma no estaría también sostenido en toda relación, independientemente del género e identificación sexual de los partenaires involucrados. No estaría de acuerdo en que a ese Don Juan "se lo encuentra del lado del costurado onírico del

[155] Vuelvo a percibir cierto tufillo a masculinización del falo, cuando Lacan en C8, 21 comenta la cuestión de la histérica y el 'hombre', habida cuenta de que, como él mismo sostiene en C9, 3, el hombre y la mujer "son *hechos de discurso*", puros semblantes de los cuales ambos sufren. Se puede leer, no obstante, que por 'histérica' Lacan incluye al 'histérico', es decir, a cualquier sujeto que responda a los protocolos de esa neurosis y cuyo emblema es mantener el deseo insatisfecho. Por lo cual, entonces, es que, si "una mujer" resulta de ello, (…) no podría ser la histérica en persona" (C9, 21).

fantasma que recrea *cada mujer* al abrir una escena que dramatiza su deseo inconsciente por el padre y el Otro sexo" (*Superyó y sexuación* 67, el subrayado es mío), o que "*ellas* construyeron para sostener su propia inexistencia ante la paradojal inexistencia de Ła Mujer" (Ídem 68, el subrayado es mío) salvo que por 'mujer' entendamos aquí el lado no-fálico de las fórmulas y, por ende, en cualquier *parlêtre* posicionado allí. Me inclino a pensar que ese fantasma está presente y activo en cualquier *parlêtre* independientemente de su sexo biológico y de su identificación genérica; basta leer la literatura sobre personajes gays y lésbicos para ver ese fantasma pululando historias de amor bien o mal llevadas en las que cualquiera de ellos concibe que ningún otro puede arrebatárselo. Modo, sin duda, de velar la castración propia y ajena.

Considero que siempre la no relación sexual se confronta con el hecho de que, fuera del sexo biológico, el otro es siempre Otro sexo (y no una mujer ni tampoco un goce femenino); se trata de un goce Otro que desafía las ilusiones de la media naranja y, obviamente, las coerciones de la gramática del lenguaje. Don Juan es, por ello, un imposible, la ficción de un Uno no castrado que nadie puede encarnar, el fantasma de quien no ha quedado capturado por el lado fálico de las fórmulas, la ficción de alguien que, supuestamente liberado del goce masoquista de humillarse al padre, no existe, pero que busca Ła Mujer que tampoco existe; es aquel que no está sometido al padre idealizado ni se extravía en el sometimiento a otro partenaire. Es, pues, el fantasma de todo *parlêtre* cuyo anhelo erótico irrealizable sueña con ese "'único' que juega el simulacro de sostener la impostura fálica como un todo" (*Superyó y sexuación* 68).

Si Don Juan resulta ser "una elucubración femenina" (*Seminario 18*, C4, 24) o, mejor, una elucubración no-fálica, no habría que descuidar, como alerta Gerez Ambertín, que se puede hablar de un fantasma 'masculino' de Don Juan, según el cual, ya desde la perspectiva del lado fálico de las fórmulas, mostraría que a pesar de toda esa espectacularidad o mascarada no-fálica de presentarse como emancipado del padre y de las mujeres, no obstante el personaje sigue sumiso al padre real, ese "remedo del *Urvater*" (*Superyó y sexuación* 72) que, al modo del superyó obsceno, lo

obliga a gozar al punto de ofrecerse en desafío, sacrificio y muerte al Convidado de Piedra.

Se afirma en consecuencia, una vez más por coacciones gramaticales, que habría –tanto desde lo fálico como desde lo no-fálico— una feminización ineludible de Don Juan, que yo retraduciría afirmando que dicho conflicto es ineludible para todo sujeto y todo *parlêtre*. Nuevamente, apelar al sustantivo 'feminización' nos regresa a las coerciones gramaticales que, por oposición, dejan entender que habría una masculinización dada como positiva. ¿No es suficiente calificar todo esto con el vocablo 'alienación'? Matar al padre, ¿es acaso un anhelo imputable al deseo de las mujeres?[156] ¿Quién no ostenta galardones de no estar castrado, de ser *todo*

[156] Marta Gerez comenta unas citas de G. Pommier; según ese autor, "Lacan dijo que Don Juan es un mito femenino. Femenino porque Don Juan mata al padre. Esto es lo que una mujer desea" (*Transferencia y estructuras clínicas* 186). Y continúa Gerez Ambertín: "Nuevamente el fantasma parricida, pero del lado del fantasma femenino. Esto es lo que una mujer alimenta en su fantasma: tener por fin a otro que no sea el padre, otro que mata y que arrebata al padre una hija así devenida mujer. Allí el quid del fantasma femenino: Don Juan seduce a las mujeres porque mata y degrada al padre según el anhelo de ellas (…) En cambio, del lado dicho hombre, el fantasma está orientado por la angustia de su propia feminización". (*Superyó y sexuación* 80). Desde los dos lados de las fórmulas, el fálico y el no-fálico, suspendiendo esa etiqueta de "lado dicho hombre" o "lado dicho mujer" con sus consecuentes embrollos, el anhelo parricida está siempre instalado en todo sujeto más allá de sus identificaciones sexuales; los embrollos emergen, por un lado, al referirse a la *mujer*, en el sentido de Ła Mujer, y por otro, hablar de mujeres y hombres. Incluso plantear que no hay que confundir "la posición feminizada del *lado dicho hombre* con la posición homosexual" (*Superyó y sexuación* 81). En el *Seminario 20* Lacan califica de 'el colmo' pensar la figura de Don Juan como homosexual, de modo que, aunque nos embrolla con la feminización, queda claro que dicha feminización se refiere a un goce Otro del lado no-fálico, "este espacio del goce sexual, a ser recubierto del Otro lado por conjuntos abiertos, y desembocando en esta finitud…" (C1, 21), en el que hay que ir uno por uno, caso por caso. Una vez más no se aprecia que en las fórmulas de la sexuación, de lo que se trata es del modo de goce, del otro goce o goce Otro, que nada tiene que ver con feminización o masculinización o con la diferencia de los sexos. Pareciera sostenerse que la 'feminización' es universal porque el sujeto es precisamente el resultado de una alienación estructural en la que queda sometido al Otro; dependencia que se cree imposible de superar, de modo que una emancipación, concebida como desalienación, es la única vía para abordar la singularidad del deseo y del goce propios, y no una vía hacia una masculinización –como a veces ocurre en algunos discursos –críticos o no— del feminismo. Por ello hay que entender aquello que Lacan postula como específico del psicoanálisis: la posibilidad de la separación, de inventar un sinthome que ajuste esos desarreglos del nudo Borromeo, sinthome que no puede pensarse ni como feminización ni como masculinización, sino como emancipación respecto al deseo y goce del Otro,

para el otro, de no estar sometido al odioenamoramiento al padre ideal, a la vez que capturado por la insidiosa compulsión promovida por el espectro del padre real a gozar hasta la propia destrucción? ¿Quién se rehúsa –particularmente en el mundo neoliberal actual— a presentarse como rebelde, como el único, el triunfador y burlador del padre, como el gran seductor capaz de humillar a varones y mujeres en la serie de conquistas que, como se observa en la cultura actual, conduce a un reinado del odio –"el único sentimiento lúcido" (*Seminario 4*, C6. 18)? Sabemos que en la cultura neoliberal actual se promueve alcanzar el goce puro mediante el avasallamiento del sujeto de deseo y el imperio de la pulsión de muerte. ¿Acaso, en estos intentos a la postre fallidos de velar la angustia y la castración, no se termina finalmente, como Don Juan, sometido –a sabiendas o no— al Big Brother?

Se me ocurre que este conflicto no es privativo de la relación padre-hijo, sino de todo sujeto independientemente de su anatomía y de su género sexual y gramatical con el que arma sus identificaciones. Sostener la exclusividad de la relación padre-hijo pareciera poner otra vez en cuestionamiento el privilegio que el psicoanálisis da a lo masculino, lo heternormativo, al 'masoquismo verdadero' y la función paterna, otra vez sostenidos en las coerciones gramaticales. Que este aspecto requiere una revisión urgente desde la subjetividad contemporánea me resulta inevitable.

El suplemento no-fálico de lo fálico: letra, litter*, literal y litoral*

Lacan nos plantea muy bien ese lado fálico suplementado por el lado no-fálico. Queda claro que estamos ante un lado, el del Uno, del goce fálico, regido por el significante fálico Φ, resultado de la excepción que hace ley, que regula, normaliza, agrupa, hace conjunto, y que no veo por qué hay que designarlo como 'lado dicho hombre' (aunque lo escribamos con mayúscula para aludir a la Humanidad); sin duda, estamos a nivel del

del padre muerto y del espectro del padre real. Como afirmamos ya, la emancipación no es la liberación ni tampoco un camino para adquirir una masculinización como mascarada; no es eso lo que Lacan plantea cuando, a propósito de la separación y del fin del análisis, nos propone no perder de vista que se trata de que el sujeto advierta que el Otro es inconsistente o bien que no existe, *aunque* no pueda prescindir de él.

sujeto sujetado a la función fálica en la que caben hombres y mujeres. El otro lado, del no-todo, del *parlêtre* (y no 'lado dicho mujer'), es el lado del goce Otro u Otro goce suplementario, lado que no regula porque aquí no hay ni el Uno ni Ley que agrupe y normalice; lado de las diferencias, de lo *héteros*, lado de las singularidades de goce, del caso por caso en el que, como quiere Lacan, puede estar habitado tanto por hombres como mujeres, campo ya no del sujeto sujetado al lenguaje, sino del *parlêtre* y su *lalangue* en el que se juega su cuerpo y su goce, su fantasma y su malestar.

En el *Seminario 18* Lacan afirma que "La estructura es tal que el hombre, como tal, en tanto que funciona, está castrado, y que por otra parte algo existe que está a nivel del *partenaire* femenino (…) la mujer no tiene nada que hacer con ella, si ella existe (…) en tanto que *la mujer*, ella no tiene nada que hacer con la Ley" (C6, 21). Es un buen ejemplo para comprobar cómo la gramática embrolla a Lacan y nos embrolla: el vocablo 'hombre' ambiguamente pareciera referirse al varón, pero a la vez al 'ser humano' en general, ya que la castración afecta tanto a varones como a mujeres. Uno de los valores de las fórmulas de la sexuación es precisamente demoler la oposición fálico/castrado, para plantear otra: fálico/no-fálico. El 'partenaire femenino" también insinúa a la mujer, pero no a "*la mujer*" en bastardilla, como lo dice a continuación. *La mujer* no es la mujer, no son las mujeres; se trata de un partenaire de cualquier sexo que se sitúe en el lado no-fálico de las fórmulas de la sexuación; es cualquier partenaire, hombre o mujer, posicionado desde un modo de goce que "no tiene nada que ver con la Ley".

Otro ejemplo embrollante lo encontramos más adelante en esa Clase 6, cuando Lacan trata de aclarar, aclararse y aclarar a su audiencia que "*la mujer*, en este caso — como este texto está hecho para demostrarlo— la mujer, quiero decir: el en-sí de la mujer, *la mujer*— como si se pudiera decir: *todas las mujeres* — *la mujer* — insisto: *que no existe* — es justamente la carta/letra {*la lettre*}. La carta/letra en tanto que ella es el significante de que no hay Otro: S(Ⱥ)" (24). Por un lado, las mujeres, en tanto sujetos habitantes de ambos lados de las fórmulas; por el otro, *la mujer*, la que no existe, que luego escribirá Ła Mujer, la mujer que no son las mujeres, sino cualquier *parlêtre* situado del lado no-fálico, donde no hay un

Otro legislante y regulador de goces. Esos goces del lado no-fálico, que llevan a Lacan a hacer converger la mujer que no existe con la letra, es lo que más adelante en ese seminario y en *Lituraterre*, lo conducen a jugar con los vocablos *letter*/*litter* [letra/basura], razón por la cual juega con un tema freudiano crucial: la validez misma de la civilización. Ir hacia la *letter*/*litter* constituye "lo mejor que se puede esperar del psicoanálisis en su fin" (C7, 3). En efecto, el psicoanálisis tendría la misión de evidenciar hasta qué punto la civilización es la cloaca. Así, en tanto la letra es el significante mismo (asemántico), elemento de pura lógica, permite por ello mismo atenerse a lo literal que funda el litoral (C7, 9). Tenemos aquí letra, *litter*, literal y litoral, constelación de vocablos capaces de guiar en la lectura de los goces Otros del lado no-fálico. Las fórmulas de la sexuación, por tanto, constituyen un esfuerzo por fundar una lógica que oriente teórica y clínicamente más allá de la captura por el sentido, más allá de la sexualidad y las coerciones gramaticales, por eso Lacan nos dice en el *Seminario 19* que "embarcarse en la semántica es el naufragio seguro" (C1, 11).

A modo de conclusión

Tal vez estemos ante un borde, un límite, en el que podríamos emancipar al discurso del psicoanálisis (no al discurso del Analista) de las determinaciones de la gramática lingüística. Por eso, creo que esta emancipación debería tener consecuencias directas a nivel de la escucha en la clínica y, obviamente, a nivel de la teoría. Hoy más que nunca, cuando se despliega en la subjetividad de nuestra época una múltiple diversidad de goces, en las que se ha precarizado el Edipo, en las que trabajamos desde las fórmulas de la sexuación, habría que despegarse lo más posible de esos morfemas de género y de todo sustantivo y adjetivo que todavía haga referencias al sexo biológico o identificación genérica. Me parece que es lo mejor que podemos plantearnos para releer a Freud y homenajear la enseñanza de Lacan, que siempre hay que amar heréticamente.

Según lo entiendo –también heréticamente—, me parece que resulta coherente y más simple en relación con el proyecto lacaniano de la lógica de la sexuación, limitarse a hablar solamente de lo fálico y de lo no

fálico, no sin descuidar, obviamente, todos los protocolos simbólico-imaginarios que obviamente perviven por la consistencia misma del inconsciente estructurado un lenguaje y que juegan al momento de las identificaciones sexuales del sujeto. Pero, no hay que olvidar que después de las fórmulas de la sexuación se abre *otra* dimensión clínica, que ya no está a nivel del sujeto sino del *parlêtre*.

Por todo ello, entonces, se impone prestar más atención no al modo en que el sujeto verbaliza su identificación, posición u orientación sexual basada en los binarismos impuestos por la gramática, sino prestar más atención a lo fluido del goce, el vuelo por el abanico de goces que hoy parecieran servirse en bandeja desde las redes, con todos los peligros que esto supone. En efecto, como afirma Blestcher, "El abanico de las opciones para los emplazamientos sexuados parece expandirse en una proliferación que incomoda a los encasillamientos tradicionales". Se entiende que el discurso psicoanalítico, frente a este panorama, haga todos los esfuerzos posibles para verbalizar ese fluir de los goces y entonces recurra, por ejemplo, al lenguaje exclusivo, hable de 'otros, otras, otres, otrxs', llegando a veces a lo impronunciable, o que, como plantea Antonio Quinet, se recurra a prefijos del tipo 'trans', con lo cual, si se piensa bien, no deja de ser algo meramente descriptivo y en cierto modo a su vez embrollante; "La no-toda va más allá de lo fálico, es *transfálico* y, por lo tanto, más allá del sexo, o sea, *trans-sexual*" ("El psicoanálisis en la era trans" 6). Pero esta proliferación de rúbricas o etiquetas no logra remontarse a las cuestiones teóricas de estructura o bien resultan en esfuerzos discursivos que retuercen, tal vez innecesariamente, aquello que debería, por el contrario, ser orientador en la teoría y en la clínica psicoanalítica. De ahí, que siguiendo a Blestcher, pareciera urgente e ineludible propiciar e "instaurar una lectura sintomática de nuestras teorías que permita su contrastación clínica y metapsicológica. (…) [a fin de] someter a caución los mandatos patriarcales y heterosexistas infiltrados en nuestras teorías".

Resulta, pues, muy difícil capturar desde el lenguaje los modos de goce que habitan al *parlêtre* y se deslizan 'tiresianamente' a lo largo de su vida. La clínica podría, a este respecto, pacificar en el analizante la angustia emergente que las identificaciones imaginario-simbólicas le impusieron

por medio del lenguaje, despejando de ese modo el camino a la invención propia de la operación de separación del deseo y goce del Otro. Las fórmulas de la sexuación marcan un antes y un después en la enseñanza lacaniana. Indudablemente, los protocolos de la sexualidad y particularmente la sexualidad femenina desde Freud a Lacan no dejan de inmiscuirse en el discurso psicoanalítico, por los conceptos y por las nomenclaturas gramaticales, en esa *otra* zona que ya no es la sexualidad sino la sexuación. Sin embargo, las fórmulas de la sexuación y la lógica que las sostiene están mejor equipadas para afrontar las diversidades sexuales que se despliegan en la subjetividad contemporánea, y la clínica debería poder mejorar la escucha y la transferencia desde dichas fórmulas, tratando en lo posible de dejar de lado las construcciones conceptuales de la sexualidad, herederas del complejo de Edipo, *concernientes al sujeto, pero no al parlêtre*. Es probable que un sujeto en su etapa de trabajo con *lalangue* pueda elaborar inventivamente su sinthome singular frente a la castración y la no relación sexual y, de ese modo, emanciparse del Otro hegemónico, patriarcal, heteronormativo. Las fórmulas de la sexuación, por ello, constituyen para el Lacan del *Seminario 19*, lo que puede brindarle al psicoanálisis un modo de orientación en el sentido de brindar "algunas líneas a inventar" (C1, 10) para abordar la clínica y evitar quedar adosados al lenguaje o a ser el mero representante institucional del Falo.

Bibliografía

Arrivé, Michel. "Lacan gramático". https://doi.org/10.1590/S1516-14982000000200001

Blestcher, Facundo. "Sexualidades diversas e identidades nómades: incidencias sobre el psicoanálisis". *Revista Entrelíneas* 11. http://www.entrelineas.centrooro.org.ar/2017/11/08/sexualidades-diversas-e-identidades-nomades-incidencias-sobre-el-psicoanalisis/

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gerez Ambertín, Marta. *Superyó y sexuación. Clínica de la no relación sexual*. Buenos Aires: Letra Viva, 2025.

Lacan, Jacques. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

---. *Seminario 1 Los escritos técnicos de Freud*. (1953-1954). Buenos Aires: Paidós, 1981.

---. *Seminario 4 La relación de objeto*. (1956-1957). Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 1994.

---. *Seminario 10 La angustia*. (1962-1963). Edición de Ricardo E. Rodríguez Ponte

---. *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. (1964). Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1987.

---. *Seminario 18 De un discurso que no sería (del) semblante* (1971). Edición de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

---. *Seminario 19. …o peor*. (1971-1972). Edición de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

---. *Seminario 20 Aun*. (1971-72). Buenos Aires: Paidós, 1982.

---. *Seminario 23 El sinthome*. (1975-1976). Buenos Aires: Paidós, 2006.

---. *Seminario 27. Disolución*. (1980). Buenos Aires: Psikolibro, s/f.

---. "Discurso de Tokyo" (https://www.scribd.com/document/268206978/Jacques-Lacan-Discurso-de-Tokio-1971

Quinet, Antonio. *La política del psicoanálisis. Del diván a la polis*. Barcelona: Ediciones S&P, 2025.

---. "El psicoanálisis en la era trans". *Nadie Duerma. Revista del foro analítico del Río de la Plata*.
https://www.scribd.com/document/892538838/Quinet-A-El-psicoanalisis-en-la-era-trans-OCR

Los intrincados caminos de la sublimación en Freud y sus resonancias en el campo de la creación artística[157]

El arte es el poner-se-en-obra de la verdad.

Martín Heidegger, "El origen de la obra de arte", 17.

SUBLIMAR. Engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior. Pasar directamente del estado sólido al gaseoso.

Diccionario de la RAE.

Introducción

La enorme bibliografía producida alrededor (o al costado) de la noción de sublimación en psicoanálisis, sea desde la perspectiva de Freud o desde la de Lacan, no deja de evidenciar un campo complicado de cuestiones que presentan paradojas o contradicciones difíciles de recorrer si se pierde el horizonte del campo teórico sobre el que dicha noción se sostiene en cada uno de los autores. El campo teórico de Freud recibió, como sabemos, una subversión desde la perspectiva de Lacan, subversión que más que una nueva versión o una versión opuesta, conviene abordar como una torsión propia de Lacan, tal como pareciera sugerirla indirectamente en el *Seminario 18* cuando afirma que "El discurso del amo no es el revés del psicoanálisis. Es donde se demuestra la torsión propia, diría yo, del discurso del psicoanálisis" (C1,2). Aunque dejaré para otro ensayo el tema de la sublimación en Lacan, y como tendré que hacer algunas referencias breves a su perspectivas en lo que sigue, asumo desde el principio mi lectura al poner como discurso del Amo el discurso de Freud respecto de la torsión lacaniana posterior, en parte, elaborada a lo largo de una enseñanza siempre *in progress*, al modo

[157] Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XV, Ed. 60. https://argus-a.org/publicacion/1956-los-intrincados-caminos-de-la-sublimacion-en-freud-y-sus-resonancias-en-el-campo-de-la-creacion-artistica.html

como también se la puede captar en ese largo itinerario desde la subversión de la lingüística saussuriana hasta la lingüistería del *Seminario 20*.

Habida cuenta de lo dicho, resulta imposible abordar el tema de la sublimación y de su relación con el arte y la creación artística ahorrándonos recorrer algunos de los principales argumentos que se han desplegado y diseminado de esta noción. Sin embargo, me he propuesto limitar el número de referencias bibliográficas para dar prioridad a los textos freudianos. En consecuencia, en este ensayo nos dedicaremos a recorrer el camino de Freud a lo largo de su producción teórico-clínica, orientándonos a bordear la noción de sublimación y su relación con el arte, pero evitando en lo posible detenernos en sus análisis de obras artísticas.

Desde un principio, me atrevo a decir que la sublimación, ni en Freud ni en Lacan, constituye un *concepto*, sino una *noción*, si nos atenemos a la vieja distinción fraguada por Louis Althusser. En efecto, Althusser intentó discernir la noción, producida espontánea y empíricamente, del concepto como una elaboración teórica sostenida por la arquitectura de una teoría. En los tiempos en que Althusser hizo esa distinción, se podía plantear un campo tensionado entre, por un lado, la noción como representación ideológica y, por otro, el concepto como científico. Tal vez esta distinción hoy podríamos deconstruirla. A nadie escapa el anhelo de Freud de constituir al psicoanálisis como una ciencia; Lacan, por su parte y durante bastante tiempo, no dejó de afiliar a esa pretensión, hasta que gradualmente fue distinguiendo la particularidad del psicoanálisis, ya ni ciencia ni religión, sino en tal caso, aunque se ocupa del sujeto de la ciencia, su perspectiva es la del psicoanálisis como ciencia conjetural o, mejor, como una praxis, igual que el arte. No es una oposición a la ciencia, como puede verse, sino otra torsión típica de su estilo.

En ese itinerario obviamente lo que se puso en el tapete fue la concepción del objeto: podríamos decir que, frente al objeto ideológico, como representación ilusoria y engañosa, tendríamos el objeto científico que se propone como objeto de conocimiento. Pero el objeto y el objetivo del psicoanálisis no se centra en el *conocimiento*, sino en el *saber*, el saber del deseo y del goce, de lo singular no universal, el saber-no-sabido del in-

consciente. En el *Seminario 4*, temprano en la enseñanza de Lacan, se discierne desde el comienzo la necesidad de diferenciar el objeto empírico, que Lacan llama 'concreto', del objeto como *falta*, lo cual supone una distinción más radical que dará lugar a múltiples derivaciones teóricas posteriores. Me refiero, por ejemplo, a la distinción entre (a) la realidad 'concreta', (b) la realidad psíquica que introduce Freud, y (c) lo real. Para Lacan, la 'realidad' es siempre un construcción imaginaria, psíquica, sostenida (precariamente) por lo simbólico, mientras el objeto, en tanto falta o vacío, promoverá reflexiones ligadas a *das Ding*, al objeto *a* y lo real. Esta línea de pensamiento irá produciendo en la enseñanza lacaniana sus diversas aproximaciones a la sublimación.

En este orden de especulación, este ensayo no puede eludir abordar la sublimación y el objeto sublimado, tal como se sostiene en la elaboración de Freud, siguiendo el modo en que él lo va formulando y transformando. De modo que, a la vez que intentaremos puntualizar cada etapa de ese proceso, iremos intentando conjeturar la consistencia del arte y de la creación artística que podrían deducirse de algunas afirmaciones freudianas –no necesariamente las que él suscribiría—, a sabiendas de que la sublimación puede ser una dimensión ligada al arte, aunque no la única. Basta recorrer, por ejemplo, la bibliografía producida en el campo cultural y artístico, aunque sea solamente desde los *sixties*, para tener una idea de las preocupaciones intelectuales y políticas ligadas en el arte a la noción de sublimación. Los nombres de dos autores epónimos vienen de inmediato a nuestra mente: Herbert H. Marcuse y Theodor Adorno, cuyas aportaciones no podremos detallar en este ensayo.

¿Por dónde comenzar? Comentarios preliminares

La frondosidad de la bibliografía sobre la sublimación no deja de atemorizar a quien quiera abordarla y debatirla. Varios autores se han ocupado ya de discernir etapas en Freud y en Lacan en relación con la sublimación. Aunque nos aprovecharemos parcialmente de esos ensayos, me atendré más a mi hábito de trabajo, como siempre lo he hecho, dedicándome a recorrer directamente –no sin cierta actitud hereje— la textualidad

freudiana, ateniéndome al significante y evitando comprender rápidamente. Me centraré, para darle brevedad a este ensayo, en los fragmentos más significativos en que Freud se refiere a esa noción. A esos fragmentos sumaré, como es mi costumbre, mis propias *père-versiones*. Como se verá, por lo demás, el vocablo 'perversiones' no está ausente en Freud cuando se refiere a la sublimación.

Los trabajos actuales que abordan la relación entre psicoanálisis y arte, por ejemplo, los ensayos reunidos por Massimo Recalcati en *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)* (2006), incluso los dos firmados por el autor en ese volumen, que retomaremos en otro ensayo, o el libro de Carlos Kuri, *Estética de lo pulsional* (2007), ponen en el centro del debate el concepto de pulsión, porque dicho concepto divide las aguas entre la interpretación del arte, que apunta al sentido, y el saber-hacer con el cuerpo, el lenguaje y la sublimación desde la creatividad artística. Este énfasis en la pulsión ya había sido señalado (pero no desarrollado) por Oscar Masotta en la conferencia ofrecida en Barcelona en 1976: "Las interpretaciones pre-freudianas ignoraban el concepto de pulsión".[158] Sin embargo, Masotta no desarrolla esta perspectiva y, como veremos, va a interesarse en la relación de Freud con el arte a partir del modelo de la histeria y el deseo.

En efecto, cuando Freud comienza a hablar de la sublimación, hace referencia a las perversiones, pero se refiere a las perversiones infantiles, a su famoso niño como 'perverso polimorfo' (T. 7, 173),[159] y no como rúbrica de una patología. No se trata de una perversión en el sentido patológico o de aquello que Lacan describirá en la estructura clínica de la perversión, sino de una perversión 'estructural', entendiendo por esto que, en la infancia, la pulsión sexual puede orientarse hacia cualquier objeto. Cualquier objeto puede ser un objeto de satisfacción sexual para el niño. Sexual, una vez más, y vale aclararlo, no significa genital ni tampoco exclusivamente ligado al coito; para Freud, la sexualidad se define a partir de la libido y el principio del placer. Hay que observar asimismo que, como

[158] Masotta, O. "Freud y la estética".

[159] Todas las citas están tomadas de la edición de Amorrortu de las *Obras completas* de Freud.

veremos en las primeras citas, Freud usa la palabra 'perversiones' en plural.

Freud plantea la sublimación desde textos muy tempranos, que no he visto citados por aquellos autores que han abordado la sublimación en su obra. No solamente resulta importante apreciar las fechas de cada cita, de cada fragmento, sino apreciar cómo va avanzando y contrastando la noción de la sublimación con otros conceptos a medida que los va descubriendo y formulando según los avances de su investigación clínica y teórica en cada etapa. En general, en el campo psicoanalítico, todo el mundo coincide en que Freud nunca elaboró un concepto de la sublimación y, además, como muchos analistas han planteado, no se sabe bien qué servicios puede brindar esta noción en el proceso de un tratamiento. Sea como sea, se trata de una noción que él usa, pero a la que nunca le dedicó un trabajo específico, salvo un ensayo que, según J. B. Strachey, está perdido; se cree que ahí sí trabajó un poco más el tema de la sublimación. Veremos cómo la sublimación se va conectando con preocupaciones ligadas a la idealización, a la represión, al Ideal del Yo o el superyó, todos ellos con peso no solo en el psicoanálisis sino en el modo en que abordamos el arte y la creación artística.

Freud, a pesar de las transformaciones o detalles o matices que va sumando a la noción de sublimación, mantiene como constante el hecho de que se trata del desvío de la pulsión sexual hacia un objeto no sexual. Y aquí nos topamos, como advertimos al principio, con dos vocablos pesados en el discurso psicoanalítico: pulsión y objeto. Si no se los sitúa en el edificio teórico de cada autor, sea Freud o Lacan, estos términos corren el riesgo de conducirnos a cualquier parte.

En todo esto hay que estar advertido de otra palabra que Freud usa y que puede dar lugar a malentendidos: me refiero al vocablo 'desexualización'. La utiliza para dar cuenta de ese desvío de la libido sexual hacia un objeto no sexual. Pero ese vocablo no tiene el mismo sentido en Jung: cuando su amado discípulo le plantea la existencia de "una única libido primordial que podía ser sexualizada y desexualizada, y por tanto coincidía en esencia con la energía anímica" (T. XVIII, 251), Freud rechaza sus argumentos y mantiene el carácter sexual de la libido. Entonces,

la desexualización de la pulsión en Freud no se corresponde con la desexualización en Jung, lo cual da lugar a arquitecturas disciplinarias muy diferentes en el psicoanálisis. Para Freud, y se mantuvo en sus siete hasta el final, la libido es siempre sexual.

El comienzo del itinerario freudiano sobre la sublimación

Freud recurre al vocablo que nos ocupa en plural, "sublimaciones", ya en una "Carta a Fliess", fechada en 1897, es decir, mucho antes de la existencia del psicoanálisis, si convenimos en que esta disciplina tiene como fecha de nacimiento 1900-1901 con la publicación de *La interpretación de los sueños*. Recurro a esta cita, como se verá, por las prefiguraciones que conlleva y que se harán explícitas en muchos trabajos posteriores de Freud; no he visto en la bibliografía que se recurra a este párrafo de impresionante potencia. Conviene citar esta carta:

> Carta de Freud a Fliess:
> Viena, 2. mayo 97
> Caro Wilhelm:
>
> He obtenido por primera vez una vislumbre cierta sobre la estructura de una histeria. Todo se reduce a la reproducción de escenas. Unas se alcanzan directamente, otras, sólo a través de fantasías antepuestas. Las fantasías provienen de algo *oído* que se comprendió *supletoriamente,* desde luego son auténticas en todo su material. Son edificios protectores, sublimaciones de los hechos, embellecimientos de estos, sirven al mismo tiempo al autodescargo. Su origen accidental, quizás en las fantasías onanistas. Un segundo discernimiento importante me dice que el producto psíquico afectado por la represión en la histeria no son en verdad los recuerdos, porque ningún ser humano se entrega sin razón a una actividad rememorativa, sino *impulsos* que derivan de las escenas primordiales. Ahora veo panorámicamente que las tres neurosis, histeria, neurosis obsesiva y paranoia, presentan los mismos elementos (además de la misma etiología), a saber: fragmentos de recuerdo, *impulsos* (derivados de los recuerdos) y *poetizaciones protectoras,* pero la eclosión en la conciencia, la formación de compromiso, por lo tanto de síntoma, acontece en ellas en lugares diferentes; en la histeria, los recuerdos, en la neurosis obse-

> siva, los impulsos perversos, en la paranoia, las poetizaciones protectoras (fantasías) se abren paso en lo normal bajo una desfiguración de compromiso. (T.1, 288)

No podía dejar de citar este fragmento porque ya desde el inicio Freud apela al vocabulario teatral, se refiere a escenas y luego a poetizaciones: se establece aquí el lazo duradero entre sublimación y arte. Nos habla de 'escena', de reproducción de escenas, de que la sublimación *reproduce* escenas. Y va a enfocarse en la estructura de la histeria. Oscar Masotta, en su conferencia ofrecida en Barcelona en 1976, enfatizaba el carácter instrumental de la obra de arte en el discurso freudiano, aludiendo que Freud disuelve la relación entre arte y psicoanálisis. Si la relación de Freud con la estética es complicada –señala Masotta— más lo es la relación del psicoanálisis con el arte al punto que hasta podría decirse que Freud mismo disuelve esa relación; su aproximación descuida, como vemos, ese lazo inicial entre sublimación y arte. Entendemos, sin embargo, a lo que trata de plantearnos Masotta; para él los dos elementos de esa relación no llegan a estar completamente constituidos, ni el psicoanálisis ni el concepto de obra de arte. Sin polemizar con él, retengamos el punto que nos interesa: el concepto de obra de arte tampoco es simple; basta leer la conferencia de Martín Heidegger, publicada luego como "El origen de la obra de arte" (1950) donde nos deja saber sobre la complejidad filosófica inherente a una obra de arte.

Que Freud afirmara en *Tótem y tabú* que "Uno podría aventurar la afirmación de que una histeria es una caricatura de una creación artística; una neurosis obsesiva, de una religión; y un delirio paranoico, de un sistema filosófico" (T. XIII, 78), eso no necesariamente se opone a la afirmación de Masotta. Para Freud, el origen, fuente o procedencia de la creación artística siempre constituirá un enigma frente al cual el psicoanálisis depone sus armas, aunque no rehúsa ofrecer batalla para explicarla. Indudablemente, las neurosis, como dice Freud, son asociales, de modo que poco pueden tener que ver con el arte y otras actividades producto de la sublimación; las formaciones civilizadas, sociales instalan el lazo erótico que apunta a la integración de lo comunitario. Sin embargo, la estructura de la histeria planteada desde el inicio de sus investigaciones va a guiar a

Freud en el discernimiento de la diferencia entre neurosis y sublimación. En efecto, distinguirá la formación de síntoma de la sublimación, y la fantasía neurótica de la sublimación. El síntoma, como veremos más adelante, es un obstáculo para la creación artística en la medida en que –como lo plantean Frenkel et al.— "en la represión hay un objeto que se fija, se liga en fantasías, mientras que en la sublimación se tratará de la falta de objeto, de lo irrepresentable, de un más allá del principio del placer que deviene en causa de una creación". Pero hay más: el síntoma "transcurre por la sofocación en lo cultural y la represión en lo individual, bajo la égida de la regulación fálica" (Frenkel et al.), mientras que la sublimación, al estar del lado de la pulsión, no siempre resulta regulada por lo fálico, lo cual nos explica que la sublimación en general y el arte auténtico en particular sean siempre una dimensión creativa, incesantemente motivada por la invención de semblantes que aborden lo irrepresentable y, por ello mismo, apunten a desestabilizar lo fálico, el discurso del Amo o el discurso hegemónico. Si sublimar, según la RAE, es pasar directamente del estado sólido al gaseoso, la sublimación puede pensarse entonces como una evaporación que tal vez se constituya como un freno a esa "evaporación del padre" referida por Lacan en una nota breve titulada "Nota sobre el padre" (1968). Más puntualmente, Lacan se refiere a "la cicatriz de la evaporación del padre", esa 'huella' que queda, como si fuera el resto salino del padre una vez finalizada la evaporación; padre líquido, que Lacan conecta con el Edipo freudiano y sobre el que pide evidencias. Frente al exceso de padre de los siglos anteriores, hoy, según Lacan, asistimos a su evaporación, esa caída de la autoridad de los Nombres-del-Padre, que conducen, como puede observarse hoy, a una sociedad permisiva en la que pareciera esparcirse un falso y engañoso universalismo sostenido en la idea de que "la comunicación de nuestra civilización homogeniza las relaciones entre los hombres" cuando, en verdad, asistimos a la desintegración de los lazos sociales, eróticos, y al aislamiento individual que, como dice Lacan en su nota –bastante profética para su fecha—, "lo que caracteriza a nuestro siglo, y no podemos no darnos cuenta de ello, es una segregación ramificada, reforzada, que se recorta en todos los niveles, que no hace sino mul-

tiplicar las barreras [entre los individuos]". Sin embargo, podemos conjeturar que la sublimación como evaporación, desde Freud y también todavía para nosotros hoy en este mundo neoliberal con odio generalizado, hace del arte el antídoto para la 'evaporación' de los Nombres-del-Padre, en la medida en que, como veremos e insistiremos en este ensayo, el arte solo es concebible como discurso y, por ende, como lazo erótico que une, que aglutina. Esa 'evaporación' en el arte, si deja cicatriz, es la que, como obras de arte, constituyen y sostienen el archivo de la civilización; un sostén, precario o no, del registro simbólico y de la Ley, aunque ésta siempre resulte artísticamente desafiada. Por ahora, arte y psicoanálisis constituyen dos barricadas para impedir el avance de las políticas ultraderechistas neoliberales en su incesante avasallamiento del sujeto del deseo.

La sublimación se abocará cada vez a proveer una representación de ese 'real' irrepresentable que anida en el malestar en la cultura; siempre estará motivada para inventar un semblante capaz de contornear dicho real. Además, si las neurosis "son formaciones asociales", son síntomas producto de la represión, entonces se entiende que no puedan consolidar lazos; la sublimación, en cambio, por su carácter erótico, resulta capaz de proveer satisfacciones que van más allá de la satisfacción sexual del individuo. En el síntoma "las fuerzas pulsionales de origen sexual ejercen el influjo determinante, mientras que las formaciones correspondientes de la cultura reposan sobre pulsiones sociales, surgidas de la unión de componentes egoístas y eróticos" (T. XIII, 78). De ahí que la neurosis no sea el almácigo fértil para la creación artística debido a su carácter asocial; la sublimación, al estar ligada a lo erótico tiene la capacidad de integrar lo social y proveer satisfacciones sustitutivas de lo sexual que obstaculizan la segregación.

De la lectura de Masotta podemos rescatar que, al inicio al menos, la histeria aparece, *le* aparece a Freud como un *cuadro* en el que el deseo se articularía a algo incrustado en el soma, es decir, como en el *Moisés* de Miguel Ángel, incrustado –afirma Masotta— en "el soma de la piedra", la materialidad misma básica de la escultura; Masotta incluso menciona "la inscripción articulada de una letra", que insinúa lo real y el goce pulsional,

aunque no desarrolla esta perspectiva. Y en cuanto a la sublimación, Masotta plantea que Freud intenta sugerir "una teoría, siempre incompleta por lo demás, de la sublimación". Retengamos aquí el aporte de Masotta: una letra, como huella o cicatriz, inscripta en el cuerpo (ya no solamente el soma), que nos sugiere la ineludible relación entre lo real y la técnica artística tal como opera a partir del trabajo con los significantes.

Las obras analizadas por Freud fueron elegidas para sostener sus hipótesis teóricas y clínicas. La elección de Freud por la 'estructura de la histeria' para abordar el arte (a diferencia de la neurosis obsesiva para la religión "como una cierta enfermedad del superyó" [Masotta] o del delirio paranoico para la filosofía) privilegia la cuestión del deseo y toma como soporte el modelo del sueño y el modelo del juego. En el sueño como en el juego, en tanto opuestos a la 'realidad', los niños primero y los adultos más tarde recurren a fantasías que sustitutivamente realizan de algún modo sus deseos. Desde esta perspectiva, a Freud, según Masotta, la obra de arte le interesa en la medida en que pone en primer plano un enigma: "la pregunta por el deseo". Así y todo, importa tener en mente que, como ya dijimos, la neurosis no constituye para Freud la clave de la creación artística; él apuesta a la sublimación para dar explicaciones parciales de las satisfacciones procuradas por el arte, tanto en el artista como en el contemplador de arte. Veremos más adelante cómo Freud enlazará la sublimación a lo pulsional, particularmente a la pulsión de muerte, lo cual ampliará el campo de discernimiento del arte.

La sublimación y las escenas primordiales

Regresemos a la palabra 'escenas'. ¿De qué escenas se trata? De las conocidas como escenas primordiales: la seducción del niño por un adulto, el incesto y la contemplación del coito paterno. Estas escenas se alcanzan durante el tratamiento, nos dice Freud, a veces directamente, pero en general por medio de las fantasías y no por los recuerdos. Las escenas primordiales no son recuerdos, sino que generan impulsos –que hoy denominaríamos 'pulsiones'—, los cuales requieren de un embelleci-

miento y de una poetización que a su vez ofician como pantallas protectoras del displacer, a la manera en que el losange (◊) de la fórmula lacaniana del fantasma (*$◊a*) constituye una defensa frente al objeto *a*. Hoy sabemos que, si desaparece, cae o se astilla esa pantalla, el sujeto queda desamparado a merced de lo real, ofrecido al superyó y conducido seguramente a un pasaje al acto en perjuicio sobre todo de sí mismo. Resulta verdaderamente fascinante ver cómo Freud, tan temprano en su investigación y mucho antes de la fecha fundacional del psicoanálisis ya elucubra en esta cita el Ello de la segunda tópica y, además, cómo relaciona las fantasías con una elaboración poética, es decir, una invención construida por significantes, elaboradas a partir del registro simbólico. Solo más tarde, ya a partir de la perspectiva lacaniana, tal como lo demuestran las 'estéticas de Lacan', el arte opera con un "piedrazo en el espejo", frase feliz del actor argentino Pompeyo Audivert al comentar en una entrevista el proceso de producción de su espectáculo *Habitación Macbeth*:[160]

> Lo político está en las formas de producción más que en los mensajes o las temáticas que circulen por la obra. (…) Si la forma de producción es un piedrazo en el espejo, la obra es revolucionaria; si la forma de producción es un espejo, entonces no lo es. En el caso de *Habitación Macbeth* lo más potente sucede en su forma de producción, porque constituye un piedrazo en el espejo y pone de manifiesto la identidad como una zona de otredad, una zona traumada y convulsa donde se agitan niveles que pugnan dentro del cuerpo que sostiene esa identidad.

Como podrá apreciarse a lo largo de este extenso ensayo, coincidimos con Audivert en que el arte es auténtico[161] cuando procede a ese piedrazo en el espejo engañoso que llamamos 'realidad', para permitir entrever entre los fragmentos de dicho espejo la irrupción de lo real, el encuentro con lo real, con el sinsentido, con lo excluido de lo simbólico y que Lacan denominó con el vocablo '*tyche*' tomado de Aristóteles. De

[160] La cita fue muy conversada por el grupo de teatristas reunidos en *Charla entre teatristas (2)*, pág. 229 y ss.

[161] Prefiero el adjetivo 'auténtico' para evitar los debates que, desde los *sixties* del siglo XX conciernen a lo revolucionario.

modo que entonces hay otro arte, el arte de oficio, que solo refleja la realidad, no la astilla, a pesar de los esfuerzos que pueda hacer por denunciar los trastornos que ésta nos impone.

Aunque no me gusta usar la palabra 'prelingüístico', pareciera que esas escenas primordiales constituyen un campo pulsional previo a la intervención del lenguaje y a la emergencia del sujeto; Freud pareciera sugerirnos que hay una dimensión de goce, de un Real, al que luego se accede por medio de la factura poética y bella de las fantasías, etiquetadas como 'sublimaciones'. Las escenas primordiales, en cierto modo, parecieran constituir huellas indelebles en esa dimensión que para la fecha de la carta a Fliess todavía carece de designación: me refiero al inconsciente, esa 'otra escena', pero no tanto la de la primera tópica, sino la de la segunda, donde el Ello constituye lo que algunos analistas definen como el 'inconsciente auténtico'; el origen de estas escenas no pareciera estar en la experiencia biográfica del individuo, sino en aquello que Freud denominará 'herencia arcaica o filogenética' y que Lacan designará como 'el balbucear de los ascendientes' en el *Seminario 27*, su último seminario ofrecido en Caracas. Sin duda, a esta herencia se agregarán las impresiones durante la infancia, que se registrarán en esa dimensión de un saber-no-sabido, tal como las huellas o marcas impresas en la superficie de cera de 'la pantalla mágica o block maravilloso'. Doble dimensión de la memoria: la singular del sujeto y la cultural de sus ancestros.

Apreciemos una vez más que la primera anotación de la sublimación aparece en esta carta temprana en plural. No estamos, pues, a nivel de ningún concepto, sino de una calificación descriptiva, pero que ya vislumbra la conexión que Freud hará más tarde entre sublimación, fantasía y arte. Las sublimaciones, por ser fantasías embellecidas poéticamente, constituyen representaciones –'reproducciones' es el vocablo que usa Freud—, que pueden alcanzarse directamente desde el yo de la conciencia, pero lo más frecuente es que solo se las pueda abordar indirectamente, esto es, solo por su presentación deformada –embellecida, poetizada, desplazada o condensada— por cuanto su función es la de proteger al sujeto. ¿Protegerlo de qué? Pues de pulsiones excesivas, de un goce y un real amenazante, de satisfacciones prohibidas, del sinsentido, en fin, de ese

más allá del principio del placer. Queda por determinar en esta carta si ese abordaje indirecto puede o no dar cuenta completa de las escenas primordiales. Hoy sabemos con Lacan que la verdad solo se alcanza en el equívoco y en el mediodecir. La fantasía en cierto modo protege en la medida en que trata de contener al sujeto dentro del principio del placer, en tanto tiende a reducir al mínimo la cantidad de excitación para evitar el displacer, de ahí que Freud utilice el vocablo 'descargo' y haga referencia al onanismo. Esas fantasías podrían tener origen, posiblemente accidental, en fantasías onanistas; interpreto que esta instancia masturbatoria se refiere al modo en que el *infans* puede investir cualquier parte de su cuerpo como un objeto sexual que le da placer: un pie, un dedo, una mano, etc. El *infans* se toca, se chupa, se muerde, se lame, y esas acciones le proveen de placeres y goces que gradualmente la cultura le irá prohibiendo y exigiéndole la renuncia a esas satisfacciones. El vocablo 'onanista' me animo a leerlo no como 'masturbación' sino como una afirmación freudiana temprana sobre la relación de cuerpo y goce. Mediante ese onanismo temprano el *infans* comienza a percibir que 'tiene' un cuerpo, y no tanto un cuerpo biológico, sino un cuerpo gozante.

Podemos volver a pensar en la estatua de Étienne Bonnot de Condillac en su famoso *Tratado de las sensaciones* (1754): ella también iba gradualmente construyendo un cuerpo, todavía no imaginario ni tampoco simbólico: un cuerpo real a partir de las sensaciones placenteras y displacenteras. En Condillac, lo inicial es el olfato, antes que lo oído y lo visto. Freud parte de priorizar el oído; pero más tarde, en esa nota 10 del *Malestar en la cultura*, también dará prioridad a lo olfativo, lo cual lo lleva a cuestiones de higiene propia y ajena, del modo en que las comunidades han tenido que vérselas con la basura, los desperdicios y los cadáveres. Para Freud, el olfato es la experiencia más visceral de lo pulsional, está ligada al asco, a la vergüenza; el olfato, me parece, está mucho más cerca de lo que sería el objeto *a* como carne viva, que no lo podemos soportar. La visión, como desarrolla Freud, es producto del momento posterior en que nuestros ancestros animales alcanzaron la posición erecta y pueden alcanzar visualmente objetos lejanos; por ello, en cierto modo, la visión ya

marca ese corte entre animalidad y humanidad; el olfato, como más visceral y primitivo, constituía la guía del animal en relación a su instinto (para la alimentación, pero sobre todo para la reproducción). La sublimación es, como insiste Freud, civilizada y civilizatoria, de modo que, desprendida de lo animal y lo olfativo, solo resulta tal por el privilegio de la visión que, como embrión de lo simbólico, tiene la capacidad de establecer lazos comunitarios más extendidos. A propósito de esto, Massimo Recalcati, en "Sublimación artística y la Cosa" (incluido en *Arte y psicoanálisis*), al comentar cinco tesis freudianas sobre la sublimación, señala:

> La sublimación –escribe Freud [en *El malestar en la cultura*] a propósito de esto— es un destino forzosamente impuesto a las pulsiones de la civilización. En esta perspectiva, un ejemplo de sublimación generalizada que inviste el cuerpo concierne, siempre según Freud, la ganancia de la posición erecta. Se trata de una in civilización somática, de una suerte de sublimación orgánica, que implica la pérdida irreversible de toda supuesta animalidad como precio para obtener una inscripción en el campo del Otro social. El trabajo de Lacan de continuar retomando la sublimación corregirá decididamente a Freud en este punto. Para Lacan la sublimación es otra satisfacción que, como tal, resulta irreductible a la dimensión de la renuncia pulsional. (57)[162]

Ese cuerpo que percibe el *infans* todavía no ha sido mortificado por la palabra y el registro simbólico y tampoco lo conduce a tener una imagen del cuerpo propio, que también va a provenir, como lo vio Lacan, del estadio del espejo y la presencia del Otro. Me parece sumamente interesante que las fantasías como sublimaciones remitan a un origen en el que se juega el cuerpo real, el cuerpo de goce, cuerpo incluso anterior al cuerpo del deseo, que surge –como sabemos— por intervención de lo simbólico. Por eso el *infans* no deja de juguetear con sus agujeros, con sus orificios corporales como zonas erógenas todavía no integradas a una imagen del cuerpo. Y es que ese cuerpo real, que permanecerá en el fondo de la subjetividad y que tiende a repetirse, siempre será un cuerpo abierto,

[162] En el ensayo sobre la sublimación y el arte en Lacan nos preguntaremos precisamente qué satisface la sublimación.

incompleto, un cuerpo, si se quiere, fragmentado, que no percibe todavía ningún tipo de unidad.

La fantasía, por ende, tiene relación directa con lo sexual, constituye –como el arte auténtico—una versión embellecida y poética del displacer, lo cual ya anticipa otras tesis freudianas posteriores respecto del arte y la relación de éste con lo real. Más tarde Freud regresará a este aspecto y tendrá que discernir si hay alguna diferencia entre la fantasía y la sublimación (ya en singular). En todo caso, si más adelante definirá la sublimación como un cambio de meta de la pulsión sexual hacia un objeto no sexual, lo fundamental –más allá de lo que será necesario debatir sobre esa definición— es que fantasía y sublimación protegen al sujeto en el marco del principio del placer, aunque y porque los materiales de ambas son de índole pulsional, gozante.

Las fantasías, dice Freud en la Carta, provienen de algo *oído*. Podemos aclarar: *Oído, pero no visto. Oído, pero no escuchado.*[163] Provienen de aquello oído por el *infans* (el que no habla, no habla todavía, no ha sido mordido, mortificado por el lenguaje y el registro simbólico); ese *infans* sería el *S* mítico que Lacan menciona alguna vez. Este *infans* –prefiero no hablar todavía de 'niño'— recibe eso que oye similarmente a como lo haría la estatua de Condillac: registra las sensaciones que le vienen del exterior sin ninguna instancia previa de selección al modo de un yo y, a partir de ellas, va tomando consciencia de que tiene un cuerpo. Ese *infans* registra lo que oye y, como no tiene a su disposición un yo que filtre dichas sensaciones (internas o externas), que las seleccione, éstas se inscriben en esa *tabula rasa* a la manera en que Freud describe el modo en que se registran las percepciones o estímulos exteriores en la superficie de cera de "El block maravilloso" o "La pizarra mágica". Condillac irá sutilmente atribuyendo a ese yo de su estatua la capacidad de seleccionar las sensaciones a

[163] No hay testimonio de que Freud haya leído o nombrado a Condillac en su obra. Lacan, sin embargo, hizo varias menciones a Condillac en sus seminarios. Aunque Condillac privilegie el olfato y Freud tanto el oído y el olfato, lo cierto es que, desde Aristóteles, se ha planteado 'el tocar' como sensación básica, fundante. Ver en este libro "Tocar, ser tocado, tocarse en la actuación. Desde Condillac a Lacan. Treinta y una notas sobre 'el tocar': una sensación básica en la praxis teatral y la formación actoral" y "Prolegómenos teóricos y técnicos sobre 'tocar, ser tocado y tocarse' en la praxis teatral. Jacques Derrida con Jean-Luc Nancy y la cuestión de 'el tocar'".

partir del parámetro placer/displacer. Sin embargo, como se desprende de referencias de Lacan al sensualismo de Condillac y en relación a Freud, ese registro sensorial no alcanza para explicar el inconsciente freudiano. Sin embargo, ese registro sensorial consistente en 'oír' no deja de prefigurar la famosa homonimia lacaniana de "j'ouïs / j'ouis" ("yo oigo / yo gozo"), habida cuenta de que, como vimos, ese registro auditivo se imprimió en lo que hoy llamaríamos el Ello; dimensión que, como también sabemos hoy, va a ir a parar a la idea de la pulsión invocante en Lacan y de ahí al superyó heredero del Ello.

La estatua como el *infans* carecen de la capacidad de verbalizar y significar esas huellas. Según la cita que comentamos, las fantasías provienen de 'algo oído', es decir, voces y aquí la Carta ya vislumbra otro componente que aparecerá mucho más tarde en Freud: me refiero al superyó de la segunda tópica. Uno hasta podría conjeturar que *lalangue* de Lacan tiene alguna relación con este registro de las voces no articuladas o con un sentido precario o ambiguo; si esto fuera así, nos llevaría a pensar en el *parlêtre* como anterior al sujeto, aunque, obviamente, dicho *parlêtre* solo se puede pensar *après-coup*. Ese 'algo oído' con el que se crean las fantasías puede provenir del exterior al individuo o de esos impulsos o pulsiones del Ello, Freud no lo aclara. Pero se sugiere que se trata de voces, pero percibidas como pura foné, o bien, puro ruido, sinsentido. Freud introduce el término 'supletorio', para indicar que lo oído, carente de sentido e inarticulado, desborda al registro simbólico, al lenguaje que se instalará posteriormente dando lugar al sujeto *$* dividido. Por ello, las fantasías resultarán comprendidas, parcialmente, *Nachtriiglichkeit*, esto es, retrospectivamente, *après-coup*, según anota el traductor José Luis Etchcveny (*Cartas a Wilhelm FlieB*, T. XXXIV). Entendemos que lo oído, insensato, adquiere algún sentido, pero no-todo, una vez instalado el lenguaje articulado. Sin embargo, ese 'supletoriamente' de la carta podría admitir otras lecturas. Digamos que el *infans* oye –pero no escucha— una cadena de sonidos, en la que no puede dividir nada: si escucha "mi mamá me ama", no puede todavía separar 'mamá/me/ama' ni siquiera distinguir 'a/m/i' y sus combinaciones. Cuando pueda empezar a dividir la cadena e identificar palabras, procederá a combinarlas: podrá decir, por ejemplo, 'mi mamá me

alimenta, y realizar otras combinaciones para generar otras frases: 'mi casa', 'mi plato', 'mi comida', 'mi caca', etc. En ese momento, el *infans* ya es un niño, un sujeto.

Me interesa sostener, en relación con lo que más tarde será la cuestión de la sublimación ligada al arte y la creación artística, que esas fantasías, 'incomprendidas' hasta al momento de entrada del *infans* en la cultura, abrirán al sujeto el deseo de darles sentido, de verbalizarlas por completo, tarea que, como ya estamos advertidos por Lacan, no logrará nunca. Pero en cada uno de esos intentos de parlotearlas, aunque fracase, el sujeto no dejará de activar esas escenas –de 'historizarlas' diría Lacan— cada vez que les ofrezca una versión poetizada, esto es, un semblante. Lacan, en su *Seminario 1* afirma que "La historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en pasado" (27).

Como dije, todo ese proceso de significar las escenas primordiales es muy posterior. Conjeturo, tal como lo planteé antes, que se vislumbra retroactivamente un real o goce originario involucrado en esas escenas primordiales que es anterior a la intervención del Otro, del lenguaje, momento de emergencia del sujeto y del deseo. Un real que irrumpirá inesperadamente en el habla del sujeto, haciendo un corte en la cadena metonímica. Lacan habló de ese real no representable, primordial.[164]

Según el Diccionario de la RAE, 'supletorio' es aquello que "suple una falta"; tenemos así otra vertiente para ese vocablo que ya no es (solamente) ese *Nachtriiglichkeit*. Lo sublimado, por ende, suple una falta y un vacío. Si la sublimación y las fantasías funcionan como protección del exceso pulsional amenazante inherente a las escenas primitivas, eso es gracias a que están poéticamente articuladas por el lenguaje, porque se instalan como objetos alucinados del deseo, objetos siempre inadecuados respecto de lo que se supone perdido, tal como Lacan lo plantea en su *Seminario 4 La relación de objeto*. Allí Lacan postula precisamente el objeto como

[164] La precedencia de lo real, de *das Ding*, y su derivado luego en el objeto *a* como un resto de goce y de real excluido por lo simbólico es un tema que ocupa un mayor desarrollo en mi ensayo sobre la sublimación y el arte en Lacan.

falta y toda satisfacción temporaria como alucinatoria, en parte siguiendo a Freud cuando éste se refiere a la satisfacción alucinatoria en el sueño.

De la Carta, entonces, desprendemos que esas 'fantasías' resultarían así ser 'reproducción' de escenas originarias, reprimidas u olvidadas, que luego, ya en el campo del sujeto, éste ha comprendido supletoriamente, retrospectivamente y como alucinación de la falta del objeto perdido del deseo para protegerse del exceso de goce inherente a aquellas escenas. Y si esto es así, es precisamente porque ese goce o ese real no deja de acosarlo, de volver siempre al mismo lugar. En parte, ya se vislumbra aquí ese otro concepto que Freud articulará más tarde: la repetición. Ahora bien, esa deformación poética en que la fantasía consiste no está dada de cualquier modo, sino que tiene una arquitectura o estructura: asombra que Freud en la Carta ya califique la fantasía como '*edificio* protector' cuyos materiales fueron tomados de las escenas primordiales y, por ende, otorgan a la fantasía un valor de autenticidad que, precisamente, estaría dado por la conexión entre las escenas y las fantasías o lo que hoy, después del *Seminario 20* de Lacan, podríamos conjeturar que es así porque unas y otras comparten la misma sustancia gozante.

La mención al edificio supone dos cosas: la primera, que la fantasía está instalada como una construcción estable (aunque, como ya anotamos, podría colapsar); la segunda, que la fantasía, en tanto producto de la intervención del lenguaje, es *habitada por el sujeto*. La idea de construcción y de habitar fueron elaboradas por Martin Heidegger en sus ensayos "Construir, habitar, pensar" y en "…Poéticamente habita el hombre…", fragmento de un verso de Hölderlin, ambos de 1951 y publicados en 1954 en *Conferencias y artículos*. Una vez más, resulta fascinante que Freud ya haya hablado en 1897 de estas dos instancias: habitar y construir. Conviene detenerse en algunas sugerencias heideggerianas, ya que Lacan, también por esas fechas y quizás por conversaciones con el filósofo alemán, converge en la idea de que el lenguaje no solamente divide al *S*, tornándolo sujeto sujetado al lenguaje, sino que, además, por esto mismo, el lenguaje lo habita.

Heidegger nos aclara que, en esta dupla de construcción y habitar, no hay que entender el habitar con 'tener una vivienda'; se trata, en sentido

esencial, de apreciar que "La exhortación sobre la esencia de una cosa nos viene del lenguaje (…) hablado. El hombre se comporta como si fuera *él* el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es *éste* [el lenguaje] el que es y ha sido siempre el señor del hombre" (128). Estamos en una idea del lenguaje que no es instrumental, no es el mero medio expresivo de aquello que estaría fuera del lenguaje. Por ello mismo, "*Sólo si somos capaces de habitar podemos construir*" (141); traduciendo esta frase a lo que aquí nos convoca, la fantasía como edificio protector, entendemos que, si podemos construir fantasías poéticamente para defendernos de las escenas primordiales, es precisamente porque ya somos sujetos, es decir, estamos habitados por el lenguaje. De modo que, si "Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar", podemos afirmar que somos hablados y pensados por el lenguaje; se trata, como vemos, de un pensar, un saber no siempre a disposición del sujeto, un saber-no-sabido. Razón por la cual Lacan sostendrá en su primera enseñanza que el inconsciente está estructurado *como* un lenguaje, pero de un lenguaje particular que no es el de la lingüística, disciplina para la cual el lenguaje está despojado de goce o desentendido de él; más tarde en su enseñanza nos hablará de su lingüistería. En efecto, en el *Seminario 20* Lacan formulará otra perspectiva sobre el inconsciente, según la cual (y conviene desde ya dar la cita completa a la que haremos alusión varias veces en este trabajo):

> Si dije que el lenguaje es aquello como lo cual el inconsciente está estructurado, es de seguro porque el lenguaje, en primer lugar, no existe. El lenguaje es lo que se procura saber respecto de la función de lalengua.
>
> Es cierto que así lo aborda el propio discurso científico, aunque no hay que olvidar que le es difícil realizarlo plenamente porque desconoce el inconsciente. El inconsciente es testimonio de un saber en tanto que en gran parte escapa al ser que habla. Este ser permite dar cuenta de hasta dónde llegan los efectos de lalengua por el hecho de que presenta toda suerte le afectos que permanecen enigmáticos. Estos afectos son el resultado de la presencia de lalengua en tanto que articula cosas de saber que van mucho más allá de lo que *el* ser que habla soporta de saber enunciado.

> El lenguaje sin duda está hecho de lalengua. Es una elucubración de saber sobre lalengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalengua rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre del lenguaje. (167)

Podemos ligar ese *savoir-faire* con lalengua al pro-ducir heideggeriano. Para el filósofo alemán, si construir es pro-ducir, entonces hay algo de la *tejné* involucrado aquí

> Pro-ducir *(h.ervorbringen)* se dice en griego τίκτω. A la raíz *tec* de este verbo pertenece la palabra τέχνη, técnica. Esto para los griegos no significa ni arte ni oficio manual sino: dejar que algo, como esto o aquello, de este modo o de este otro, aparezca en lo presente. Los griegos piensan la τέχνη, el pro-ducir, desde el dejar aparecer. (140).

Vamos armando una constelación de ideas que confluirán en los intrincados caminos y destinos del concepto de sublimación, desde Freud hasta Lacan. El saber-hacer con lalengua es la base para atravesar el fantasma –o deconstruir la fantasía en el caso de Freud— y, siempre trabajando poéticamente ya que se trata de una *tejné*, esto es, trabajo a nivel del significante, apreciando la potencia del *parlêtre* para inventar –hacer aparecer— un semblante y hasta un sinthome, precisamente porque las fantasías o las sublimaciones comparten con las escenas primarias, es decir, con lo real, la sustancia gozante o, en términos de Freud, "son auténticas en todo su material". O, para citar a Heidegger nuevamente, se trata de apreciar que habitar y poetizar son compatibles al punto que "el uno entraña al otro, de modo que éste, el habitar, descanse en aquél, lo poético" (164). Y así como el lenguaje no es meramente un medio de expresión, el poetizar no resulta tampoco en un mero "adorno y un aditamento del habitar" (165). Y esta tarea –como veremos— resulta ineludible también para pensar la sublimación con relación a la creación artística. Particularmente porque Heidegger va a introducir otro aspecto que no escapó a Freud: me refiero a su "*Das Unheimliche*" ("Lo siniestro") escrito en 1919. En efecto, en las imágenes poéticas elaboradas o inventadas por el registro imaginario, sean fantasías, sublimaciones e indudablemente el síntoma o incluso

el fantasma de Lacan, "se puede avistar –dice Heidegger— lo extraño en el aspecto de lo familiar" (175). Como puede verse, vamos conformando un campo de reflexiones que van abonando, desde Freud, Heidegger y Lacan, el terreno para abordar la noción de sublimación (en singular) y darnos pistas para correrno hacia el campo el arte.

Segundo tramo en el itinerario freudiano sobre la sublimación

Hemos extraído o exprimido lo más posible la Carta a Fliess y no dejamos de asombrarnos de todo lo que ella prefigura de lo que vendrá posteriormente en el psicoanálisis. Ahora vamos a movernos hacia el Manuscrito L. [Anotaciones I] del 2 de mayo de 1897, en el cual Freud se refiere todavía a las sublimaciones en plural y recapitula en parte lo dicho en la carta a Fliess:

> *Arquitectura de la histeria*
>
> La meta parece ser alcanzar las escenas primordiales. A veces se lo consigue de manera directa, otras veces por el rodeo de unas fantasías. En efecto, las fantasías son unos parapetos psíquicos edificados para bloquear el acceso a esos recuerdos. Al mismo tiempo, las fantasías sirven a la tendencia de refinar los recuerdos, de sublimarlos. Son establecidas por medio de las cosas que fueron *oídas* y que se valorizaron *con posterioridad,* y así combinan lo vivenciado y lo oído, lo pasado (de la historia de los padres y antepasados) con lo visto por uno mismo. Ellas son a lo oído como los sueños son a lo visto. En el sueño no se oye nada, sino que se ve. (T, 1, 289)

Si, como planteaba Masotta, el edificio teórico inicial de Freud es la histeria, entonces interesa en esta cita la frase 'parapetos psíquicos'. Un parapeto es una valla que defiende de los enemigos y tiene también la función de evitar las caídas en los puentes o en las escaleras. Sin duda, se trata de la fantasía como defensa del displacer que ésta trata de embellecer para sostener con cierto placer al sujeto frente a los excesos de goce; este parapeto tiene la misión de mantener el recuerdo traumático velado en el campo del placer. Se vislumbra aquí la idea que más tarde Freud desarrollará en su ensayo "Sobre los recuerdos encubridores" de 1899. La tesis de ese trabajo de 1899 es que el analizante tiene recuerdos triviales a los que

no le presta demasiada importancia, pero que, trabajados en análisis, demuestran ser encubridores de experiencias traumáticas vividas en la infancia (*infans*) con alto grado de displacer o con excesos de goce. Estos recuerdos remiten, entonces, a contenidos displacenteros, pero ahora sublimados, es decir, recubiertos por un parapeto psíquico que lo hace soportable para el analizante. Tenemos de ese modo dos fuerzas en acción: una que proviene de las escenas primordiales que pugnan por acosar al analizante y otra que resiste apelando a la fantasía o al recuerdo encubridor dentro del principio del placer. Usualmente, algún aspecto de lo reprimido de la *escena* traumática se ha desplazado hacia un detalle en el recuerdo encubridor, pero, por medio de una cadena asociativa, poética, se puede alcanzar el punto traumático y conflictivo reprimido que constituye el saber-no-sabido del inconsciente. Una vez más, Freud señala en ese ensayo que esos recuerdos encubridores no se 'edifican' al momento del hecho traumático, sino después, por retroacción, *après-coup*, esto es, cuando el sujeto dispone del lenguaje.

Si leemos esta cita retrospectivamente desde el último Lacan, se me ocurre pensar una vez más que ya se prefigura allí el *parlêtre* y *lalangue*. Es como si Lacan, al plantearnos esos dos aspectos, nos estuviera insinuando que ambos tendrían una anterioridad lógica e histórica, incluso cronológica, respecto del sujeto, que deviene de ese modo en una formación posterior a causa de la mortificación a cargo del registro simbólico. Tal vez tenemos que leer así lo que nos dice en el *Seminario 20* cuando afirma "la realidad se aborda con los aparatos del goce. (…) aparato no hay otro que el lenguaje" (69). Aparatos o parapetos del goce. Lacan ha dado un paso adelante en su concepción del lenguaje, que ya no es el de la primera enseñanza, con el inconsciente estructurado como un lenguaje y la lógica del significante. En esa anterioridad primordial todavía no signada por la represión habría privilegio de lo imaginario y sobre todo de lo real, de lo pulsional y, por ende, del goce y del cuerpo gozante. Aunque el *parlêtre* sea una elaboración de Lacan, junto a *lalangue* al final de su enseñanza, me parece que, en esta cita tan temprana de Freud, ya de algún modo se los prefigura. Freud parece enfocarse en ese estadio anterior a la constitución del sujeto al hablarnos del *infans*.

Estas elucubraciones son de importancia capital para pensar el arte, no desde un abordaje académico, sino desde la elaboración misma de la obra y el saber-hacer del artista. En el arte siempre lidiamos con lo inconsciente porque todo artista sabe, y todo maestro lo ha dicho, que la fuente de la creatividad está en lo inconsciente, particularmente desde la perspectiva de la segunda tópica en relación con el origen auditivo de las fantasías; Freud nos habla del "casquete acústico y auditivo –*Hörkappe*"; lo que nos regresa a las voces y al superyó, mientras que atribuye lo visual al sueño. Lo interesante de esa instancia anterior a la constitución del sujeto, también reprimida obviamente, es que *lalangue* da cuenta del modo en que el *infans* oyó, olfateó, vio, tocó, degustó antes de alienarse de lleno al goce *fálico*, regulado por el Otro, por la cultura, la familia, etc. El trabajo del artista se plantea entonces como una recuperación retrospectiva por medio de una *tejné* de aquello que se oyó y de aquello que se ve en el sueño, de ese saber-no-sabido que, en su dimensión de un real insensato, insiste en volver a la presencia, insiste en pro-ducirse, en volver a la apariencia: esto es, al semblante.[165]

¿Podríamos pensar el arte como sublimaciones, fantasías o recuerdos encubridores? De decidirnos por la afirmativa, no habría que dejar de lado que una obra de arte –en tanto obra estética conectada al principio del placer— remitiría, en ese caso, a hechos conflictivos, traumáticos en la experiencia 'infantil' del artista, pero también a la historia de los padres y de los antepasados, incluyendo la tradición y la serie artística, es decir, el entorno en el que se ha constituido la subjetividad del artista y a la herencia arcaica también involucrada en su cultura. Sabemos cómo estas ideas causarán otros ensayos posteriores de Freud y abrirán una tendencia en el psicoanálisis hoy descalificada y conocida como 'psicoanálisis aplicado', que a veces llega hasta el colmo de convertirse en un 'psicoanálisis salvaje'.

[165] Es relevante mencionar aquí que Heidegger, en su lectura de Nietzsche, recupera la palabra 'apariencia', pero sin el sentido platónico que implicaba una versión degradada de la idea. La apariencia en Nietzsche, en Heidegger, como el semblante de Lacan, es un modo de presencia del ser: no hay un *ser* fuera de su representación; dicha representación, por ende la apariencia, no es la expresión de algo que le fuera externo, sino el ser mismo en un momento de su manifestación: de ahí el comentario sobre 'historizar': cada vez que convocamos una fantasía –o cada obra artística— estamos abordando el ser en su única posibilidad de presencia.

En términos generales, se trata de aplicar conceptos psicoanalíticos a las obras de arte como si fuera posible tratarlas clínicamente en forma similar a un analizante. Como nos recuerda Masotta, "Freud no ocultaba jamás que la aplicación del psicoanálisis al arte acarrearía graves reducciones". La diferencia, como se puede fácilmente observar, reside en que la cadena asociativa en estos trabajos no equivale a las del analizante en sesión; se trata de una cadena asociativa que no es ni la de la obra ni la del artista, sino de quien está hablando de la obra. En consecuencia, esos análisis aplicados terminan siendo el resultado del *espejo* en el que se mira el contemplador, habla más de él que de la obra. ¿Habría que revisitar aquí desde esta perspectiva los análisis freudianos de las obras de arte que demandaron la atención de Freud? Sin duda, esos análisis hablan más de Freud mismo que de la obra o del artista; pero esta tarea no podemos ni siquiera intentarla en este ensayo.

Un paso más de Freud: sublimación y perversión

Podemos marcar el año 1901, posterior a *La interpretación de los sueños*, como el comienzo del itinerario de Freud sobre la noción de sublimación, ahora nominada en singular. En ese libro basal del psicoanálisis nunca se menciona el vocablo 'sublimación'. La cita para comentar en este nuevo tramo del camino la tomamos de un "Fragmento de análisis de un caso de histeria", publicado en 1905 pero cuya escritura data de 1901. Freud pondrá ahora en relación la noción de sublimación con la de perversión.

> Tiene que ser posible hablar sin indignarse de lo que llamamos perversiones sexuales, esas trasgresiones de la función sexual tanto en el ámbito del cuerpo cuanto en el del objeto sexual. Ya la imprecisión de los límites de lo que ha de llamarse vida sexual normal en diferentes razas y en épocas diversas debería calmar a los que dan pruebas de tanto celo. Tampoco deberíamos olvidar que la más despreciable, para nosotros, de esas perversiones, el amor sexual entre hombres, en un pueblo que tanto nos aventajaba en cultura como fue el de los griegos no sólo era tolerada sino que se le atribuían importantes funciones sociales. Y cada uno de nosotros, en su propia vida sexual, ora en esto, ora en estotro, trasgrede un poquito los estrechos límites de lo que se juzga normal. Las perversiones no son

> bestialidades ni degeneraciones en el sentido patético de la palabra. Son desarrollos de gérmenes, contenidos todos ellos en la disposición sexual indiferenciada del niño, cuya sofocación o cuya vuelta {*Wendun*} hacia metas más elevadas, asexuales —su sublimación— están destinadas a proporcionar la fuerza motriz de un buen número de nuestros logros culturales. (45)

La primera observación aquí resulta de lo que podríamos llamar el más temprano gesto freudiano de despatologización de la homosexualidad. No se refiere a la perversión como una estructura clínica, sino a la consistencia misma de la "función sexual" y la nomina en plural: perversiones. Precisamente porque se trata de transgresiones inevitables debidas a la energía sexual es que no pueden calificarse de patológicas; se trata para Freud de la disposición bisexual propia de la libido que habita a todo ser humano, la que no solamente lo conducirá a la elección de objeto erótico externo, sino también interno, esto es, narcisista. Esas transgresiones están a cielo abierto en el *infans* como 'perverso polimorfo', a las que luego deberá ir renunciando exigido por la familia, la escuela y la cultura en general. Sabemos que Freud nunca cedió en cuanto al carácter sexual de esa energía, siendo este –como ya mencionamos— el punto de su controversia con quien era su más estimado discípulo: Gustav K. Jung.

Como vemos en la cita, Freud no puede más que descalificar a la homosexualidad como perversión, en un texto muy temprano si lo correlacionamos con la famosa carta a la madre estadounidense preocupada por la homosexualidad de su hijo, que es de 1935. Calificar la homosexualidad de perversión clínica o de patología hubiera sido, primero, patologizar la cultura antigua grecolatina en su totalidad y, segundo, reconocerse él mismo como perverso, al aceptar –tal como lo hizo en varias oportunidades de su vida— sus propias tendencias homosexuales, nunca consumadas, en sus lazos homoeróticos con varios discípulos.[166] Freud se ampara en la bisexualidad originaria de la libido sexual, que puede orientarse hacia cualquiera de sus dos polos. La sublimación de una pulsión transgresiva o reprimida es la 'fuerza motriz' que permite explicar, por la idea del desvío de la libido y cambio de meta o de objeto, la civilización y la

[166] Ver mi libro *Freud: del nombre, del origen y del 'gran hombre'. Ensayo conjetural.*

cultura; Freud no nos dará explicación aproximada de esa fuerza motriz hasta avanzada su investigación psicoanalítica. Sin embargo, afirma ahora la función de la sublimación como factor desexualizante de esa energía libidinal, e intenta explicar con ello los logros culturales elevados de la civilización.

En efecto, en "Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente" (1911 [1910]), antes de la Primera Guerra Mundial, Freud afirmará todavía con entusiasmo en el progreso civilizatorio que:

> Tras alcanzar la elección de objeto heterosexual, las aspiraciones homosexuales no son —como se podría pensar— canceladas ni puestas en suspenso, sino meramente esforzadas a apartarse de la meta sexual y conducidas a nuevas aplicaciones. Se conjugan entonces con sectores de las pulsiones yoicas para constituir con ellas, como componentes «apuntalados», las pulsiones sociales, y gestan así la contribución del erotismo a la amistad, la camaradería, el sentido comunitario y el amor universal por la humanidad. En los vínculos sociales normales entre los seres humanos difícilmente se colegiría la verdadera magnitud de estas contribuciones de fuente erótica con inhibición de la meta sexual. Y, por otra parte, en este mismo nexo se inserta el hecho de que homosexuales manifiestos, justamente —y entre ellos, de nuevo, los que resisten el quehacer sensual—, descuellen por una participación de particular intensidad en los intereses de la humanidad, unos intereses surgidos por sublimación del erotismo. (T. 12, 57)

Puede colegirse en la cita hasta qué punto Freud concibe la civilización como el resultado de la sublimación en tanto ésta da lugar, por un lado, a lo heteronormativo al que los homosexuales no llegarían, aunque, por otro lado, logran, sin embargo –pareciera sugerir Freud— instalar un erotismo, en tanto la inhibición de la meta sexual, si bien no los ha llevado a la heterosexualidad, los ha llevado a participar a pesar de todo de 'los intereses de la humanidad'. Imaginamos que Freud piensa en los artistas que trabajará después en su investigación (Leonardo, Miguel Ángel, incluso el Presidente Schreber). Hoy podríamos incluso agregar a los deportistas y a muchos otros campos de actividades socialmente admitidas en las que lo homoerótico juega un papel decisivo, incluso alcanzando en

algunos casos la realización efectiva de la homosexualidad. El arte, entonces, sostenido por heterosexuales u homosexuales, es una sublimación que sostiene un lazo social erótico y, según lo sugiere Freud, tendría así una función social pacificadora y sanadora.

Durante un tiempo, hasta terminada la Primera Guerra Mundial, Freud atribuirá a la sublimación los beneficios de la civilización. Cuando en la cita menciona el modo en que las transgresiones afectan tanto al cuerpo como al objeto sexual, pareciera sugerirnos –como se planteará más tarde en el psicoanálisis— que tal vez la sublimación constituya una defensa frente al superyó (sobre todo el heredero del Ello) y frente al almácigo de goces que conforman el Ello de la segunda tópica. El arte, como producto de la acción humana y en tanto objeto de la cultura y discurso erótico, daría cuenta de ese trabajo con esos goces renunciados y esos placeres prohibidos, difíciles de apalabrar a puntualidad. Una vez más nos topamos con lo poético, con *lalangue* en la dimensión de lo real y de la angustia, en suma, con el malestar en la cultura, esa cuestión que Heidegger llamará 'lo preocupante' en su ensayo "¿Qué quiere decir pensar?", de 1950-51, publicado en 1954. En ese ensayo el filósofo alemán parece sugerir el registro de lo real tal como Lacan lo formulará en ese mismo año de 1954. No pensamos, dice Heidegger, "el estado del mundo" (114), y la dificultad reside, según él, en que le damos la espalda a lo preocupante, incluso desde la ciencia que, atenida a la presencia de lo presente, obnubilada por alcanzar la objetividad, no piensa lo ocultado en esa presencia. Como la *tyche* y lo real lacanianos, lo preocupante "aparece desde sí ocultándose al mismo tiempo (…) solo da noticia de sí apareciendo en su autoocultamiento" (117). Lo preocupante es aquello que conmocionará a Freud después de la Primera Guerra Mundial cuando ya no pueda suscribir la idea de que la sublimación explicaría los beneficios de la civilización, y menos aún esa irrupción de lo tanático que pone en cuestión hasta la misma sublimación científica.

En la cita, Freud va a deslizar el vocablo 'asexual' para referirse a la sublimación. En trabajos posteriores va a insistir en esto; la energía sexual, en principio orientada a la reproducción, o la satisfacción por medio

del acto sexual como descarga de tensiones, cambiaría su meta en la sublimación, dirigiendo esa energía hacia un objeto o meta asexual. En sus *Tres ensayos de teoría sexual*, de 1905, se refiere a ese enigmático proceso en el que se "consumaría la atracción de las fuerzas pulsionales sexuales hacia otras metas, no sexuales; vale decir, la sublimación de la sexualidad" (T. 7 p. 187). Pareciera haber aquí una pequeña vacilación de Freud en los textos más tempranos sobre la sublimación, cuando dice que algunos pacientes pueden sublimar y otros no pueden sublimar; pareciera decirnos que hay un nivel consciente de la sublimación. Digo 'vacilación' porque, por un lado, se da cuenta de que no todo el saber inconsciente está a disposición del yo para la sublimación y, por otro, que hay un mecanismo que precisamente impide sublimar, el cual dará como resultado el síntoma neurótico. Así, en *La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna* (1908) afirmará que "Sólo una minoría consigue el dominio por sublimación, por desvío de las fuerzas pulsionales sexuales desde sus metas específicas hasta metas culturales más elevadas" (T.9, 173); incluso más, en ese mismo texto, intuye una diferencia de género en la capacidad de sublimación: "la experiencia también muestra que las mujeres, a quienes, en su condición de portadoras genuinas de los intereses sexuales del ser humano,[167] les es concedido en menor grado el don de sublimar la pulsión (T. 9, 174).

En las *Cinco conferencias sobre psicoanálisis* (1909 [1910], Freud nos dirá:

> Conocemos un proceso de desarrollo muy adecuado al fin, la llamada *sublimación,* mediante la cual la energía de mociones infantiles de deseo no es bloqueada, sino que permanece aplicable si a las mociones singulares se les pone, en lugar de la meta inutilizable, una superior, que eventualmente ya no es sexual. Y son los componentes de la pulsión sexual los que se destacan en particular por esa aptitud para la sublimación, para permutar su meta sexual por una más distante y socialmente más valiosa. Es probable que a los aportes de energía ganados de esa manera para nuestras operaciones anímicas debamos los máximos logros culturales. Una represión sobrevenida temprano excluye la sublimación de la pulsión reprimida; cancelada la represión, vuelve a quedar expedito el camino para la sublimación. (T. 11, 49-50)

[167] ¿Qué habrá querido decir Freud con esta afirmación? Aquí parece ya estar en germen la idea de que el superyó es menos estricto cuando se trata de mujeres (cfr.: "La disolución del complejo de Edipo" [1924, T. XIX] y "La feminidad" [1932, T. XXII]).

En la cita, llama la atención el vocablo 'superior', para indicar el desvío de la pulsión sexual como meta, que curiosamente es calificada como 'inutilizable'. La meta superior, por intervención de la sublimación, "ya no es sexual". Pero por lo que nos dijo antes, no deja de ser erótica. En "Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci", de la misma época (1910), afirmará que la sublimación es "capaz de permutar su meta inmediata por otras, que pueden ser más estimadas y no sexuales. (T. 11, 72). Vemos otra vez las vacilaciones respecto de lo sexual y lo erótico; Lacan pondrá su dedo en esta llaga para plantear cómo la pulsión se satisface no en el objeto, sino en el recorrido alrededor de la falta de objeto, esto es, alrededor del objeto *a*. Desde la perspectiva de Julio Canosa et al., en este ensayo sobre Leonardo,

> El apetito de saber, primeramente al servicio del arte, recibe un refuerzo que pareciera ser resultado de una represión sexual. Así, pulsión de investigar, anhelo de saber, sublimación y represión se anudan de un modo no exento de contradicciones, aclarando que la sublimación, en este caso, no es completamente independiente de la represión sexual sino algo paralelo. El vínculo, por momentos ambiguo, que el autor establece entre represión y sublimación vuelve complejo discernir el lazo entre ésta y el síntoma. Leonardo parece, al mismo tiempo, sublimar los componentes sexuales reprimidos en sus capacidades para la investigación o el pensamiento y estar inhibido por ese mismo apetito de saber en su afán artístico. Hacia el final [Freud] afirma que: "...represión, fijación y sublimación cooperan para distribuirse las contribuciones que la pulsión sexual presta a la vida anímica de Leonardo" (Ibid.., 123). También explica cómo esta capacidad sublimatoria termina inhibiendo su aptitud artística (cf. Ibid.., 124).

Volveremos más adelante sobre 'ese apetito de saber'. Por ahora, conviene observar esa vacilación entre la noción de sublimación y el concepto de represión, vacilación que luego opondrá la sublimación al síntoma. Digamos en este recorrido que estamos realizando, que lo sublimado le parece a Freud ser superior por cuanto es una ganancia civilizatoria, pero ya se insinúa que la sublimación no siempre es ganancia. Freud

recurre al vocablo 'represión', que excluye, impide, obstaculiza la sublimación y, por ello, para él resulta necesario distinguir sublimación de síntoma: la primera es posible si no ha habido represión; el síntoma, en cambio, implica la represión, es una solución de compromiso; en el síntoma hay un retorno de lo reprimido de aquello que no puede acceder a la conciencia y lo hace, por ende, apelando a desplazamientos, sustituciones o condensaciones. La sublimación, como vimos, supone un cambio de meta de la pulsión sexual para encontrar satisfacción en una meta 'desexualizada'; pero, como apunta Charaf et al., en *El yo y el ello* se nos plantea que "al desvío de la meta sexual (o la inhibición de la meta sexual) debe agregársele también el *cambio de vía del objeto* (una acción sobre el objeto) para que se produzca la sublimación. La sublimación supondría así una operación tanto sobre la meta de la pulsión como sobre el objeto" (202).

Freud se percata a lo largo de su investigación de que –como vimos— no solo no todos los individuos son capaces de sublimar, sino que no todo el arte es producto de la sublimación ni que no toda sublimación produce una obra de arte. En efecto, un analizante puede sublimar, pero eso no lo convierte en artista, salvo de sí mismo en ese 'parirse' a sí mismo que Lacan menciona al referirse a la separación en su *Seminario 11*. Freud no dejó de aceptar que el mecanismo de la creación artística se le escapaba a su discernimiento. Para volver sobre unos términos que retomaremos más adelante, podríamos decir que la sublimación es capaz de dar una obra de arte auténtico, mientras que el oficio estaría más del lado del síntoma: en éste, no hay desexualización, por el contrario, como vimos, la satisfacción sexual permanece, aunque camuflada bajo las figuraciones del síntoma. En la sublimación, en cambio, lo sexual se torna erótico.

Otro paso adelante: sublimación e inhibición

Más adelante, en 1912, en "Consejos al médico sobre el tratamiento psicoanalítico", en una especie de cruce entre psicoanálisis y arte, Freud atribuirá a la inhibición, y no a la represión, ser el obstáculo para sublimar; afirmará que "No todos los neuróticos poseen un gran talento para la su-

blimación; de muchos se puede suponer que en modo alguno habrían enfermado si poseyeran el arte de sublimar sus pulsiones". Mientras la represión mantiene fuera de la conciencia representaciones ligadas a la pulsión porque resultan insoportables para el sujeto, aunque retornan disfrazadas en sueños, lapsus, síntomas o fobias, la inhibición se sitúa a nivel del yo, es una limitación del yo que le impide realizar ciertas funciones como trabajar, amar, escribir, etc.; para Freud, en la inhibición no hay rechazo de las representaciones displacenteras, éstas no están fuera de la conciencia, sino un empobrecimiento del yo que lo detiene en sus funciones vitales.

Nos resulta sumamente sugestivo que Freud nos habla del '*arte* de sublimar', de la necesidad de la *tejné* poética para sublimar; parece decirnos que el recurso a esta *tejné*, al trabajo con el significante, evita que el individuo, y sobre todo el artista, enferme. En el *Esquema del psicoanálisis* (1940 [1938]) retomará esta idea desde la perspectiva de cómo aquellos capaces de sublimar pueden facilitar el tratamiento analítico. Una vez más, aparece la idea del arte como sanación gracias a la sublimación. Aconseja, además, al analista a no forzar la sublimación, ya que "La ambición pedagógica es tan inadecuada como la terapéutica", porque "el proceso de sublimación, en quien es apto para él, suele consumarse por sí solo tan pronto como sus inhibiciones son superadas por el análisis" (T. 12, p. 118). De ahí que en el arte el verdadero obstáculo para el artista a fin de dar lugar a su creatividad no sea empecinarse en sublimar, sino en superar las inhibiciones, que están directamente ligadas a la angustia, al vacío o sinsentido de lo real. Por ejemplo, como se evidencia en las técnicas de formación actoral, el primer paso consiste en superar las inhibiciones del yo las cuales funcionan como escudo protector frente a la irrupción de lo pulsional y la mirada del Otro. Una vez superadas las inhibiciones, el proceso sublimatorio se despliega por sí solo sin esfuerzo.[168]

De lo sexual, lo erótico y lo tanático: arte auténtico y arte de oficio

[168] La cuestión de la inhibición en relación con el arte es compleja y merece un ensayo puntual por sí misma; se trata de explorar cómo la planteó Freud y cómo la revisitará Lacan, y qué consecuencias podrían homologarse con el arte.

Este cambio de meta de la energía sexual en la sublimación ha promovido mucha bibliografía y debate en el psicoanálisis. Quizá convenga observar cómo el vocablo 'sexual' toma dos sentidos posibles en sus textos: por una parte, remite al acto sexual, reproductivo o no, y, por otra parte, toma el valor de lo erótico. En este sentido, podríamos pensar la sublimación como erotismo: la obra de arte –como otros objetos 'civilizados'— resultaría así ser producto del erotismo, de un hacer erótico (y obviamente estético) con el lenguaje, con las técnicas, con los materiales, etc. Recordemos que la sublimación era para Freud la encargada de contribuir por medio del "erotismo a la amistad, la camaradería, el sentido comunitario y el amor universal por la humanidad". En efecto, Freud distingue en algunas partes de su obra lo 'sexual' –en el sentido del acto o coito— de lo erótico; si acordamos en que para Freud la 'sexualidad' es más amplia que el acto sexual, entonces resulta mejor pensar o hablar de la sublimación ya no como un cambio de meta en cuanto al objeto, porque tanto lo sexual como lo erótico apuntan a 'otro' (aunque sea el sujeto mismo en el narcisismo). Lo erótico, no hay que olvidarlo, es lo que hace lazo, agrupa, integra, a diferencia de lo tanático, el odio, que desintegra, disocia, descompone. Entonces, la pulsión sexual podría dirigirse a un objeto sexual, no necesariamente erótico, incluyendo en esa pulsión lo tanático. En todo caso, la pulsión sexual y la pulsión erótica algunas veces se superponen y otras no, pero en ambos casos no habría ni desexualización ni cambio de meta de la pulsión en cuanto al objeto si, nuevamente, aceptamos la premisa freudiana de que la sexualidad es más amplia que el acto sexual. Lo que cambia es el estatus o función del objeto, que puede ser sexual o erótico, o ambos a la vez.

Se desprenden algunas conclusiones preliminares a partir de lo dicho que resultan adecuadas para pensar el arte. Es por medio de lo erótico anclado en el cuerpo y en la poetización del lenguaje que el arte *auténtico* trabaja frente a lo real; el arte auténtico siempre tiene que ver con un real, un vacío de sentido, ese enigma en el malestar en la cultura que emerge en la angustia del artista y/o de su entorno respecto de 'lo preocupante'. Hay,

por cierto, un arte ya no tan auténtico, que se yergue a partir de la representación de la realidad (una formación imaginaria): es más bien un *oficio* que se ocupa de 'representar la realidad' y se atiene al registro simbólico fundamentalmente, a la lengua y al sujeto dividido. El oficio está del lado del síntoma, lo cual involucra cierto grado de represión. Obviamente, el arte como oficio puede alcanzar niveles estéticos de importancia, pero se sostiene a partir de ideas y valores que circulan en la comunidad, sin llegar a confrontarse con el sinsentido de lo real, con el agujero. Usualmente, el arte de oficio se posiciona como conociendo de qué se trata en la realidad y elabora ficciones que supuestamente expliquen en parte el malestar; esas alternativas artísticas de oficio son mayormente conocidas por todos –lo cual pacifica—; se decodifican o interpretan sin mayor dificultad por el contemplador que se apoltrona en su zona de confort; por ello no alcanzan a desestabilizar el discurso hegemónico de raíz, responsable de lo preocupante. Puede conmover temporariamente el discurso hegemónico –y no siempre es ese su objetivo—, pero no alcanza a impugnarlo y transvalorizarlo, en el sentido de Nietzsche.

El arte auténtico se sitúa a nivel de *lalangue* y el *parlêtre*. Es decir, el arte trabaja con todo aquel reservorio de sensaciones, de inscripciones, de marcas que quedaron en el campo de lo pulsional, a nivel de la memoria y del Ello. Ciertamente, también se confronta con lo reprimido, lo denegado por el sujeto; el sujeto es ya la instancia en que se ha producido la represión y se instala la alienación al discurso del Otro, al deseo y goce del Otro, de lo hegemónico. El sujeto es una entidad colonizada que tiene que proceder a descolonizarse, a separarse del Otro, a desidealizarlo denunciando sus faltas, esto es, a emanciparse: la emancipación no es un objetivo del arte de oficio como arte de la representación por cuanto siempre juega en el campo de un discurso hegemónico sin acceder a aquello que opera más allá de la frontera de dicho discurso, de lo que ha sido excluido. El sujeto ya es el resultado de la renuncia a lo pulsional impuesta por el Otro, pero el *parlêtre* no puede dejar de explorar las vías posibles para recuperar el goce perdido, la satisfacción perdida, aunque sepa de algún modo que no lo logrará nunca en su totalidad: por eso podemos hablar de la obra de un artista, porque toda ella constituye una serie metonímica de

textos (verbales, musicales, pictóricos, etc.) que dan cuenta del modo en que lo real insiste en la repetición y de la forma en que el artista se las arregló (*savoir faire*) con ese goce para proveerle cada vez el semblante más aproximado, mientras, paralelamente, va ajustando los registros RSI del nudo Borromeo y elaborando su sinthome. Por esta vía, es esperable que el arte auténtico ponga en crisis, además, los tres registros del lado del contemplador de arte.

Sublimación y transferencia

Vimos cómo Freud en ese camino para bordear la noción de sublimación la conectaba, cuando se refería a las sublimaciones, con las perversiones, lejos de abordarlas como patologías; luego, las conectaba con los recuerdos y, en cierto modo, como vimos, con los recuerdos encubridores. Asimismo, desde el inicio, Freud subrayará la relación de las sublimaciones con la energía sexual, planteando el modo en que las fantasías funcionan de modo protector frente a intensidades de goce, proponiendo entonces a las sublimaciones como una variante de las fantasías cuya consistencia sería asexual. A medida que Freud avanza en la construcción de la teoría psicoanalítica, va a ir ligando la sublimación, ya en singular, con otros aspectos según se le presentaban en su experiencia clínica.

En *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, ya citado, Freud va a ligar la sublimación a la transferencia:

> ¿Qué son las trasferencias? Son reediciones, recreaciones de las mociones y fantasías que a medida que el análisis avanza no pueden menos que despertarse y hacerse concientes[169]; pero lo característico de todo el género es la sustitución de una persona anterior por la persona del médico. Para decirlo de otro modo: toda una serie de vivencias psíquicas anteriores no es revivida como algo pasado, sino como vínculo actual con la persona del médico. Hay trasferencias de estas que no se diferencian de sus modelos en cuanto al contenido, salvo en la aludida sustitución. Son entonces, para continuar con el símil, simples reimpresiones, reediciones sin cambios. Otras

[169] En la edición de Amorrortu de las *Obras completas* de Freud se ha optado por escribir 'conciente' e 'inconciente'.

> proceden con más arte; han experimentado una moderación de su contenido, una *sublimación,* como yo lo digo, y hasta son capaces de devenir concientes apuntalándose en alguna particularidad real de la persona del médico o de las circunstancias que lo rodean, hábilmente usada. (T.7 p.101)

En la cita se vuelve a anudar arte y sublimación, la sublimación como un arte o que requiere de un arte. En cuanto a la transferencia todavía no aparece como 'amor de transferencia', aspecto que Freud elaborará más tarde, a partir de "Puntualizaciones sobre el amor de transferencia" de 1914, publicado en 1915. Por ahora, las transferencias, en plural, se presentan como montajes, escenas que surgen durante el tratamiento y que, difíciles de elaborar o verbalizar por su carácter displacentero al momento de ser vividas en el pasado, se reeditan, son revividas, frente a la figura del médico y como presentes y actuales. Algo del inconsciente asoma, deformado y/o desplazado en esa actuación sustitutiva en la que el analizante conecta a una persona de su pasado con la figura del analista. Según Freud, la escena revivida no manifiesta cambios significativos respecto de la fantasía modelo reprimida (que, a su vez, es una versión de una escena originaria); sin embargo, en ciertos casos –nos advierte— esas escenas actuales "proceden con más arte" al moderar su contenido displacentero cuando están ligadas a un rasgo del analista o alguna circunstancia coyuntural y pueden dar lugar a que se dispare la transferencia: en este caso, Freud las plantea como sublimación. Se trataría de poetizaciones 'hábilmente usadas'. Cierto sentido del 'arte' está en juego aquí a nivel de un tratamiento analítico, y uno quisiera pensarlo extendiendo la cita a la producción artística. El arte, incluido el psicoanálisis como arte, es una praxis. Y el psicoanálisis como *praxis*, tal como Lacan los definió el *Seminario 11*, va más allá de una *práctica* terapéutica.

Ahora bien, esta extensión de la sublimación con relación a la transferencia entendida como 'arte' durante el tratamiento, no resulta fácilmente adecuada para homologar a nuestro campo: el arte en general. Cierto es que Freud no se prohibió de pensar el arte como una sublimación de fantasías inconscientes y hasta de quejarse por el modo en que el artista se le aventajaba a su investigación psicoanalítica al producir por sublimación una obra de arte que descubría aspectos profundos, que tanto

tardaba él mismo en descubrir. Sin embargo, no podemos poner en el mismo nivel el 'arte' mencionado en la cita, con el arte como producción artística, aunque Freud haya explorado a esta última a partir del análisis aplicado, tal como lo intentó frente a Leonardo da Vinci, *La Gradiva* de Jensen, etc. Freud estaba atraído por los contenidos del arte que sostenían sus teorías, pero se declaraba profano porque poco entendía de las formas artísticas en general, y menos las que le eran contemporáneas. Como lo plantea Adorno al principio de su *Teoría estética*, "Para la teoría psicoanalítica las obras de arte valen esencialmente como proyecciones del inconsciente, de aquellas pulsiones que las han producido, y olvida las categorías formales de la hermenéutica de los materiales" (30).

En efecto, mientras el 'arte', tanto en el psicoanálisis como en la praxis artística, permite devenir consciente lo inconsciente, los otros factores señalados por Freud están ausentes en el análisis aplicado: la obra no equivale a un analizante en presencia; de modo que no es esperable que la obra, o el artista que la produjo, tengan la posibilidad de dar lugar a una transferencia a partir de un rasgo del analista; el contemplador de la obra no ocupa el mismo lugar que el analista en un tratamiento. Tal vez podríamos conjeturar que la obra, en todo caso, oficia como el Sujeto Supuesto Saber, ese semblante enigmático que pone al contemplador en la circunstancia de aquello que, en su momento, se llamó la contratransferencia. Sea como fuere, en relación con la cita, lo cierto es que ni la obra ni el artista responden al modo en que lo haría el analizante colocando al analista en relación con una figura traumática del pasado. En resumen, la sublimación como transferencia y como 'arte' según lo sugiere la cita no parece adecuarse el estudio de arte y de la creación artística. A pesar de lo dicho, sin embargo, se puede sostener que la transferencia efectivamente suele tener un rol importante en el proceso de formación del artista, en el trabajo con un maestro. Por ejemplo, resulta muy evidente cómo la transferencia toma lugar en el proceso de formación actoral frente a un maestro o en el trabajo de un ensayo teatral cuando los actores se enfrentan a un director. Esta dimensión no la podemos desarrollar aquí, pero podemos dejar sentado que esta transferencia sucede efectivamente en el campo pedagógico y de transmisión de técnicas artísticas.

Sublimación y formación reactiva

En los *Tres ensayos de teoría sexual* (1905), Freud va a dar otro paso en su camino para contornear la noción de sublimación. Pondrá a esta última en relación con lo que él denomina la 'formación reactiva' y que no ha tenido mucho éxito entre los psicoanalistas ya que estos prefieren referirse a mecanismos de defensa. La noción, sin embargo, ha tenido mejor éxito en manuales de divulgación y en la psicología.

> FORMACIÓN REACTIVA Y SUBLIMACIÓN. ¿Con qué medios se ejecutan estas construcciones tan importantes para la cultura personal y la normalidad posteriores del individuo? Probablemente a expensas de las mociones sexuales infantiles mismas, cuyo aflujo no ha cesado, pues, ni siquiera en este período de latencia, pero cuya energía —en su totalidad o en su mayor parte— es desviada del uso sexual y aplicada a otros fines. Los historiadores de la cultura parecen contestes en suponer que mediante esa desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas, y su orientación hacia metas nuevas (un proceso que merece el nombre de *sublimación),* se adquieren poderosos componentes para todos los logros culturales. (T. 7, 161)

Obsérvese en el final de la cita que la sublimación ya se orienta no a metas 'superiores', sino a metas 'nuevas'. La diferencia no debería ser desestimada. ¿Nueva para quién? ¿Nueva respecto de qué? Respondería estas preguntas diciendo que son nuevas para el sujeto, no conocidas a nivel de la conciencia; nuevas en cuanto pueden conllevar un componente sorpresivo para el mismo sujeto, a la manera de la *tyche* como un encuentro con lo real. Nuevas, en fin, respecto a aquello que era su repetición como *automaton*, como retorno de los signos, más o menos conocidos.

La formación reactiva es un mecanismo de defensa instrumentado por el yo para enfrentar deseos, sentimientos o impulsos que considera inaceptables, elaborando conductas o actitudes opuestas a esos mismos deseos reprimidos. Al trabajar sobre la neurosis obsesiva, Freud observará cómo los deseos penosos se combaten y reemplazan por actos o hábitos morales o socialmente aceptados. Por ejemplo, el pudor exagerado que oculta deseos exhibicionistas, o bien, en otras neurosis, la sobreprotección

paterna como reacción ante la hostilidad reprimida hacia los hijos; la conducta compulsiva de sacrificio por los demás para compensar sentimientos de culpa o rechazo o rigurosas manifestaciones morales que buscan ocultar impulsos sexuales infantiles. Continúa Freud:

> Agregaríamos, entonces, que un proceso igual tiene lugar en el desarrollo del individuo, y situaríamos su comienzo en el período de latencia sexual de la infancia.
>
> Puede, asimismo, arriesgarse una conjetura acerca del mecanismo de tal sublimación. Las mociones sexuales de estos años infantiles serían, por una parte, inaplicables, pues las funciones de la reproducción están diferidas, lo cual constituye el carácter principal del período de latencia; por otra parte, serían en sí perversas, esto es, partirían de zonas erógenas y se sustentarían en pulsiones que dada la dirección del desarrollo del individuo sólo provocarían sensaciones de displacer. Por eso suscitan fuerzas anímicas contrarias (mociones reactivas) que construyen, para la eficaz sofocación de ese displacer, los mencionados diques psíquicos: asco, vergüenza y moral. (T. 7, 161-162)

En términos económicos, se trata de una "contracatexis" consciente de fuerza opuesta a la "catexis" inconsciente; es decir, el yo crea una energía psíquica para contrarrestar el impulso reprimido. En cierto modo, la formación reactiva regresa a la idea de la fantasía como defensa frente a pulsiones displacenteras que ya aparecía en la Carta a Fliess. Pero, además, pareciera sugerir que, en el *infans*, se registraría una sublimación pura y perversa no escindida del objeto sexual, el cual tomará mayor énfasis a partir de la adolescencia. Y esto podría llevarnos a releer "El poeta y la fantasía" (1907 [1908]) donde Freud equipara al poeta o artista con el niño y el juego. La sublimación en estos casos sería generalizada y perversa en cuanto a los objetos de satisfacción, hasta el momento posterior al período de latencia cuando el sujeto estaría compelido a una pulsión sexual que requiere un objeto sexual.

En lo demás, la cita reitera lo ya dicho para la sublimación, es decir, sobre la desviación de las fuerzas pulsionales hacia metas no sexuales que explican los logros culturales y la 'normalidad' del individuo. Cotejar lo relativo a la formación reactiva y la sublimación bajo el enorme y frondoso

árbol teórico que Freud despliega en sus *Tres ensayos de teoría sexual* requeriría de un larguísimo ensayo que no podemos realizar aquí. Vamos a limitarnos a afirmar únicamente que Freud demarca claramente que la sublimación es una noción que, estando en relación con la energía sexual, no se refiere al sexo, sino a la sexualidad (T. 7, 187), es decir, a mecanismos de desvío de lo displacentero hacia lo placentero, lo cual, como es fácil conjeturar, en tanto lo hace con arte, en tanto apela a lo poético (en cualquier tipo de materialidad significante, no solo verbal) –y por esa vía a lo bello— sugiere las bases de una estética.

Entonces, retomando, nos preguntamos: ¿se puede pensar el arte como formación reactiva? La pregunta nos obliga a responderla desde tres puntos de vista: el del artista, el de la obra y el del contemplador de arte. Nada impide pensar que la formación reactiva opere como sublimación en el artista, es decir, que éste haga de su obra un montaje para defenderse de lo pulsional que lo agobia, lo angustia, lo atormenta. Esa obra puede funcionar para él –recurriendo a términos lacanianos—a la manera de un fantasma o de un semblante: sea como una construcción o montaje o escena que organiza el deseo y el modo de goce del sujeto, o como una apariencia que le permite enlazarse al registro simbólico, cultural, respectivamente. Regresamos a la idea de diferenciar al artesano –el del oficio que repite fórmulas o un estilo, que se deja capturar por el pudor o la vergüenza y elabora una obra que encubre sus pulsiones más transgresivas— del artista auténtico –que asume los riesgos de confrontar lo real en cada obra o en cada período de su producción y se expone a sus más íntimas compulsiones no para encubrirlas con la obra, sino para elaborarlas al punto de entender que no tiene ya garantías en el Otro, que frente a la inconsistencia del Otro, su obra queda bajo su propia responsabilidad.

Freud centra su investigación de la sublimación sobre el artista y su disposición psíquica para con su praxis. Al final de los *Tres ensayos*… Freud afirma que ese exceso pulsional que displacenteramente invade al yo del artista, y que se presenta como "una disposición constitucional anormal", puede ser sofocado o pacificado por la sublimación; obsérvese

en el párrafo siguiente el uso de una metáfora hidráulica ('drenar')[170] para pensar la energía sexual y la sugerencia de que la sublimación, fundamental en el caso del artista, constituye en sí un elemento saludable, tanto para el artista que produce la obra como para pensar el arte entendido al modo de una sanación social que, por lo que Freud pensaba en aquel entonces, supone un logro civilizatorio.

> En ella [la sublimación], a las excitaciones hiperintensas que vienen de las diversas fuentes de la sexualidad se les procura drenaje y empleo en otros campos, de suerte que el resultado de la disposición en sí peligrosa es un incremento no desdeñable de la capacidad de rendimiento psíquico. Aquí ha de discernirse una de las fuentes de la actividad artística; y según que esa sublimación haya sido completa o incompleta, el análisis del carácter de personas altamente dotadas, en particular las de disposición artística, revelará la mezcla en distintas proporciones de capacidad de rendimiento, perversión y neurosis. (T. 7, 218)

En cuanto a pensar la formación reactiva desde la perspectiva de la obra, solamente se puede afirmar –me parece— que ésta, siendo un semblante (pero no un síntoma), y siendo el producto de una sublimación, carece de la posibilidad de defenderse simplemente porque no está expuesta a excesos pulsionales. En tal caso, ella se sitúa para el artista o para el contemplador como un enigma que realiza algún deseo y que apalabra parcialmente lo real, alguna verdad individual y/o social. Podríamos exagerar diciendo que, en tal caso, la obra podría plantearse como una formación reactiva frente a las interpretaciones de su autor o de los críticos, que la saturan de sentido y sofocan su potencial provocador, enigmático. Lo mismo podría decirse en cuanto a la formación reactiva del contemplador de arte: se defiende de la obra, la rechaza o la satura de sentido interpretándola; se defiende de la obra quizá como un modo de no confrontarse con lo real que la habita y que de algún modo también lo habita éxtimamente a él, es decir, evade las preguntas que la obra le formula a su propio deseo y modo de goce. El contemplador puede quedarse en este

[170] Esta metáfora hidráulica pareciera una vez más ligarse a la definición que la RAE da de 'sublimación', como evaporación, pasaje de lo sólido a lo gaseoso, y que hemos mencionado más arriba.

nivel de consumo de la obra encorsetada por el sentido fraguado por él, o por los críticos, por las instituciones, por la tradición, o bien puede abrirse a explorar en sí mismo las dimensiones del enigma, y apuntar a elaborar su propio semblante, medio-diciendo su propia verdad.

Sublimación y 'pulsión de investigar'

Tenemos que detenernos al menos un instante en "Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci" (1910) porque allí Freud va a introducir otra idea relacionada con la sublimación. Nos dirá:

> la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar. También aquí el investigar deviene en cierta medida compulsión y sustituto del quehacer sexual, pero le falta el carácter de la neurosis por ser enteramente diversos los procesos psíquicos que están en su base (sublimación en lugar de irrupción desde lo inconciente); de él está ausente la atadura a los originarios complejos de la investigación sexual infantil, y la pulsión puede desplegar libremente su quehacer al servicio del interés intelectual. Empero, dentro de sí da razón de la represión de lo sexual, que lo ha vuelto tan fuerte mediante el subsidio de una libido sublimada, al evitar ocuparse de temas sexuales. (T. 11, 74-75)

Indudablemente, el párrafo es bastante complejo y por varias razones. Si bien la 'pulsión de investigar' no está ausente en el campo del arte, es obvio que Freud está pensando en la investigación científica o, por lo menos, no artística, ya que recurre al vocablo 'intelectual'. Esta pulsión de investigar tiene como causa un 'apetito de saber', esto es, como dice la RAE, "un instinto que lleva a satisfacer deseos o necesidades" incluido el deseo sexual. Este apetito configura la causa pulsional que remata en una pulsión de investigar y que, por medio de la sublimación, resulta en un 'sustituto del quehacer sexual'. Uno no puede aquí resistir la tentación de sentir que Freud, no siendo un artista, está incluyéndose él mismo en este abanico de posibilidades sublimatorias. El arte como la investigación intelectual, científica o no, gambetea la neurosis; pero la investigación –a diferencia del arte que, como nos dijo en obras anteriores, resulta análogo

al juego infantil— estaría emancipada o liberada de "los originarios complejos de la investigación sexual infantil". ¿Será que en una obra producto de la investigación intelectual –¿el mismo psicoanálisis? — escaparía al psicoanálisis aplicado, cuando éste manipula datos de la obra para detectar los complejos traumáticos del artista? En este orden de argumentación, Freud pareciera insinuar que en la elaboración de conceptos –para retomar la diferencia que planteamos en la introducción a este ensayo cuando confrontamos concepto y noción— la vida infantil, con sus pulsiones de perversión polimorfa, no podría ser rastreada; como si el concepto, por su máxima abstracción y pretendida universalidad, a diferencia del arte, lograra ser una especie de sublimación pura ajena a la experiencia vital del intelectual que lo formula.

Mientras Freud puede abordar las obras de arte para sostener sus teorías y postular cómo éstas resultan, en parte, sintomáticas de los complejos neuróticos de sus autores, los conceptos intelectuales escaparían a esta posibilidad de rastrear en ellos elementos autobiográficos. Si bien algunos pocos estudiosos se han ocupado, por ejemplo, de abordar la personalidad de Hegel desde una perspectiva psico-biográfica, lo cierto es que este tipo de trabajos resulta marginal en comparación, primero, con la bibliografía sobre la obra filosófica de Hegel y, segundo, en comparación con los innumerables trabajos psico-biográficos que se han producido en el campo del arte.

En su ensayo "Nietzsche, la genealogía y la historia", incluido en su *Microfísica del poder* (1977), Michel Foucault realiza una meditación sobre el modo en que el concepto, a pesar de su aparente despojo vivencial, no deja de tener, para decirlo en términos gruesos, una historia de sangre, es decir, el concepto, su abstracción aparentemente despojada de elementos vitales e históricos, resulta de la exclusión de factores extremamente conflictivos cuando se lo aborda desde las dos posibilidades de la genealogía, tal como Nietzsche la pensaba, es decir, *Herkunft* [fuente] y *Entstehung* [emergencia]. Nietzsche, en su *Genealogía de la moral*, está preocupado por temas que también preocuparán a Freud a lo largo de su investigación: la cuestión del origen [*Ursprung*] de la moral y de la religión. Sabemos que,

desde su juventud, Freud fue un lector de Nietzsche. Desde esta perspectiva genealógica, todo concepto procede de una historia oculta, atravesada por "los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos" (Foucault 7), cuyas huellas han sido desalojadas o excluidas de la enunciación conceptual, pero eso no significa que no se pueda "reencontrar las diferentes escenas" (7) en las que se ha fraguado. El trabajo con la genealogía, desde esta lectura nietzscheano-foucaultiana, no es ni psicoanálisis aplicado ni psico-biografía, sino una tarea ética más complicada en la medida en que hay que reconstruir los parámetros de la subjetividad de la época en que esos conceptos se formularon. Foucault nos invita, por ello, frente al cada concepto, "a definir el punto de ausencia" que no accede a la enunciación conceptual.[171] Ese punto de ausencia es la cicatriz que deja la sublimación como evaporación, según nos dejaba pensarla la RAE.

La cuestión del saber y del conocimiento, del deseo de saber, ha sido retomada por Lacan en su "Nota italiana" (1973), incluida en sus *Otros escritos*; allí nos dice que "[e]l analista aloja otro saber, en otro lugar" (328); sin embargo, el analista apunta a lo real, en la confianza de que "[h]ay saber en lo real" (Ídem). La 'pretendida' humanidad, nos dice, rechaza el saber, particularmente el saber sobre lo inconsciente, sobre el deseo, pero más específicamente el saber acerca de que 'no hay relación sexual' que pueda ponerse en escritura. De ahí que el analista resulte ser tal si adviene a ser "el desecho de la susodicha humanidad" (329), si ha cernido –antes de autorizarse a sí mismo como analista— "la causa de su horror, del propio, el suyo, separado de todos, [su] horror al saber" (330). Demás está decir que el *saber* con el que 'juega' el psicoanálisis –a diferencia del *conocimiento* científico— no es ni completo ni universal y, a diferencia de las veleidades de la ciencia, la verdad con la que se confronta no puede decirse toda. No es, además, un saber fáctico, sino un saber que hay que inventar (331), inventarlo cada vez, *aun*, y no descubrirlo. Lacan volverá a enfatizar esto en su *Seminario 21* al afirmar que "yo no descubro la verdad, la invento. A lo cual agrego que esto es el saber" (Rodríguez

[171] Para un desarrollo extenso de estas cuestiones y del modo en que los conceptos freudianos enmascaran ese punto de ausencia mencionado por Foucault, ver mi libro *Freud: del nombre, del origen y del 'gran hombre'. Ensayo conjetural.*

Ponte 71). En el *Seminario 17 El reverso del psicoanálisis*, de 1969-1970, Lacan nos recuerda que en el seminario anterior ya había planteado lo que él entendía por saber, esto es, el goce del Otro; agrega que "en la fórmula que dice que el saber es el goce del Otro, de lo que se trata es de una articulación lógica. Del Otro, por supuesto, en tanto –puesto que no hay ningún Otro— la intervención del significante lo hace surgir como campo (*Seminario 17*, 13). Es un saber 'inventado', como lo dirá más tarde en la "Nota italiana", de pura lógica. Es así, continúa Lacan, que hay que entender la pulsión de muerte, como resultado del desarrollo de la experiencia misma de Freud, puesto "que la pulsión de muerte no se inventa observando el comportamiento de la gente". De ahí que "El saber es lo que hace que la vida se detenga en un cierto límite frente al goce. Puesto que el camino hacia la muerte –de eso se trata, de un discurso sobre el masoquismo—, el camino hacia la muerte no es nada más que lo que llamamos el goce".

Para redondear esta cuestión y antes de retomarla desde la perspectiva artística, digamos que el saber puesto en juego en el psicoanálisis tiene como punto central el goce o la falta de goce –y su relación al deseo (*Seminario 17*, 18), la castración, el vacío, el sinsentido de lo real y la muerte.

Lacan comenta cómo el saber o mejor, el conocimiento abstracto, tal como se puede leer en textos de Platón y Aristóteles, resulta del "robo, el rapto, la sustracción del saber a la esclavitud por la operación del amo" (*Seminario 17*, 20). El esclavo es el que sabe-hacer, tiene oficio, pero no logra *articular* dicho saber; la *episteme* del amo "está siempre tomada, por entero, de las técnicas artesanales, es decir, siervas. Se trata de extraer su esencia para que ese saber se convierta en saber de amo" (Ídem). Es aquí donde uno puede admitir la episteme como una forma posible de la sublimación en la medida en que ilustra bien ese pasaje de un saber nocional a un saber articulado, abstracto, conceptual, como lo plantea la genealogía nietzscheana. Sabemos que Freud 'roba' su episteme psicoanalítica al discurso de sus pacientes histéricas. Lacan nos dice que "[e]s conveniente distinguir el momento en que surge este viraje de la tentativa de traspaso del saber del esclavo al amo y el de su reinicio motivado sólo por cierto modo de plantear en la estructura toda función posible del enunciado en

tanto se sostiene únicamente en la articulación del significante" (Ídem, 22).

Ya vimos que la sublimación, al menos en Freud, no es una transgresión del deseo –Lacan califica de obscena la palabra 'transgresión'— sino un modo de defensa frente al goce; el desplazamiento del saber del esclavo al saber del amo es una "transferencia bancaria" (Ídem) –cuya pedagogía, como sabemos, será desarrollada por Paulo Freire en América Latina— y Lacan invita a que nos preguntemos al menos dos cosas: la primera, cómo ha operado la operación genealógica de exclusión del saber del esclavo en su transposición al conocimiento del amo; la segunda, si el amo tiene realmente deseo de saber y, si no lo tiene, ¿habría alguien que tuviera un deseo de saber? Al respondernos esta última pregunta, se nos hace un verdadero bucle con la temprana carta de Freud a Fliess: en efecto, según Lacan, "[l]o que conduce al saber es (…) el discurso de la histérica" (Ídem). Y es que "Un verdadero amo, esto es algo que por lo general hemos visto hasta épocas recientes, y cada vez se ve menos, no desea saber nada en absoluto, lo que desea un verdadero amo es que la cosa marche" (Ídem). ¿Tendríamos que incluir a las instituciones artísticas, los museos, los marchands, como amos interesados, no en el arte, sino en que 'la cosa marche'? Si el amo no desea saber y si el esclavo sabe, pero no logra articular su saber, resulta entonces que este saber, al pensarlo desde el campo artístico, resulta ser un saber-no-sabido que el artista –y a su modo cualquier analizante en tratamiento— tiene que inventar por medio de la operación poética facilitada por el significante.

Si el arte puede ser planteado como una sublimación, también puede ser pensado como un trabajo sobre el saber-no-sabido del inconsciente, del goce y del deseo, desde donde se dispara la creatividad; sin embargo, es un saber de lo singular, no constituye nunca una totalidad ni una universalidad; aunque en la historia del arte se hable de un 'arte conceptual', nunca la obra de arte es un concepto a la manera en que éste opera en el discurso de la ciencia. Hay en el arte un peso de la materialidad significante que, más allá del contenido y hasta de la forma, resulta siempre un resto no articulable, y en ese resto reside su poder y su posibilidad transhistó-

rica. La historia del arte, como integrante del discurso del Amo y del discurso de Universidad, es la encargada de 'conceptualizar' sobre el arte. El arte inventa un saber, un saber inconsistente si lo comparamos con el conocimiento científico, y lo inventa por medio de semblantes que, resultado de una operación de separación del discurso hegemónico, versionan el goce, el del artista y el del malestar en la cultura que lo rodea y subjetiviza, y lo hace como un gesto amoroso, erótico, para que aquel que contemple esa obra de arte pueda trabajar también poéticamente la singularidad de su deseo y de su goce.

El componente emancipatorio aquí es radical: hay que separarse, desalienarse, descolonizarse del deseo y goce del Otro hegemónico. Para recurrir a los términos de Adorno: "El arte se vuelve humano en el instante en que renuncia a servir. Su humanidad es incompatible con toda ideología del servicio al ser humano. Le es fiel al ser humano solo mediante la inhumanidad contra esa ideología" (326). Tenemos aquí un rasgo más para diferenciar el arte auténtico del arte de oficio. Ese semblante inventado a partir de proceso de separación, no puede ser un concepto sino un enigma; no se trata de 'interpretar' la obra para sofocar su potencial enigmático con sentidos diversos; se trata de 'descifrar' el enigma desde la singularidad propia del contemplador. En su dimensión más rotunda, el arte partiría de un saber-hacer masoquista, entendiendo este término no en el sentido de una perversión, sino en el de la pretensión de desplegar "una manera de establecer una relación allí donde no hay la menor relación, entre el goce y la muerte" (*Seminario 21*, 74). Y si "el masoquismo se inventa y (…) no está al alcance de todo el mundo" (Ídem), es porque el sujeto, en nuestro caso el artista, no puede dejar de confrontar la falta en el Otro, pasar por la instancia alienada de ser objeto de ese Otro y, desde ahí, apostar a su emancipación inventando su sinthome singular, tarea no necesariamente feliz. El proceso de separación no deja de ser un trabajo constante, a diferencia de levantar la represión en el síntoma que sería más eventual, e indudablemente se trata de un itinerario que podríamos definir como 'una temporada en el infierno'.

Sublimación y más allá del padre

A Freud, como ya hemos visto, no le escapó la relación entre saber e invención: primero, nos planteó cómo la fantasía y la sublimación eran modos de defensa frente a lo real insidioso elaborados poéticamente, esto es, por medio del lenguaje; segundo, que no todo el mundo podía tener la capacidad de sublimar y que no era conveniente forzar la sublimación; como dirá Lacan "Hay saberes más inteligentemente inventados" (*Seminario 21*, 74), y tercero, que cada cual, frente al agujero del sinsentido de lo real, inventa "lo que puede" (Ídem 74). En efecto, aunque todo el mundo inventa, no todo el mundo es un artista. ¿Y cuál sería la condición más evidente que podría dar lugar a una creación artística o intelectual 'auténtica'? En "Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci" (1910), Freud tratará de responder a la pregunta:

> Mientras que la mayoría de las criaturas humanas (hoy como en los tiempos primordiales) sienten la imperiosa necesidad de apoyarse en una autoridad, a punto tal que se les desmorona el universo si esta es amenazada, sólo Leonardo pudo prescindir de tales apoyos; no lo habría conseguido si no hubiera aprendido en los primeros años de su infancia a renunciar al padre. Su osada e independiente investigación científica posterior presupone una investigación sexual infantil no inhibida por el padre, y la prolonga con extrañamiento respecto de lo sexual. (T.11, págs. 114-115)

Renunciar al padre, renunciar al deseo y goce del Otro: Freud pareciera sugerirnos que sin parricidio no hay arte ni producción intelectual. Nos sugiere que la sublimación, al menos en Leonardo, se correspondería con la evaporación del padre o de los Nombres-del-Padre. Leonardo, tal como nos lo presenta Freud, conservó en su edad adulta la potencia de su investigación sexual no inhibida por el padre o cualquier otra autoridad, esto es, conservó la potencia de su perversión polimorfa infantil. Freud, como vemos, vuelve a unir la sublimación con la infancia y el juego en el que el cuerpo y lo pulsional tienen un protagonismo total. Las creaciones

científicas de Leonardo constituyen para Freud una sublimación en cuanto el contenido sexual está 'extrañado'. Sin embargo, y aunque "las dotes y la productividad artísticas se entraman íntimamente con la sublimación, debemos confesar que también la esencia de la operación artística nos resulta inasequible mediante el psicoanálisis" (T. 11, p. 126), así y todo la sublimación no pareciera funcionar tanto como una defensa frente al goce (Leonardo no se privaba de goces sexuales: un "amor ideal por los muchachos" [T.11 p. 123]), sino que, como lo planteó en "Puntuaciones sobre el amor de transferencia", pareciera tratarse de un "montaje" para encubrir el goce, a la manera de un montaje teatral: para velar el objeto *a*, en la medida en que su objeto *a* estaba prohibido y perseguido en una cultura en la que se corrían riesgos de castigos ejemplares. Una vez más: la pulsión homosexual, como le ocurría al mismo Freud, debía ser enmascarada eróticamente por razones culturales y desviada hacia la producción intelectual o artística. Para lograr este montaje la desidealización y castración del padre –el famoso matema lacaniano S(Ⱥ), el significante de la falta en el Otro— resultan indispensables para ir más allá del él, pero sobre todo para acceder a la inconsistencia del Otro; lo cual llevará, como Lacan lo planteará, a una posición de sujeto en la que ya no se pueden buscar garantías en ningún Otro, en que hay que asumir responsablemente el *acto* intelectual o artístico. Esta separación del artista o del intelectual del deseo y goce del Otro, tarea infinita, va a ser la base de la misma autonomía de su obra y, esperanzadamente, también del contemplador de dicha obra. Por todo ello, casi se podría pensar que la deslidealización del Otro es una forma de desublimación que el artista realizará para elaborar –vía la invención sublimatoria— un nuevo semblante que tendrá una potencia emancipatoria y que, quizá, eleve la obra a la dignidad de la Cosa, como planteará Lacan.

Sublimación y plus-de-gozar

Uno no deja de asombrarse al leer a Freud de con cuánto esmero lo ha leído Lacan. Los textos freudianos, leídos al pie del significante, siempre hacen guiños que funcionan como los tentáculos de un pulpo que

atraviesa el tiempo y llegan –usualmente con cierta torsión— hasta Lacan y, con el maestro francés, hasta nosotros. Ya para 1908 los textos de Freud dan cuenta de una cierta vacilación en esa relación tan celebrada entre sublimación y logros culturales. Efectivamente, en "La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna" (1908), Freud desliza una idea que retomará, como veremos, en otro texto de 1910. Veamos de qué se trata:

> Es lícito decir que la tarea de dominar una moción tan poderosa como la pulsión sexual por un camino que no sea la satisfacción es tal que puede requerir todas las fuerzas de un ser humano. Sólo una minoría consigue el dominio por sublimación, por desvío de las fuerzas pulsionales sexuales desde sus metas específicas hasta metas culturales más elevadas; y aun esa minoría, sólo temporalmente, y con máxima dificultad en la época de su ardoroso vigor juvenil. Los más se vuelven neuróticos o reciben algún otro daño. (T.9, 173)

Freud vuelve aquí a ideas que ya hemos anotado: no todo sujeto tiene la capacidad de sublimar y menos durante su juventud cuando más acuciante es la pulsión sexual; quienes están incapacitados de sublimar, pues, enferman o se dañan. Ahora agrega que algunos con la capacidad de sublimar lo logran a veces solo temporalmente, es decir, no se trata de una capacidad garantizada de por vida. La idea resulta interesante desde la perspectiva del arte, en la medida en que en todo artista se pueden apreciar esos momentos de salto al vacío, a nuevas dimensiones artísticas que van más allá de la tradición, más allá del padre, y otros momentos en que la potencia artística se estanca y tiende a la repetición como *automaton*, como el retorno de los signos. Es más, en este texto que comentamos, Freud discierne cierta diferencia de género en relación con la sublimación:

> la moral sexual «doble», válida para el varón en nuestra sociedad, es la mejor confesión de que la propia sociedad que ha promulgado los preceptos no los cree viables. Pero la experiencia también muestra que las mujeres, a quienes, en su condición de portadoras genuinas de los intereses sexuales del ser humano, les es concedido en menor grado el don de sublimar la pulsión. (T. 9, 174)

Esta anotación de Freud al final de la cita no deja de traernos hoy muchos conflictos y problemas. Resultado de *su* experiencia, podría ser considerada un apunte personal o, mejor, el resultado de su darwinismo filosófico.[172] La historia del arte hasta hace unos años no ha dejado de basarse en la obra de artistas varones; con el advenimiento del feminismo, comienzan a dinamizarse los archivos y empezamos a contar con obras de primera calidad producida por mujeres. No obstante, más allá de la calidad de las obras, lo cierto es que la producción masculina opacó y hasta subalternizó la obra de las mujeres. Sabemos de las estrategias y tácticas que las mujeres se han visto obligadas a utilizar para dar a conocer su obra: muchas, por ejemplo, recurrieron al uso de seudónimos masculinos.

Percibimos en la cita el modo en que las primeras sospechas de Freud sobre el conflicto entre sexualidad y cultura comienzan a convertirse en certezas. Por eso, ya para 1910, en "Las perspectivas futuras de la terapia psicoanalítica", a cuatro años antes de iniciarse la Primera Guerra Mundial, se modificarán muchas de sus ideas sobre sus tan apreciados "logros de la civilización"; Freud va a sugerirnos otro aspecto que vale la pena considerar. Algún malestar pareciera ya estar insidiosamente acosando la mente de Freud, porque comienza a dejar bien sentado el hecho de que esos logros culturales se pagan con una enorme reducción del goce, con posibles consecuencias letales. Veamos la cita que nos importa:

> Por todo ello, acaso habría que admitir la idea de que en modo alguno es posible avenir las exigencias de la sexualidad con los requerimientos de la cultura, y serían inevitables la renuncia y el padecimiento, así como, en un lejano futuro, el peligro de extinción del género humano a consecuencia de su desarrollo cultural. Es verdad que esta sombría prognosis descansa en una única conjetura: la insatisfacción cultural sería la necesaria consecuencia de ciertas particularidades que la pulsión sexual ha cobrado bajo la presión de la cultura. Ahora bien, esa misma ineptitud de la pulsión sexual para procurar una satisfacción plena tan pronto es sometida a los

[172] En efecto, en "El origen del hombre" (otra vez el tema del origen), Darwin afirmará que "El hombre difiere de la mujer por su talla, su fuerza muscular, su vellosidad, etc., como también por su inteligencia, como sucede entre los dos sexos de muchos mamíferos" (s/p). Este darwinismo configura la procedencia genealógica de varias ideas en el psicoanálisis referidas a la mujer y lo femenino como, por ejemplo, de que el superyó es más débil en las mujeres.

> primeros reclamos de la cultura pasa a ser la fuente de los más grandiosos logros culturales, que son llevados a cabo por medio de una sublimación cada vez más vasta de sus componentes pulsionales. (T. XI, 182-183)

Lo preocupante que parece rondar a Freud no es tanto el malestar en la cultura, sino uno más radical: la imposibilidad (estructural) de conciliar la sexualidad con las exigencias culturales en la medida en que, para sostener el lazo social, ésta requiere de renunciamientos al goce y a ciertos placeres que, de no realizarse, conllevan grandes perjuicios para el sujeto: si éste apuesta al goce no fálico y excesivo, pues pagará por ello. El goce se paga, tiene un precio cuyo monto no es calculable a nivel del mercado. La sublimación operara aquí como una salida posible para evitar los riesgos que supone volar por el peligroso abanico de los goces infinitos y, a cambio, le ofrece al sujeto un goce limitado que, obviamente, no dejará satisfecho al sujeto o, mejor, lo deja satisfecho solo temporariamente. Frente a estas limitaciones impuestas por la cultura y la civilización, el sujeto hará lo imposible para procurarse un *plus*-de-goce que no será ni feliz ni placentero.

El concepto de *plus-de-gozar* fue elaborado por Lacan a partir de la plusvalía de Marx; en esta última, como es sabido, el capital extrae un plus del trabajo del operario, un excedente que el sistema no paga. El plus-de-gozar resulta también de la imposición de la estructura simbólica que, por medio de la ley, impone renunciar a los goces incontrolados, pero deja ese resto, ese plus que será causa y motor de la búsqueda del sujeto por recobrar algo de aquel goce renunciado. En cierto modo, dicho sujeto debe conformarse con ese resto, ese objeto *a* que obviamente él no registra conscientemente porque dicho plus-de-goce es el goce que le duele y que anida en sus síntomas, formación de compromiso para defenderse lo más posible dentro del principio del placer, aunque el síntoma duela. El objeto *a* funciona como ese resto de goce inasimilable por la cultura, por el Otro simbólico y, como vimos, el sujeto deberá defenderse de él mediante fantasías, sublimaciones, síntomas, fantasma, que, en general, a la manera de un *minus*-de-goce, son montajes o escenas que hacen lo imposible por darle alguna satisfacción sustitutiva y reparadora de lo perdido del deseo y renunciado del goce, aunque esto signifique mantenerse en el campo de

alienación al Otro. Esto explica las dificultades y peligros que el analista (o el maestro de arte o el director teatral) no debe desconocer, porque conmover el fantasma podría dejar al sujeto completamente desamparado frente al objeto *a*. El proceso de separación o desalienación, por lo tanto, debe realizarse con mucho cuidado puesto que el sujeto tiende a aferrarse a sus fantasías, sublimaciones, etc. que, en definitiva, le resultan modos de contar con cierto amparo y garantías del Otro. El proceso descolonizador y emancipador, como vimos, irá paulatinamente develando la falta en el Otro, su inconsistencia, en la medida en que podrá bordear poéticamente un modo de acceder a la singularidad de su deseo y de su goce.

¿Cómo revisitar ahora la sublimación y su relación con la creación artística desde este plus-de-gozar? En cierto modo ya hemos desplegado nuestras cartas en los apartados anteriores: un individuo que pretenda ser un artista auténtico y no un mero artesano (aunque produzca obras valiosas) apostará por trabajar ese plus-de-gozar que lo mantiene amarrado al deseo y goce del Otro hegemónico, sea el de su época, su sociedad o de la tradición artística. No se trata de obsesionarse por la originalidad o la novedad artística, sino la de salirse de la repetición automática por medio de un trabajo emancipatorio que recurra al significante para ir despejando la singularidad de su propio modo de producir artisticamente. No dejará de sublimar la sexualidad, tampoco dejará de elaborar para ella nuevos semblantes emancipatorios que reordenen sus lazos con el Otro, pero un Otro que no existe, aunque no se pueda prescindir de él, porque el arte es un discurso erótico que no puede prescindir de redefinir dicho Otro de un modo más acorde con la subjetividad de su época.

Sublimación, narcisismo e idealización

1914 es la fecha de *Introducción del narcisismo*. Como venimos viendo, Freud va dando nuevos pasos alrededor de la noción de sublimación sin llegar a conceptualizarla. En este trabajo va a plantearnos cómo el *infans* y el niño podían darse satisfacción en la medida en que todavía no registraban "las admoniciones" que luego irá recibiendo durante su desarrollo. "No quiere –dice Freud— privarse de la perfección narcisista

de su infancia" (T. XIV, 90). Cuando esa satisfacción ha quedado inhibida o reprimida, el individuo "procura recobrarla en la nueva forma del ideal del yo. Lo que él proyecta frente a sí como su ideal es el sustituto del narcisismo perdido de su infancia, en la que él fue su propio ideal" (Ídem). Freud se propone, entonces, investigar las relaciones que pudiera haber entre esta formación del ideal y la sublimación; reitera su concepción de que la sublimación "es un proceso que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual; el acento recae entonces en la desviación respecto a lo sexual", de modo que la idealización resulta ser

> un proceso que envuelve al objeto; sin variar de naturaleza, este es engrandecido y realzado psíquicamente. La idealización es posible tanto en el campo de la libido yoica cuanto en el de la libido de objeto. Por ejemplo, la sobrestimación sexual del objeto es una idealización de este. Y entonces, puesto que la sublimación describe algo que sucede con la pulsión, y la idealización algo que sucede con el objeto, es preciso distinguirlas en el plano conceptual. (Ídem, 91)

Lo primero que observamos es el discernimiento entre libido yoica, mediante la cual el yo resulta investido narcisísticamente como su propio objeto de amor, y la libido de objeto por medio de la cual el yo cede parte de su libido a un objeto (persona, objeto, ideas, etc.). La idealización está, pues, del lado de la libido de objeto el cual, "sin variar de naturaleza", resulta, no obstante, "engrandecido y realzado psíquicamente". Pero mientras la sublimación concierne a la pulsión, la idealización concierne al objeto: "la sublimación describe algo que sucede con la pulsión, y la idealización algo que sucede con el objeto, es preciso distinguirlas en el plano conceptual. (…) la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación" (T. XIV, 91). Freud observará que la idealización no se limita a los objetos externos al yo, sino que afecta al yo mismo: el yo narcisista de la infancia, al verse constreñido por las imposiciones culturales, dará lugar a un ideal del yo, que lo compensa por aquella satisfacción a la que tuvo que renunciar. Por ello, Freud nos advierte de no confundir la sublimación con el ideal del yo.

> Que alguien haya trocado su narcisismo por la veneración de un elevado ideal del yo no implica que haya alcanzado la sublimación de sus pulsiones libidinosas. El ideal del yo reclama por cierto esa sublimación, pero no puede forzarla; la sublimación sigue siendo un proceso especial cuya iniciación puede ser incitada por el ideal, pero cuya ejecución es por entero independiente de tal incitación. (T. 14, 91)

Ese ideal del yo –que recibirá mucha atención en la teoría psicoanalítica y que Lacan retomará en su enseñanza— no pacifica, digamos, al yo; por el contrario "aumenta las exigencias del yo y es el más fuerte favorecedor de la represión. La sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia sin dar lugar a la represión (Ídem, 92). Uno ya puede colegir algún tipo de conexión entre el ideal del yo, según lo plantea Freud, con el superyó, sin que ambos se confundan. No es este el lugar de dar cuenta de los desarrollos teóricos que se promovieron a partir de la introducción del narcisismo y del ideal del yo, más la distinción con el Yo ideal. Vamos a limitarnos aquí a decir que la sublimación es capaz de gambetear la represión, por eso la noción sigue resultando en parte efectiva para pensarla en el campo del arte; la represión, en cambio, que Freud plantea como "respeto del yo por sí mismo", no favorece la creatividad artística en la medida en que sofoca las pulsiones libidinales y, en vez de permitirles a éstas una transformación, directamente las cancela, dejando al yo desprovisto de la capacidad de sublimar. Ese 'ideal del yo', al favorecer la represión, limita la potencia creativa del artista; para un artista auténtico lo decisivo no es proteger al yo, sino vehiculizar la pulsión sexual hacia una meta que no es yoica, sino "que atañe a la libido de objeto y consiste en que la pulsión se lanza a otra meta, distante de la satisfacción sexual; el acento recae entonces en la desviación respecto de lo sexual'. Desde esta perspectiva, Freud sostendrá, como vemos, la ligazón entre sublimación y juego infantil, esto es, la sublimación como modo de no reprimir las pulsiones, sino lanzarlas por la vía de lo creativo. Represión y censura, por ende, resultan ser los enemigos del arte. En este sentido, Freud vuelve a subrayar la importancia de lo erótico al punto que en "Pulsiones y destinos de la pulsión" (1915) insistirá en que "La palabra 'amar' se instala entonces, cada vez más, en la esfera del puro vínculo de placer

del yo con el objeto, y se fija en definitiva en los objetos sexuales en sentido estricto y en aquellos objetos que satisfacen las necesidades de las pulsiones sexuales sublimadas (T. 14. 132).

Sublimación y pulsiones sexuales de meta inhibida

En obras posteriores a 1915 Freud no dejará de hacer algún comentario sobre la sublimación sin llegar, como ya dijimos varias veces, a conceptualizarla. Se percibe el intento de advenir a un concepto en los múltiples matices que irá anotando, sin transformar totalmente sus primeras afirmaciones sobre la sublimación como un desvío de la meta de la pulsión sexual hacia metas superiores y desexualizadas, pero distinta tanto de la represión como de la idealización del yo. En el "Apéndice" a *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921) Freud va a recapitular algunas de sus hipótesis y a la vez va a ampliar y abrir "diversas vías laterales" (T. XVIII, 127) para algunas intelecciones expuestas en dicho libro y, en lo que nos importa aquí, en lo relativo a la sublimación.

Freud plantea las pulsiones de meta inhibida como el modo en que "los sentimientos que el niño alienta hacia sus padres y hacia las personas encargadas de su crianza se prolongan sin solución de continuidad en los deseos que expresan su aspiración sexual" (Ídem, 130). Muchos de esos sentimientos, nos dice, sucumben por intervención del complejo de Edipo y de la represión, pero otros configuran un resto –un modo del plus-de-goce— que permanece "como un lazo afectivo puramente tierno dirigido a las mismas personas, pero que ya no debe calificarse de «sexual»" (Ídem). Aquí podemos sostener la diferencia entre lo sexual y lo erótico que ya comentamos. A partir de aquí Freud se preguntará si (a) lo sexual desaparece en lo erótico; (b) si lo erótico puede revertirse en otro momento en lo sexual; (c) hasta qué punto "estas pulsiones de meta inhibida conservan siempre algunas de las metas sexuales originarias" (Ídem 131). Nos dice que "podemos reconocer en este desvío respecto de la meta un comienzo de *sublimación* de las pulsiones sexuales, o bien establecer de manera más estricta los límites de esta última" (Ídem). Mientras las pulsiones de meta no inhibida (sexuales) van perdiendo su energía por

obra de la satisfacción, las pulsiones de meta inhibida, que no fueron reprimidas, al no ser "susceptibles de una satisfacción cabal, son particularmente aptas para crear ligazones duraderas" (Ídem). Frente a esta polaridad inhibido/no inhibido, Freud admite que las pulsiones no inhibidas pueden mezclarse con las inhibidas y hasta "retransformarse" (Ídem 132).

Esta polaridad fue debatida por los postfreudianos, pero es mérito de Lacan haber desembrollado estos malabarismos freudianos al plantear –a partir de la clase XIII de su *Seminario 11*, titulada "Desmontaje de la pulsión"—que, en realidad, no habría oposición entre inhibido/no inhibido, sino que la pulsión puede alcanzar la satisfacción sin alcanzar la meta sexual de la función biológica (186). Aunque habrá que retomar la aproximación lacaniana a la pulsión en relación a la sublimación y el arte en otro capítulo de este libro, conviene dejar esbozado desde ya que, para Lacan, la meta de la pulsión no es el objeto, sino su "regreso en forma de circuito" (la famosa boca que se besa a sí misma [*Seminario 11*, 189]), esto es, la satisfacción no depende simplemente de alcanzar un objeto, sino de recorrer un circuito alrededor de la Cosa; de ahí que incluso la sublimación, siendo *una* de las vicisitudes de la pulsión, aunque inhibida en cuanto a la meta, logre a pesar de ello una verdadera satisfacción pulsional.

De este modo, a pesar de que cada semblante elaborado por un artista constituya una sublimación que gambetearía el carácter sexual de la pulsión, así y todo, lograría satisfacer la pulsión que, por su regreso al circuito, lo lanzaría permanentemente a producir nuevas obras. La aproximación de Lacan nos pondrá frente a las cuestiones ligadas al cuerpo y las zonas erógenas, aspectos ineludibles que se ponen en juego en el trabajo artístico.

En sus "Dos artículos de enciclopedia: 'Psicoanálisis' y 'Teoría de la libido' (1923 [1922]), Freud retomará el tema de la sublimación y en cierto modo, aunque agrupa sus ideas expuestas hasta esa época, lo cierto, nos dice, es que "Todos los enumerados son rasgos que aún no se combinan en una imagen de conjunto" (T. XVIII, 251).

Sublimación a partir de la segunda tópica

Como es ya conocido, Freud se había manejado durante muchos años, en las obras que citamos anteriormente, con los elementos que le proveía la llamada 'primera tópica', es decir, un modelo de tres niveles, zonas o lugares (*topos*): el consciente, el preconsciente y el inconsciente. En esta primera tópica, el yo está ubicado en la zona de la consciencia; pero avanzando en su investigación, sus observaciones van a conducirlo a reformular el aparato psíquico en lo que se conoce como 'segunda tópica', introducida en 1923 en *El yo y el ello*. En esta nueva distribución tenemos el Ello, el Yo y el Superyó; y aquí el yo deviene una parte del Ello; siendo el Ello la instancia en la que ebullen las pulsiones buscando satisfacción inmediata, el Yo tiene que entrar en negociaciones con él y con el Superyó. El Superyó tiene también un componente inconsciente, pero no total: es la sede de la conciencia moral, funciona a veces autocríticamente al punto tal que conduce a situaciones peligrosas: neurosis, pero también melancolía y pasajes al acto. Desde esta nueva tópica, el Superyó tendrá dos vías para acosar al sujeto: como heredero del Edipo, lo tortura con la conciencia moral y, como heredero del Ello, lo acosará con la compulsión a gozar ilimitadamente hasta incluso llevarlo a la autodestrucción. Algunos analistas suelen denominar al Ello el inconsciente 'genuino'. Intentemos, incluso a partir de esta grosera descripción de la segunda tópica, ver el modo en que Freud vuelve a pensar la sublimación.

Teniendo como referencia la melancolía, tal como la planteó en "Duelo y melancolía" (1915 [1917]), en la cual "un objeto perdido se vuelve a erigir en el yo, es decir, una investidura de objeto es relevada por una identificación" (T. XIX, 30), y en vistas de que "las investiduras de objeto parten del ello" (Ídem 31), el yo tendrá que aceptar esas investiduras o bien defenderse de ellas por medio de la represión. Si por alguna razón el objeto sexual es resignado, el yo se altera al introyectarlo "como erección del objeto en el yo" (Ídem), como identificación con el objeto sexual perdido, al modo de la melancolía. Freud confiesa que no se conocen las causas de este mecanismo sustitutivo. Se trataría, según Freud, de

una trasposición de la libido de objeto en libido narcisista que "conlleva, manifiestamente, una resignación de las metas sexuales, una desexualización y, por tanto, una suerte de sublimación" (Ídem 32). Y "aquí se plantea una cuestión que merece ser tratada a fondo: ¿No es este el camino universal hacia la sublimación? ¿No se cumplirá toda sublimación por la mediación del yo, que primero muda la libido de objeto en libido narcisista, para después, acaso, ponerle {*setzen*} otra meta?" (Ídem).

Renunciando en beneficio de la extensión de este ensayo a seguir paso a paso el pensamiento de Freud en *El yo y el ello*, con todas sus complejidades y consecuencias teóricas, me oriento a comentar esta reconsideración freudiana de la noción de sublimación llevándola al campo del arte. Para ello, es imprescindible considerar que el proceso creativo pueda pasar por (1) una resignación al objeto sexual, una 'desexualización' –que no equivale a una deserotización— y (2) luego por una etapa de identificación narcisista al objeto para facilitar el acceso al ello y las pulsiones, a fin de facilitar (3) el advenimiento de la obra de arte como producto sublimado. Estas etapas serían el itinerario de un proceso creativo. Freud adicionará dos comentarios que no podemos eludir en una reflexión sobre el artista, la creatividad y el arte. Me refiero a lo que él denomina 'una visión' o 'elucubración' que tendrá tremendas consecuencias teóricas y clínicas en el psicoanálisis y abrirá a sutiles debates. Freud mismo aludirá a 'su mitología'. Se trata de la pulsión erótica, o pulsión de vida, y de la mitológica pulsión de muerte. Conviene copiar el párrafo teniendo en cuenta que esta cuestión tendrá transformaciones teóricas importantes, en el mismo Freud, en otros analistas y, obviamente en Lacan. Veamos:

> uno tiene que distinguir dos variedades de pulsiones, de las que una, las pulsiones sexuales o Eros, es con mucho la más llamativa, la más notable, por lo cual es más fácil anoticiarse de ella. No sólo comprende la pulsión sexual no inhibida, genuina, y las mociones pulsionales sublimadas y de meta inhibida, derivadas de aquella, sino también la pulsión de autoconservación, que nos es forzoso atribuir al yo y que al comienzo del trabajo analítico habíamos contrapuesto, con buenas razones, a las pulsiones sexuales de objeto. En cuanto a la segunda clase de pulsiones, tropezamos con dificultades para pesquisarla; por fin, llegamos a ver en el sadismo un representante de ella. Sobre la base de consideraciones teóricas, apoyadas por la biología, suponemos una pulsión de muerte,

> encargada de reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte, mientras que el Eros persigue la meta de complicar la vida mediante la reunión, la síntesis, de la sustancia viva dispersada en partículas, y esto, desde luego, para conservarla. (T. XIX, 41)

Dejemos de lado la alusión a la biología; lo importante para nuestro tema es que las pulsiones sexuales, también eróticas, tienden a "complicar la vida mediante la reunión, la síntesis, de la sustancia viva…para conservarla", es decir, las pulsiones eróticas apuestan a integrar, mientras que la pulsión de muerte, en cambio, es un factor de desintegración: ¿de qué? Pues de la vida, del lazo social, de la unión sexual, de la elaboración de objetos sublimados como logros civilizatorios, etc. Obsérvese que Freud arma un paquete para esa pulsión erótica, con aquellas pulsiones que había denominado de meta inhibida y no inhibida, y las pulsiones sublimadas. Por todo ello, Darío Charaf y Julio Luis Canosa nos dicen, a partir de aquello que Freud plantea en *El yo y el ello*, que:

> La sublimación, a partir de la introducción de la pulsión de muerte, no tiene necesariamente resultados "sublimes": "Mediante su trabajo de identificación y de sublimación, [el yo] presta auxilio a las pulsiones de muerte para dominar a la libido, pero así cae en el peligro de devenir objeto de las pulsiones de muerte de sucumbir él mismo. (...) Pero como *su trabajo de sublimación tiene por consecuencia una desmezcla de pulsiones y una liberación de las pulsiones de agresión* dentro del superyó, su lucha contra la libido lo expone al peligro del maltrato y de la muerte" (Ibid., 57). Esto último resulta de suma importancia ya que invita a no idealizar la sublimación como destino pulsional ni como un fin posible del análisis. (203)

Dejando aparte los matices que Freud anotará en su libro al respecto de estas dos pulsiones fundamentales, nos limitemos a darnos cuenta de que el arte, por su propio modo de existencia, al implicar y apelar al artista, a la obra y a su contemplador, solamente puede ser pensado como un lazo erótico. Aunque, según Freud, estas pulsiones puedan mezclarse en modos diversos, aunque constatemos la existencia de obras de artes extremadamente contestatarias que parecieran apuntar a la desintegración de los lazos sociales, el arte siempre será un discurso erótico que no excluye la pulsión de muerte porque, sin esta última el arte y el artista

carecerían del impulso para trascender: el famoso '*non omnis moriar'* del que ya daba cuenta el poeta latino Horacio.[173] Para decirlo con palabras de Theodor Adorno, a pesar del componente erótico, "El arte es la antítesis social de la sociedad y no se puede deducir de ella inmediatamente" (30). En el fondo, si acordamos con Lacan que al fin y al cabo todas las pulsiones son de muerte, entendemos que la creación artística genuina se produce como una confrontación con la muerte. No todo lo que hacemos y producimos en la vida cotidiana –salvo la gestación de hijos— pasa por el cedazo de la confrontación con la muerte o aspira a la trascendencia artística inmortal.

Así, retomando no solo la cuestión del arte sino también la de producción epistémica intelectual, Freud nos dirá:

> Si esta energía de desplazamiento es libido desexualizada, es lícito llamarla también sublimada, pues seguiría perseverando en el propósito principal del Eros, el de unir y ligar, en la medida en que sirve a la producción de aquella unicidad por la cual —o por la pugna hacia la cual— el yo se distingue. Si incluimos los procesos de pensamiento en sentido lato entre esos desplazamientos, entonces el trabajo del pensar —este también— es sufragado por una sublimación de fuerza pulsional erótica. (T. XIX, 46).

Sea como fuere, Freud distingue aquí lo sexual con lo erótico, aunque, como leemos a continuación en la cita, no deje de sugerir el modo en que pulsión erótica y pulsión de muerte trabajan en forma paralela y parecieran mezclarse:

> Esta trasposición [de libido erótica] en libido yoica conlleva, desde luego, una resignación de las metas sexuales, una desexualización. Comoquiera que fuese, adquirimos la intelección de una importante operación del yo en su nexo con el Eros. Al apoderarse así de la libido de las investiduras de objeto, al arrogarse la condición de único objeto de amor, desexualizando o sublimando la libido del ello, trabaja en contra de los propósitos del Eros, se pone al servicio de las mociones pulsionales enemigas. (Ídem).

[173] El "*Non omnis moriar, multaque pars mei vitabit Libitinam*"[173] de la Oda III de Horacio: "No moriré del todo, y una gran parte de mí evitará a Libitina [diosa romana de la muerte y los ritos funerarios]".

En efecto, que haya desexualización no equivale a que haya desero-tización. Aunque las pulsiones sexuales con sede en el ello se desvíen de su meta, aunque dejen de investir el objeto sexual y se tornen narcisísticamente sobre el yo como objeto erótico, no me parece que trabajen al servicio de la pulsión de muerte: se trata, como podemos verlo en el proceso artístico creativo, de una instancia intermedia ineludible necesaria para la transmutación del objeto sexual en objeto sublimado –para construir algo hay que pasar por la instancia de su destrucción—, puesto que si la sublimación se produce regularmente por la mediación del yo (Ídem), entonces lo sexual puede quedar negado, pero no lo erótico, ya que el semblante que resultará de dicha producción artística no puede dejar de afrontar el vacío de lo real, la presencia de *das Ding* como un pivote ineludible para disparar desde allí la potencia de la pulsión artística siempre erótica e inventiva.

Es más, el semblante artístico auténtico emerge de otra confrontación: trabaja contra el superyó que "se ha engendrado, sin duda, por una identificación con el arquetipo paterno" (Ídem 55) y ha procedido a una separación, emancipación e desidealización de esa figura paterna. El arte auténtico, no el de oficio, como dijimos más arriba, se instala como un ir más allá del Padre. Me parece que, en este sentido, el arte no podría resultar producto de una melancolía patológica, menos aún de una circunstancia maníaca. Es más, me animo a sostener que ni siquiera en el oficio –donde el yo como vasallo podría registrar mandatos del superyó heredero del Edipo (censura y/represión), como se lo detecta en el llamado arte 'oficial'— habría "una desmezcla de pulsiones y una liberación de las pulsiones de agresión dentro del superyó" (Ídem 57). En el oficio o en el arte auténtico siempre prevalece, a pesar de todo y a diferencia de la ciencia, lo erótico que apela al prójimo.

Ultimas referencias de Freud a la sublimación

La sublimación va a ser una noción con un rol importante en *El malestar en la cultura* (1930), obra que ya registra la decepción de Freud,

después de la Primera Guerra y con los síntomas de la Segunda que comienzan a rondarlo. La mitológica pulsión de muerte (idea arrebatada a Sabina Spielrein) confirmará las peores predicciones para el futuro de la humanidad. No todos los 'logros culturales' pueden conformar la lista de una civilización feliz; la ciencia, por ejemplo, siendo un progreso civilizatorio, es también lo que amenazará el futuro de la especie humana sobre el planeta. La ciencia, si por un lado es una sublimación afiliada a producir conocimiento y, por ello, una variante de Eros, al mismo tiempo pareciera trabajar "en contra de los propósitos del Eros, se pone al servicio de las mociones pulsionales enemigas". Allí están las cartas entre Freud y Albert Einstein para testimoniar de esta posición conflictiva y hasta paradojal del científico.

En la obra que comentamos, Freud retoma temas que ya había ido desperdigando a lo largo de su extensa investigación psicoanalítica. La sublimación constituye uno de los modos de defensa del individuo contra el sufrimiento de la vida, el cual, como planteaba Schopenhauer, es lo que define a la vida humana misma. No olvidemos que la influencia de Schopenhauer y Nietzsche en la vida y obra de Freud se registra desde sus textos tempranos. En *El malestar en la cultura* nos dirá que

> Desde tres lados amenaza el sufrimiento; desde el cuerpo propio, que, destinado a la ruina y la disolución, no puede prescindir del dolor y la angustia como señales de alarma; desde el mundo exterior, que puede abatir sus furias sobre nosotros con fuerzas hiperpotentes, despiadadas, destructoras; por fin, desde los vínculos con otros seres humanos. (XXI, 76-77)

A la vida humana le resulta ineludible tener la posibilidad de ir más allá de la pulsión sexual; de lo contrario, no habría diferencia relevante con la vida animal. Si "la satisfacción pulsional equivale a dicha" (XXI, 78), entonces es necesario buscar otras vías para dicha satisfacción que no estén amarradas a la satisfacción sexual: es lo que hemos mencionado ya al distinguir lo sexual de lo erótico. Buscar la dicha en la satisfacción sexual exclusivamente no deja de abrir caminos de violencia, explotación y avasallamiento de unos individuos a otros; de modo que la sublimación, las

fantasías, el trabajo voluntariamente elegido y hasta el delirio vienen a sostener el lazo erótico de la sociedad humana y a dar lugar a lo que llamamos cultura. Indudablemente, la satisfacción erótica supone "una reducción de las posibilidades de goce" (Ídem 79), en la medida en que "El sentimiento de dicha provocado por la satisfacción de una pulsión silvestre, no domeñada por el yo, es incomparablemente más intenso que el obtenido a raíz de la saciedad de una pulsión enfrenada" (Ídem). Y esa satisfacción extrema no deja de estar habitada por la pulsión de muerte que puede llevar al individuo a autodestruirse y destruir a otros: "Una satisfacción irrestricta de todas las necesidades quiere ser admitida como la regla de vida más tentadora, pero ello significa anteponer el goce a la precaución, lo cual tras breve ejercicio recibe su castigo" (Ídem 77). En efecto, "Así como satisfacción pulsional equivale a dicha, así también es causa de grave sufrimiento" (Ídem 78).

La sublimación logra disminuir el sufrimiento por medio de una satisfacción sustituta y desviada de la pulsión sexual; la sublimación permite alcanzar "una ganancia de placer que proviene de las fuentes de un trabajo psíquico e intelectual" (Ídem 79) y, también, de la creatividad artística (formal, estética [T. IX, 134]), aunque no lleguen al extremo de intensidad de satisfacciones "groseras, primarias", puesto que "no conmueven nuestra corporeidad" (T. XXI, 79). Para colmo, esta vía sublimatoria, como Freud ya lo había anticipado, no está a disposición de todos los seres humanos; es más, "ni siquiera a esos pocos puede garantizarles una protección perfecta contra el sufrimiento; no les procura una coraza impenetrable para los dardos del destino y suele fallar cuando la fuente del padecer es el cuerpo propio" (Ídem 79-80). La biografía de muchísimos artistas puede dar soporte testimonial a esta afirmación freudiana.

Otra vía de protección contra el sufrimiento la brinda la fantasía, en cuya dimensión Freud incluye "el goce de las obras de arte" (Ídem 80). El artista es el proveedor de este goce a aquellos que no son creadores, pero "la débil narcosis que el arte nos causa no puede producir más que una sustracción pasajera de los apremios de la vida; no es lo bastante intensa para hacer olvidar una miseria objetiva {*real*}" (Ídem). El vocablo "narcosis" nos da la pauta de la perspectiva freudiana sobre el arte en ge-

neral: para él, el arte ofrecería un estado de adormecimiento, incluso similar al que podría brindar la ilusión y la consolación religiosa. Adormecimiento y hasta engaño, alejamiento de la verdad y evasión de la realidad diseñan el mapa un poco platónico de la concepción freudiana del arte, aunque en contradicción con la idea que él mismo planteara en "El poeta y la fantasía" (1908) y otros textos, al afirmar que el poeta es capaz de adelantarse a descubrimientos que la ciencia tardará en verificar.

Así y todo, en "El poeta y la fantasía" Freud sostiene la oposición entre la realidad y la fantasía; de ahí que nos invite a "buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético" (T. IX, 127). Mediante el juego el niño "se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada" (Ídem). El proceso creativo involucrado en el juego está regido por el principio del placer puesto que diferencia la realidad, que le es displacentera, del mundo del juego. De modo que "el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva" (Ídem 128). Juego y fantasía funcionan aquí como un filtro capaz de transformar lo displacentero en placentero, tanto para el artista como para el contemplador del arte. Regresamos a esta función defensiva de lo que Lacan llamará el fantasma: el niño, el adulto y el poeta o artista trabajan a partir del deseo, con la diferencia de que niño y adulto suelen avergonzarse de dichos deseos y tienden a esconderlos, a convocarlos y vivirlos en la intimidad de su fantaseos y sueños diurnos a fin de rectificar la realidad que le es insatisfactoria. Estas fantasías no son estáticas, tienden a cambiar y adaptarse a las circunstancias vitales del individuo. Hay, dice Freud, un "nexo de la fantasía con el tiempo" (Ídem 130).

Me permito detenerme en esta perlita que nos brinda Freud; me parece que el componente temporal de la fantasía, su dinámica plástica, no pareciera estar presente en el fantasma lacaniano, el cual, aunque puede ser trabajado en análisis, su transformación –amén de necesitar un intermediario, el analista— no parece tener la espontaneidad del fluir fantasioso. Como lo sugiere la fórmula del fantasma (*$◊a*), esa formulación matematizada no parece estar habitada por el tiempo. Me resulta fructífera

la sugerencia de Freud tanto para entender la creación artística como para repensar la consistencia del *Dasein* de Heidegger: el núcleo del *Dasein* es el tiempo; el ser humano no está en el tiempo, sino que *el tiempo es lo que habita su ser*. Cuando Freud plantea que "una fantasía oscila en cierto modo entre tres tiempos, tres momentos temporales de nuestro representar" (Ídem), en cierto modo se está adelantando a la tesis heideggeriana de *Ser y tiempo*, publicado en 1927. En la creación artística, en tanto ésta se yergue desde lo inconsciente,

> se anuda a una impresión actual, a una ocasión del presente que fue capaz de despertar los grandes deseos de la persona; desde ahí se remonta al recuerdo de una vivencia anterior, infantil las más de las veces, en que aquel deseo se cumplía, y entonces crea una situación referida al futuro, que se figura como el cumplimiento de ese deseo, justamente el sueño diurno o la fantasía, en que van impresas las huellas de su origen en la ocasión y en el recuerdo. Vale decir, pasado, presente y futuro son como las cuentas de un collar engarzado por el deseo. (Ídem).

En esta metonimia por la que circula el deseo, hay una temporalidad que pone en serie el presente de una sensación, la historización de la memoria y la creación de un proyecto futuro. Estos tres momentos podrían abordarse en el proceso inventivo de un individuo, pero particularmente en el proceso creativo de cualquier artista, porque lo que Freud nos está diciendo –me parece— es que en este proceso inventivo y creativo se pone en juego el cuerpo, la memoria y la confrontación con la muerte. Todo proyecto futuro, realizable o no, realizado o no, es atribuible siempre a un deseo de inmortalidad. En el arte que hemos calificado de 'auténtico', cualquier sensación historiza[174] la memoria y, en este caso, la invención de una obra tiene que estar alerta, porque esa memoria, como hemos ya comentado, no solo involucra las experiencias infantiles del artista, sino también la de su herencia cultural, el balbucear de sus ascendientes, al Otro hegemónico. Lo cual, y es fácil de ver, pondrá al artista en situación de trabajar su deseo y su goce para emanciparse del deseo y goce del Otro, el que dio lugar a su alienación subjetiva y su involucramiento

[174] Utilizo el vocablo 'historizar' en sentido lacaniano.

voluntario o no a la tradición artística. En este sentido, el artista tendrá que afrontar el riesgo de un proceso de desidealización y descolonización personal y cultural al confrontarse a ese objeto *a* que, en tanto real y gozante, lo compulsa a la repetición y amenaza su vida. Para decirlo con palabras de Freud: el sujeto y especialmente el artista debe evitar que el deseo aproveche la "ocasión del presente para proyectarse un cuadro del futuro siguiendo el modelo del pasado" (Ídem 131). Aunque no sabemos si el animal fantasea, sería inadecuado, al menos desde la teoría, afirmar que su proceso imaginativo tenga la misma relación que el fantasear humano con el deseo; por lo demás, como vimos, la vida humana, personal y comunitaria, no sería tal sin la capacidad de ir más allá de las necesidades y coerciones de la pulsión sexual. Entre el animal y el artista, ubicamos la técnica del *ars poética* que puede transformar lo más crudo del mundo pulsional en una obra de arte para el dominio y el placer público.

> Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías. (Ídem 135).

En el final de esta cita, Freud admite, más allá de su perspectiva instrumental del arte, que éste podría tener efectos emancipadores, abriendo nuevas dimensiones placenteras capaces de cancelar culpas e inhibiciones sostenidas por la subjetividad de una época.

Sublimación y neoliberalismo: a modo de conclusión

Ese 'sin remordimiento ni vergüenza' –quizá hasta sin asco— pareciera sugerirnos el carácter emancipador del arte para levantar la represión social y, por esa vía, intentar modificar el discurso hegemónico alienador. En este sentido, se nos impone una pregunta que algunos estudiosos se han formulado en las últimas décadas y que pareciera ir en contra del optimismo freudiano: ¿será que el malestar de la cultura en estos tiempos neoliberales proviene de la incapacidad de fantasear, de sublimar, de

acceder a una satisfacción sustituta de las exigencias goceras del Ello y del Superyó? Rober Pfaller, por ejemplo, nos dice que, en las condiciones neoliberales de la sociedad actual,

> a concept like 'sublimation' seems useful and necessary. We are tempted to make use of the word and say that many people today have fully lost the capacity for sublimation. (…) This inability to transform something initially repulsive into an object of the sublime appears characteristic of the era in which we live. The capacity for sublimation seems to have become scarce; or it remains, unlike before, accessible only to a few individuals. The capacity for sublimation apparently depends not solely on one's individual constitution and upbringing; rather, it also depends on the respective cultural era.

Por ello, teniendo en cuenta lo antedicho y siguiendo el pensamiento del mismo autor, es importante tener en cuenta que "Different cultures differ in the degree to which they develop this resource called the capacity for sublimation and in how they distribute this resource among their members", lo cual nos alerta sobre la necesidad, una vez más –incluso habida cuenta de que la sublimación es una noción y no un concepto— de no perder de vista el modo en que hoy el neoliberalismo avasalla el deseo y, con ello, avasalla la capacidad de sublimar para dejarnos con el imperativo de goce, el afán de consumo, la imposibilidad de desarrollar empatía con los objetos que no son propiamente deseados sino demandados por manipulaciones de mercado y rápidamente desechados, cada vez a mayor velocidad, sin percatarnos que, al hacerlo, nos desechamos a nosotros mismos.

El sistema neoliberal nos va bloqueando la capacidad de sublimar por la cual, artistas o no, podemos ir más allá de nosotros mismos, inventarnos y promover nuestras habilidades creativas. Por ello, Pfaller insiste en que resulta "absolutely necessary to clarify the concept of sublimation theoretically, not just for specifically psychoanalytic reasons, but also and above all in light of the current forms of "discontent in civilization" that have led to such massive unhappiness and a culture of complaint of epidemic proportions". Y conjuntamente con la revisión de la noción de sublimación, resulta asimismo determinante cuestionarnos el rol actual del

arte: ¿cómo pensar el arte hoy? ¿cómo se define su misión estética? Si lo sublime en Freud se define –más allá de su desactualizada noción de arte y del calificativo de 'superior' para designar los logros civilizatorios promovidos por la sublimación— por un mecanismo de valoración social que éticamente hace de un objeto cualquiera, incluso culturalmente repulsivo o marginal, un objeto estético capaz de proveernos la satisfacción renunciada –como las cajas de fósforos de Prévert que sorprendieron a Lacan (*Seminario 7*)—entonces se nos presenta la tarea de explorar, cuestionar e investigar el modo en que se nos involucra, por ejemplo, en la llamada 'cultura de la cancelación', una variable de múltiples estrategias mediáticas para incentivar el odio, la discriminación, a la vez que nos imponen estándares morales y políticos basados en el odio, incrementando así la función del superyó, el heredero del Edipo y el heredero del Ello. Pfaller, por ello, se ve necesitado de insistir en que "sublimation cannot consist in something offensive being replaced by something less offensive". Afirmación que, obviamente nos pone en guardia frente a muchas manifestaciones artísticas que, por su alto grado de cuestionamiento ético, político y cultual, más que rechazadas, resultan capturadas por las instituciones para aplacar su carácter radicalmente crítico. En consecuencia, como puede verse, los desafíos que este panorama impone a las artes resultan de alta complejidad.

Se nos impone, pues, desde nuestras preocupaciones artísticas, continuar explorando la noción de sublimación en Lacan, donde el eje, que en Freud estaba en cierto modo circunscripto al deseo, pasará ahora a la pulsión en sí misma. Y este desplazamiento genera nuevas preguntas y perspectivas relativas al arte en general y, obviamente, a la teoría y clínica psicoanalítica como tal.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Althusser, Louis. *Para leer el Capital*. México: Siglo XXI Editores, 1969.

Canosa, Julio, Eliana López, Gabriela Mundiñano y Micaela Perak. "La sublimación en las obras de Freud y Lacan. Hipótesis preliminares acerca de la relación entre sublimación y creación". *Facultad de Psicología – UBA, Secretaría de Investigacones / Anuario de Investigaciones Vol. XXVI,* 225-232.

Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité de sensations; augmenté de l'extraitraisonné*. París: Librairié Arthème Fayard, 1984.

Charaf, Darío y Julio Canosa. "Referencias freudianas a la sublimación entre 1920 y 1939: sublimación, desexualización, creación". Actas del XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2019.

Darwin, Charles. *El origen del hombre*. Biblioteca Digital Minerd Dominicana Lee.

Frenkel, Perla, Eduardo Mandet y Mónica Vaqué. "Sublimación: destino extranjero de la pulsión". Revista Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados N°17, 199.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1979.

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Editorial Amorrortu, varias fechas.

Geirola, Gustavo. *Freud: del nombre, del origen y del 'gran hombre'. Ensayo conjetural*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2024.

---. *Charla entre teatristas (2). Teatro, Performance, Praxis Teatral*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2025.

---. "Tocar, ser tocado, tocarse en la actuación. Desde Condillac a Lacan. Treinta y una notas sobre 'el tocar': una sensación básica en la

praxis teatral y la formación actoral". Revista Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities: Vol. XIV Edición N° 55 (https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1857-1.pdf)

---. "Prolegómenos teóricos y técnicos sobre 'tocar, ser tocado y tocarse' en la praxis teatral. Jacques Derrida con Jean-Luc Nancy y la cuestión de 'el tocar'". Vol. XIV Edición N° 56 (https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1874-1.pdf).

Heidegger, Martin. "El origen de la obra de arte". Chile: Departamento de estudios humanísticos, 1976.

---. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

Horacio. *Odas y Epodos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

Lacan, Jacques. *Seminario 1 (1953-1954): Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós, 1989.

---. "Nota sobre el padre". https://psicoanalisislacaniano.com/jlacan-nota-padre-19681012/

---. *Seminario 4 (1956-1957): La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. *Seminario 7 (1959-1960): La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

---. *Seminario 11 (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona/Buenos Aires, 1987.

---. *Seminario 17 (1969-1970): El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. *Seminario 18 (1971): De un discurso que no fuese del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

---. *Seminario 20 (1972-1973): Otra vez. Encore*. Versión Ricardo E. Rodríguez Ponte. Escuela Freudiana de Buenos Aires, s/f. Online

---. *Seminario 21 (1973-1974): Les non-dupes errent* (a veces traducido: *Los desengañados se engañan*). Versión Ricardo E. Rodríguez Ponte, s/f. Online

---. *Seminario 27 (1979-1980): La disolución*. Psikolibro. Online.

---. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Masotta, Oscar. "Freud y la estética". en *Vectores*, Biblioteca Freudiana de Barcelona.

Pfaller, Robert. "Sublimation and 'Schweinerei' Theoretical Place and Cultural-Critical Function of a Psychoanalytic Concept". *The European Journal of Psychoanalysis*, Jan 9, 2026https://www.journal-psychoanalysis.eu/articles/sublimation-and-schweinerei-theoretical-place-and-culturalcritical-function-of-a-psychoanalytic-concept/

El tratamiento de la sublimación en Lacan y sus resonancias en el campo de la creación artística

Introducción

Una vez recorrido el itinerario de Freud en sus aproximaciones a la noción de sublimación y la relación con el arte, corresponde realizar un recorrido similar en la obra de Lacan.[175] Como en Freud, también en Lacan, tal como nos lo dicen Jaime Bacile y Cura, "Pensar el encuentro entre el arte y el psicoanálisis no significa una interdependencia ni un cruce entre discursos. El arte, como dice Lacan, allana el camino al psicoanalista" (346). Tal como lo expresa Marie-Hélène Brousse en "Una sublimación a riesgo del psicoanálisis" (incluido en *Arte y psicoanálisis*, compilado por Massimo Recalcati), y a propósito del trabajo de Lacan sobre *El arrebato de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, "el artista siempre precede (al analista) y (…) entonces él no tiene que hacer de psicólogo allí donde el artista le desbroza el camino" (87).

Aunque Freud no va a hacer de la sublimación un concepto, ha dejado de todos modos las bases sobre la relación entre la sexualidad y la sublimación con el arte a lo largo de su obra. Por su parte, en *Escritos II* Lacan califica la noción de sublimación en Freud como "un lenguaje un poco bárbaro" (839) y promete en nota y en 1955 "dar algún día a este término su estricta definición para el análisis —cosa que todavía no se ha hecho" (Ídem); lo hará, como veremos, a partir del *Seminario 7* de 1959-1960.

Si al principio Freud toma como punto de partida el modelo de la histeria y del deseo para abordar la sublimación –tal como planeó Oscar Masotta en su conferencia "Freud y la estética", ofrecida en Barcelona—, ya para 1908 desplazará su abordaje hacia el campo de la pulsión, que siempre entiende como pulsión sexual. La tesis general que atraviesa los

[175] Ver "Los intrincados caminos de la sublimación en Freud y sus resonancias en el campo de la creación artística".

diversos momentos en que Freud trabaja sobre la sublimación es que ésta permite a la pulsión alcanzar una satisfacción por el desvío de la pulsión sexual hacia un objeto no sexual; por ende, atribuye a esta operación la proliferación de objetos que constituyen aquello que él denomina los logros civilizatorios y culturales. En Freud, la sublimación es una noción que no es sin la represión. Mientras la represión excluye una representación de la conciencia, la sublimación la gambetea para, según Freud, satisfacer la pulsión por una vía indirecta orientándola a objetos no sexuales y culturalmente valorados. Por eso, cabría preguntarse si, a partir de la idea de que en el neoliberalismo actual al evaporarse el Nombre-del-Padre, al desplomarse el aparato edípico por ausencia de una función paterna otrora capaz de prohibir e instalar la ley, se debilita la represión y entonces la sublimación no tendría lugar o razón de ser, ya que, como veía Freud, la sublimación constituía ese desvío de la pulsión sexual hacia metas no sexuales, dando lugar, según él, a la civilización y, *in extremis*, al registro simbólico. Sin sublimación, ¿cómo explicar la producción cultural? Parecería que sin la sublimación quedamos de lleno en el campo del goce puro y a merced del superyó, sin la capacidad de crear objetos culturalmente valorados.

Asimismo, Lacan, quien cambiará el eje del debate entre psicoanálisis y arte al enfatizar el rol central de la pulsión, nos dirá en los *Escritos I* que "Freud designa en el metabolismo de la función sexual en el hombre la base de las "sublimaciones" infinitamente variadas que su comportamiento pone de manifiesto" (96). Resulta importante recordar aquí que, en Freud, la pulsión es sexual y su meta principal está dirigida tanto a la reproducción de la especie como al placer. La sublimación o las varias sublimaciones posibles serían las que explicarían la posibilidad misma de existencia de la cultura y la civilización proveyendo una satisfacción de la pulsión por medio de la producción de objetos sustitutos de la meta básica.

En Freud y en el primer Lacan todavía tenemos la idea de que la pulsión cambia de meta, pero –como veremos— Lacan más adelante diferenciará la meta del objeto. Al respecto, Lacan no dejará de anotar que

"Es claro en efecto que la *libido* genital se ejerce en el sentido de un rebasamiento, ciego por lo demás, del individuo en provecho de la especie, y que sus efectos sublimadores en la crisis del Edipo están en la fuente de todo el proceso de la subordinación cultural del hombre" (*Escritos I*, 122). Lacan ya correlaciona la sublimación con una imposibilidad estructural: la sublimación sería la encargada de proveer la satisfacción allí mismo donde se registra "una frustración libidinal" (Ídem, 123), lo cual parece prefigurar su famosa postulación más tardía de que 'no hay relación sexual'. Ya no se trata, entonces, de la relación entre sublimación y represión, sino más bien de la relación de la sublimación y la castración.

Si bien, como han dicho muchos estudiosos, Freud hace un uso instrumental del arte para consolidar sus investigaciones psicoanalíticas, no es menos cierto que, al abordar varias obras de arte (escultóricas, pictóricas y literarias), no descuida preocuparse por el modo en que emerge la creatividad desde lo inconsciente; y lo hace sembrando pautas sobre la psico-biografía del artista, el trabajo sobre el contenido de las obras (aunque no tanto sobre los temas formales propios de la *tejné* artística) y el impacto afectivo que dichas obras son capaces de lograr en el contemplador de arte. Así y todo, Freud no deja de confesar la complejidad de abordar la creatividad artística y depone sus armas frente a ella. El desconcierto, según él, tal como lo será también para Lacan, proviene de comprobar cómo el arte logra anticiparse a cuestiones que el psicoanálisis o la ciencia tardarán en descubrir y conceptualizar. En este sentido, Jaime Bacile y Cura parecen decirnos que mientras para Freud la aplicación de la interpretación del artista y su obra permite consolidar o dar sustento a las hipótesis psicoanalíticas, en Lacan se trataría de una articulación contraria:

> lo que se percibe en Lacan no es un intento de descubrir lo que el artista reprime, ni tampoco de considerar a la obra en relación al fantasma del artista, sino más bien como lo dice Regnault (1995: 20) la obra y el artista interpretados hacen percibir lo que la teoría desconocía. O sea, para Lacan aplicar el arte al psicoanálisis implica que este avance, ya que la creación artística puede ensenar al psicoanálisis sobre la naturaleza de su objeto. (347)

Ya no, pues, aplicar el psicoanálisis a la obra de arte, sino, por el contrario, según estos autores, parecería más benéfico aplicar el arte al psicoanálisis. En cierto modo, según estos autores, en Lacan no tendríamos ese uso instrumental del arte que hace Freud para sostener sus hipótesis, sino, por el contrario, la idea de que el arte es –como el psicoanálisis mismo— una praxis (no una mera práctica) que funciona como la guía o vía regia para que el psicoanálisis avance en su contexto de descubrimiento teórico. Como vemos, lo efectivo es que tanto para Freud como para Lacan el artista y el arte llevan la delantera. Y esta 'delantera' tomó en Lacan un nombre preciso: lo real. El artista y la obra tienen la capacidad de abordar por medio de la *tejné* poética aquello que ha escapado al registro simbólico. Por eso mismo, como veremos, la relación entre la *tejné* y lo real –como ya habían planteado Martin Heidegger y más tarde Theodor Adorno— se establece al momento del encuentro con lo real, para el que Lacan dispone de un vocablo tomado de Aristóteles: la *tyche*.

La cuestión de la tejné *y la verdad*

En "La pregunta por la técnica" (incluido en sus *Conferencias y artículos*) Heidegger se propone abordar la esencia de la técnica; el primer paso de su meditación consiste en ir más allá del carácter instrumental de la técnica que se sostiene sobre dos enunciados que, precisamente, no por ser evidentes resultan ser esenciales:

> El uno dice: la técnica es un medio para unos fines. El otro dice: la técnica es un hacer del hombre. Las dos definiciones de la técnica se copertenecen. Porque poner fines, crear y usar medios para ellos es un hacer del hombre. (9-10)

Esta definición de la técnica o *tejné* es instrumental y antropológica (10). En procura de acceder a la esencia de la *tejné*, necesaria en virtud de que el dominio de una técnica no queda fuera del ámbito del poder, Heidegger va a proponerla afirmando que "El traer-ahí-delante [que] trae (algo) del estado de ocultamiento al estado de desocultamiento poniéndolo delante" (15). La *tejné* adquiere ahora un carácter que supera cualquier

descripción instrumental; Heidegger acerca este proceder de la *tejné* como un desocultar lo oculto y ponerlo en presencia de la verdad, la ἀλήθεια de los griegos y la *veritas* de los romanos. Entonces nos dice:

> ¿Adónde hemos ido a parar en nuestro extravío? Preguntamos por la técnica y hemos llegado ahora a la ἀλήθεια, al salir de lo oculto. ¿Qué tiene que ver la esencia de la técnica con el salir de lo oculto? Contestación: es lo mismo. (15)

Y de inmediato agrega:

> En primer lugar τέχνη no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La τέχνη pertenece al traer-ahí-delante, a la ποίησις, es algo poiético. (Ídem)

Se nos conforma así un campo muy cercano al psicoanálisis tal como Lacan lo diseña, por cuanto *das Ding*, lo real, el goce, y luego la verdad resultan desocultadas por medio de la *tejné* psicoanalítica, en tanto el psicoanálisis comparte con el arte su carácter de praxis. Ahora bien, la verdad, que requiere de una operación significante y poética para desocultarse, nunca resulta totalmente desocultada. En este sentido, la *tejné* y la *tyche* resultan ser ambos determinantes en el arte y en el psicoanálisis, habida cuenta de que, como dijimos, ambos son praxis (y nunca meras prácticas), esto es, ni ciencia ni religión; arte y psicoanálisis ambos se posicionan y trabajan en relación a lo real, al vacío, a lo que no ha sido significantizado, lo irreprensentable, a la angustia y, en última instancia, al objeto *a*, y lo bordean a partir del aparato imaginario-simbólico pero no con pretensiones de universalidad, sino, por el contrario, apuntando a la singularidad del sujeto.

Además, y esto no es para desestimar, arte y psicoanálisis son discursos, lo cual significa que establecen lazos eróticos (transferenciales o no), y por esos mismos lazos es que se puede afirmar que el amor juega un rol estructuralmente determinante en ambos discursos, ya que ninguno de ellos podría existir sino en esa relación de dos (del sujeto con el otro) que es, en realidad, una relación de tres (del sujeto con el otro y el Otro),

tan compleja y con tantos imposibles y con tantas 'faltas' involucradas. Como lo dice Lacan, "La sublimación sin duda opera en esa oblación que irradia del amor" (*Escritos II*, 579), a condición de estar advertidos de que 'no hay relación sexual', esto es, de que no hay "el orgasmo perfecto" (Ídem).

Habida cuenta de lo dicho, se diseña el itinerario que lo real, la *tyche* y la *tejné* artística trazan para recorrer algunos textos lacanianos en los cuales se hace referencia, no siempre explícita, a la sublimación y su relación con el arte. Cabe agregar que, en sus seminarios, Lacan trabaja la noción de sublimación no solamente en relación al arte, sino al modo en que dicha noción puede intervenir en el dispositivo analítico, esto es, a nivel de la clínica. En este ensayo, nos hemos atenido a las afirmaciones de Lacan que tienen un nivel teórico general y a aquellas otras que particularmente se refieren a la relación con el arte, dejando de lado las múltiples referencias clínicas. Y procedemos de este modo porque *este ensayo, como el de Freud, está dirigido a los artistas, y no tanto a los psicoanalistas* para quienes, como es esperable, muchos temas desarrollados aquí les son ya conocidos y familiares.

Para iniciar el recorrido

Casi todos los autores que se han ocupado del tema de la sublimación en Lacan se han enfocado y con razón en el *Seminario 7 La ética del psicoanálisis* donde Lacan desarrolla su primera conceptualización de lo real: *das Ding*, la Cosa, que –hay que aclararlo desde el inicio— nada tiene que ver con las cosas. Es más, para Lacan la sublimación, "ese término del que me sirvo con ustedes para intentar dar, por fin, a la sublimación una articulación conforme con aquello con lo que nos enfrentamos, *das Ding,* lo que llamo la Cosa, es un lugar decisivo en torno al cual debe articularse la definición de la sublimación, antes de que *yo (je)* haya nacido y con más razón aun antes de que los *Ich-ziele,* las metas del *yo (je),* aparezcan" (*Seminario 7*, 193). La Cosa, tal como se desprende de esta afirmación, constituye un Real anterior a la emergencia del sujeto (*je*) y obviamente también antes del yo (*moi*); esta versión inicial de lo real variará más tarde

en la enseñanza lacaniana. Lo real, a partir del estadio del espejo, ya tomará la designación de objeto *a* y será un resto de goce excluido de lo simbólico; esto es, no anterior sino como resultado mismo de la emergencia del *Je*, del sujeto como dividido por la intervención del lenguaje.

En el *Seminario 4* Lacan había distinguido entre lo real y lo 'concreto', la realidad, dejando a esta última como una formación imaginaria; además, en ese mismo seminario, el objeto *a* pasa a ser categorizado como *falta*: el objeto es una falta difícil de verbalizar por completo. A partir de ahí lo real se irá constituyendo en un registro que, anudado a lo simbólico y a lo imaginario, dejará al objeto *a* en la intersección de las tres cuerdas del nudo Borromeo. Lo real deviene así lo *imposible* de representar y simbolizar y se caracteriza por estar fuera del sentido, es el sinsentido que insiste en 'volver siempre al mismo lugar' y del que el sujeto no puede escapar.

En consecuencia, la pulsión ya no busca satisfacerse en un objeto sustituto, en una meta (*goal*) como objetivo, sino que –tal como lo planteará Lacan en su *Seminario 11*— buscará satisfacerse en el propio recorrido (*aim*) bordeando dicho vacío del objeto *a*. No hay que confundir meta con recorrido. Ese vacío toma en el *Seminario 7* –como dijimos— el nombre de *das Ding*, la Cosa, lo cual nos permite afirmar que, si en Freud la pulsión se dirige a las cosas, *die Sachen*, y allí opera la sublimación desexualizando la pulsión sexual, en Lacan, en cambio, la pulsión, que es acéfala, que no depende del yo [*je* o *moi*], bordea *das Ding* y por ende la sublimación se define entonces por elevar un objeto cualquiera, una cosa, *eine Sache*, a la dignidad de la Cosa (*das Ding*) sin que, por ello, la pulsión deje de satisfacerse sexualmente. Así, "lo que no puede ser alcanzado en la Cosa es la Cosa, y no un objeto" (Ídem 193). El ejemplo que Lacan nos ofrece es el de una colección de cajas de fósforos acumuladas y encadenadas que ve en la casa de Jacques Prévert: un objeto concreto, cualquiera, que de pronto es elevado a la dignidad de la Cosa (*Seminario 7*, 140-141). A partir de aquí podemos entender que la sublimación, particularmente en el arte, se instala como este movimiento pulsional de elevar cualquier objeto, una manzana, por ejemplo, a la dignidad de la Cosa, tal como Lacan lo plantea al comentar las naturalezas muertas de Cezanne; Cezanne

no imita las manzanas en el sentido de *Sache*, de cosa, no se propone darnos la ilusión de una representación de las manzanas concretas, sino que apunta con su pintura a un misterio, un real, un enigma que renueva a las manzanas elevándolas al nivel de la Cosa (Ídem 174).

Es, pues, por medio del significante, del trabajo inventivo, imaginario y poético con *lalangue* y el lenguaje, con una *tejné* a nivel del significante, más el trabajo con el fantasma, que la sublimación puede tomar lugar sin dejar de ser sexual o procurar una satisfacción sexual. Vemos entonces que la pulsión, en Lacan, no se desexualiza. Es más, Lacan hasta propone que puede emerger de la sublimación misma un objeto sexual: "El cambio de objeto no hace desaparecer, lejos de ello, el objeto sexual –el objeto sexual, acentuado como tal, puede nacer en la sublimación. El juego sexual más crudo puede ser el objeto de una poesía, sin que ésta pierda sin embargo su mira sublimante" (Ídem 197).

Como se trata de pulsiones parciales, Lacan las designará como oral, anal, escópica e invocante. Así, por ejemplo, la pulsión escópica, en tanto *mirada*, no se confunde con la *visión*; la primera está del lado del Otro y captura y anonada al *sujeto*; la segunda, del lado del ojo. Por ello mismo, la pulsión va a definir o definirse no tanto en relación con el objeto al que se dirige, sino en relación con el goce que procura satisfacerse en el circuito y, por ende, en la repetición, independientemente del objeto en juego en cada circunstancia eventual. En el *Seminario 14* Lacan señala precisamente que en el núcleo de la sublimación está la repetición, porque se trata de alcanzar una satisfacción sexual: "la repetición es su estructura fundamental y comporta esta dimensión esencial" (Clase 11).

Pero Lacan, como Freud, recurre al vocablo 'sublimar' y sus derivados desde mucho más temprano en su obra. Enfocarse en el *Seminario 7* corre el riesgo, para quienes queremos aprovechar la enseñanza lacaniana en el campo artístico, de desconocer abordajes fructíferos del maestro francés. Así, por ejemplo, vemos cómo, para Massimo Recalcati, quien parte del *Seminario 7*, se discierne allí lo que él denomina la primera estética de Lacan, habida cuenta de que el psicoanalista italiano luego agregará dos estéticas más y, por mi parte, me he animado a aumentar ese número a

una cuarta estética partiendo del *Seminario 23* sobre el sinthome.[176] Otros autores han trabajado el *Seminario 11* y también con razón, en la medida en que allí aparece el tema de la mirada, la función cuadro, el concepto de pulsión y una prefiguración del superyó con el tratamiento de la voz como objeto *a*, la pulsión invocante. Demás está decir que no podremos evitar recorrer esos textos a puntualidad. Sin embargo, conviene –tal como hicimos con Freud— explorar cómo aparece el vocablo 'sublimación' y sus derivados "sublimar", "sublimaciones", en otros ensayos de Lacan, particularmente tempranos. Tal vez, como sucedió con esa famosa carta de Freud a Fliess de 1897, tengamos la oportunidad de descubrir algunas prefiguraciones que se desarrollarán teóricamente más tarde en la enseñanza lacaniana y hasta podamos agregar algún matiz a los debates sobre la relación de la sublimación y el arte.

La sublimación, el complejo del destete y el arte

En "Los complejos familiares en la formación del individuo", de 1938, incluido en *Otros escritos*, Lacan recurre al vocablo 'sublimación' para referirse al vínculo entre la madre y el niño. Massimo Recalcati hace una referencia a este ensayo temprano de Lacan en "La sublimación artística y la Cosa", incluido en *Las tres estéticas de Lacan (Arte y psicoanálisis)*. El psicoanalista italiano señala cómo "en un primer tiempo Lacan parece privilegiar una versión edípica de la sublimación" (39) y cómo dicha aproximación llega hasta el *Seminario 7*.

Lacan comienza estableciendo en "Los complejos familiares" una diferencia entre el instinto y "la imago del seno materno [que] domina toda la vida del hombre" (*Otros escritos* 44); a ese vínculo Lacan lo llamará 'el complejo del destete" y, a lo largo de ese largo ensayo temprano, recurrirá al término 'complejo' para signar otros momentos en el desarrollo libidinal del individuo. La apelación a la imago ya nos muestra que estamos en esos años en que comienza a diseñarse el registro imaginario, que conocemos por otro ensayo titulado "El estadio del espejo como formador

[176] Ver "La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del 'caso Joyce', las chavetas de Braunstein y el sinthome".

de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" de 1949 e incluido en los *Escritos I*, publicados en 1966.

Si ese 'complejo' constituido por la imago materna ya da cuenta de una instancia psíquica diferenciada de lo instintivo biológico, sin embargo, según Lacan, no resulta conveniente separar ambas instancias: "no negamos al complejo todo fundamento biológico" (*Otros escritos* 44). Este Lacan temprano sostiene en ese entonces que esa base material, ese fundamento biológico, "es la función que asegura en el grupo social; y ese fundamento biológico se ve en la dependencia vital del individuo respecto del grupo" (Ídem 45). Abordando el complejo del destete, como una experiencia de separación primigenia del *individuo* (estamos lejos todavía de hablar de '*el sujeto*'), Lacan nos dice que, mientras el instinto regula la función vital, la imago viene a suturar ese primer 'agujero' –si podemos llamarlo así— que se instala entre la madre y el niño: el complejo de destete "suple –nos dice Lacan— una insuficiencia vital mediante la regulación de una función vital" (Ídem). A pesar del carácter embrionario de esta aproximación de Lacan, conviene que retengamos aquí al menos dos ideas que irán atravesando su enseñanza más adelante: la primera, que lo imaginario suple una insuficiencia instalada entre lo natural y lo social; la segunda, que ese imaginario *regula* una función vital. Es en este contexto del complejo de destete que emerge la palabra "sublimación":

> Esta relación orgánica explica que la imago de la madre se adhiera a las profundidades del psiquismo y que su sublimación sea particularmente difícil, como se hace manifiesto en el apego del niño a las "faldas de su madre" y en la duración a veces anacrónica de este vínculo. (Ídem)

La imago de la madre aparece aquí como una inscripción indeleble en el psiquismo, una especie de huella o marca, incluso letra, difícil de sublimar y que, por ello mismo, mantiene al individuo adherido al vínculo con esa imago de su progenitora. Adelantándonos bastante en el tiempo, conviene citar aquí aquello que Lacan desliza al final del *Seminario 6* y que atrae nuestra atención por sus resonancias en el campo del arte: nos habla de un "grano de fantasía", que resulta tornarse en "un grano de poesía", porque involucra al deseo y al significante, que constituye "con certeza lo

que a fin de cuentas está en juego en lo que modula y modela las relaciones del sujeto con aquel –sea quien fuere— a quien demanda. Y es indudable que no por nada hemos divisado en los hechos, bajo la forma de la Madre universal, al sujeto que contiene todo" (538). Esa Madre universal, prefiguración de *das Ding* y del registro de lo real, posicionada como un A [*Autre*=Otro] sin falta en esta etapa inicial, no deja de intervenir en la relación entre del artista con su obra, con el arte mismo y su tradición, y hasta con el contemplador de arte, aunque, como luego veremos, esa totalidad mítica está siempre descompletada a causa de "la brecha que abre a esa cosa radicalmente nueva que introduce todo corte de la palabra" (Ídem).

Recalcati advierte, precisamente, que "cuando la imago materna no viene tratada por la sublimación paterna, deviene *factor de muerte*. La fuerza sublimatoria del Edipo consiste en separar al sujeto de un goce fusional, mortífero, de la aspiración destructiva hacia la totalidad, de la nostalgia de la Cosa (39). Y por ello agrega que la sublimación en juego aquí es la "sublimación del goce mortífero y canibalístico que distingue el pegamento oscuro del ser viviente con el Uno del cuerpo materno" (Ídem). Sin embargo, dado que esta sublimación no es completa, resultará en consecuencia activa en la repetición como un goce al que no se podría renunciar, un real que insiste en irrumpir en la cadena metonímica y deseante del sujeto, amén de registrarse asimismo a nivel del Ello y del superyó, particularmente el superyó heredero del Ello, en la medida en que esa Madre Primitiva no totalmente sublimada pareciera, después de *Tótem y tabú*, converger con la figura del padre real, ese que –más allá del padre muerto fundamento de la Ley y de la moral— no ha sido totalmente asesinado por la conspiración de sus hijos y sigue por ende vivo. Es el Padre que aparecerá más adelante en la enseñanza de Lacan, un Padre espectral que ya no es simbólico, sino "el padre-goce, el padre-maldad, el padre maligno" (Recalcati 41).

En todo sujeto y en todo artista se juegan estos avatares a nivel inconsciente, llevando a la necesidad de ponerle un velo, un semblante, a ese agujero, a ese goce mortífero y canibalístico, a esa carne viva, para no ser devorado. Regresaremos a este punto varias veces en este ensayo, con referencia al hecho de que, si en la vida o en el arte esa Madre no logra ser

sublimada, como plantea Lacan y comentaremos más adelante, tendremos producciones artísticas incapaces de velar ese real mortífero, como en el Body Art y otras performances en las que se aspira, según la posición ideológica del artista, a desenmascarar al cuerpo de todas las vestimentas con las que el capitalismo lo ha revestido. Por ello, podemos decir que, sin la castración simbólica y estructural producida por la intervención del Padre, esto es, del registro simbólico del lenguaje, no hay sublimación posible para la pulsión. Y el riesgo para todo sujeto, pero en particular para quien aspire a ser un artista, es que, por la ausencia de sublimación, la fusión con la Madre-Muerte lo puede llevar, como dice Recalcati, a la "repetición maldita de lo Mismo" (40) en tanto es esa imago materna la "que obstaculiza la creación de lo nuevo, de 'nuevas relaciones en relación al grupo social'" (Ídem).

En el marco de esta demanda de sublimación implicada en el complejo, no hay que olvidar cómo ese corte efectuado por la intervención simbólica del Padre, esto es, del lenguaje, da lugar a un agujero, a un resto, en el que es posible, vía el trabajo con el significante, decir algo del deseo: "el deseo –dice Lacan en el *Seminario 8*— mantiene su lugar en el margen de la demanda como tal" (Clase 15, 2).

Del arte y de la muerte

Regresemos a "Los complejos familiares": en el párrafo siguiente al citado más arriba Lacan va a introducirnos en un tema complejo y sumamente debatido en el psicoanálisis desde que Freud lo introduce: su mitológica pulsión de muerte, que alcanza el nivel del concepto y que, en realidad, él denomina –nos recuerda Lacan— como una "convención". Lacan, como lo expresa en el *Seminario 11*, prefiere no hablar de mito sino de ficción teórica, tomando el término y su sentido de Bentham (170). Escribe Lacan en "Los complejos familiares":

> La imago, sin embargo, debe ser sublimada para que se introduzcan con el grupo social nuevas relaciones, para que nuevos complejos las

> integren al psiquismo. En la medida en que se resiste a estas nuevas exigencias, que son las del progreso de la personalidad, la imago, saludable en el origen, se convierte en factor de muerte. (*Otros escritos* 45).

Tenemos ya diseñado un campo de cuestiones que nunca fueron ajenas al arte: en primer lugar, la idea de que sin la sublimación de la imago materna, el individuo corre el riesgo de quedar sumergido en lo natural instintivo y no ingresar a lo social ni integrar a éste con otros complejos. Recordemos que el evento del *fort-da* del nieto de Freud le sugirió al abuelo la cuestión del juego como instancia de la sublimación de la presencia-ausencia de la madre, visibilizando los primeros esbozos de la simbolización en el sujeto. Esa madre del juego del *fort-da* no es la madre espectral a la que se refiere la imago materna, pero no obstante queda claro que una u otra tienen que pasar por el registro simbólico y allí la sublimación cumple su función.

Para entender esta consistencia de *das Ding*, de la Madre con la Muerte, podemos leer cómo lo plantea Heidegger en "La Cosa" [1950] (en *Conferencias y artículos*) en un párrafo magnífico:

> Los mortales son los hombres. Se llaman los mortales porque pueden morir. Morir quiere decir: ser capaz de la muerte en cuanto muerte. Sólo el hombre muere. El animal termina. No tiene a la muerte como muerte ni delante ni detrás de él. La muerte es el cofre de la nada, es decir, de aquello que desde ningún punto de vista es algo que simplemente es, pero que, a pesar de todo, esencia, incluso como el misterio del ser mismo. La muerte, como cofre de la nada, alberga en sí lo esenciante del ser. La muerte, como cofre de la nada, es el albergue del ser. A los mortales los llamamos ahora los mortales, no porque su vida terrena termine sino porque son capaces de la muerte como muerte. Los mortales son los que son como los mortales, esenciando en el albergue del ser. Ellos son la relación esenciante con el ser como ser. (155)

Observemos que, de no ocurrir la sublimación, el individuo, la cría humana, además de quedar en un estadio animal, no humano, correría el riesgo de ser no solamente canibalizado por la Madre, sino rápidamente capturado por la Muerte (otro modo de referirse a *das Ding*), es decir, entrar en el devenir de su propia autodestrucción. Doble faz de la Cosa, que

en cierto modo anticipa la idea del superyó heredero del Ello. El concepto de superyó, como sabemos, presenta una doble faz: la del superyó heredero del Edipo, simbólico que, a pesar de mantenernos alienados a sus mandatos morales, no deja de protegernos frente al superyó heredero del Ello, ligado a lo real como pulsión de muerte. Ese superyó atroz es el que, como luego nos dirá Lacan, conmina a gozar incesantemente llevando al sujeto a consumir hasta ser a la vez consumido. Un podría pensar que *ese superyó heredero del Ello también, a su modo, pareciera tener dos caras*: por un lado, la del padre espectral, el padre real, ese resto que deja el asesinato del proto-padre en el mito freudiano de la horda primitiva según Freud lo relata a su modo en *Tótem y tabú*, y que se distingue del padre muerto, que, como tótem, sostiene la ley y los mandatos morales; y, por otro lado, el superyó heredero del Ello pareciera tener otra cara: la de esa Madre también espectral, imago materna, que amenaza incesantemente con la devoración de sus hijos, de su propia progenie. Este superyó heredero del Ello es el que hoy domina en el despliegue del capitalismo neoliberal y conduce a la siniestra realidad del consumidor-consumido con enormes consecuencias a todo nivel: subjetivo, político, social, cultural y sobre todo clínico.

Casi prefigurando una afirmación posterior en su enseñanza, cuando Lacan dirá que toda pulsión es pulsión de muerte, ya en 1938 podemos leer que "la tendencia a la muerte [es] (…) especifica al psiquismo del hombre" (*Otros escritos* 45), anticipándose a la conferencia "La Cosa" de Heidegger. Será en el *Seminario 11* cuando Lacan afirme que

> La distinción entre pulsión de vida y pulsión de muerte es válida en la medida en que manifiesta dos aspectos de la pulsión. Pero con una condición –la de concebir que todas las pulsiones sexuales se articulan a nivel de las significaciones en el inconsciente, por cuanto hacen surgir a la muerte –la muerte como significante y sólo como significante… (Ídem 265).

Las pulsiones son "parciales respecto de la finalidad biológica de la sexualidad" (Ídem 184), solo representan parcialmente la sexualidad y por ello no deberíamos asombrarnos "de que su término último sea la muerte cuando la presencia del sexo en el ser vivo está ligada a ella"

(Ídem). Lacan recurre a un fragmento de Heráclito, para quien el *Bios* equivale al arco: "*al arco se le dio el nombre de la vida -Bios,* el acento cae sobre la primera sílaba- *y su obra es la muerte*" (Idem 184). Así, la pulsión puede ser imaginada como un tiro al arco, por cuanto mientras propulsa la vida, su fin es la muerte.

Vemos que aquello prefigurado en el *Seminario 7* como *das Ding*, toma ahora el preciso lugar de pulsión de muerte. En este sentido, llevando el planteo al campo del arte, podríamos sostener que toda sublimación artística es el producto de un impulso creativo, inconsciente, que sitúa en su núcleo la cuestión del tiempo, de la mortalidad del artista y de su finitud, de modo que toda obra de arte –en tanto discurso y por ello siempre como lazo con el otro y el Otro— se inserta en la vida social, no sin dejar de estar ligada a la pulsión de muerte.

Conviene por ahora detenerse en este encuadre, dejando para más adelante volver al tema de las pulsiones parciales. Rescatemos de lo dicho algunas ideas y conjeturemos algunas posibles lecturas desde el campo del arte:

(a) La sublimación a partir de este texto temprano de Lacan tiene un carácter necesario para la socialización, lo cual remite a la idea de Freud de que la sublimación, por su carácter de desvío de la pulsión sexual, explica los logros de la cultura y de la civilización, sean constructivos o destructivos.
(b) La sublimación más primigenia es la que sutura o suple la insuficiencia inicial a causa del destete, de la separación del cuerpo del niño del cuerpo de la madre.
(c) La sublimación de la imago materna, inicialmente saludable, puede tornarse en factor de muerte si obtura el ingreso del individuo a la cultura al no inscribirse el corte simbólico por medio del lenguaje.
(d) La cultura y la civilización existen porque subliman la pulsión sexual dándole otras metas no biológicas, esto es, de las ligadas al acto sexual y la reproducción.

(e) Aunque la sublimación satisface parcialmente la pulsión, y siendo las pulsiones parciales respecto de la finalidad biológica de la sexualidad, no obstante, involucran la muerte, en la medida en que el sexo está ligado a la ineludible mortalidad del ser vivo.

(f) Como ya Freud lo había señalado, el juego (infantil) constituye una sublimación que elabora dentro del principio del placer el malestar por la ausencia e incondicionalidad de la madre (el famoso *Fort-Da*) y da lugar a que, entre necesidad y demanda, emerja el deseo; sin embargo, el hecho de que el niño se confronte con ese malestar y esté obligado –¿compulsado?— a repetir el juego, impelido a sublimar, eso da cuenta de un masoquismo primario y de los intentos lúdicos de impedir ser capturado por lo instintivo, por el canibalismo materno (Ídem 43): de ahí que el juego, como sublimación y su insistencia metonímica deseante, sean intentos para superar las insuficiencias del destete pero, a la vez, un modo de elaborar y refrenar el "deseo de muerte", que lo atrae hacia *das Ding*. Lacan dirá que reconoce "en el malestar del destete humano la fuente del deseo de muerte [y que además] se reconocerá en el masoquismo primario el momento dialéctico en que el sujeto asume mediante sus primeros actos de juego la reproducción de ese mismo malestar y, de este modo, lo sublima y lo supera (Ídem 50).

Y ahora conjeturemos homologando estos puntos a una inicial idea del arte:

(a) El arte no puede ser sino producto de la sublimación de las pulsiones parciales, se inscribe en el campo de la cultura y de la civilización en tanto –tesis freudiana— constituye una meta 'asexual', esto es, satisface parcialmente la pulsión sexual.

(b) El arte sería[177] una sublimación de la imago materna –siempre sustraída a la conciencia—en la medida en que sutura la insuficiencia producida por el complejo del destete.

(c) El arte sería una elaboración siempre ligada a la huella psíquica generada por esa insuficiencia inicial, es decir, el arte estaría entonces siempre referido a esa marca enigmática, profunda, de la imago materna en el psiquismo, esa 'letra' que la creatividad artística recubrirá con un semblante para significantizar ese real amenazante siempre imposible de ser simbolizado por completo.

(d) El arte es una elaboración cultural, un discurso porque hace lazo, porque apuesta a otorgar sentido a esa marca o huella enigmática primigenia, sentido siempre insuficiente y cuya verdad, para cada artista, siempre queda a medio-decir.

(e) El arte, en tanto intento de satisfacción parcial de la pulsión sexual, queda involucrado o capturado por la pulsión de muerte. El arte y el artista apuestan –consciente o inconscientemente— a desafiar su mortalidad biológica.

(f) El arte constituye una elaboración muy compleja, un intento sublimatorio difícil por cuanto si bien da cuenta de la separación de las determinaciones instintivas y naturales, está causado por el "espejismo metafísico de la armonía universal, abismo místico de la fusión afectiva, utopía social de una tutela totalitaria, surgidas todas ellas de la obsesión por el paraíso perdido anterior al nacimiento y de la más oscura aspiración a la muerte" ("Los complejos…" 46-47).

(g) El arte, como ya Freud lo había señalado, tiene relaciones con el juego infantil, por eso Lacan, en ese texto temprano, aunará el destete al deseo, al juego y al masoquismo, diseñando –si nos animamos a conjeturar— *un primer mapa de una estética*. El artista juega, sublima, produce obras para suplir las insuficien-

[177] En la medida en que estamos conjeturando, el uso del condicional parece lo más conveniente.

cias en el complejo del destete, y a la vez repite masoquistamente el malestar por la ausencia de la madre, mientras, por ese mismo gesto, obtura y pospone su relación con la muerte y el vacío ineludibles a los que lo conduce la vida misma.

(h) El arte, en tanto sublimación de la imago materna, permite "que se introduzcan con el grupo social nuevas relaciones, para que nuevos complejos las integren al psiquismo".

La sublimación, el complejo de intrusión y el complejo de Edipo

En el mismo trabajo temprano que venimos explorando, Lacan va a comentar el complejo de intrusión, que se activa con la presencia de un hermano y permite al individuo el doble juego de agresividad y amor frente a él, a la vez que le permite acceder a "un modelo arcaico del yo" en la medida en que "es por el semejante como el objeto como el yo se realiza" (*Otros escritos* 55). Vemos aquí la prefiguración del 'yo es el otro', pero todavía no el Otro. Si pretendemos llevar este complejo al campo del arte, de inmediato pensamos en el contemplador de arte, particularmente el crítico de arte; en efecto, frente a la obra, como el niño que ve a su hermano succionando el seno materno, no puede dejar de sentir amor o admiración por la obra y el artista, y también odio por ese goce que tanto artista como obra experimentan y que supuestamente le estaría vedado al crítico o al contemplador.

Seguidamente, Lacan introduce el complejo de Edipo, y de esta presentación nos interesa, en relación con nuestro tema, el hecho de que su intervención opera "mediante la represión de la tendencia sexual" y eso da por resultado "la sublimación de la imagen parental" (Ídem 57). "Este doble proceso –escribe Lacan— (…) permanece inscripto en el psiquismo en dos instancias permanentes: la que reprime se llama superyó, la que sublima, ideal del yo" (Ídem), ambos como resultado de la instalación de "la estructura misma del drama edípico" (Ídem 66).

Lacan trabajará más tarde esta cuestión del Ideal del yo para distinguirlo del Yo ideal. En el *Seminario 1* nos dice que la diferencia entre ellos corresponde a "la diferencia entre sublimación e idealización", diferencia,

además, entre el registro imaginario del Yo ideal y el registro simbólico del Ideal del yo (204). Para el Lacan del *Seminario 7* la diferencia entre sublimación e idealización sostiene a su vez la orientación hacia la ética y no tanto hacia la estética, porque como bien plantea Recalcati, *"[l]a operación de Lacan consiste en preservar la sublimación en relación a lo real y no al ideal*" (43). La sublimación, cuando es exitosa y satisfactoria, resulta ser entonces un proceso de la libido objetal que procura satisfacción sustitutiva de la pulsión sexual esquivando la represión, mientras que la idealización, que correspondería al plano de la libido del yo, agranda el objeto elevándolo sin modificar su naturaleza. Este paso teórico de Lacan divide las aguas en su enseñanza: al inconsciente estructurado como un lenguaje de su primera etapa, como determinante simbólico y del sujeto dividido, alienado al Otro, a ese lenguaje sucederá el inconsciente del goce, el privilegio de lo real y la figura del *parlêtre* y *lalengua*, y del más allá del principio del placer, esto es, de lo pulsional.

Antes de avanzar hacia esa segunda etapa que culmina en el *Seminario 20*, conviene que rescatemos del *Seminario 1*, en función de la cuestión del arte, un aspecto que podremos luego desarrollar: me refiero a la afirmación lacaniana de que "el ideal del yo dirige el juego de relaciones de las que depende toda relación con el otro" y que "de esta relación con el otro depende el carácter más o menos satisfactorio de la estructuración imaginaria" (214). Dejando para más adelante regresar a este seminario, anticipemos solamente que en el esquema de los espejos esféricos y al momento de invitarnos a reemplazar uno de ellos por un vidrio transparente, como en la posibilidad de variar la inclinación del espejo, resulta que podríamos conjeturar un modelo para trabajar en el arte la coincidencia o no "entre ciertas imágenes y lo real" (Ídem), entendiendo aquí por real simplemente lo que Lacan llama en otro lugar 'objetos concretos' o bien objetos de la realidad. Y así, mientras lo simbólico puede disponer de velos para que el sujeto se defienda de la realidad y de un real que lo amenaza desde afuera, hay un resto real que avasalla al sujeto desde su propia intimidad. De modo que entonces lo real puede calificarse de éxtimo: un objeto *a* velado por el fantasma a la manera de un objeto exterior, y un resto real, ese mismo objeto *a*, gozante, que habita al sujeto en su interior. Esta tensión,

cifrada en la obra artística, se inscribirá, no como un símbolo cuyo significado hay que interpretar, sino como un enigma que hay que descifrar.

El planteo lacaniano es fructífero en la medida en que, en estos reflejos especulares, se trata del deseo del sujeto en el juego entre el registro imaginario del Yo Ideal y el registro simbólico del Ideal del yo, y el modo en que opera el amor. No olvidemos que la sublimación es un modo de satisfacer la pulsión sexual por otra vía, a la vez que supone en el arte un campo erótico por cuanto éste es un discurso que hace lazo social, es decir, que establece cierta relación imaginaria con el otro. Precisamente, en el *Seminario 5 Las formaciones del inconsciente*, cuando Lacan lee *El balcón* de Jean Genet, afirma cómo el Ideal del yo, a pesar de formar parte del registro simbólico, admite no obstante una erotización; pareciera como si la sublimación de la pulsión sexual en objetos valorados por la cultura conservara en el Ideal del yo el componente erótico que, siendo simbólico, participa en el sostenimiento del lazo social:

> Lo que se produce en el plano de las distintas formas del Ideal del yo no es, como se cree, efecto de una sublimación, en el sentido de una neutralización progresiva de funciones cuya raíz está en el interior. Muy al contrario, su formación siempre va más o menos acompañada de una erotización de la relación simbólica. (272)

Que ese Ideal del yo esté del lado del registro simbólico, no significa que, en tanto ese ideal constituye la clave de las identificaciones del sujeto –realizadas sobre "la imago del progenitor" (*Otros escritos* 64)—, no deje, en cierto modo, de coaccionarlo. El Ideal del yo, en este sentido, da lugar a un conformismo inconsciente del sujeto y, por tal razón, pasaría a formar parte de su alienación estructural al Otro, lo cual va a requerir de un tratamiento analítico o artístico que le permita atravesar un proceso de separación, descolonización o emancipación a fin de poder desidealizar al Otro y alcanzar la singularidad propia de su deseo y su goce. Lacan señala que "el objeto de la identificación no es aquí el objeto del deseo, sino aquel que se le opone en el triángulo edípico" (Ídem 65), esto es, el deseo del Otro. Como puede verse, el Ideal del yo se presenta como un desvío de la meta sexual de la pulsión. Conjeturando algunas homologías con el

campo artístico, podríamos estar en condiciones de decir que el Ideal del yo promueve en el artista identificaciones a la imago 'paterna', lo cual ha dado lugar a múltiples psicobiografías de los grandes artistas, las cuales no siempre nos aportan lo necesario para entender una obra. Asimismo, esta identificación al Ideal del yo sucede con frecuencia en la trayectoria de todo artista, en la medida en que parte de identificarse a aquellos que admira en su arte, a cierto estilo o tradición, a ciertos procedimientos técnicos. De modo que esa instancia puede capturar inconscientemente la creatividad de un artista, conteniéndolo en un mecanismo de repetición al modo del *automaton* (*Seminario 11*), es decir, en el retorno de los signos, de lo ya sabido, lo cual lo aleja de la posibilidad de la *tyche* como encuentro con lo real y, por esa irrupción sorpresiva, la posibilidad de nuevos descubrimientos artísticos.

Como es sabido, el complejo de Edipo establece –vía la amenaza de castración— la prohibición del incesto, es decir, bloquea el acceso sexual a la madre, lo cual no significa que esa madre no permanezca activa en cuanto a una satisfacción renunciada, perdida, prohibida que exige ser satisfecha directa o indirectamente. Esa Madre anhelada, no solo como objeto sexual, sino como paraíso del goce absoluto, configura –como vimos— la aspiración inconsciente de regresar al origen incentivando la pulsión de muerte. El complejo de Edipo –nos dice Lacan— juega un papel importante "en la sublimación de la realidad" (*Otros escritos* 64) al promover una satisfacción 'indirecta' (o desviada) de la pulsión sexual que a partir de allí se realizará sobre objetos sustitutos desplegados a partir de la metáfora y la cadena metonímica del deseo. Así, mientras "[l]a imago de la madre en la identificación edípica delata, en efecto, la interferencia de las identificaciones primordiales; marca con sus formas y con su ambivalencia tanto al ideal del yo como al superyó", "[l]a imago del padre, a medida que se hace dominante, polariza en ambos sexos las formas más perfectas del ideal del yo" (Ídem 66). Lo que importa retener aquí es la relación entre sublimación y deseo. A propósito de esto Lacan dirá en su *Seminario 7* lo siguiente:

> En la definición de la sublimación como satisfacción sin represión hay, implícito o explícito, paso del no-saber al saber, reconocimiento de lo

> siguiente: que el deseo no es más que la metonimia del discurso de la demanda. Es el cambio como tal. Insisto en ello –esa relación propiamente metonímica de un significante con el otro que llamamos el deseo, no es el nuevo objeto, ni el objeto anterior, es el cambio de objeto en sí mismo. (350)

La cita es contundente, al menos para el campo del arte: mientras para el artista su obra se constituye como una serie metonímica del deseo en la que, al menos cada tanto, se produce un cambio de objeto en sí mismo, ese cambio de objeto –valorado, freudianamente desexualizado— no altera el proceso de sublimación en la medida en que, como vimos, en ésta se trata de la pulsión que –independiente del objeto— se satisface, y se satisface no en el objeto sino en su recorrido circular alrededor de *das Ding* o del objeto *a*. Una vez lograda una obra, el artista regresa a su tarea, porque su deseo no se detiene en ella; lo mismo para el contemplador de arte: una vez que se detiene en una obra, siente la necesidad de ir a la serie de obras del mismo artista o de otros.

Recordemos que desde el *Seminario 4 La relación de objeto,* Lacan diferenciará el objeto concreto (al que califica todavía de real) y el objeto como falta. Ese objeto como falta es el que se ubicará en el centro del recorrido circular de la pulsión como objeto *a* que no es representable como tal. En seminarios posteriores al *Seminario 7* Lacan, en sus comentarios sobre el amor cortés, como ejemplo sublime de la sublimación, va a ir poniendo en relación *das Ding* con La Mujer idealizada del amor cortés (que llegará más adelante a ser ŁLa Mujer que no existe) y el objeto *a* como goce. En el *Seminario 16*, por ejemplo, nos dice: "Si me ocupé en mi seminario sobre la ética de dar un lugar importante al amor cortés, fue porque este me permitía plantear que la sublimación concierne a la mujer en la relación amorosa a costa de constituirla en el nivel de la Cosa" (211), es decir, la mujer amada es idealizada a tal punto que resulta inalcanzable por el amado, se torna, digamos así, suficientemente abstracta como para resultar ser el objeto de deseo, en *das Ding*, alrededor del cual circula la pulsión sexual satisfaciéndose como pulsión. Se entiende entonces que la mujer concreta, como objeto muy idealizado, resulte a la postre sublimada, es decir, elevada a la dignidad de la Cosa y, como tal, se torne en un objeto

perturbador, un partenaire inhumano (*Seminario 20*, Anexo 3, 1). Ya para el *Seminario 19* y sobre todo el *20*, Lacan hablará de La Mujer como la dimensión de los infinitos goces no regulados por la función fálica. El objeto *a* puede funcionar como objeto de goce, y por ello mismo, es lo excluido del Otro, del registro simbólico; en este sentido, se puede entender la obra de arte como un semblante de ese goce excluido, tal como se presenta en la subjetividad del artista y en su comunidad. La obra como semblante y hasta la elaboración artística en su derrotero metonímico están siempre abiertas, incompletas, el semblante no puede decirlo todo. De modo que la realización del deseo no es nunca total. Por ello, Lacan, en el *Seminario 16* va a discernir la diferencia entre el neurótico y la obra de arte al decirnos:

> Para el neurótico el saber es el goce del sujeto supuesto saber. Por eso él es incapaz de sublimación. La sublimación es lo propio de quien sabe contornear eso a lo que se reduce el sujeto supuesto saber. Toda creación artística se sitúa en este rodeo de lo que queda de irreducible en el saber por cuanto se distingue del goce. Algo sin embargo marca su empresa, en la medida en que esta designa para siempre en el sujeto su incapacidad para su plena realización. (320)

Lo relevante es que la pulsión alcanza su meta, aunque no hay que confundir la meta con el objeto. Lacan nos recuerda en el *Seminario 7* dos cosas para tener en cuenta: la primera, que el acceso al deseo tiene un precio, se paga, y se paga con goce, con "una libra de carne" (Ídem 383); la segunda, que el deseo se despliega en la cadena significante, de ahí que se puede hablar de "la metonimia de nuestro deseo" (Ídem 382). Y agrega:

> El arroyuelo donde se sitúa el deseo no es solamente la modulación de la cadena significante, sino lo que corre por debajo de ella, que es hablando estrictamente lo que somos y también lo que no somos, nuestro ser y nuestro no-ser –lo que en el acto es significado, pasa de un significante a otro en la cadena, bajo todas las significaciones. (Ídem)

Pero que Lacan haga referencia en esta cita a la demanda, también nos pone en la pista de hasta qué punto ese deseo y el cambio de objeto

en la trayectoria de un artista no deja de estar ligado a la vida social; nos dice en el *Seminario 7*

> Una sola cosa alude a una posibilidad feliz de satisfacción de la tendencia, la noción de sublimación. Pero es claro que al tomar su formulación más esotérica en Freud, cuando nos la representa como realizada eminentemente por la actividad del artista, esto quiere decir literalmente la posibilidad para el hombre de transformar sus deseos en comerciables, en vendibles, bajo la forma de productos. (349)

La cita nos habilita a diferenciar el proceso de creación artística, con los deseos y goces implicados allí, de la demanda social que torna a esos deseos en valores de mercado; Freud ya nos hablaba de la sublimación como promoción de valores culturales y civilizatorios, pero Lacan discierne el hecho de que esos valores no son intrínsecos a la sublimación; esos valores se agregan posteriormente según el juego de oferta y demanda en el mercado del arte.

La sublimación y la función paterna

Retornemos, por ahora, a "Los complejos familiares". En ese extenso, complejo y diverso ensayo de Lacan, con referencias a la sociología y la antropología, podemos rescatar un par de cuestiones que podrían resultar relevantes para debatir en el campo del arte. Una de estas ideas consiste en el rol de la figura del padre en el proceso represivo y a la vez sublimatorio de la pulsión sexual, que más adelante llevarán a Lacan a formular la metáfora paterna; sin embargo, esta intervención del padre en la separación del individuo de la madre y de su deseo de ella, abre obviamente la dimensión de búsquedas transgresivas a la ley, no sin evitar los fantasmas de la castración, los mandatos morales y pulsionales del superyó, en circunstancias siempre infiltradas de miedo y angustia.

En el *Seminario 7* Lacan va a referirse al mito propuesto por Freud en *Tótem y tabú* y comentar aspectos de *El hombre Moisés y el monoteísmo*, para demostrar cómo a Freud no se le escapó el tema del Nombre-del-Padre, ni tampoco la incidencia del padre real. Nos dice que hay que pensar la función del Padre como una sublimación en la medida en que abre a "una

espiritualidad novedosa" (219). Este padre, este Nombre-del-Padre, es el que va a irse evaporando y también pluralizándose en los Nombres-del-Padre en esta etapa de capitalismo neoliberal. Esa evaporación del padre a la que Lacan se refiere en la breve "Nota sobre el padre", resulta ser evaporación del Nombre-del-Padre, más que de la figura del padre físico. Esta evaporación afectará indudablemente al arte en general: hoy es difícil discernir qué es artístico y qué no; los artistas mismos a veces parecen no tener referencias, como en el pasado, a otros artistas u otras tradiciones; cada uno está centrado en sí mismo, imagina que su arte vale de por sí fuera de toda cadena metonímica con la historia del arte o la tradición artística. No sorprende, pues, que desde esa cicatriz que deja la evaporación, esas sales del padre, lo peor del padre, resulte ser el disparador de algunas producciones que no logran velar al padre real, esa irrupción violenta de lo real sin fantasma, sin semblante. Este panorama, que, si pensamos en el modo en que Lacan aborda a James Joyce en el *Seminario 23* (dedicado al arte, según afirma en la primera clase), podría pensarse como una psicosis o forclusión ampliada, logra en algunos artistas, sin embargo, construir un sinthome capaz de anudar lo imaginario y lo simbólico frente a esa invasión de lo real y la repetición, tal como lo logró Joyce. Ese sinthome, que no es el del común de la gente o de cualquier analizante, donde se anudan los tres registros RSI, es particular del artista.[178]

Por otra parte, sigue vigente la idea de que a pesar del rol paterno, sigue incidiendo en el psiquismo "la imago del seno materno" (*Otros escritos* 44), "la imago de la madre" (Ídem 45) que dificulta la sublimación en la medida en que puede dar lugar "a la tara dialéctica de la sublimación" (Ídem 72), promoviendo, por un lado, el estancamiento pulsional en el síntoma y, por otro, múltiples fijaciones y hasta "alguna tara biológica de la libido donde había que buscar la causa de este estancamiento de la sublimación donde vemos la esencia de la psicosis" (Ídem 78). Estas anomalías, o "estereotipias" (Ídem 67) respecto al complejo de Edipo, capaces de marcar "desde el arte hasta la moral" (Ídem), no deben disuadirnos de apreciar las diferentes modalidades que éste puede admitir en culturas

[178] Una vez más, ver "La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del 'caso Joyce', las chavetas de Braunstein y el sinthome".

diversas: si el complejo admite ser calificado de universal desde la perspectiva estructural del psiquismo, eso no quita que sea "relativo a la estructura social" (Ídem). Asimismo, Lacan nos alerta de no descuidar aquello que más adelante en su enseñanza mostrará con su S(Ⱥ), ya prefigurado en este ensayo temprano cuando afirma que "la personalidad del padre, [está] siempre carente de algún modo, ausente, humillada, dividida o postiza" (Ídem 72). Quizás hoy, en nuestro mundo asediado por el neoliberalismo, ese vocablo 'postiza'—que la RAE define como agregado, imitado, fingido o sobrepuesto— tome toda su dramaticidad, si uno lo piensa en el padre digital o el Big Brother.

¿Cómo pensar esa 'personalidad del padre' en el campo artístico? Podríamos conjeturar que, en tanto refiere a esa ley que instala el padre, esa personalidad se nos presenta a nivel simbólico de dos maneras: la primera, como la impronta de la tradición artística, y el modo en que el artista se posiciona frente a ella, con ánimos transgresivos o no, y la manera en que la obra da cuenta de esas influencias. En este caso, conviene no descuidar que esa personalidad, según lo que Lacan nos plantea en su ensayo temprano, responde al modo en que se confronta la falta en el Otro, el agujero de la Ley. La segunda, no menos impactante ni menos inconsciente, es la herencia arcaica o filogenética –que Freud comenta en su *Moisés*— que involucra al artista y, por ende, a su obra. Mientras el arte de oficio (o como oficio) reproduce en grado diverso tanto la tradición artística como la herencia filogenética, el arte auténtico confronta la falta del padre, su castración y a partir de allí pone su *tejné* al servicio de la desidealización de dicha figura y, por esa vía, procede a una separación o emancipación orientada a desalienarse del Otro y alcanzar su propia singularidad artística.

Sublimación, ilusión e ideología

En una entrevista de 1966, incluida en *Otros escritos*, Lacan responde a preguntas de estudiantes de filosofía; estos le preguntan si, desde la perspectiva del psicoanálisis, (a) la filosofía es una forma de paranoia,

(b) una ilusión como "la última palabra de la sublimación", (c) una ideología y (d) una alienación como modalidad de la sublimación. Proponiéndose ser breve y hasta contundente, Lacan les responde que "todo esto no me gusta nada" (Ídem 228) y pasa a detallar:

(a) "Que la filosofía tenga que ver con la paranoia procede de la etapa salvaje de la ironía freudiana".
(b) "Lamento que crean que la sublimación es una ilusión. La mínima lectura de Freud los convencería de que él dice exactamente lo contrario". Y agrega que para Freud la religión es una ilusión porque "ve en ella una neurosis". Esta afirmación podemos de inmediato llevarla al campo del arte: el arte no es una ilusión ni tampoco una neurosis. No tapona la falta en el Otro, como la religión, ni tampoco se presenta como síntoma.
(c) Lacan no responde sobre la relación entre sublimación e ideología, ni sobre sublimación y alienación. Queda, así, abierto el debate que, no hace falta decirlo, involucra al arte en la medida en que es éste el que ha tomado en el psicoanálisis un lugar importante cuando de la sublimación se trata. Volveremos sobre este punto más adelante, porque en su enseñanza, y aunque Lacan no aluda a esta entrevista, responde no obstante a las cuestiones sobre la relación entre sublimación e ideología y entre sublimación y alienación, en forma indirecta.

Vicisitudes de la sublimación en el Seminario 4

Al final del *Seminario 4* sobre *La relación de objeto*, Lacan va a comentar el ensayo de Freud sobre Leonardo da Vinci y la noción de sublimación (págs. 430 y ss.). Allí señala cómo el ensayo de Freud sobre Leonardo, que responde a su fascinación por Italia y el Renacimiento, lo inducen a escribir en 1910 –momento de disfrute de un éxito profesional y personal que se le había negado por tanto tiempo y anterior a muchas crisis que ocurrieron en su vida y en el círculo psicoanalítico— "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", obra muy "rechazada, despreciada,

incluso desdeñada por los historiadores de arte" (Idem 423). A pesar de los errores de Freud que muchos críticos han señalado, el texto freudiano sigue plagado de sugerencias y enigmas. Hemos ya visto en nuestro ensayo "Los intrincados caminos de la sublimación en Freud y sus resonancias en el campo de la creación artística" algunos contenidos de este ensayo, particularmente los que se refieren a la sublimación y el 'apetito del saber'. Recordemos, ante todo, el eje de ese *Seminario 4*: la crítica a una tradición filosófica y a las elaboraciones de los postfreudianos sobre el objeto. El objeto en psicoanálisis no es una cosa concreta, que todavía Lacan denomina 'objeto real', sino precisamente lo contrario: el objeto es una falta, se define por la falta. Con esta advertencia en mente, revisemos algunas partes del *Seminario 4*.

La clase final de dicho seminario nos va a presentar un Lacan extremadamente documentado en cuestiones de arte y de historia de la ciencia. Vamos a intentar rescatar algunas de sus ideas que pueden aportar a nuestra exploración sobre sublimación y arte y que, como veremos, son ideas que prefiguran elaboraciones teóricas posteriores que culminan en la elaboración de conceptos psicoanalíticos y diseñan de algún modo la perspectiva lacaniana sobre la creación artística y la estética. Lacan va a centrar su lectura enfatizando "la importancia de la función madre fálica, y mujer fálica" (430), puesto que "el niño está vinculado con una madre que, a su vez, está vinculada en el plano imaginario con el falo como falta, [y] ésta es la relación que Freud introduce, completamente distinta de todo lo que había dicho hasta entonces sobre la relación de la mujer con el falo" (Ídem). Ya habíamos visto cómo en aquel ensayo temprano sobre "Los complejos familiares en la formación del individuo", Lacan había trabajado la sublimación en relación a la imago materna, cómo ésta persistía incluso a la instalación del complejo de Edipo y la relevante imago paterna, de la cual procedían los comentarios sobre el Ideal del yo y el Yo ideal.[179] En el ensayo sobre Leonardo, según nos advierte Lacan, aparece

[179] Ya aludimos en párrafos anteriores a cómo esta imago materna o bien esa Madre primitiva de *Tótem y tabú* constituyen un real que se acopla a ese resto no totalmente muerto del padre real y que da lugar a la idea de esas dos caras del superyó heredero del Ello. Mi hipótesis plantea que ese superyó como padre real o espectro no puede, a pesar de todo, prescindir de la *falta* en el sujeto si es que pretende incitarlo a gozar incesan-

por primera vez el vocablo 'narcisismo' y con él el "inicio de la estructuración del registro de lo imaginario en la obra freudiana" (Ídem), a la vez que retoma la noción de sublimación. Seguidamente, Lacan plantea que

> aparte de que la sublimación es una tendencia que se dirige a objetos distintos de los primitivos, los objetos más elevados de entre todo lo que se ofrece a la consideración humana e interhumana, Freud sólo añadió algunos complementos, para mostrar el papel que podía jugar la sublimación en la instauración de los intereses del yo. (*Seminario 4* 431)

temente, consumiendo objetos descartables. Su función es tornar ese deseo precario en compulsión a gozar. Me pregunto si todavía ese superyó del padre real a fin de imponerle al sujeto su mandato a gozar sin pausa, no necesita a pesar de todo un cierto vacío, intervalo o falta, como residuo del deseo, para ser efectivo en su exigencia para que el sujeto consuma compulsivamente. Pero es aquí donde me hago la pregunta de cómo el *sujeto* sobre el que se impondrá el superyó como padre real termina tornándolo de sujeto que consume en objeto consumido. No me parece que ese espectro del padre sea el que opere esa transformación de sujeto a objeto, tal como la observamos en estos tiempos neoliberales. Mi conjetura –que exige un desarrollo más exhaustivo—es que hay *otra figura de lo real*, otro espectro, o mejor otra cara espectral funcionando en esa figura del superyó heredero del Ello: conjeturo que esa otra cara es la de la Madre Primitiva que, con su canibalismo, apunta a fagocitar conjuntamente a ese sujeto con un deseo ya precario y a la vez a ese sujeto ya comandado por el superyó del padre real a gozar. Resulta interesante que esta Madre Primitiva o imago materna no haya sido asesinada; su carácter espectral, por tal motivo, resulta muy difícil de elaborar en un tratamiento; siempre está allí amenazando devorar al sujeto, para lo cual requiere convertirlo en un objeto devorable. Conviene, de paso, señalar que esa Madre Primitiva no es la madre de la metáfora paterna que elabora Lacan, en la cual el Nombre-del-Padre sustituye al significante del deseo de la madre y que coloca al sujeto frente a la ley y da lugar a la falta y al deseo. Conjeturo que la madre de la metáfora paterna se instala al nivel del deseo de la madre, de quien ocupe esa posición, mientras que la Madre Primitiva está del lado del goce absoluto. De modo que, como planteamos al principio de este ensayo, el superyó heredero del Ello tendría, digamos, dos componentes: el padre real y la Madre Primitiva operando simultáneamente, pero *con funciones diferenciadas*: una cara compulsa a gozar haciendo hincapié en ese resto de deseo precario que permite que haya una secuencia sustitutiva de objetos para incitar el consumo, y otra cara procede a fagocitar lo que queda del sujeto del deseo tornándolo ya en un objeto completamente descartable, un objeto que obtura la falta y rechaza la castración. De este modo, se explicaría, según mi perspectiva, ese pasaje, ese intervalo entre dos intervenciones diferenciadas, pero no menos terribles del superyó heredero del Ello. Señalemos una vez más no confundir este superyó heredero del Ello con el superyó heredero del Edipo donde operan otras figuras: el padre muerto y la madre de la metáfora paterna.

Procede a continuación a criticar a los postfreudianos, particularmente cuando estos se refieren a la sublimación como una neutralización o desinstintualización del instinto; Lacan, siguiendo a Freud, sostiene la imposibilidad de "una deslibidinización de la libido, una desagresivización de la agresividad" (Ídem). Ya comentamos en el ensayo sobre la sublimación en Freud, la necesidad de diferenciar lo sexual de lo erótico, y planteamos que la sublimación, aunque Freud la haya calificado de 'asexual', nunca deja de ser libidinal; aunque no esté al servicio del acto sexual y de la reproducción, la sublimación sigue siendo libidinalmente erótica. En cuanto a la pulsión epistemológica, esa curiosidad que habitaba a Leonardo, Lacan va a darnos múltiples informaciones y referencias tomadas de la historia de la ciencia, para que comprendamos que a pesar de "los hallazgos sorprendentes y que nos dejó dibujos relacionados con la cinemática, la dinámica, la mecánica, la balística, que a menudo ponen de manifiesto una percepción extraordinariamente pertinente, muy adelantada respecto de su tiempo", lo cierto es que muchos de estos hallazgos ya estaban en trabajos anteriores a Leonardo y que, como en el mismo Leonardo, no superan el campo de la creatividad intuitiva, por ende imaginaria y todavía atenida a la experiencia, puesto que habrá que esperar mucho tiempo hasta que la ciencia logre diferenciar lo imaginario de lo real, abordando el registro simbólico a partir del cálculo y de la matematización. A nadie escapa que el arte no está nunca desentendido de los avances de la ciencia y, aunque el artista mismo no esté sacudido por una pulsión epistemológica como Leonardo, no esté él mismo interesado en desarrollar cuestiones científicas, lo cierto es que su *tejné,* los materiales que convoca para su tarea, el entorno social en el que hace su trabajo, están siempre atravesados por los avances de la ciencia, por los descubrimientos que ésta realiza en diversos ámbitos y que, de un modo u otro, terminan impactando el saber-hacer del artista.

Otra idea que puede aportar a nuestro campo entre sublimación y arte es aquella que Lacan plantea cuando afirma que Leonardo sitúa la Naturaleza como un Otro, pero no un Otro simbólico. Se trata, para él, de una naturaleza muda, que no es lenguaje. Por eso Leonardo afirma que "no hay voz en la naturaleza" y que, al modo de un espíritu en el que se

creía, "no puede haber nadie que le responda" (434). "De cualquier forma –nos dice Lacan—, Leonardo de Vinci interroga a la naturaleza como a un otro que, al mismo tiempo, no es un sujeto, pero cuyas razones se pueden leer". Esta reflexión pareciera prefigurar el concepto de lo real como ese enigma cuya simbolización no solamente es difícil de hacer, sino que nunca puede ser completa. En cierto modo esa naturaleza muda pareciera anticipar y esbozar en Lacan, vía Heidegger, la idea de la Cosa, de *das Ding*. Pero a su vez, si lo planteamos desde nuestros intereses en el campo artístico, podríamos decir que el artista se empeña en leer lo cifrado de la naturaleza, el enigma de lo real, al que le dará, con su obra un semblante particular siempre dentro del marco general de la subjetividad de su época. Lacan, al respecto, señala en el *Seminario 7* esta relación ineludible entre el artista y su tiempo, y nos dice:

> Observen que no hay evaluación correcta posible de la sublimación en el arte si no pensamos en que toda producción del arte, especialmente de las Bellas Artes, está históricamente fechada. No se pinta en la época de Picasso como se pintaba en la época de Velázquez, ya no se escribe una novela en 1930 como se escribía en la época de Stendhal. Este es un elemento absolutamente esencial, que por el momento no tenemos que connotar en el registro de lo colectivo o de lo individual – coloquémoslo en el registro de lo cultural. ¿Qué es lo que la sociedad puede encontrar verdaderamente satisfactorio ahí? Esto es lo que nosotros ahora cuestionamos. (133)

Apreciar la obra de un artista impone, entonces, no descuidar la subjetividad de la época, interrogándonos qué satisfacción dicha obra estaba intentando procurar. Esto no significa que no haya una dimensión 'estructural' que podemos ver en cualquier período histórico de la historia del arte: me refiero a que todo arte auténtico pugna por abordar lo *real* más allá de la *realidad*. En relación a Leonardo, como artista, como cualquier artista, digamos que trata de detectar en la naturaleza, en la realidad, lo real, es decir, "detectar su historia, su signo, su articulación y su palabra, se trata de captar su poder creador" (*Seminario 4*, 434). Al referirse al símbolo del dedo en las obras de Leonardo, Lacan se interesa no por su carácter simbólico, sino porque apunta a ese vacío, a esa falta en ser, al falo

como falta. Y a partir de allí, Lacan va a darnos pistas para esa prefiguración de la imago materna canibalística, de esa *das Ding* y de la Muerte: "Se trata aquí de cierta toma de posición del sujeto con respecto a la problemática del Otro, que es, o bien ese Otro absoluto, ese inconsciente cerrado, esa mujer impenetrable, o bien, detrás de ella, la figura de la muerte, el último Otro absoluto" (435).

Transgresión/subversión: duelo y melancolía en el arte

Lacan califica a la sublimación como ese espejismo simbólico-imaginario por medio del cual apreciamos "cómo reintroduce en su interior toda la vida de los intercambios imaginarios, cómo desplaza la relación radical y última con una alteridad esencial para hacerla habitar por una relación de espejismo, esto es lo que se llama la sublimación" (Ídem). Una vez más, retornamos a cómo el artista y el arte logran inventar un semblante para insertar esa 'alteridad radical' de una otredad enigmática más allá de las ilusiones de la realidad; pero si se trata de un arte auténtico, como hemos venido sosteniendo, esa alteridad radical logra inventar un semblante verdaderamente emancipado y emancipatorio, es decir, separado, descolonizado del deseo y del goce del Otro hegemónico. Precisamente por ello, en el *Seminario 7* Lacan afirma que "El arte intenta operar nuevamente su milagro siempre a contracorriente, contra las normas reinantes, normas políticas por ejemplo, esquemas de pensamiento inclusive" (174). Esta operación artística, a contracorriente del discurso hegemónico, no es una *transgresión*, al estilo de la que asume el arte de oficio, sino aquello que Lacan denomina en el *Seminario 13*, una *subversión*. Y esto es así porque "el goce de la creación prescinde de la relación con la Ley. En la sublimación artística el sujeto se enfrenta con el vacío de la Cosa más que con la Ley" (Recalcati 50).

Esta diferencia entre transgresión y subversión remata en otra: en la transgresión, a la manera del duelo, hay nostalgia por algo que se ha perdido y que puede dar lugar a la melancolía y a la manía. ¿Cuántas manifestaciones artísticas que se presentan como rebeldes y hasta muchas performances artivistas podrían ser leídas desde la melancolía, como su

afán de denunciar la falta y demandar por la reposición del objeto? Sin embargo, la subversión está del lado de la sublimación, en la medida en que, incluso si el duelo puede ser un disparador de la creación artística, dicha creatividad no se deja arrastrar al vacío de lo real, como en el caso del melancólico, sino que confronta ese real y lo bordea para darle un semblante emancipatorio. La creación artística en el arte auténtico organiza lo real, el vacío, y ofrece una alternativa vital, evitando quedar, como el arte de oficio, enganchado a la reparación de lo perdido y usualmente idealizado. La sublimación apunta, pues, a la Cosa y no al objeto perdido y duelado. En este sentido, Recalcati nos recuerda que en el arte auténtico la sublimación es la elevación del objeto a la dignidad de la Cosa; se trata de entender la creación artística como un modo de presentificar la Cosa, evitando, vía la invención de un semblante, ser capturado y devorado por ella; se antepone así la confrontación con la Cosa, sin quedar amarrado a las imágenes y significados conocidos, perdidos y duelados y, como ocurre en algunos casos del arte de oficio o en expresiones ilusoriamente autocalificadas de vanguardistas, de "fetichizar lo irrepresentable" (Recalcati 72). "En el objeto artístico –anota el analista italiano— como lo indica la tesis heideggeriana de la obra de arte como abertura de un mundo, hay un universo inédito que se abre" (68). En síntesis, *mientras que el arte de oficio es equiparable al síntoma, el arte auténtico se establece como sublimación entendida precisamente como la elevación de ese objeto a la dignidad de la Cosa*.

Al comentar *Las meninas* de Velázquez en su *Seminario 13*, Lacan nos permite pensar en ese doble itinerario del artista auténtico: por un lado, su posición alienada al Otro, luego su encuentro con lo real y, a partir de allí, el comienzo de su desalienación, de separación. Hay, nos dice, un rizo, una vuelta, donde la ida no es equivalente a la vuelta, ya que ese Otro involucrado en esa vuelta ha sido desidealizado, ha mostrado su inconsistencia, S(Ⱥ). Conviene retener la cita:

> De hecho, la relación a la obra de arte está siempre marcada por esta subversión. Parecemos haber admitido, con el término de sublimación, algo que, en suma, no es otra cosa, porque si hemos profundizado suficientemente el mecanismo de la pulsión para ver lo que sucede ahí, es una ida y vuelta del sujeto al sujeto, a condición de captar que esta

> vuelta no es idéntica a la ida y que, precisamente, el sujeto, conforme a la estructura de la banda de Möebius, se riza a sí mismo después de haber logrado esa media vuelta que hace que, partiendo de su anverso, vuelve a coserse en su reverso. En otros términos, que hay que hacer dos vueltas pulsionales para que se logre algo que nos permita captar lo que concierne auténticamente a la división del sujeto. (Clase 17, s/p)

En este seminario de 1965-1966, Lacan va a mostrarnos, indirectamente, que la sublimación, como movimiento pulsional y como soporte metonímico del deseo, genera esa subversión que –si podemos decirlo así— reposiciona al sujeto, el cual no deja de estar dividido, pero ya no alienado al Otro hegemónico. Esto es, el sujeto *no se libera* del Otro, sino que se emancipa, porque se pare a sí mismo en el proceso de separación: nace como sujeto emancipado (Lacan lo designará como *parlêtre*) y, en esta vuelta al Otro, deja al Otro inconsistente.[180]

El arte, la sublimación y el olvido del ser

Y conviene, ahora, transcribir el final del *Seminario 4*:

> En esa ocasión [*Seminario 3*], planteaba una pregunta. También hoy terminaré con una pregunta –la de saber si acaso el proceso que llamaremos sublimación, o psicologización, o alienación, o yoización,

[180] Por esta razón, en "Gramática, discurso psicoanalítico y fórmulas lacanianas de la sexuación", retranscribí el gráfico de las fórmulas tal como aparece en el *Seminario 20*, agregando algunas flechitas para dar cuenta de esa ida y vuelta a la función fálica. Transcribo el párrafo: "Lacan parece insinuar dos cosas: una, positiva, que es el retorno ineludible a la función fálica para seguir siendo parte del lazo social, y otra negativa, que pareciera ser –según lo indica la flecha— un retorno al mismo Φ, con lo cual, la operación de separación quedaría en cierto modo abolida, completamente infructífera. Por eso, según mi parecer, tal vez sería conveniente agregar algunas flechitas al gráfico: una que muestre el sometimiento alienado al Otro, al Φ [$\Phi \rightarrow \$$] y al que podríamos agregar un índice: Φ_1, mostrando así cómo el retorno es a un Φ_2 [$S(\not{A}) \rightarrow \$$]. De no ser así, poco valdría conformarse con que el sujeto, en su retorno a la función fálica, simplemente se las 'arregle con su goce'; afirmar eso sería cancelar todo el trabajo de invención –doloroso, por cierto— de su sinthome. De este modo podemos entender que el retorno a la función fálica no puede considerarse una alienación, ya que el Otro ahora es inconsistente". Agréguese a esta nota que ese sujeto que retorna a Φ_2 es designado como *parlêtre*; no es el sujeto resultado de la operación de alienación, el de la lógica del significante, sino el *parlêtre* concernido con su cuerpo y con su goce.

> supone en su misma dirección una dimensión correlativa, aquélla por la que el ser se olvida a sí mismo como objeto imaginario del otro.
>
> En efecto, para el ser hay una posibilidad fundamental de olvido en el yo imaginario. (439)

El cierre del seminario, en su enunciación tan enigmática, nos hace un guiño que nos remite a *Ser y tiempo* de Martin Heidegger, para quien la metafísica occidental se enfocó en el ente, en lo óntico, y olvidó el ser, lo ontológico, y en este olvido confundió el ente y ser, es decir, olvidó el ser al ocuparse del ente. Observemos cómo la frase de Lacan realiza, como siempre en su discurso, una torsión al planteo heideggeriano, al afirmar que, en realidad, 'el ser se olvida a sí mismo' al plantearse –conjeturo— como objeto imaginario del Otro (la versión publicada por Paidós lo escribe, tal como vemos en la cita, con minúscula, lo cual no hace sentido). Es evidente que Lacan está pensando en el estadio del espejo, cuando se produce precisamente la división subjetiva, *$*, y en la cual, como sabemos, el yo [*moi*] resulta una formación imaginaria por su alienación a la imagen que le viene del espejo, esto es, del Otro simbólico y, como consecuencia, da lugar a un resto, el objeto *a*. En esta operación, el sujeto pierde su ser, porque el yo [*moi*] *olvida* precisamente su dimensión inconsciente. Decir que el ser queda eclipsado por el yo quiere decir que queda capturado por su alienación al Otro; sin embargo, eso no significa que el ser quede bajo el olvido propio del yo a la manera de algo que lo precedería; por el contrario, Lacan nos dice, en primer lugar, que ese ser, el objeto *a*, es un resto, no un 'ser previo' al yo [*moi*]; segundo, Lacan nos plantea que 'el ser se olvida a sí mismo' en el estadio del espejo, para indicarnos que el yo no opera como una mera representación pálida del ser. El olvido del ser de sí mismo es la cualidad propia de la instalación del inconsciente. Se trata de un olvido estructural, ineludible para advenir sujeto, que genera en el yo el olvido de la falta y, por ende, de la singularidad de su deseo; un olvido estructural que otorga al yo la ilusión de completitud alojada en el Yo ideal.

Tendremos que explorar en el campo de la creación artística cómo el artista, asediado por lo real y el goce, por el sinsentido, pone en crisis este yo [*moi*], cómo desestabiliza su Yo ideal y hace cortocircuito con los modelos identificatorios y hasta cierto punto coercitivos proveídos por el

Ideal del yo. La creatividad artística se nos presenta, según esta perspectiva lacaniana, como una praxis en la que se realiza un trabajo cuya *tejné* poética debería servir para desligar al artista del deseo y goce del Otro, conducirlo a dejar de ser, por lo tanto, un mero 'fantasma' del Otro, y abrir las puertas a la emergencia de su singularidad subjetiva, con todo el bagaje doloroso –y a veces eufórico y hasta maníaco— que este proceso implica. Y esa tejné de la praxis artística, obviamente, es similar a la del psicoanálisis, también una praxis. Importa aquí mencionar lo que Lacan denomina, desde el *Seminario 15*, el 'des-ser' (*désêtre*) que no supone una 'falta en ser', sino una caída de las identificaciones a las que el sujeto estaba alienado, involucrando no solamente al analizante sino al analista como Sujeto Supuesto Saber. Lo que en este momento de un proceso analítico tambalea es la consistencia de las identificaciones a las que el sujeto estaba inconscientemente amarrado. A su modo este proceso conduce a confrontar la castración y la inconsistencia del Otro, S(Ⱥ). En el campo artístico, y como lo constatan los estudios en la Historia del Arte, se puede pautar esta instancia del des-ser en todo artista: si comienza imitando a otros artistas y si posiciona a sus maestros como Sujeto Supuesto Saber, su praxis podrá eventualmente conducirlo a cuestionar esas identificaciones estéticas y, con suerte, ir promoviendo la inconsistencia del Otro y la de sus identificaciones en procura de alcanzar su singularidad artística. Este proceso no es sin sufrimiento, sin desgarramiento. Si el artista evita permanecer en el oficio, con un arte que reproduce la realidad, y se arriesga a confrontar la irrupción de lo real (que puede ocurrir en cualquier momento como sinsentido), será capaz de alcanzar un arte genuino, que develará la inconsistencia del Otro a partir de la invención de sus semblantes singulares, los cuales darán cuenta de su propia emancipación respecto del Otro al que estaba alienado, y de la emancipación y singularidad de la subjetividad de su época.

En cierto modo, teniendo en consideración estas cuestiones, Lacan pareciera esbozar su respuesta a aquella pregunta formulada por los estudiantes de filosofía cuando estos le plantearon si la sublimación era un modo de la alienación. Y la respuesta es positiva: la sublimación es un modo de lo imaginario que ocurre precisamente por el olvido del ser, esto

es, una formación sustituta, metafórica de ese objeto *a* excluido en el estadio del espejo. La pregunta que nos podemos hacer aquí es si en el arte o en el proceso creador del artista se registra la sublimación como un olvido del ser, esto es, del goce y de lo real. La respuesta es decididamente no. El artista genuino elabora una apariencia o semblante que da cuenta del modo en que fue atravesando el proceso de desestabilizar sus identificaciones, sea en el campo de su experiencia familiar, sea en el campo de su posición frente a la tradición y la historia del arte, pero como apariencia, en el sentido nietzscheano y no platónico, ese semblante es un modo del ser, de presentarse el ser en su incesante fluir. Indudablemente todo artista auténtico tiene que confrontar la alienación que lo hizo sujeto y lo insertó en el lazo social, es decir, tiene que confrontar al Otro, a su supuesta completitud (A), astillando la dimensión fantasmática de su alienación al discurso hegemónico en procura de acceder, vía la desidealización del Otro, a su inconsistencia, tal como lo plantea la fórmula S(Ⱥ). En este itinerario, como vimos, vacilan sus identificaciones y abren el camino a la posibilidad de alcanzar la singularidad de su deseo y de su goce. Sin embargo, en su proceso creativo, el artista genuino, que no se quedará en reproducir la realidad, ni el arte anterior ni siquiera su propio estilo, va a inventar un semblante, una apariencia nueva para dar cuenta del ser, de un real olvidado, excluido de lo simbólico, inconsciente, que no solamente habita en él sino también en el malestar en la cultura de la que forma parte. No se trata de un semblante que 'exprese' exteriormente el ser por medio de una materialidad significante cualquiera –a la manera de la idea platónica— que supuestamente lo antecede, sino de una apariencia que *es* el ser, es ese goce, ese real mismo en un momento de su fluir temporal, ahora velado por un semblante singular. ¿Tendremos que admitir que tanto el semblante como el sinthome son un modo de la sublimación producto, no de la alienación, sino de un proceso de separación, de emancipación del Otro, alcanzado por un trabajo inventivo sobre el lenguaje, pero sobre todo en el nivel de *lalangue* y del *parlêtre*, allí donde precisamente el sentido se torna ambiguo, enigmático? El arte auténtico no es, pues, representación de una idea, y menos una representación completa de la realidad o de lo real,

siempre algo escapa a la simbolización realizada por el semblante y dispara nuevamente la metonimia del deseo en el proceso creativo.

La sublimación en el Seminario 6*: el salvataje del psicoanálisis aplicado*

Lacan, en un comentario lateral al *Hamlet* de Shakespeare, va a referirse a un trabajo de Kurt Eissler, en el que este autor procede a un psicoanálisis aplicado de un texto y pone el acento en el detalle, en un elemento *relevant*, es decir, el detalle pertinente que hace discordancia con el resto del texto, un detalle "que no encaja y que llama la atención" (*Seminario 6* 444) y cuya génesis puede remontarse a alguna experiencia del autor del texto analizado. Lacan se interesa en la afirmación de Eissler que "opone lo que ocurre en la clínica y lo que ocurre por lo común en un análisis del llamado *psicoanálisis aplicado a una obra de arte*" (Ídem); para Eissler el síntoma y el detalle *relevant*, si bien representan el mismo papel, no obstante, establecen una diferencia; comenta Lacan:

> En el análisis, partimos de un síntoma que se presenta como un elemento *relevant* para el sujeto, y al interpretarlo progresamos hasta su solución. En el otro caso, el detalle es lo que nos introduce en el problema. En la medida en que captamos en un texto, él [Eissler] no llega a formular la noción de texto— algo que no estaba especialmente implicado, un elemento discordante, se abre una vía que puede llevarnos hasta la personalidad del autor. (Ídem)

Lacan señala en relación al detalle relevante que, si hay contraste entre el síntoma y el arte, hay también paralelismo. La diferencia, según Lacan, estaría planteada porque el texto escrito forma parte del registro simbólico y tiene el mismo "papel funcional" que el síntoma 'real' tiene en el progreso del análisis de un sujeto. De inmediato, Lacan se formula la pregunta si ese detalle discordante en la obra de arte –a la que curiosamente pasa a denominar 'errata'— y que instala una discontinuidad en el texto, podría ser una vía para alcanzar el inconsciente, un 'indicio' sobre la vida del autor –Lacan se atiene a lo literario, pero podemos extenderlo al artista en general, precisamente porque toda obra es un texto— que

podría en cierto modo retrospectivamente "ser capaz de aportar luces fundamentales" sobre la obra (445). Como vemos, en este momento de su enseñanza, Lacan hace un esfuerzo por 'salvar' el análisis aplicado por medio de una torsión de la perspectiva freudiana. Desde ese 'detalle relevante', desde esa errata en el texto, Lacan se plantea hasta qué punto se trata de un *corte* en el discurso, a la manera de una *tyche* como encuentro con lo real que permite abordar "lo real del sujeto, por cuanto, más allá de lo que dice, es el sujeto inconsciente" (Ídem). Jacques-Alain Miller nos hablará mucho más tarde de esos 'divinos detalles'.

A continuación, Lacan nos ofrece un párrafo sumamente fructífero para pensar la creatividad artística, a saber:

> El acceso a su relación con el advenimiento del corte, por cierto, está cerrado al sujeto, ya que ése es su inconsciente. En cambio, ese acceso no le está cerrado en la medida en que tiene la experiencia del fantasma, a saber, en la medida en que está animado por la llamada *relación de deseo*. Ahora bien, la experiencia del fantasma está íntimamente entrelazada con la obra. Luego, se torna posible que ésta exprese esa dimensión, lo real del sujeto, que es el advenimiento del ser más allá de toda realización subjetiva posible, como recién la hemos designado. (Ídem)

La cita nos evoca una frase varias veces pronunciada por Lacan mismo, la de Picasso cuando éste solía afirmar "yo no busco, encuentro". En realidad, la frase misma de Picasso podría traducirse como 'eso, el goce, lo real, me encuentra y no requiere que el yo [*moi*] lo busque'. En ese proceso, el corte da lugar a la irrupción del inconsciente y pone al sujeto en una dimensión ética: o lo confronta o lo ningunea. A la vez, la frase deja ver 'la experiencia del fantasma', esa pantalla producto de la alienación al Otro que, subsecuentemente, dispara al artista a un proceso artístico de separación, desalienación, descolonización o emancipación. La irrupción de lo real, el encuentro con lo real (*tyche*) determinará si el artista se inclina por el arte de oficio, repitiendo en su obra los signos ya conocidos (*automaton*) o bien si afronta los riesgos de confrontar ese real para dar lugar a un doloroso proceso de emancipación del discurso del Otro hegemónico al que estaba alienado para dar paso a la invención poética de un

semblante capaz de dar cuenta de su singularidad artística y de afectar, por esa vía, la serie de la tradición artística y la consistencia de la subjetividad de su época. La obra, por ello mismo, está entrelazada con el fantasma, pero también con el corte que permitirá acceder a un semblante logrado o no, en el sentido de su potencial emancipatorio. En palabras de Lacan, "ese corte esencial de su existencia, a saber, [significa] que él está allí y debe situarse en el hecho mismo del advenimiento del corte" (Ídem). La obra, a partir de este juego entre corte y fantasma, no puede eludir la inminencia del deseo del artista, desconocido u olvidado. "El deseo del sujeto –nos dice Lacan—, en calidad de deseo de deseo, se abre al corte, se abre al ser puro, manifestado en Ⱥ bajo la forma de falta" (536).

El fantasma y la carne

La obra de arte como semblante de *das Ding*, de lo real, opera como el fantasma, tanto para el artista como para el contemplador de arte, ya que, por un lado, se refiere a ese vacío o falta *en* ser, al objeto *a* (que, como vimos, no es una falta *de* ser), pero a la vez instala una pantalla para no confrontar directamente ese vacío –la carne misma— con las consecuencias letales que eso pudiera tener. La exhibición directa de la Cosa, sin mediación imaginaria y simbólica, como lo han visto varios analistas interesados en el arte, da lugar a un arte perverso o psicótico, como lo vemos, por ejemplo, en el Body Art, el Carnal Art, el BioArt, el Net.Art. Las flagelaciones a las que los artistas someten su cuerpo aspiran –y no siempre con éxito total— a mostrar la carne sin mediaciones de ningún tipo y el resultado, para muchos contempladores, puede ser el asco, por ejemplo, o la vergüenza.

La propuesta del "anti-arte" –como lo plantea Vilma Coccoz, en su ensayo "El cuerpo mártir en el barroco y en el Body Art" (incluido en *Arte y psicoanálisis*)— apuntaba a dar-a-ver "la presencia real de la obscenidad, la inmundicia de un cuerpo sin su envoltura simbólica, sin la decencia que otorga velar ese real al conseguir alojarlo en un semblante" (129). De ahí que se califique a estas performances de anti-arte, porque precisamente anulan la posibilidad del sentimiento estético que surge de la invención

imaginaria de un fantasma que pone distancia con la carne, esto es, que surge de la sublimación. El objetivo de estas expresiones extremas apuntaban a sancionar "el fin del arte como contemplación, como reflexión, conocimiento" (127), y a visibilizar el dolor que era invisible al ojo; por eso mismo apelaron a astillar el fantasma mediante la destrucción de aquellos procedimientos que caracterizaban y caracterizan al arte: por ejemplo, exceder el marco del cuadro, lo cual los llevó a expandirse en instalaciones y performances; abandonar la perspectiva estructurada desde un solo 'ojo' para favorecer la multiplicidad de visiones; rechazar la representación y la metonimia narrativa; involucrar casi pulsional y afectivamente al contemplador afectando su cuerpo, casi golpeándolo, provocándolo para "escandalizar, ofender, ultrajar" (Ídem 128). Olvidaron, tal vez, que sus producciones solían estar enmarcadas por las instituciones artísticas, como los museos y otras localizaciones reconocidas como lugares en las que, a pesar de las intenciones de los artistas, tornaban sus obras en escenas ineludiblemente ficcionales. Y esta paradoja podía resultar, como en las producciones del Accionismo Vienés cuando se intentaba hacer vivir al contemplador los horrores del holocausto, un efecto contraproducente, puesto que procedía a confrontar al público –otra vez— con la misma crueldad que denunciaban. Podríamos casi conjeturar que estas obras del anti-arte, al avasallar el fantasma y, por esa vía, al sujeto del deseo, ya daban cuenta de aquello que constituye hoy un aspecto superyoico evidente en la política neoliberal.

Por todo esto, Lacan en cierto modo concluye que "ya no podemos considerar la obra de arte como una transposición o sublimación –llámenlo como quieran— de la realidad. Ya no podemos decir que opere en la imitación, que sea del orden de la *mímesis,* por más que siempre constituya una remodelación de la susodicha realidad" (Ídem). Este criterio mimético es calificado por Lacan como obsoleto. Y, en el marco de nuestra aproximación, resulta ser precisamente el criterio que hace la diferencia entre el arte auténtico y el arte de oficio. Para este último, se trata de la realidad y la representación; para el arte auténtico, se trata de lo real y de invención de semblante emancipado y emancipatorio.

El arte y la ética: el arte no aspira a un discurso que no sería del semblante

Observemos que, en la elección de cómo orientar el proceso creativo, se trata del momento en que el arte admite su dimensión ética: el artista auténtico *debe* afrontar el sinsentido, la discordancia de ese corte, y a continuación *hacerse responsable* de su trabajo creativo a partir de dicho corte, hacerse responsable de esa verdad medio-dicha que constituye su obra. Ya no puede adjudicarle la responsabilidad al Otro. Por esto, en la reseña del seminario de 1967-1968 sobre "El acto analítico" (incluida en *Otros escritos*), Lacan va a regresar a la sublimación y ofrecernos dos pistas para pensar la relación con el arte: la primera pista plantea que "es a partir de la estructura de ficción con la que se anuncia la verdad" (Ídem 396); la segunda sostiene que "la sublimación no excluye la verdad del goce" (Ídem 401). Ambas vertientes convergerán en la idea del semblante; el arte, siendo un discurso que no puede prescindir del lazo social, *no* aspira, como el psicoanálisis, a constituir un discurso que no sería del semblante. Por el contrario, el semblante le es esencial al arte como ficción y como medio-decir de la verdad del goce.

Más adelante, casi al final del *Seminario 6*, Lacan, en su comentario sobre A. Gide, regresa –como Freud regresaba a cada paso previo de su investigación— a ese esfuerzo teórico de hacer de la sublimación un concepto. Siempre la sublimación resiste a la elaboración conceptual y queda en ese limbo nocional que, desde el campo del arte, no resulta una precariedad o insuficiencia teórica, sino un modo de resguardar el enigma mismo de la creatividad artística, la cual, Freud mismo lo admitía, resultaba ser un límite para el psicoanálisis. En la medida, nos dice Lacan, en que "el esquema del fantasma articula [la relación], entre el deseo y la letra" (513), se puede dar al proceso de la sublimación "un sentido conveniente" si admitimos la conversión del deseo "en esa producción que se expresa en el símbolo" (Ídem). El vocablo 'símbolo' no debe extraviarnos aquí; Lacan entiende por símbolo la conversión del deseo en materialidad significante: "La sublimación –digo— está en la reconversión del atolladero

del deseo en la materialidad significante" (Ídem). Conjeturo aquí una prefiguración de *lalangue* y del sinthome como una elaboración inventiva que puede o no llevar a producir una obra de arte. No hay otra vía que el lenguaje, que *lalangue* para reconvertir en semblante el atolladero del deseo.

Respecto a Gide, Lacan observa que en tanto éste no se expuso a una "exploración analítica" (517), su obra constituye en cierto modo un análisis, pero que "no se desarrolló más que en la dimensión llamada *sublimada*" (Ídem). Y a fin de captar qué pudiera detectarse en su obra como un detalle relevante, Lacan se interesa por explorar "un pequeño rasgo que se presenta como una singularidad de comportamiento" (Ídem). Así, se va a interesar por "el más minúsculo de los indicios" que resultan ser para un psicoanalista "los más importantes". Pasa, pues, a relatarnos ese episodio en el que el personaje se entera de que su padre en su niñez deslizó una canica por el agujero de una puerta; entonces, el personaje se deja crecer la uña del meñique lo suficientemente larga para introducir su dedo en el agujero y extraer dicha canica; lo logra, pero a costa de comprobar que se trata de "un objeto gris que le avergonzaría mostrar a quien sea. Entonces, vuelve a colocarlo en su lugar, se corta la uñita, y no lo revela a nadie –salvo a nosotros, la posteridad que va a inmortalizar esa historia" (518). Este episodio, este detalle minúsculo, lleva a Lacan a relacionar la sublimación con la perversión y con la Madre como un Otro primordial:

> Creo que es difícil encontrar una mejor introducción a la noción del objeto, a fin de cuentas consagrado a una magnífica *Sublimierung*. Ésta es la forma bajo la cual se presenta la relación del sujeto perverso con el objeto interno, ya que el objeto que él asedia con perseverancia es un objeto en el corazón del Otro.
>
> La dimensión imaginaria del deseo del Otro –en este caso, el de la madre—, de orden primordial, aquí representa el papel central, decisivo, simbolizador, lo cual nos permite considerar que, en el nivel del deseo, el perverso está identificado con la forma imaginaria del falo. (Ídem)

Según la perspectiva lacaniana de la perversión como estructura, el perverso es el gran obediente, el que trabaja para el Otro al que se somete como objeto *a* para suturar la falta en ese Otro. No solo le obedece,

sino que incluso pretende que es él, como sujeto, el que realmente sabe de qué goza el Otro. La referencia a la madre primordial se entiende como ese afán del perverso de completar al Otro sin falta (A), que evoca esa figura maternal primitiva –que ya vimos incluso al comentar *das Ding* y la pulsión de muerte— anterior a la intervención del lenguaje. Para Lacan, entonces, ese detalle relevante que hace corte en el texto, que irrumpe la continuidad significante, puede ser una vía posible para el psicoanálisis de abordar una obra y, de rebote, la biografía de un autor. De todos modos, este análisis aplicado nunca es equivalente a un tratamiento analítico, porque, aunque la obra 'dice', ella no habla como un analizante en sesión.

La clase final del *Seminario 6* ha sido titulada "Hacia la sublimación". Me resulta curioso que quienes se han ocupado de la sublimación en Lacan parecen haber estado capturados y hasta enceguecidos por el *Seminario 7*, descuidando las múltiples referencias en su obra a la sublimación que estamos recorriendo en este ensayo. El uso de la preposición 'hacia', puesta o no por Lacan, indica que, como lo anuncia el mismo Lacan, era ya su intención dedicar el próximo seminario, el *7*, al tema de la sublimación; indudablemente el *Seminario 7* sigue siendo el seminario en el que desarrolló el tema más detalladamente y con mayores proyecciones para el psicoanálisis y sus resonancias en otras áreas disciplinarias. No obstante, todavía en esta última clase del *Seminario 6* Lacan mantiene la calificación de 'noción' para la sublimación (535) y es probable que su intento para el seminario siguiente fuera alcanzar el nivel del concepto.

Lacan va a reconocer en la cultura un 'circuito' en el que se visualizan dos tendencias que giran; una de esas fuerzas es el conformismo, es decir, "las formas socialmente adecuadas, de la llamada actividad cultural" (525); la otra es lo que denomina la perversión, obviamente aquí no en el sentido de una estructura clínica, sino en el del modo en que el sujeto se presenta con "la protesta que, con respecto a la normalización, se eleva en la dimensión del deseo, dado que el deseo es relación del sujeto con su ser" (Ídem). En unas líneas más adelante insiste en que esta perversión debe ser "entendida en su forma más general como lo que, en el ser humano, resiste a toda normalización" (536). Como vimos, el sujeto puede

resistir con la transgresión (arte de oficio) o con la subversión (arte genuino). Esta perversión, que no deja de evocar al niño como perverso polimorfo, constituye una insatisfacción estructural que permanece en el sujeto a partir de su alienación al Otro y a la pérdida o caída del objeto *a*, en el doble juego de objeto perdido del deseo y goce prohibido o renunciado. Por eso, Lacan nos recuerda que él ha planteado la sublimación como "lo que permite que el deseo y la letra equivalgan" (Ídem). Como vemos, aparece el vocablo 'letra', que enfatiza la materialidad del significante como tal (su *cuerpo* sonoro, gráfico) que, no ligado al sentido, no obstante, tiene la capacidad de permitir juegos homofónicos u homográficos, y hasta la posibilidad de fragmentarse, desplazarse, combinarse, sin quedar reducido al 'sentido', esto es, al significado que le atribuye la lengua, el diccionario o la norma lingüística con la que habla el sujeto. Es decir, tenemos la cultura planteada, por un lado, como una instancia de alienación y, por otro, como perversión, en tanto pretensión de desalienarse para dar lugar a una realización, aunque parcial, del deseo y un acceso a una satisfacción antigua. La contienda entre estas dos fuerzas, conformismo y transgresión/subversión, habitan al sujeto y en especial al artista. Incluso en el arte de oficio uno puede detectar el punto de disconformidad, aunque su potencia no alcanza a desestabilizar o impugnar al Otro hegemónico, al modo en que suele lograrlo el arte auténtico.

En el párrafo siguiente, Lacan afirma que "Aquí se inscribe esa famosa sublimación" y queda en suspenso si se refiere a las dos tendencias del circuito llamado 'cultura', sea el conformismo producto de la alienación subjetiva al Otro, sea a la perversión, como disconformidad o inadaptabilidad del deseo del sujeto a las normas. Se pregunta, entonces, qué pueda ser la sublimación si la pensamos desde la versión freudiana ligada a una desexualización de la pulsión sexual. La noción de sublimación, desde esa perspectiva, le resulta –haciendo referencia a un vocablo usado por Glober en un artículo— "problemática" (536). Si la sublimación fuera la 'horma misma en la que se vierte el deseo", no sería tan problemática, pero ocurre justamente que, en Freud, "esa horma puede vaciarse de la pulsión sexual –o, con más exactitud, que la pulsión misma, lejos de confundirse con la sustancia de la relación sexual, es esa horma misma"

(Ídem), en el sentido de que "la pulsión puede fundamentalmente reducirse al puro juego del significante. Y así también podemos definir la sublimación" (Ídem). Se puede conjeturar que la pulsión que admite una desexualización esquivando la represión y da lugar a la sublimación es la que, como ya nos dijo, hace equivaler la letra al deseo; es en el juego del significante y de la letra, en el desplazamiento metonímico y hasta en las sustituciones metafóricas que puede admitir la sublimación, el modo en que trabaja la pulsión para alcanzar la satisfacción, pero es también –por la mención de la letra— un modo en que insiste lo real y el goce anclado en la materialidad propia del significante desentendido del sentido. Vemos, pues, que se trata del modo en que la sublimación, en su proceso inventivo gracias al registro imaginario y a *lalangue*, procura dar el semblante como un objeto asexual, *sin menoscabar el goce sexual de la pulsión*. Una vez más, recordemos que la meta de la pulsión no se confunde con el objeto y, otra vez, insistimos en que el objeto no deja de ser erótico. En este nivel es en el que podemos entender la sublimación, en ese juego del significante con la letra, y no en el supuesto valor social que pueda adquirir la obra. Aquí ya tenemos una torsión lacaniana que cuestiona la aproximación de Freud según la cual la sublimación es la que produce los logros civilizatorios al desviar la pulsión sexual hacia otros objetos socialmente valorados. La sublimación no se confunde, entonces, con esos valores –civilizatorios o no— ni es tampoco un proceso de vaciamiento de goce. Según dirá en su *Seminario 9*,

> la sublimación, en el discurso de Freud, es inseparable de una contradicción, esto es, a saber, que el goce, el objetivo del goce, subsiste y es en cierto sentido realizado en toda actividad de sublimación. Que no hay represión, que no hay borramiento, que no hay incluso compromiso con el goce: que hay paradoja, que hay desvío, que es por las vías en apariencia contrarias al goce que el goce es obtenido.
>
> Esto no es propiamente pensable más que, justamente, en tanto que en el goce el *medium* que interviene (…) no puede ser también más que un significante. (Clase 13, 8)

Por ello, Lacan concluye el *Seminario 6* diciéndonos que "La sublimación se sitúa como tal en el nivel del sujeto lógico, donde se instaura y se despliega todo lo que en sentido estricto es trabajo creador dentro del

orden del *lógos*" (536). Ese trabajo creador va a conducirnos más tarde a la invención del semblante por medio del trabajo con el significante y por medio de la letra o cifra desde un registro imaginario revalorado.

La sublimación y el amor

Gran parte de las referencias a la sublimación en el *Seminario 10 La angustia* están orientadas al dispositivo analítico, de modo que no nos aportan mucho a nuestra homologación al campo del arte. No obstante, Lacan va a hacer afirmaciones que se inclinan a pensar dicho dispositivo ligado a la creación artística más que a la ciencia. Tal vez porque ya prefigura calificar al psicoanálisis como arte, como praxis, como lo hará al comienzo del *Seminario 11*. Así, por ejemplo, tenemos:

1. A partir de un comentario sobre un ensayo de Barbara Low, Lacan parece admitir con ella que un análisis es "completamente comparable a la sublimación que preside a la creación artística" (Clase 10, 24).
2. Al comentar la cuestión de la contratransferencia, Lacan afirma que "El análisis es para el analista una verdadera sublimación, y no una perversión o una manía" (Clase 10, Anexo 2, 14)
3. En el Anexo 3 de la misma clase, Lacan se interrogará sobre el alcance de la sublimación durante un análisis, particularmente desde el lado del analista:

> ¿Hasta dónde tenemos "verdadera" sublimación y si es "verdadera" qué alcance puede lograr? Es por esto que he desarrollado la cuestión de la compensación: parecería que muy a menudo estamos afirmando un grado de sublimación que no puede alcanzarse, y que podemos aún estar demandando una "sublimación" que es sólo una mascarada, en cuanto regula el contacto con la libre fantasía. (5).

Conjeturo que esa 'mascarada' alude al fantasma y a la invención de un semblante como resultado del análisis y, particularmente, del manejo que el analista haga de la transferencia. Entiendo la cita como la evitación, por parte del analista, de un forzamiento para que el analizante sublime.

Freud ya nos había advertido de que no todo sujeto es capaz de sublimar. El tema de la transferencia lo lleva al tema del amor y en relación a esto Lacan nos dice que "Desear, entonces, al Otro {*Autre*} A, no es jamás desear sino *a*. Queda, puesto que es del amor que he partido en mi primer aforismo, que para tratar del amor, como para tratar de la sublimación, es preciso acordarse de lo que los moralistas que estaban ya antes de Freud (…) han articulado plenamente, y cuya adquisición conviene que no consideremos como superada, que el amor es la sublimación del deseo" (Clase 14, 17). Este aspecto puede homologarse al campo artístico, en la medida en que, cuando un artista expresa su amor hacia un tema o un estilo o una forma, lo que hay que escuchar allí es cómo se posiciona como sujeto frente al objeto *a*, frente al goce y a lo real, mediado por el fantasma. Al proponerse como deseante, lo que está planteado allí es una falta, falta de *a*, entendiendo *falta* de satisfacción a nivel de goce y *pérdida* de objeto de deseo. Y por ello Lacan nos da una clave importante para abordar la obra de un artista, quien, en tanto deseante, nos ofrece su obra como un semblante inventado para un real que lo acosa y que da indicios de su ser: "es por esa vía que yo abro la puerta al goce de mi ser" (Clase 13, 17-18). Y al mostrarse como deseante –ερων {*eron*}, también busca ser "apreciado como ερομενως {*eromenos*}, es decir, como amable" (Ídem). Al proceder de ese modo, el artista, por medio de su obra, si su arte es auténtico y apunta al S(Ⱥ), no deja de "desencadenar la angustia del otro" (Clase 13, 18), esto es, del contemplador. De modo que la obra por su carácter de enigma en el que se medio-dice la verdad, pone tanto al artista como al contemplador en posición de objeto *a* (al modo en que el analizante pone al analista): la obra, como semblante del deseo del artista, "*aíza*" (neologismo de Lacan) al contemplador. Todo ello conduce a Lacan a su famoso aforismo: "el amor-sublimación permite al goce …condescender al deseo" (Ídem).

En este juego no hay que descuidar ese tercero, el Otro, que "sobre esa vía que condesciende a mi deseo, lo que él quiere, incluso si no sabe en absoluto lo que quiere, es sin embargo necesariamente mi angustia" (Ídem 18-19). Mientras el arte de oficio, representativo de la realidad, apunta meramente a desacomodar un poco al contemplador ofreciéndole

una *interpretación* alternativa del malestar en la cultura para que suture y pacifique catárticamente su angustia, el arte auténtico instala en él la angustia y, con ella, el enigma y la invitación al *desciframiento* de su propio deseo y goce, iniciando así por su cuenta (si tiene un deseo decidido) el itinerario de su propia separación y emancipación del discurso hegemónico por medio de la invención de un semblante y, además, por la construcción de su sinthome singular. Este sería, entonces, el carácter subversivo del arte, o el carácter revolucionario del arte que tanto hizo hablar a los críticos de arte y particularmente a los filósofos en la década de los 60s.

Sublimación, doma-mirada e ideología

A pesar de lo sostenido en el *Seminario 10*, el siguiente, el *11*, va a plantearnos un campo problemático en esa relación entre sublimación con el arte, incluido el tema del deseo. Lacan va a referirse a la prudencia de Freud en relación al valor que pueda tener una creación artística. En efecto, como ya hemos mencionado varias veces, "Freud siempre recalcó que no pretendió dilucidar qué proporciona su verdadero valor a la creación artística" (*Seminario 11*, 117). Afirmación que involucra tanto al artista como al contemplador de la obra. Dejando de lado los ejemplos en la historia del arte y particularmente en muchas manifestaciones del arte del siglo XX que se presentan como "arte psicopatológico" o anti-arte, lo más general en el campo de la pintura –que es el arte que aborda Lacan en este seminario y cuyas afirmaciones tal vez no puedan generalizarse hacia otras artes— lo que opera, siguiendo a Freud, es la sublimación, "y del valor que adquiere en un campo social" (Ídem 118). La pregunta que Lacan instala aquí es sobre cómo adquiere valor comercial –social— "una creación del deseo, pura al nivel del pintor" (Ídem) que, en principio, se presenta como una gratificación secundaria y provechosa para la sociedad en general. ¿En qué consiste esta 'gratificación secundaria'?

Dentro de la vaguedad de este planteo sobre el valor social de una obra, se puede afirmar, según Lacan, que la obra "procura sosiego, que

reconforta a la gente, mostrándoles que algunos pueden vivir de la explotación de su deseo" (Ídem). Si asumimos esta perspectiva, en la cual la función del arte estaría ligada *solamente* al principio del placer, diríamos que el arte pacifica la turbulencia causada por el malestar en la cultura que afecta tanto al artista como al contemplador, procurando, vía la sublimación, un sosiego temporario del deseo y de la angustia: por un lado, del deseo de 'hablar' que moviliza al artista, y, por otro, "algún sosiego al deseo de contemplar" del contemplador de arte, elevándole su espíritu, incitando así "a la gente al renunciamiento" (Ídem). ¿Renunciamiento de qué? De su goce singular, en beneficio del goce del Otro al que ya está alienado. Arte, pues, de oficio, que da cuenta no tanto de la *visión* del artista, sino de la *mirada* del Otro; es lo que Lacan designa como el artista operando "en el plano sacrificial" (Ídem 119), un sujeto "que no está del todo, es manejado a control remoto" (Ídem 121).

Como lo plantea Luciano Lutereau, en "la versión lacaniana de la obra de arte (…) la función del sujeto en la mirada es una contribución que no mienta al espectador en tanto persona, sino en tanto "habitante del cuadro" ("El objeto *a* como mirada", 448). Ahora bien, es importante para nuestro campo artístico observar que, aunque tanto en el arte auténtico como en el arte de oficio siempre el objeto *a* está allí velado, hurtado a la representación, y en ambos hay disyunción entre el semblante –lo que se da-a-ver— y la verdad; precisamente es la operación de representación la que está elidida, invisibilizada: la imagen se hace pasar por la realidad, es un espejismo que da de comer al ojo.

Ahora bien, en el arte auténtico, la obra –pensemos en la pintura, en un cuadro, al igual que en el teatro alternativo— no siendo un espejo, no estaría sosteniendo la ilusión de que ese velo que es el semblante sería la realidad. En el arte auténtico, la pintura no es representación, no es una expresión posible, artística, de la realidad, entendida esta última como construcción psíquica transindividual. Pero en el arte tradicional, en el arte de oficio o en el arte institucionalizado, la obra de arte se propone como un espejo de esa realidad y, en consecuencia, da lugar a las múltiples lecturas académicas realizadas por los historiadores del arte. En el arte de

oficio el objeto *a* opera como mirada, pero dicha mirada queda escamoteada, en cierto modo, invisibilizada. Pero en el arte auténtico, como vimos, esa mirada se impone al contemplador como enigma, y lo sitúa como un objeto 'habitante del cuadro', involucrado en ese semblante, y, por esa vía, lo confronta con el enigma de lo real. En un arte como en el otro, siempre es el cuadro el que mira, pero mientras un arte invisibiliza la mirada, otro arte, el auténtico, la hace patente, como en el cuadro famoso de Velázquez. Precisamente, en un cuadro como *Las Meninas*, el contemplador percibe esa "esquizia del ojo y la mirada": ¿simplemente ve el cuadro o es mirado por el cuadro, o ambas cosas a la vez? Lo cierto es que queda al menos involucrado en esa disyuntiva. Para Lacan, la mirada es del Otro, por ende, anterior al sujeto; está en el mundo antes –como la lata de sardinas evocada por Lacan en su anécdota con el pescador— que nos mira desde un punto que no podemos ocupar y que nos marca y hasta enceguece con su luminosidad. De ahí que la mirada localizada en la obra alimente al ojo, a la visión, a la vez que obliga al contemplador a resignar su mirada, a "deponer la mirada" según la frase de Lacan. La obra se instala, entonces, como un 'doma mirada', esto es, captura la visión del contemplador, le ofrece ora una representación que pacifica su angustia, que sutura ese vacío, que llena esa falta que es la castración, ora que lo involucra al punto de desestabilizar la consistencia del Otro y la de su singular subjetividad.

Ese enigma es lo que movió a Foucault y a Lacan a meditar sobre *Las Meninas* de Velázquez. En el arte de oficio, arte de la representación, el artista es el mediador del Otro, de ese Otro que tiene un proyecto, una misión, el *dar-a-ver* aquello mismo que lo sostiene y que apunta no al saber, sino al placer, al sosiego social, un arte que vela la falta en el Otro. Si, como afirma Lacan en el *Seminario 18*, el falo hace entrar el goce en el semblante y lo normaliza, entonces podemos entender que el arte de oficio reproduzca –más allá de sus transgresiones ilusorias—el goce hegemónico. En el arte auténtico, si damos un salto al *Seminario 20* y las fórmulas de la sexuación, el artista es también mediador, pero *de la falta en el Otro* –$S(\not A)$— y por ello mismo apunta al goce Otro, al goce no fálico, a

los goces excluidos del goce fálico, a ese lado de goces no fálicos que Lacan designará como ŁLa Mujer, dando lugar a descabellados debates en el feminismo.

El arte llamado de 'vanguardia', obviamente antes de resultar institucionalmente canonizado, se presenta como semblante de ese goce no fálico y, por ende, perturba al contemplador, lo desacomoda, lo saca de su zona de confort. La historia del arte se ha encargado de contabilizar algunos escándalos que ciertos artistas y sus obras promovieron en la cultura, al menos la de Occidente. Entendemos así que el arte de oficio como aquellas vanguardias capturadas por las instituciones artísticas adquieran un valor social comercializable en el mercado artístico porque satisfacen "un apetito del ojo" (Ídem 122), porque proveen el *semblante del objeto*. Mientras la obra vanguardista escape a esas capturas institucionales, su potencia, centrada en el semblante de lo real (de un período histórico), se mantiene activa. Con el tiempo, la obra vanguardista cuyo semblante problemático consistía en su propuesta de enfatizar *la falta en ser*, en insistir en ese enigma como apariencia del ser, resistirá o no el proceso de verosimilización: algunas obras resultan posteriormente leídas a partir de archivos históricos que, muchas veces, cancelan su otrora potencia provocativa; otras obras, como *La Gioconda* y su famosa sonrisa, resisten a las interpretaciones de todo tipo a lo largo de la historia. En el primer caso, en el del arte de oficio o el arte institucionalizado, el contemplador permanece alienado a los protocolos de la visión impuestos por el discurso hegemónico; *en el arte auténtico lo que se pone en tela de juicio es precisamente el campo de la visibilidad como un constructo ideológico que puede ser desmantelado.*

No es necesario ir lejos para darnos cuenta de que esa versión conformista del arte, que Lacan denominará *doma-mirada*, es completamente opuesta a la del arte auténtico que parte de la angustia del artista frente a lo real y la elaboración de un semblante –su propia visión (y, hasta cierto punto, quizá con la pretensión de su propio posicionamiento hereje como un Otro que mira, como un sujeto no alienado, no manejado a control remoto sino guiado por la singularidad de su deseo y de su goce). Lacan advierte a su audiencia en ese seminario de una salvedad, la que nosotros venimos designando en este ensayo como 'arte auténtico': me

refiero al expresionismo, pero que puede ser extendido a cualquier arte que se precie de auténtico:

> La vez pasada, por cierto, vieron muy bien que después de haber formulado que la pintura tiene algo de *doma-mirada,* esto es, que el que mira una pintura siempre se ve obligado a deponer la mirada, hice de inmediato una salvedad, la del expresionismo que se sitúa, empero, como un llamado muy directo a la mirada. Para los que puedan estar indecisos, encarno que quiero decir –pienso en la pintura de un Münch, de un James Ensor, de un Kubin… (116)

Inmediatamente Lacan aclara que el ejemplo del expresionismo no significa que entre en "el juego histórico, movedizo, de la crítica" (Ídem), sino que es para él un modo de situarse "en el principio radical de la función del arte" (Ídem), es decir, en un arte que no se presenta como doma-mirada, que no está orientado a domesticar, sino precisamente todo lo contrario, a incentivar la interrogación por el goce y el deseo en relación al malestar en la cultura, sea del artista, de la obra o del contemplador; en cierto modo, esta afirmación sostiene nuestra oposición entre arte de oficio y arte auténtico. Es, pues, la angustia, el vacío, la irrupción sorpresiva del sinsentido en el artista que, semblante artístico enigmático de por medio, dispara sus dardos hacia la angustia del contemplador.

El modo de doma-mirada se instala a su vez como un engaño, una ilusión, al modo del *trompe-l'oeil*; en cierto modo, Lacan pareciera responder aquí a aquella pregunta formulada por los estudiantes de filosofía sobre si la sublimación podría ser pensada como una ideología. En el *Seminario 7* ya nos había advertido que la sublimación, en la medida en que se apoya en "elaboraciones imaginarias y muy especialmente de las culturales" (123), hace que esos objetos producto de la sublimación no solamente toman valor por ser útiles, sino principalmente porque son los que le permite "engañarse sobre *das Ding,* colonizar con sus formaciones imaginarias el campo de *das Ding*" (Ídem). Por lo cual, agrega:

> La sociedad encuentra alguna felicidad en los espejismos que le proveen moralistas, artistas, artesanos, hacedores de vestidos o sombreros, los creadores de las formas imaginarias. Pero el mecanismo de la

> sublimación no debe buscarse simplemente en la sanción que la sociedad les aporta al contentarse con ellos. Debe buscarse en una función imaginaria, muy especialmente aquella para la cual nos servirá la simbolización del fantasma *($◊a),* que es la forma en la que se apoya el deseo del sujeto. (123)

En efecto, el modo doma-mirada es radicalmente alienante e ideológico, entendiendo aquí –para no entrar en debates— que se trata del sistema de representaciones que conforman la ideología dominante, el discurso hegemónico, el discurso del Amo. En efecto, en el caso de la pintura dicho modo opera al modo de un velo, de una representación "de algo más allá de lo cual pide ver" (Ídem). En este doma-mirada, en este *trompe-l'oeil*, no se trata tanto de que la pintura dé un equivalente ilusorio del objeto, sino de que hace del arte la 'apariencia' en el sentido de Platón, es decir, la representación de una Idea; y esta representación, como secundaria, nunca alcanza el valor trascendente de la Idea. En el arte auténtico, que obviamente impugna la ideología dominante y no deja de ser, obviamente, ideológico, no se trata de representación (por ende, no instala ni la ilusión ni el *trompe-l'oeil*), sino de una 'apariencia' en sentido nietzscheano: es el modo temporal del ser, un semblante del fluir del ser mismo, de su vacío. Si el *trompe-l'oeil*, como se comprueba, por ejemplo, no solo en la pintura sino también en el teatro tradicional, supone un velo del objeto *a*, en el arte auténtico –donde oficia también de velo del objeto *a*— se trata, sin embargo, no de la presencia brutal ni cruda de dicho objeto sin la pantalla del fantasma, sino de un semblante que se instala como *cifra* a ser descifrada, esa cifra del ser, que *es* el ser, que invita al *desciframiento* y no a la *interpretación*. En el arte de oficio, el velo se instala como una cobertura de la Cosa, una negación de la Cosa, –piénsese en los despliegues escenográficos del teatro profesional, oficial y/o comercial, en la ópera—, pero en el arte auténtico –piénsese en las obras de Samuel Beckett, en la pintura de Francis Bacon — el velo tiene otra función que consiste en presentificar el exceso de goce de la Cosa, el horror, siempre por medio de esa pantalla que genera distancia, pero no nos ahorra confrontarnos con lo real.

El arte precisamente surge y se define, tanto para el artista como para el contemplador, como un encuentro con lo real, precisamente aquello de lo que el público nada quiere saber y, como dirá Lacan en el *Seminario 11*, más que buscar confrontarse con lo real, el público aspira a un arte que lo pacifique, que le dé sosiego al avasallamiento de lo real en el malestar en la cultura. En este orden de cosas, Lacan nos plantea que siempre "es mucho más instructivo ver cómo funciona el *a* en su repercusión social" (Ídem 119), lo cual, si es un buen consejo para todo contemplador, más lo es para el crítico de arte, incluido el artista mismo.

Recalcati coloca aquí la segunda estética lacaniana, como estética anamórfica, que avanza sobre la primera estética, la del vacío. La estética anamórfica, según Recanati, no solamente se da a partir de la *tyche*, sino también cuando se instala lo que Lacan denomina 'la función cuadro', según la cual ya no se trata de que el sujeto mire, sino que es mirado, capturado por la obra. Su mirada, como vimos, es domada, el sujeto ahora ya no es ni el artista ni el contemplador de arte, sino la obra misma. Esa 'función cuadro' implica así la 'función mancha', que perturba la visión, aniquilando al sujeto de la representación clásica quien, deponiendo la mirada, da lugar a que ésta pase a ser dominio de la obra misma en posición de Otro: es la obra que simbólicamente mira y captura la visión del contemplador. El sujeto en esta estética anamórfica deviene esa mancha en el cuadro que –como la calavera en el famoso cuadro "Los embajadores" de Holbein— lo confronta éxtimamente con un goce excluido en el que no se reconocía: la mancha en el cuadro es "ese real alojado en la obra misma" (Recalcati 25) que instala la 'función cuadro' como 'función *tyche*, esto es, lo real surge de la obra misma. La discontinuidad perturbadora que instala la obra como mirada hace –si podemos decirlo así— conexión con el artista o el contemplador de un modo éxtimo, es decir, se presenta como una mancha en el cuadro, externa, pero alcanza un goce íntimo en el contemplador, que éste desconocía y en el que no se reconocía.

De lo dicho, se deduce, como hace Recalcati, la tercera estética lacaniana, la de la letra, que corresponde al encuentro singular del *parlêtre* con el goce, ese resto producto de la mortificación significante que hizo de la cría humana un sujeto dividido y lo alienó por estructura al deseo y

goce del Otro. Ahora se trata de un proceso de separación y de auto-invención, de desalienación y descolonización del sujeto (artista o contemplador) por medio de lo imaginario y lo simbólico, a fin de alcanzar la singularidad excluida, renunciada en el proceso de alienación, lo cual supone consecuencias éticas radicales, ya que, a partir de ahí, no hay modo de responsabilizar al Otro por el *acto* creativo. Esta tercera estética plantea el goce en relación a la repetición, ya no como 'retorno de los signos', sino como irrupción contingente de ese goce no significantizado al que tuvo que renunciar. ¿Habrá alguna otra estética lacaniana para sumarle a estas tres? Claro que sí, la estética del sinthome, tal como Lacan la planteará a lo largo del *Seminario 23* y desarrollada en el capítulo "La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del 'caso Joyce', las chavetas de Braunstein y el sinthome".

Aunque Lacan procede a diferenciar entre visión y mirada y se refiere al modo en que la obra se plantea frente al contemplador, podemos extenderlo al modo en que *das Ding*, en el proceso creativo, también mira al artista, captura su visión y le hace deponer su mirada; otra vez observamos el carácter canibalístico de esa Madre Primitiva que hemos adosado como una cara del superyó heredero del Ello. Al capturar la visión, lo deja como objeto y lo cancela como sujeto deseante, obstaculizando de ese modo la posibilidad de desalienación del discurso del Otro. Se cancela, entonces, todo intento de confrontar la Cosa por medio de la invención imaginario-simbólica, de un semblante singular y emancipado que no sea una mera representación de las cosas, sino una elaboración de esa dimensión de horror de la Cosa. En el arte de oficio todavía tenemos la idea del sujeto a cargo del cual está la representación, pero en el arte auténtico el que mira es el Otro y, como la famosa lata de sardinas que flota en el agua en esa anécdota de Lacan con el pescador relatada en el *Seminario 11* (102 y ss.), no es Lacan quien la mira, él solamente la ve, como le comenta el pescador para estupor del mismo Lacan; es la lata la que lo mira desestabilizando la consistencia fantasmática de su subjetividad.

¿Qué es lo que desvía a la pulsión en la sublimación?

Respecto a la sublimación, y en relación a las cuatro vicisitudes de la pulsión (oral, anal, escópica, invocante), sabemos que procura una satisfacción sustitutiva parcial de la pulsión sexual ("en este momento no estoy copulando –dice Lacan—, les estoy hablando y, sin embargo, puedo alcanzar la misma satisfacción que copulando" [*Seminario 11*, 173]). Y aquí es donde cabe preguntarse qué es lo que está operando para que la pulsión sexual se desvíe hacia un objeto no sexual eludiendo la represión. ¿Por qué buscaría la pulsión sexual un objeto sustituto? ¿Tendremos que pensar en alguna circunstancia externa que promueve ese desvío? Freud y Lacan responderán que no hay ningún factor externo involucrado en este desvío de la pulsión respecto a su meta. Pero ¿qué hay que entender por meta *(Ziel)*? La satisfacción sustitutiva que resulta de la sublimación, ¿verdaderamente satisface la pulsión? No es el objeto el que satisface la pulsión, sino el recorrido por el cual la pulsión bordea el vacío, el objeto *a*. ¿Tendrá el yo un papel decisivo en este desvío sublimatorio? Para Freud, la respuesta parece apuntar a que el Yo Ideal y el Ideal del yo serían los responsables de redirigir la energía sexual hacia otros objetos no sexuales, pero Lacan, como ya mencionamos, torsiona esta perspectiva freudiana y, como lo plantea en el *Seminario 11*, afirma que la pulsión se satisface en ese recorrido alrededor del objeto *a*, alrededor de *das Ding*. El deseo sexual permanece en la sublimación, pero se instala a nivel del semblante, el cual da lugar a una satisfacción pulsional, pero apelando al registro imaginario-simbólico. El semblante que construye el arte vela la carne, lo real, a la vez que hace presentar el vacío de la Cosa.

Ya comentamos cómo Lacan –al igual que Freud— no admite la desexualización de la pulsión. Esto significa que, a pesar del desvío hacia objetos 'no sexuales', la satisfacción sexual sigue vigente, pero en cierto modo transformada, aunque ya no ligada o focalizada en un objeto 'genital', o en un objeto 'concreto', sino orientada hacia el cuerpo y el goce. Para Lacan ya no son el Ideal del Yo o el Yo ideal los que intervienen en promover esta orientación de la pulsión, sino el significante y el fantasma,

puesto que la pulsión es un montaje al modo de un "collage surrealista" (176), que circula alrededor de un vacío, el objeto *a*, al que contornea. El ejemplo que Lacan nos da para entender ese vacío es el de la jarra *creada* por el alfarero que da cuenta no solo de la sublimación sino de su relación con la ética. Es aquí donde Lacan ofrece su perspectiva sobre la creación y sobre el artista creador, pero también sobre la creación en general. Nos dice que "un objeto puede cumplir esa función que le permite no evitar la Cosa como significante, sino representarla, en tanto que ese objeto es creado" (*Seminario 7*, 148). Pero esa 'representación' que es el vaso, en tanto *cosa* que apela a materiales, debe entenderse como la imposible re-presentación de la *Cosa*; la jarra creada por el alfarero es "quizá el elemento más primordial de la industria humana. Es ciertamente un útil, un utensilio, que nos permite afirmar sin ambigüedad la presencia humana allí donde la encontramos" (Ídem 148-149). Los animales no crean jarras.

No sorprende que Lacan recomiende a su audiencia la lectura del ensayo de Martin Heidegger titulado "La Cosa" [*das Ding*] y, aunque decide no entrar en la discusión con Heidegger, Lacan nos dice que éste fue el último filósofo en meditar sobre el sujeto de la creación, el que introduce el ejemplo de la jarra y, con él, la cuestión de *das Ding*. Heidegger se ocupa de esta jarra en su ensayo "La Cosa", incluido en *Conferencias y artículos*; allí nos dice que la función de la jarra es acoger algo distinto de ella: "En la jarra lo que acoge son el fondo y las paredes" (144). Como cosa, la jarra se ofrece a "la percepción sensible inmediata" (actual o en la memoria) y, por su presencia en tanto objeto, no deja de tener cierta "autonomía" (Ídem). Lo relevante es que esa jarra es un objeto producido, pero eso no define "la cosidad de la cosa": "la cosidad de la cosa no descansa ni en el hecho de que sea un objeto representado (ante-puesto), ni en el hecho de que se puede determinar desde la objetualidad del objeto" (Ídem 144-145). Lo acogido en la jarra, sin embargo, "no está en sí mismo", esto es, el contenido requiere de un marco de contención, pero tampoco hace de la jarra una Cosa. Un cuadro, como la jarra, acoge una imagen, la contiene en un marco determinado, pero ni el marco ni la imagen equivalen a *das Ding*, ninguno da cuenta de la 'cosidad de la cosa'. La tela, el marco, la

imagen pintada son el resultado de un producir: "pero desde la objetualidad del objeto y desde la posición autónoma no hay ningún camino que lleve a la cosidad de la cosa" (Ídem 145). Y es que la 'cosidad de la cosa' no es representable.

¿*Cuándo* nos damos cuenta o *cómo* nos damos cuenta de ese vacío? "Cuando llenamos del todo la jarra, el líquido fluye en la jarra vacía. El vacío es lo que acoge del recipiente. El vacío, esta nada del recipiente, es lo que la jarra es como recipiente que acoge" (Ídem 146). Esta afirmación tendrá ramificaciones teóricas cruciales en Lacan, fundamentalmente en su *Seminario 7* y, obviamente, impacta también el campo artístico. Diríamos que lo que define una pintura, un cuadro es, en principio, el modo en que es capaz de producir, fabricar el vacío. Pero, advirtamos, es gracias a la materialidad (de los significantes puestos en juego en cada arte), como podemos acercarnos a ese enigma del vacío; sin el aparato significante no hay modo de dar lugar al vacío, a la cosidad de la cosa. Ahora bien, observemos que la Cosa no es la materia de la obra, no es el vaso, sino "aquello que de lo real padece del significante" (*Seminario 7* 154). El alfarero modela el vaso, modela el significante y lo introduce en el mundo, de modo tal que se trata "de saber qué hace al modelarlo a la imagen de la Cosa, cuando ésta se caracteriza porque nos es imposible imaginarla. Aquí se sitúa el problema de la sublimación" (Ídem 155).

Si continuamos con el ejemplo de la pintura, digamos que aquello que constituye el arte como tal no es ni la tela, ni los materiales, ni siquiera la imagen, sino aquello que no aparece, un vacío como tal, ese vacío que resulta del modo en que el alfarero da lugar al producir la jarra para acoger algo, pero ese 'algo', a la vez que llena el vacío, *lo vela como tal*. Y, como afirma Heidegger, ese vacío, esa cosidad de la cosa, "no es nunca fabricado por la producción" (Ídem 145); vemos aquí la diferencia con la posición lacaniana: sin el significante, no hay vacío. Resulta provechoso, aunque no lo intentaremos en este ensayo en forma exhaustiva, cotejar esa aproximación heideggeriana al vacío con el concepto de forma en Theodor Adorno, ya que la forma, o mejor 'la forma de la forma' –nunca apolítica— pro-

veída por la *tejné*, no resulta fabricada por el artista y muchas veces le resulta inconsciente, y, en general, también resulta invisible especialmente para muchos contempladores legos.

Aquí nos topamos con una pregunta que podría formularse de esta manera: ese vacío no fabricado, esa cosidad de la cosa irrepresentable: ¿es anterior o posterior a la fabricación? Heidegger responde en primer lugar negando la influencia de la herencia filosófica de la tradición platónica: ni la jarra ni el vacío responden a una anterioridad a la manera de la Idea platónica, según la cual tanto la jarra como el vacío serían versiones, representaciones, apariencias degradadas de la Idea. Sin embargo, pareciera inclinarse por afirmar la precedencia de ese vacío cuando afirma que "El vacío de la jarra determina cada uno de los gestos de la actividad de producirla. La cosidad del recipiente no descansa en modo alguno en la materia de que está hecho, sino en el vacío que acoge" (147). La respuesta no deja de ser ambigua, por cuanto habría, por un lado, un vacío, una Cosa, un real que estaría determinando o guiando el saber-hacer, la *tejné* del alfarero y, por otro, un vacío que se presentifica gracias a los materiales y a la *tejné* del alfarero. Heidegger desliza la idea de que se confundió el vacío de la jarra con el vacío de la Cosa; no se trata del mismo vacío: el vacío de la jarra, el vino que lo llena –ese líquido que la jarra permite escanciar como "dádiva y sacrificio" (150)—, nos ha hecho *olvidar* el vacío de la Cosa. Y, retomando lo ya mencionado, ese vacío de la Cosa no es la Nada, como opuesta al Ser según el binarismo occidental, sino un concepto sugerido por el *Ku* japonés, lo cual nos autoriza a conjeturar cómo el vacío en Lacan conversa con lo oriental por intermediación de Heidegger. Al menos en el Lacan del *Seminario 7* tenemos, por un lado, un *das Ding* previo que como vacío, sin embargo, presentifica luego su imposible representación a partir del significante. Posteriormente, cuando esa *das Ding* se superponga al objeto *a*, ese vacío se nos presentará como un *resto* que la operación significante, simbólica, desaloja como goce en la constitución del sujeto.

Intermezzo: la nada y el vacío en la teología, en Heidegger, en Adorno y en Lacan

La diferencia entre el vacío y la nada fue explorada por Heidegger y, en consecuencia, se puede conjeturar que va a tener impacto en la enseñanza lacaniana, tal como la psicoanalista argentina Fiorentina Gamarra lo planteará en su libro *Lacan, lector de Oriente. Escrituras del vacío* (2022). En los textos de Heidegger hay cierta vacilación en la distinción entre la nada (*das Nichts*), como concepto filosófico, ontológico, y el *vacío* (*die Leere*), entendido como una idea más bien operativa y funcional; pero esa distinción no se mantiene a lo largo de su obra, ya que en el capítulo "De un diálogo acerca del habla. Entre un japonés y un inquisidor" en el cual Heidegger se propone como el Inquisidor frente a un interlocutor japonés. Es este último quien, en cierto momento de la conversación, se refiere al "Ku", palabra que "nombra lo vacío, lo abierto" (*De camino al habla* 94). Frente a este vocablo, dicho Inquisidor concluye que "El vacío es entonces lo mismo que la Nada, es decir, este puro despliegue que intentamos pensar como lo otro en relación a todo lo que viene en presencia y a todo lo que se ausenta" (99). Sin embargo, esta equivalencia nocional no será la que interviene en la enseñanza lacaniana. Tal como lo plantea el interlocutor japonés respecto a la jubilosa lectura en Japón de *¿Qué es la metafísica?* (1929) de Heidegger, no se trata de una Nada tal como la define la tradición occidental con un sentido nihilista, tal como "los europeos pudieron caer en la cuenta", sino de una idea de vacío, "el nombre eminente para lo que usted [Heidegger] quisiera decir con la palabra «ser»..." (Idem). El interlocutor homologa el Ku, el vacío abierto, al Ser en la aproximación de Heidegger.

Se nos conforma entonces una tríada nocional cuyos términos no se sostienen como sinónimos: nada, vacío, ser. En la Nada no es que no haya objetos ni tampoco una negación lógica de los entes; su modo de manifestarse, según Heidegger, es la angustia. En Lacan, como es sabido, la angustia se diferencia del miedo que siempre supone un objeto cualquiera; la angustia irrumpe cuando el sujeto se confronta con la falta, esto es, la de ese objeto *a* sin el velo del fantasma. La angustia es, pues, ese afecto

que no engaña y que se produce cuando irrumpe lo real y vacila el fantasma; el sujeto, en esa circunstancia, más que deseante, deviene objeto del deseo o del goce del Otro. Para el Lacan del *Seminario 10*, la angustia "no es sin objeto", y ese objeto es el objeto *a*: la angustia se dispara frente a lo real imposible de apalabrar en el habla, de ese real que carece de representación simbólica. El vacío heideggeriano, como vimos, se puede pensar como una carencia, es, como lo vemos en la jarra, lo que aloja, lo que hace sitio, de modo que no equivale a la nada, no es vaciedad de ser tal como ésta es pensada en Occidente a partir del pensamiento binario: ser/no ser, verdadero/falso, lo bueno/lo malo, etc. La angustia lacaniana es, pues, un vacío y no una nada. Por eso Gamarra nos deja ver cómo Lacan, al abrevar en las tradiciones orientales (el pensamiento chino, el Zen, etc.), se coloca del lado del vacío y no del lado de la nada.

Lacan, en su enseñanza, al inclinarse por esta idea de vacío, se refiere en diversos contextos a la idea de intervalo, de hiancia, de falta, pero de una falta que ya no sería una pura ausencia del ser. El vacío como falta es el agujero de lo real que succiona al sujeto provocándole angustia; ese vacío está ligado a la 'falta en ser', al objeto *a*, a lo incompleto o falta en el Otro (S(Ⱥ), al límite del saber, a la no relación sexual; se trata de un vacío que, imposible de llenar, tiene a pesar de todo la potencia de causar el deseo y, estructuralmente, dar lugar a la emergencia del sujeto. Así, si por un lado el vacío es lo que da lugar a la idea de no-todo, de que no hay garantía, de que no hay relación sexual escribible, es, por otro lado, el que, como letra y en paralelo con el significante, abre la posibilidad del deseo y, con él, el de la invención poética imaginario-simbólica la cual, en tanto *tejné*, permitirá al sujeto un saber-hacer para desalienarse del deseo y goce del Otro y alcanzar su propia singularidad deseante y gozante emancipada.

La cuestión del vacío en Lacan está, además, haciendo una torsión –propia del estilo del maestro—, de la idea de creación *ex nihilo*, como la plantea la teología cristiana. No hay que olvidar el trasfondo cristiano de algunos conceptos lacanianos pero, en este caso, como en los demás, siempre hay una torsión que remite a considerar el modo en que Lacan teoriza a partir de RSI. La creación *ex nihilo* realizada por Dios se interpreta como creación a partir de la nada, como ausencia del ser; esa nada no hay

que pensarla como materiales previos ni como un vacío en el que Dios estaría situado o posicionado. En Lacan la creación es a partir del vacío, pero no a partir de la nada puesto que "Nada se hace a partir de nada" (*Seminario 7* 150); ese vacío, como lo sugiere su neologismo 'ex-sistencia', es un real que no es sin el lenguaje, sin el Nombre del Padre, pero a condición de que haya un agujero: "Para que algo exsista, es preciso que haya en alguna parte un agujero" (*Seminario 22* Clase 2, p. 7); y ese agujero amenaza la consistencia del nudo Borromeo, particularmente en los registros imaginario y simbólico. En contraste, en la teología cristiana, la nada no constituye una realidad previa a la existencia de Dios, no hay una exsistencia previa a la existencia de Dios y de la cual éste fabricaría el mundo. Dios es, por lo tanto, el único principio creador, que crea a partir de sí mismo; él se posiciona como la única fuente del ser y, por lo tanto, no depende de nada previo. De esto se desprende que, en la teología cristiana, Dios es perfecto, es un Otro sin tachadura (A) que expresa una verdad divina plena, garantiza el sentido reconciliando así el ser, la verdad y el sentido. Lacan, como sabemos, invierte estas proposiciones cristianas al sostener que en tanto el Otro está tachado (S(Ⱥ), es inconsistente: no tiene por lo tanto ni puede garantizar ni el sentido, ni la verdad como toda, ni el decir pleno y transparente del sujeto.

Lacan comenta a su auditorio que el tema de la nada o de la creación *ex nihilo*, tan favorecida por los predicadores de la mitología creacionista, pone sobre la mesa de debate "aquello alrededor de lo cual giró el problema central de la Cosa en tanto que es el problema central de la ética, a saber -¿si es una potencia razonable, si es Dios quien creó el mundo, cómo puede ser que, primero, hagamos lo que hagamos; segundo, aunque no hagamos, el mundo ande tan mal?" (Idem). Sin embargo, uno podría confundirse si considera algunas afirmaciones de Lacan en el *Seminario 7* respecto de lo 'ex nihilo'. Precisamente cuando Lacan retoma el ejemplo del vaso [de la jarra] de Heidegger, en la clase titulada "De la creación ex nihilo" (pág. 143 y ss. en la edición de Paidós), nos dice:

> Ahora bien, si ustedes consideran el vaso desde la perspectiva que promoví primero, como un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal

> como se presenta en la representación se presenta como un *nihil,* como nada y por eso el alfarero, al igual que ustedes a quien les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo,* a partir del agujero. (151)

El vacío 'se presenta' como un *nihil*, pero eso es engañoso, ya que el vacío no es una nada. La creación siempre supone no solamente la existencia de materiales previos, sino especialmente la existencia de un lenguaje, del significante. Por eso Lacan agrega: "allí -hay identidad entre el modelamiento del significante y la introducción en lo real de una hiancia, de un agujero" (Idem). Es el significante, su materialidad, la que organiza una forma alrededor de un vacío, de *das Ding* como un vacío, pero no alrededor de una nada. Una vez más podemos ya ver cómo se anticipa a la idea de la pulsión como recorrido alrededor del objeto *a* que desarrollará en su *Seminario 11*: en el agujero que bordea la pulsión está el objeto *a*. La cosidad de la cosa es ese vacío alrededor del cual, como plantea Heidegger y retoma Lacan, el alfarero crea el vaso; el vaso o jarra no se define por la materia utilizada ni tampoco por la forma expresiva que el alfarero puede darle en múltiples variaciones.

El vacío sería lo que me animo a denominar "la forma de la forma' en Adorno, lo que define para él el arte genuino, como aquel capaz de promover una forma para un real como vacío. Pero, mientras Adorno puede sostener que esa 'forma de la forma' es el modo en que la forma no se separa del contenido, en que es "contenido sedimentado" (Adorno 25), Lacan va a proponer lo real como fuera del sentido. Lo real lacaniano no es 'contenido' ni contenido sedimentado. La forma adorniana sugiere lo que hemos planteado para el vacío ya que, a su modo da cuenta de cómo la obra genuinamente artística se presenta como una totalidad autónoma, aunque, por el hecho de utilizar los materiales tomados de la realidad (lenguaje, técnicas, convenciones artísticas, etc.), esa autonomía de la forma no es absoluta. "La forma estética –nos dice— es la organización objetiva de todo lo que aparece dentro de una obra de arte como algo que habla con coherencia. La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso es de hecho un despliegue de la verdad" (246). Por eso esa forma

estética no puede ser absoluta o independiente porque esa 'forma de la forma' nunca está separada de la historia, de la subjetividad de una época: "Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad" (26). Para Adorno, no hay que detenerse en el 'mensaje' que la obra procura transmitir, lo cual conduce generalmente a pensar el arte como un instrumento de transmisión de contenidos políticos, morales, etc. Es por ello por lo que Adorno, incluso al considerar la sublimación, hace una crítica a la aproximación psicoanalítica al arte, en la medida en que el psicoanálisis se enfoca en contenidos y descuida la forma; según él, el psicoanálisis "Nos da la clave de no pocos fenómenos, pero no la del fenómeno mismo del arte" porque "descuida su objetividad especifica, su coherencia, su nivel formal" (31). Adorno apunta a conservar la autonomía del arte, por eso favorece la idea de enfocarse en la forma (lo que designo como 'la forma de la forma', glosando tal vez impropiamente los planteos tempranos de L. Hjelmslev para la lingüística). Esa 'forma de la forma' –que se ligaría, como en Hjelmslev a la forma del contenido— no es la forma del objeto representado, sino el modo en que la obra está construida, y especialmente en observar aquellos detalles que, en cierto modo, descompletan esa totalidad, esos *detalles 'relevantes'* que hacen discordancia, corte, y que –en términos lacanianos— dan cuenta de la irrupción de un real, con su potencia destructiva-constructiva.

Nos dice Adorno casi al final de su *Teoría Estética* que "La pregunta por el peso de los detalles en las obras de arte modernas es tan relevante porque no menos que en su totalidad, en la sublimación de la sociedad organizada, ésta también se encarna en los detalles: la sociedad es el sustrato que la forma estética sublima" (473-474). Es en esa forma de la forma donde, según Adorno, se pueden captar las tensiones, las contradicciones, los conflictos o crisis del malestar en la cultura de una época determinada, pero que no logran conciliarse y, tal vez por ello, configuren a su modo la pregunta, la promesa y hasta el enigma capaz de sostener la perdurabilidad de una obra. Esa forma de la forma constituye la verdad

de la obra, verdad que no puede ser toda-dicha y, por ello mismo, transpone los períodos históricos y convoca a futuras lecturas.

De la Cosa y del olvido del ser: lo real como astillamiento del espejo

Heidegger también parece conjeturar este carácter de la Cosa como resto de la operación simbólica cuando nos dice que "El hombre solo puede representar, del modo que sea, aquello que con anterioridad se ha despejado (iluminado) desde sí mismo y se ha mostrado al hombre en la luz que comporta tal despejamiento" (148). Aunque no deja de ser ambigua, la afirmación nos es iluminante para el campo artístico, y seguramente para la relación entre arte y psicoanálisis, al sostener que habría un real, un *das Ding*, un vacío previamente excluido de lo simbólico *por estructura* que el lenguaje no podría significantizar y que –crucial para lo que venimos explorando— ese real previo solo es accesible cuando se ha hecho patente, despejado, en el hombre mismo y se le ha mostrado –digamos que le ha salido al encuentro, como en la *tyche*— en el trabajo de despejamiento. El vocablo 'despejado' nos conduce a imaginar un 'aclarar', como cuando decimos que 'el tiempo está despejado' o cuando una situación ha quedado aclarada. En cierto modo, como nos ayuda la RAE, se trata de "desprenderse de una preocupación o malestar, o de una atmósfera viciada". A la vez, el 'despejamiento' pareciera sugerirnos el astillamiento del espejo (del fantasma) en el que se produjo nuestra alienación subjetiva y estructural al Otro. Solo cuando en un análisis o en el arte auténtico se ha llegado a ese punto en el que irrumpe *das Ding*, el vacío, es cuando se da lugar a un proceso de despejamiento, de desalienación o descolonización, o separación y posterior nacimiento de una nueva subjetividad singular.

Lacan sacará provecho de la afirmación heideggeriana de que "La cosidad de la cosa permanece oculta, olvidada. La esencia de la cosa no accede nunca a la patencia, es decir, al lenguaje" (148). Nos topamos otra vez con el tema del olvido del ser y de la imposibilidad de decir *toda* la verdad. Heidegger ya plantea cómo la palabra aniquila la cosa y desde ahí, como Lacan, hará una crítica a la 'ceguera' de la ciencia que trabaja en la

ilusión de que lo real está en la cosa misma. La ciencia confunde, pues, lo real en tanto *das Ding*, con la realidad, con las cosas. Por ello mismo, Heidegger nos escandalizó cuando afirmó que "la ciencia no piensa".

Heidegger, de todos modos, afirmará que, aunque no haya líquido, la jarra no está vacía. En el campo del arte, uno podría conjeturar que, aunque no haya figuración, el cuadro no está vacío. Aunque la tela se presente como tela sin imagen alguna, tal como lo podemos ver en varias producciones pictóricas del siglo XX, sin embargo, el enmarcado de la tela y la falta de imagen no significan que el cuadro esté vacío. El vacío que el cuadro esconde, vela, tal vez olvida, es el resultado del encuentro del artista con *das Ding*, sea lo excluido por el discurso simbólico hegemónico, sea el objeto *a* de su propia alienación subjetiva. Consciente o no, el artista auténtico ha dado lugar por medio de la *tejné*, por su intervención humana como registro simbólico en la materialidad del mundo, a un vacío esencial. Así, mientras el arte nos acerca las cosas, en ese acercamiento, en "este encuentro descubrimos también la esencia de la cercanía" (154), esto es, nos acerca a *das Ding*, a ese real que ha sido excluido por el discurso hegemónico. El arte auténtico, para tomar una vez más los vocablos de Lacan, más que instalarse como *transgresión*, a la manera del arte de oficio, se define por la *subversión* del Otro como tal. Y, si seguimos a Heidegger en su pensar, y lo ponemos en contacto con el mundo neoliberal, globalmente tecnologizado, digitalizado, podemos apreciar este carácter subversivo del arte auténtico, en la medida en que se confronta con esa ilusión promovida por el sistema capitalista neoliberal cuando promete ofrecer una satisfacción completa, una cercanía ficticia al goce total: "Hoy todo lo presente está igualmente cerca e igualmente lejos. Lo in-distante es lo que predomina. Ninguna reducción o supresión de lejanía trae, sin embargo, cercanía alguna" (154).

Lacan, entonces, va a hacer una torsión a la Cosa heideggeriana, o al menos una designación propia de su perspectiva: nos planteará la jarra –o el vaso— como un "significante modelado"; en el *Seminario 7* afirma que "A partir de este significante modelado que es el vaso, lo vacío y lo pleno entran como tales en el mundo, ni más ni menos y con el mismo

sentido" (Ídem 149) y, a causa de ello, ese vacío puede ser pensado "exactamente en el mismo sentido que la palabra y el discurso pueden ser plenos o vacíos" (Ídem). Massimo Recalcati, en "Las tres estéticas de Lacan" nos advierte de la diferencia entre la Cosa en Heidegger y la Cosa en Lacan: si para Heidegger se trata de un vacío irrepresentable, para Lacan, si al principio también era ese vacío irrepresentable, luego pasa a tratarse del goce, un goce extremo, horroroso, imposible de confrontar sin los recaudos defensivos del fantasma o del semblante que establecen una distancia con el vacío de la Cosa. Nos dice Recalcati:

> la Cosa de Lacan no se reduce a la Cosa de Heidegger. La Cosa de Lacan no es solo la cosa como vacío localizado en el vaso (…) El ser de la Cosa freudiana, retomada por Lacan, no es sólo (heideggerianamente) aquello que marca el límite de la representación. Es, si se quiere, el carácter hermenéutico de la Cosa, su excentricidad irreductible con respecto a las imágenes y al significante. En realidad, el rostro más escabroso de la Cosa no es aquello irrepresentable, no es la idea (heideggeriana) del vacío como custodio de la diferencia ontológica de la Cosa con respecto al ente, no es aquello que se fuga de la representación (de aquello que no es un ente), es más bien un vacío que deviene un vórtice, "zona de incandescencia", abismo que aspira, exceso de goce, horror, caos terrorífico. (13)

El arte como organización alrededor del vacío

Comprobamos, entonces, que la respuesta a la pregunta que nos asaltaba sobre la precedencia o no del vacío, de si ese vacío, ese real, era preexistente a la jarra, es negativa. El vacío que emerge del trabajo del alfarero con la materia, ese *das Ding*, ese real, solo lo podemos pensar retrospectivamente, *après-coup*. Una vez más, para Lacan, la cuestión del arte no se define por la representación, por lo representativo y menos aún por lo expresivo. No hay una Idea previa de la cual el objeto artístico, salvo en el arte de oficio, resultaría ser su representación con los grados de mímesis que se quiera. Es en el mismo hacer durante el proceso creativo que lo dado-a-ver puede llegar, como en el arte auténtico, a elevar un objeto a la dignidad de la Cosa. Y esto significa que ese real, como el objeto *a* resto de la operación de alienación, solo admite existencia desde el significante,

desde "su primacía", particularmente "en el orden de las artes, a la poesía" (*Seminario 7* 168).

En esta línea de aproximación a la creación, Lacan nos dice –y retomo la cita ya mencionada— que el vaso es

> un objeto hecho para representar la existencia del vacío en el centro de lo real que se llama la Cosa, ese vacío tal como se presenta en la representación se presenta como un *nihil,* como nada y por eso el alfarero, al igual que ustedes a quien les hablo, crea el vaso alrededor de ese vacío con su mano, lo crea igual que el creador mítico, *ex nihilo,* a partir del agujero. (Ídem 151)

Pero, como ya vimos, ese 'creador mítico' no es el que proviene del discurso religioso donde dios crea a partir de la nada. Como sabemos, dios creó el mundo *ex nihilo* y al final vio que lo creado estaba bien, era bueno, e incluso bello. Pero el alfarero, como el artista, crea a partir del vacío y también de la materialidad del significante; por eso Lacan agrega y nos aclara: "La introducción de ese significante modelado que es el vaso, es ya la noción íntegra de la creación *ex nihilo*" (Ídem). Y ese vaso material es tal porque su ser es justamente el vacío, que Lacan va a proponer como *das Ding* y luego como objeto *a*, alrededor del cual siempre circula la pulsión. De ahí que el artista, — 'el hombre' dice Lacan— está siempre colocado entre lo real de ese vacío, lo real que es ese vacío, y el significante, esto es, lo imaginario y lo simbólico. Por lo tanto, la fórmula que Lacan nos da es que "Todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de ese vacío" (Ídem 160). Observemos que la palabra 'organización' es a la que Adorno recurre para definir la forma estética.

Aquí conviene reiterar que, al principio del *Seminario 11*, Lacan define al psicoanálisis como una praxis, es decir, como un arte, un saber-hacer con lo real desde lo simbólico. De modo que, al contornear el tema artístico, está a su vez meditando sobre el psicoanálisis mismo, el que, en tanto praxis, queda ya separado de la religión y de la ciencia, pero próximo al arte.

> ¿Qué es una praxis? Me parece dudoso que este término pueda ser considerado impropio en lo que al psicoanálisis respecta. Es el término más amplio para designar una acción concertada por el hombre, sea cual fuere, que le da la posibilidad de tratar lo real mediante lo simbólico. Que se tope con algo más o algo menos de imaginario no tiene aquí más que un valor secundario. (14)

El psicoanálisis, como el arte, son acciones concertadas, es decir, que no se sostienen sino por un lazo discursivo que es en principio erótico. Lo concertado implica al sujeto, al otro y al Otro. La frase final de la cita va a descalificarse más adelante en la enseñanza de Lacan cuando en el *Seminario 23* revalorice nuevamente la potencia del registro imaginario al momento de inventar un sinthome, de dar lugar a un semblante. De lo contrario, un proceso artístico o un tratamiento analítico terminarían exponiendo al sujeto al objeto *a*, sin mediación fantasmática, y eso sería confrontarlo con la carne y sus resultados imprevisibles, pero seguramente letales para el sujeto.

Una vez más, la sublimación es una operación que alcanza su meta, la satisfacción, circulando alrededor del vacío, del objeto como falta, el objeto *a*, como goce y como real. La sublimación no se define por el objeto concreto –deslinde que Freud no discierne—, sino por el trabajo significante; como vimos, en algunos casos la sublimación –independientemente de su satisfacción— puede elevar un objeto concreto a la dignidad de la Cosa y, al ser elevado, se torna una 'representación' de la Cosa, como la Dama en el amor cortés; enfaticemos una vez más que en esta elevación, la sublimación no debe confundirse con la idealización; en el caso del amor cortés, con la idealización de la dama. En la idealización se ennoblecen los atributos del objeto a partir de lo imaginario y lo simbólico, el objeto se reviste de valores que, por mediación del Ideal del yo, se orientan a velar el vacío, lo real, la falta en el Otro. Pero en la sublimación se trata de la satisfacción de la pulsión, de bordear lo real, esto es, no recubrirlo con ideales, sino por el contrario hacer emerger ese vacío en el campo del Otro, develando la inconsistencia del Otro. ¿Hasta qué punto en muchas manifestaciones del arte actual, sometidas a elaboraciones aca-

démicas, no dejan de ser ilustraciones de ideales, las cuales son representaciones de ideas que no siempre emergen de la confrontación con lo real, sino que se instalan como denuncias a la manera del arte de oficio o del artivismo? ¿Hasta qué punto en las aproximaciones académicas a la obra de arte la investigación se limita a comentar los contenidos, eludiendo lo propio de la creación artística: la forma de la forma? La sublimación –en su versión más radical— se nos muestra como un desenmascaramiento, un astillamiento del fantasma que, de inmediato, requiere de un semblante nuevo, singular, para develar la falta en el Otro y a la vez sostener al sujeto frente a esa falta. Regresamos al famoso S(Ⱥ).

Praxis clínica y praxis artística

Lacan, en el *Seminario 11*, se propone articular la sublimación con la praxis analítica, de modo que no sorprende que pase a plantear cuestiones específicamente clínicas, como por ejemplo que los analizantes no están satisfechos con lo que son. Veamos si es posible aprovechar algunos de sus planteos en el campo artístico. Si están insatisfechos y por eso recurren a un tratamiento, es porque hay un displacer alojado en los síntomas, displacer consciente que les procura sin embargo placer inconsciente. Se satisfacen, paradojalmente, por la vía del displacer y, como todo analista sabe, es muy difícil conmover esa posición del analizante. Es –si puede decirse así— su zona de confort, con la que están familiarizados y, por ello, se defienden con su fantasma. Como Lacan lo dice contundentemente: ese displacer está dentro de la ley del placer. El artista, como vimos, trabaja a partir de este 'penar-de-más' (Ídem 174), de ese displacer, pero el de oficio, como el psicólogo de las prácticas terapéuticas no psicoanalíticas, solo provee cataplasmas temporarias a ese penar; esas terapias son adaptativas, meras aproximaciones de autoayuda de eficacia temporaria. Están basadas en la idea de permitirle al paciente alcanzar el bienestar y la felicidad por el camino más corto. El psicoanálisis no promete ninguna felicidad, porque no apunta a sofocar el malestar, ese 'incurable', sino a permitirle al sujeto tener una posición subjetiva capaz de arreglár-

selas con él. El artista auténtico invita, de igual modo, a una travesía dolorosa comparable a ese penar-de-más. Sin duda, el artista de oficio sublima y también alcanza la meta de la pulsión de proveer una satisfacción sustitutiva, aunque su posición ética sea aquí no solamente cuestionable sino ideológica, porque, como el analizante que teme confrontarse con el objeto *a* velado por el fantasma, con el núcleo de goce alojado en sus síntomas, prefiere hacer de su arte la representación constante de lo mismo taponándolo con representaciones de objetos diversos. El artista auténtico, tan pronto irrumpe el sinsentido de lo real, esa "categoría de lo imposible" (Ídem), lo confronta y no teme astillar el fantasma al que está alienado, es decir, por un lado, trabaja –en esa "serie continua" entre lo que anda bien y lo que anda mal (Ídem)— la represión que dio lugar a sus síntomas, pero por otro sublima creativamente, arriesgadamente, dando lugar a la satisfacción de la pulsión poniendo en emergencia la consistencia del Otro hegemónico.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Gamarra, Fiorentina. *Lacan, lector de Oriente. Escrituras del vacío*. Buenos Aires: Cascada de Letras, 2022.

Geirola, Gustavo. "Los intrincados caminos de la sublimación en Freud y sus resonancias en el campo de la creación artística". Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities XV.60 https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1956-1.pdf

---. "La cuarta estética de Lacan: Una reflexión sobre el arte a propósito del 'caso Joyce', las chavetas de Braunstein y el sinthome" en revista Argus-*a* Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XV Ed. 58 https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1919-1.pdf

---. "Gramática, discurso psicoanalítico y fórmulas lacanianas de la sexuación". https://argus-a.org/publicacion/1941-gramatica-discurso-psicoanalitico-y-formulas-lacanianas-de-la-sexuacion.html

Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Trad. Juan Luis Bernal. Barcelona: Ariel, 2013.

---. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal-Guitard, 1990.

---. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.

Jaime Bacile, Eliana y Virginia Liliana Cura. "Arte y psicoanálisis. Cómo el arte nos posibilita la *tyche*" (2015). https://www.aacademica.org/000-015/773

Lacan, Jacques. *Escritos I y II*. México: Siglo XXI, 2009.

---. *Seminario 1 (1953-1954): Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós, 1989.

---. *Seminario 4 (1956-1957): La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. *Seminario 5 (1957-1958) Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

---. *Seminario 6 (1958-1959): el deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, 2015.

---. *Seminario 7 (1959-1960): La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

---. *Seminario 8 (1960-1961): La transferencia*. Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, 1982. Online.

---. *Seminario 9 (1961-1962) La identificación*. Buenos Aires: Psikolibro, s/f. Online.

---. *Seminario 10 (1962-1962) La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

---. *Seminario 11 (1963-1964): Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona/Buenos Aires, 1987

---. *Seminario 13 (1965-1966) El objeto del psicoanálisis*. Buenos Aires: Psikolibros, s/f. online.

---. *Seminario 14 (1966-1967) La lógica del fantasma*. Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Buenos Aires, s/f. Online.

---. Seminario 15 (1967-1968) El acto analítico. Buenos Aires: Kryptos, s/f. online

---. *Seminario 18 (1971): De un discurso que no fuese del semblante*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

---. *Seminario 20 (1972-1973) Aun*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

---. *Seminario 22 (1974-1975) R.S.I.* Trad. Ricardo E. Rodríguez Ponte. Buenos Aires, s/f. Online.

---. *Seminario 23 (1975-1976) El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

---. *Otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Lutereau, Luciano. "El objeto a como mirada: la cuestión de la representación. La lectura lacaniana de *Las Meninas* en el Seminario 13". V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2012. Online.

Masotta, Oscar. "Freud y la estética". en *Vectores*, Biblioteca Freudiana de Barcelona.

Miller, Jacques-Alain. *Los divinos detalles*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Recalcati, Massimo et al. *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y arte)*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

Otras publicaciones de Argus-*a*:

Publicaciones de Argus-*a* en su sello ErosBooks:

Gladys Ilarregui
Nunca de ese lado

Mariana Roldán Suárez
Des-amparo

Aldo Dante Alvarado
Cartas desde el Oblicuo Lunar

Martín Giner
Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor

Gladys Ilarregui
El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania

Gustavo Geirola
Dedicatorias
Sonetos y antisonetos

Gerardo González
Soave Libertate

Otras publicaciones de Argus-*a*:

Martha Hickman Iglesias y José Luis Mariscal Orozco
Investigación-creación y gestión cultural en América Latina

Carlos María Alsina
La construcción actoral y sus diversas etapas

Frank Otero Luque
Lima, la bella

Roxana de la Jara y Frank Otero Luque
¡Bienvenidos a Macondo!

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (3)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano
Charla entre teatristas (2)
Teatro, Performance, Praxis teatral

Valeria Arévalos y Ayi Turzi
Aproximaciones a una definición de lo bizarro en el arte

Frank Otero Luque
Avatar y Este lado del Mundo

Claudia Cabrera Sánchez
Miradas desde el margen.
Disidencias culturales en prácticas performáticas contemporáneas

Yanina Vidal
Nuestra Raza (1917):
Prensa e intelectualidad afrodescendiente en Uruguay

Edurne Beltrán de Heredia
Conexiones del teatro chihuahuense: de la escena a la memoria

Mujer, voz y representación:
Fotografía y materiales alternativos en el mundo hispanohablante

Sergio Hernández
Crimen y castigo: los adolescentes ante el sistema penal.
Una aproximación psicoanalítica

Martha Hickman Iglesias
Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara
Testimonios de agentes sociales de un campo artístico

Lizardo Herrera
Bajo el imperio del terror.
Militarización, drogas y muerte en el Ecuador

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo
Charla entre teatristas
Teatro, Performance, Praxis teatral

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti
Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas

Claudia Andrea Castro
Artes, universidades y cárceles en Argentina

Gustavo Geirola
FREUD: del nombre, del origen, del 'gran hombre'
Ensayo conjetural

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,
Mara Leal y Wellington Menegaz
Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas

Alejandra Morales
Representación de lo femenino en el teatro chileno
Rearticulaciones

Alicia Montes
Literatura erótica, pornografía y paradoja

Gustavo Geirola
Lacanian Discourses and the Dramaturgies

Gustavo Geirola
Introducción a la praxis teatral.
Creatividad y psicoanálisis

María Cristina Ares
Evita mirada
Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo entre 1992 y 2019

Gustavo Geirola
Los discursos lacanianos y las dramaturgias

Eduardo R. Scarano (compilador)
Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.
Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez

Virgen Gutiérrez
Con voz de mujer. Entrevistas

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras
Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes

Adriana Libonatti y Alicia Serna
De la calle al mundo
Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)
Transgresiones en las letras iberoamericanas: visiones del lenguaje poético

María Natacha Koss
Mitos y territorios teatrales

Mary Anne Junqueira
A toda vela
El viaje científico de los Estados Unidos: U.S. Exploring Expedition (1838-1842)

Lyu Xiaoxiao
La fraseología de la alimentación y gastronomía en español. Léxico y contenido metafórico

Gustavo Geirola
Grotowski soy yo.
Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe

Frank Otero Luque
Lima, la bella: negociaciones entre lo criollo y lo chicha

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.
Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía

Gustavo Geirola, comp.
Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli

Lola Proaño Gómez
Poética, Política y Ruptura.
La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado
De imposición liberal y "normalización" de la economía

Marcelo Donato
El telón de Picasso

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo
Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales
con bases territoriales en La Araucanía

Sandra Gasparini
Las horas nocturnas.
Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia

Mario A. Rojas, editor
Joaquín Murrieta de Brígido Caro.
Un drama inédito del legendario bandido

Alicia Poderti
Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio

Gustavo Geirola
Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses
Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible

Alicia Montes y María Cristina Ares
Política y estética de los cuerpos.
Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales

Karina Mauro (Compiladora)
Artes y producción de conocimiento.
Experiencias de integración de las artes en la universidad

Jorge Poveda
La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena como coeficiente de sus múltiples encuadramientos

Gustavo Geirola
El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez
Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez
Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola
Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen.
A propósito de los teatristas del norte de México

Virgen Gutiérrez
Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope
Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola
Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame
Más allá de la gesticulación
Ensayos sobre teatro y cultura en México

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)
Cuerpos presentes.
Figuracones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras
Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola
Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes
De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.
La carne como figura de la historia

Lola Proaño - Gustavo Geirola
¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla
La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon
To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy
Poliexpresión o la des-integración de las formas en/desde
La nueva novela *de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger
DUELO: Íntimo. Privado. Público

María Fernández-Lamarque
Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea: Distopías y heterotopíaa

Gabriela Abad
Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina
De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística Florianópolis
Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística Florianópolis
Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola
El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo I: México y Perú

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo III: Colombia y Venezuela

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos

Gustavo Geirola
Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Gustavo Geirola
Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.
Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral

Argus-*a*
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2026