

Serge André

**La  
impostura  
perversa**



PAIDOS  
CAMPO FREUDIANO 4

Serge André

# La impostura perversa

ediciones  
**PAIDOS**  
Barcelona  
Buenos Aires  
México

Título original: *L'imposture perverse*  
Publicado en francés por Editions du Seuil, París

Traducción de Enric Berenguer

Cubierta de Mario Eskenazi

Colección dirigida por Jacques-Alain y Judith Miller

*V edición, 1995*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1993 by Éditions du Seuil, París  
© de todas las ediciones en castellano,  
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,  
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona  
y Editorial Paidós, SAICF,  
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-493-0195-5  
Depósito legal: B-38.305/1995

Impreso en Novagràfik, S.L.,  
Puigcerdá, 127 - 08019 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

## Sumario

<b>1. Los fantasmas de la perversión y el deseo del analista</b>	9
El fin justifica los medios .....	11
Amor del saber y deseo de la verdad .....	13
Una analogía de estructura .....	17
Sade, un libertino prisionero.....	20
«La filosofía ha de decirlo todo» .....	24
Dani o la elección del masoquismo.....	28
Blas o la transferencia perversa .....	37
El deseo del psicoanalista no es un deseo puro.....	48
Freud y Ferenczi: transmisión fracasada y lograda . . .	53
Ferenczi, ¿víctima o verdugo?.....	60
Reunir al niño inocente con el niño cruel.....	64
Hasta el mutuo perdón .....	69
<b>2. Dos homosexuales</b> .....	73
¿Un erotismo inocente? .....	75
Una demanda de análisis .....	78
Otra demanda .....	85
Un hombre entre dos mujeres .....	89
Demanda de amor e imperativo de goce .....	94
El desafío al padre.....	96
El fantasma y la sexuación .....	99
De un fetichismo femenino.....	104
¿Qué fue lo que confundió a Freud? .....	112
<b>3. Las homosexualidades del hombre o ¿cómo ser un hombre?..</b>	119
1. La homosexualidad masculina y la cultura .....	121

Decirse «homosexual» .....	121
De la homosexualidad antigua.....	125
La Edad Media y la norma de la naturaleza.....	130
Sexualidad animal y sexualidad humana .....	135
2. Marcos o el amor del padre .....	139
3. Felipe o la iniciación a la virilidad .....	145
4. El homosexual y la muerte .....	155
El suicidio de Mishima.....	155
La virilidad y la muerte en la mitología homosexual	167
Iniciación, impostura y escritura en Genet.....	181
5. El homosexual es un moralista .....	186
De la transmisión iniciática a la pedagogía de la virili-	
dad.....	186
Una apología de la virtud.....	190
Realidad del objeto, impostura del falo.....	199
<b>4. Carlos o el discurso maniaco .....</b>	<b>207</b>
La ideología de la «depresión» .....	209
¿Trastornos del humor o pasiones del alma? .....	213
El afecto engaña .....	218
Un sujeto sin domicilio fijo .....	276
De la pena al furor maniaco .....	232
Una familia de impostores.....	237
El Otro falaz y el genio maligno .....	242
¿Es posible no dejarse engañar por el Otro? .....	249
La solución masoquista: Carlos y Adamov .....	259
<b>5. Céline o la pasión de la miseria.....</b>	<b>267</b>
De la melancolía como pasión del ser .....	269
La comedia del falo y el horror del objeto.....	277
La melancolía fundamental de Céline .....	283
El fin de las supercherías.....	293
De Ferdinand el triste a Ferdinand el furioso.....	304
El engaño materno y el fetiche .....	314
La última palabra .....	324
«¡Yo soy de estilo!» .....	329
<b>A modo de conclusión.....</b>	<b>337</b>
<b>Notas .....</b>	<b>340</b>

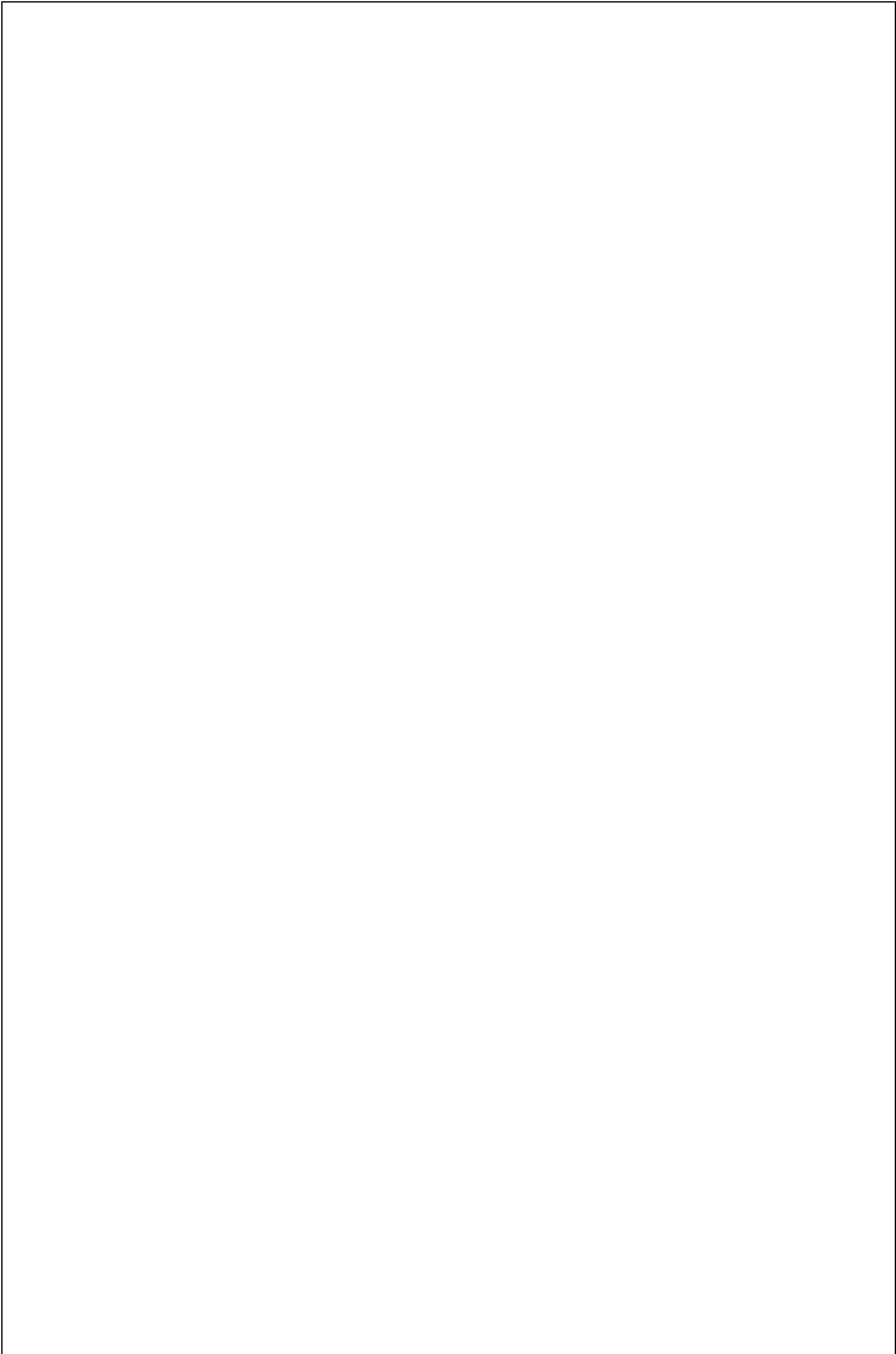
*para Annie Spindler*

«En mi opinión, pues, el análisis sufre del mal hereditario de... la virtud; es obra de un hombre excesivamente correcto, que en consecuencia se cree demasiado obligado a la discreción. Pero estas cosas psicoanalíticas sólo resultan comprensibles si están completas y con todos los detalles, de la misma forma que el propio análisis no funciona si el paciente no desciende desde las abstracciones sustitutorias hasta los pequeños detalles. El resultado es que la descripción es incompatible con una buena exposición de un análisis; es preciso no tener escrúpulos, exponerse, jugársela, traicionarse, conducirse como un artista que compra los colores con el dinero para la casa y quema los muebles para que su modelo pueda calentarse. Sin alguna de estas acciones criminales, no puede lograrse nada adecuadamente.»

(S. Freud, carta del 5 de junio de 1910 al pastor Pfister.)

«Yo digo siempre la verdad: no toda, porque decirla toda, no se consigue. Decirla toda es imposible, materialmente: faltan las palabras. Incluso si la verdad toca a lo real, es por este imposible.»

(J. Lacan, *Televisión*.)



## **Los fantasmas de la perversión y el deseo del analista**



### *El fin justifica los medios*

En las páginas que siguen trato de dar cuenta de algunos fragmentos de una práctica llena de peligros. De esta forma intento encontrar puntos de referencia más seguros y, sobre todo, alguna luz sobre la naturaleza del deseo que me lleva a ofrecer —sosteniéndola luego— la experiencia del psicoanálisis a quienes quieren introducirse en ella conmigo. En este terreno, en efecto, todo está bajo sospecha. Una cosa es querer convertirse en psicoanalista, muy distinto es querer seguir siéndolo. Saber lo que se gana y lo que se sacrifica, conocer los logros y los fracasos, no es vano, pues por muy rigurosas que sean las miras de la experiencia analítica, su desarrollo no está menos marcado en su esencia por el deseo de su experimentador.

El problema planteado por la práctica del psicoanálisis se deriva tanto de su fin como de los medios que exige poner en juego. En cuanto al fin perseguido, el psicoanalista no se conforma con querer curar el síntoma (ambición de la psicoterapia), ni con tratar de asignarle un sentido (proyecto de la hermenéutica). Fundamentalmente, el objetivo del psicoanálisis pertenece al orden de la causa. Causa del síntoma y del sufrimiento, sin duda, pero de manera aún más radical, causa del hecho de que en su vida el ser hablante parezca no poder prescindir del sostén del síntoma. Esta búsqueda de una causalidad nos lleva a examinar la estructura del fantasma que subyace al síntoma, y a tratar de reconstruir su lógica. Tal reconstrucción pone de manifiesto un límite que podemos considerar como dato de partida en el ser hablante, es decir, el hecho, irreductible, de que el sujeto del inconsciente sólo puede decir o preguntarse por su origen inscribiéndose en un escenario, en una

especie de mito mínimo, para fijar, aun sin poder aprehenderlo, su punto más íntimo, lo más real en él, el corazón de su ser, como decía Freud. En suma, la causa de todo su discurso. Igualmente, la voluntad de alcanzar este punto de real original define un destino, que es siempre, nada más y nada menos, una forma de resolver la pregunta dándole la vuelta, es decir haciendo de la causa original el objetivo final.

El problema de la experiencia analítica es también el de los medios que podemos emplear para alcanzar nuestros fines. «El fin justifica los medios», dice el proverbio. Pero, precisamente, se trata de saber hasta dónde podemos —y debemos— ir para llevar nuestra práctica a buen fin. La cura analítica se efectúa en la palabra y sólo en la palabra, si como es de suponer consideramos que las interrupciones de la palabra —silencios, escansiones, mutismos— forman parte de ella. A través de los medios de la palabra tratamos de atrapar un punto último que, por su esencia, se le escapa. Dejando que se desarrollen y se ramifiquen los efectos de sentido inherentes al discurso, en realidad tratamos de localizar el silencio central del discurso, su ombligo de sinsentido, el agujero a cuyo alrededor se desarrolla su espiral. En esta perspectiva, queda claro que la propia experiencia analítica se construye a modo de un fantasma. Y esta constatación nos enfrenta con una paradoja: la de una práctica cuya justificación se encuentra en la disolución de aquello mismo que la sostiene, o sea la creencia en el sentido y en el goce con él vinculado («j'ouis sens», según la ortografía propuesta por Lacan en cierta ocasión), que la transferencia tiende a reforzar.

¿Qué posición ocupa el psicoanalista en el corazón de esta paradoja? La del fin tanto como la de los medios. De entrada es, con toda evidencia, un *medio*, es decir un intérprete. La función de interpretación constituye el aspecto más conocido y más llamativo de la posición del psicoanalista. En tal condición de intérprete, se presta a los efectos de sentido del discurso, ofrece incluso más\* para descifrar el más puro sentido del síntoma. Pero a su vez esta depuración del sentido sólo tiene sentido si lleva al analizante y al analista a preguntarse por la necesidad del sentido en sí misma —y finalmente, a reconocerla como la propia condición del síntoma.

\* *Surenchérir*: literalmente, «hace una oferta más elevada», como en una subasta.

Reducir un síntoma a su sentido edípico no es nada. Todavía es preciso llegar a plantear el mismo Edipo como un síntoma, como el Síntoma por excelencia —sin duda necesario para no estar loco, pero aun así ficticio en su base. Sin dar este paso más allá del sentido, el psicoanálisis podría no ser sino una mistificación más. Así, el verdadero alcance de la operación analítica no es simplemente demostrar y elucidar el síntoma, sino más todavía, captar por qué razón creemos en el síntoma y, de manera general, por qué creemos en el sentido (en el hecho de que «eso quiera decir algo»), y, en consecuencia, en el Padre, en Dios, en el analista.

En este punto, el psicoanalista, de ser un medio, pasa a ser fin de la experiencia: su posición como causa del discurso de su psicoanalizante constituye el objeto último de la interrogación que éste debe llevar hasta su término. ¿Qué es el psicoanalista, si no es aquel que uno creía, si no es sólo el sujeto supuesto saber el sentido? ¿Qué es sino, más bien, uno que solamente se presta a socavar dicha creencia o suposición para poder conducirla mejor hasta su punto de sinsentido original? Descubrir para qué sirve el psicoanalista, en cada caso singular, se convierte así en el objetivo de la experiencia analítica. Entonces se verá desplazado de su función de intérprete a la de causa, objeto-causa de la experiencia que, más que explicar, suscita. En este viraje decisivo, es el deseo del analista, más que su saber, el motor y el garante de su práctica.

### *Amor del saber y deseo de la verdad*

El problema del psicoanálisis se deriva igualmente de las condiciones de desarrollo de su experiencia. Dichas condiciones las resumimos con el término general de transferencia. Pero la transferencia es un fenómeno más complejo de lo que parece a primera vista. En esto la enseñanza de J. Lacan ha aportado una nueva luz y ha legado a los psicoanalistas una orientación rica en preguntas. Digamos, esquemáticamente, que si Freud, al destacar la renuncia y la sublimación necesarias para la tarea del analista, nos legó una problemática que podríamos definir como la obsesivización del analista, Lacan, por su parte, al promover el deseo del analista como eje de la transferencia y la función del objeto (a), nos obliga a re-

plantear de forma radical la cuestión de la «virtud» del analista, y nos enfrenta al problema de la posible perversión de la situación analítica. La transferencia, tal como Lacan propone examinarla, constituye, en efecto, un proceso con dos vertientes, y esta doble polaridad no se confunde con la reciprocidad transferencia/contratransferencia en la que creyeron los analistas postfreudianos.

En su primera vertiente, la transferencia se sostiene en la suposición, por parte del analizante a su analista, de que detenta el saber capaz de responder a sus preguntas, así como en el hecho de que el analista acepta prestarse a tal suposición (y ello no significa que la valide presentándose como si supiera, ni que pueda conformarse con ser un ignorante puro y simple). Esta suposición de saber, emitida por el analizante, es la condición inicial de la experiencia. Por otra parte, es de destacar que en realidad preexiste al análisis: tenemos una tendencia «natural» a suponer la existencia de un saber semejante en algún lugar, depositado en el Otro, y siempre abordamos a quienes revisten para nosotros la figura de este Otro (padres, educadores, amos diversos) en base a tal suposición. El psicoanalista sirve simplemente, en el estado de la civilización que hemos alcanzado, para cristalizar esta suposición del saber y hacer así más puro el fenómeno de la transferencia.

Paradójicamente, apenas erigida esta suposición en la demanda de análisis, ya se convierte en el mayor obstáculo para su desarrollo. Pues, contrariamente a lo que pensaba Freud, Lacan demostró que en realidad el saber no suscita ningún deseo. Desde luego, podemos desear el poder que puede dar el saber, podemos desear violar secretos o ver cosas ocultas, pero no deseamos el saber de por sí. El saber suscita amor, no deseo. En consecuencia, nos conformamos con estar convencidos de que el saber existe y de que el Otro lo posee, y en consecuencia no queremos saber nada de nada: tan sólo queremos, por lo general, ser amados por el saber y por el Otro que supuestamente lo posee. Ahora bien, el amor constituye un problema inextricable para el psicoanálisis, pues a diferencia del deseo ni se analiza ni se interpreta. Esto expresa, de forma humorística, el título de uno de los últimos seminarios de J. Lacan («L'insu que sait de L'Une-bévue s'aile á mourre»): el amor es el fracaso del inconsciente, es la puesta en jaque del deseo.

En su primera vertiente, la transferencia conduce pues al calle-

jón sin salida del amor. Pero hay, según Lacan, una segunda vertiente de la transferencia, más allá de la suposición del saber y del amor resultante: en esta otra cara, el motor de la demanda es una suposición de deseo. Porque el analizante no sólo pone al analista en posición de sujeto supuesto saber, también le supone un deseo que le concierne a él. De ello resulta, no ya amor, sino angustia. ¿Qué quiere el analista, si se presta a esta experiencia de la que es el medio sólo para convertirse en su fin, experiencia en la que sostiene el movimiento del sentido sólo para encarnar su vacío central, ofreciéndose al amor únicamente para escabullírsele? ¿Qué puede llevar a un sujeto a consagrarse a un papel cuyo término de destitución está fijado de antemano, a querer «ser un santo» como dice irónicamente Lacan remitiéndose a Baltasar Gracián? ¿Cuál es este «deseo del analista», central en el desarrollo de cada análisis, pero punto crucial igualmente en la transmisión del psicoanálisis y en la concepción de su práctica por parte del psicoanalista?

Nótese que, en esta segunda vertiente, la ambigüedad de la transferencia no es menos preocupante que en la primera. Porque si el deseo del analista es la condición de la experiencia (o, en todo caso, de que esta experiencia tenga un final), también se puede pensar que la obstaculiza. Es un obstáculo, por lo menos, para que la experiencia analítica se pueda considerar «objetiva» o «científica», pues contrariamente a los postulados de base de la experimentación científica, está orientada en lo fundamental por el deseo del experimentador. Por eso, como planteaba Lacan al principio de su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*,<sup>1</sup> esta experiencia debería compararse con la alquimia más que con la química —la cuestión de la pureza del alma o de la pureza de las intenciones del experimentador es igualmente capital en la operación alquímica.

La cuestión se complica todavía más si se advierte que la incidencia del deseo del analista se desarrolla en distintos planos a un tiempo, que se producen interferencias entre ellos y no resulta fácil ni separarlos ni determinar lo que es causa y lo que es efecto de dichas interferencias. En primer lugar está *el deseo supuesto al analista por el analizante*. Este deseo es un factor del discurso del analizante, aunque sea implícitamente, y es en consecuencia uno de los elementos capaces de facilitar el acceso a su fantasma funda-

mental. Luego debe medirse el valor del deseo particular de determinado analista —y conviene precisar: de determinado analista con respecto a determinado analizante. Este otro deseo es un factor del discurso del analista: se trasluce, como una marca inconsciente, en la menor intervención del analista, traicionando así su propio fantasma de la cura. No hay duda de que como sujeto el analista se sostiene, también él, en un fantasma. Pero no podemos conformarnos con este simple truismo, pues en principio el fantasma del analista hubo de ser reconstruido durante su propio análisis, y de forma tal que el sujeto en cuestión eligió darle a su reconstrucción, como salida, la decisión de convertirse en analista. En este plano, el deseo del analista implica pues toda la problemática de la transmisión del psicoanálisis de un psicoanalista a otro dentro de la cura. Finalmente, el deseo del analista emerge todavía en otro plano. Este último es mucho más difícil aprehenderlo, pero con todo es capital precisarlo, pues aquí es donde podría introducirse un límite, un arbitraje entre los dos anteriores. Corresponde al *deseo del analista propiamente dicho*, o en otras palabras, a un deseo específico y genérico que estaría vinculado con la posición del analista como un rasgo suyo de estructura. Plantear en este plano la cuestión del deseo del analista es, en suma, preguntarse si la experiencia del análisis es capaz de crear un *nuevo deseo*, un deseo inédito todavía no alcanzado por ninguna otra práctica (filosófica, religiosa, científica, artística...). Digámoslo de entrada, esta hipótesis de un puro Deseo del Analista constituye hoy día la más extrema de las preguntas que se plantean los analistas acerca de su práctica, y su solución está por elaborar. ¿Hay algo que corresponda para el analista al deseo del amo, al deseo del médico, al deseo del educador o al deseo de la histérica? El propio Lacan no dijo mucho más que lo que propone en su seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, cuando plantea que el deseo del analista es «un deseo de obtener la diferencia absoluta, la que interviene cuando el sujeto, confrontado al significante primordial, accede por primera vez a la posición de sujeción a él». <sup>2</sup> Esta fórmula, por muy lacónica que sea, al menos deja suponer que el deseo del analista podría ser el de conducir al sujeto en la cura hasta el punto donde esta sujeción primera al significante, producto del azar de un encuentro, pudiera repetirse, y ser en esta ocasión elegida de algún modo por

el sujeto. Como el lector podrá constatarlo en adelante, el sujeto perverso incita a la expresión de este deseo más que nadie, pues ningún otro tanto como él reclama el poder de elegir su síntoma.

### *Una analogía de estructura*

De todas formas, para acercarnos al punto crucial donde el sujeto perverso puede anudar su deseo con el deseo del analista, todavía es preciso ver hasta qué punto este último puede ser requerido por la propia lógica de la perversión. En los tres planos en los que se plantea la cuestión del deseo del analista, surge inevitablemente, en efecto, la idea de una posible perversión de este deseo. En consecuencia, nuestra interrogación debe dirigirse, paralelamente al deseo del analista, a una estructura que Lacan aisló y formalizó, inscrita en el corazón de la problemática de toda perversión, a saber, la estructura del fantasma sadiano.

La relación entre el deseo del analista y la perversión es un problema mucho más estructural que la cuestión, accidental y sin duda más pintoresca, de los acontecimientos que puedan ocurrir en un análisis determinado. Que hay analistas perversos, como los hay psicóticos, es cosa segura. Y todo el mundo estará de acuerdo en desear que haya los menos posibles. Mas este anhelo, sostenido por la angustia y la censura, no nos hace adelantar gran cosa, y con la misma facilidad podría decirse que los analistas ni perversos ni psicóticos no están a salvo de cometer errores garrafales. Podemos convenir en que hay, en las estructuras psicóticas y perversas, una dificultad indudable para que la cuestión del deseo del analista pueda desprenderse del fantasma propio del sujeto que asume su posición. Pero tal vez sería más interesante observar que perversos y psicóticos se sienten especialmente atraídos por la posición del psicoanalista; los primeros, porque la suposición de deseo y el efecto de angustia que conlleva se avienen con su impulso a corromper y a dividir al otro; los segundos, porque la suposición de saber otorgada al analista puede corroborar su íntima certeza de saber qué quiere el Otro.

Asumamos con resignación que querer eliminar pura y simplemente a estos sujetos de la profesión de psicoanalista sería un pro-

yecto tan vano como pretender prohibir la profesión de pedagogo a los paidófilos, la de cirujano a los sádicos o la de enfermera a las histéricas...

Lo verdaderamente escandaloso no es esto. Lo verdaderamente escandaloso es que la captación del deseo del analista —especialmente en el tercer nivel que he expuesto— ha de pasar forzosamente por la confrontación con el fantasma sadiano, confrontación impuesta, efectivamente, por una analogía estructural. Para persuadirse de ello, es suficiente con comparar, en la enseñanza de J. Lacan, las fórmulas que propone para el fantasma sadiano, por una parte, y para el discurso del analista, por otra. O, en una perspectiva más directamente clínica, basta con leer los últimos escritos de Ferenczi, especialmente su *Diario clínico*.<sup>3</sup> La relación analítica no es sin embargo, de por sí, una relación perversa; en principio es incluso todo lo contrario, y se debería poder definir el deseo del analista en estricta oposición al deseo del perverso. Pero, precisamente, tal oposición sólo puede captarse claramente a partir de los puntos en los que ambos deseos se entrecruzan. Así, es importante determinar cuáles son estos puntos.

En la relación analítica, ¿hay algo capaz de evocar la relación del verdugo sadiano con su víctima? El planteamiento inicial de esta situación supone tal potencialidad, al menos como una cuestión concerniente a la afectividad del psicoanalista. Si el *Diario clínico* muestra una percepción aguda, es que, de entrada, el psicoanalista sólo sostiene su existencia y su función frente a la queja y el sufrimiento. Para que haya psicoanalista, ha de haber un sujeto que sufra. Pero dicho así, no es bastante. Es preciso añadir que, a diferencia del médico, del abogado, del juez o del sacerdote, quienes también reciben quejas, el psicoanalista, por su parte, no se queja: no compadece a quien se queja. Es *insensible*, como dice Ferenczi. La apatía del psicoanalista frente al sufrimiento por fuerza incitará al psicoanalizante a preguntarse lo que su queja le inspira a su interlocutor, le llevará a suponer que puede hacerle gozar. De ahí el temor que con regularidad expresa el que sufre, al principio del análisis: ¿acaso un psicoanálisis, después de todo, no corre el riesgo de provocar un agravamiento aún mayor de su desgracia?

El psicoanalista no se siente obligado a anestesiar el sufrimiento, a reparar la injusticia o a dar a la queja un sentido redentor.



Sobre todo, no está ahí para «sufrir con», para compadecer. Su apatía se opone al *pathos*. Semejante posición supone algo más que estoicismo. Yo diría que es, en el sentido más fuerte del término, la posición del *desprecio* —si se procura entender como desprecio no por el sujeto, sino por el *pathos*. El analista, en otras palabras, no concede al sufrimiento el valor que el sujeto sufriente, el sujeto patológico, le otorga en su queja. Este desprecio es sólo la respuesta a una equivocación\* del analizante.

Así se establece la primera analogía entre la posición del analista y la del amo sadiano. Lo que a este último le interesa no es, como demasiado a menudo se cree, el sufrimiento de su víctima. El sádico no busca simplemente hacer daño: quiere la división subjetiva que el sufrimiento permite hacer emerger en la víctima. Así, el analista y el amo sadiano tienen en común que ambos tratan de extraer el sujeto dividido del sujeto patológico. Pero tal división sólo se revela verdaderamente mediante una partición entre el *pathos* y el *logos*. Y la cuestión, precisamente, es saber qué ocurre con el *logos* en cada una de estas dos situaciones. En el relato sadiano, el héroe-verdugo obtiene un provecho de este reparto. La escena de tortura le permite, efectivamente, reapropiarse la totalidad del *logos*, dejándole a la víctima tan sólo un muñón de él: el grito. En la situación analítica, se produce exactamente lo inverso: el analizante dispone de casi toda la palabra, mientras que la parte del analista ¡se reduce a algunos suspiros y borborismos!

Así pues, conviene precisar mejor en qué convergen estas dos situaciones y en qué divergen. Hacer emerger la división subjetiva en el otro, únicamente es posible a partir de determinada posición que Lacan desiena de forma idéntica para el analista y para el amo sadiano:  $a \rightarrow \mathcal{S}$ , o sea al revés que la fórmula del fantasma:  $\mathcal{S} \diamond a$ . Estas fórmulas irán ganando expresividad en el transcurso de las siguientes páginas. Con todo, esta analogía de estructura queda limitada por una diferencia fundamental. En el verdugo sadiano, esa posición se asume sólo en nombre de una voluntad de goce absoluto que Sade atribuye a la Naturaleza, es decir, en definitiva, a una figura de la Madre. En cuanto al analista, se supone que no goza de la división del otro (en todo caso, en este punto es donde

\* *Méprise*.

se plantea la cuestión de un posible deslizamiento de la posición analítica hacia la perversión), y más todavía, que no apela a una voluntad de goce distinta de la del sujeto que a él se dirige. Por el contrario, si el psicoanalista se presta a que su analizante le suponga, o al menos sospeche, un goce semejante, sólo es para que pueda despegarse de él y así disminuya su servidumbre. Por esta razón es importante, en determinados momentos cruciales de la cura, que con su respuesta el psicoanalista pueda dar testimonio —expresa o silenciosamente— de que ningún Otro supremo (ya sea Dios, la Naturaleza, la Mujer o Lacan...) es depositario de la verdad en cuanto al goce y, en consecuencia, el problema del goce no es para él menos candente que para cualquier otro. Como daba a entender irónicamente Lacan, la verdad es que Dios es inconsciente...<sup>4</sup>

### *Sade, un libertino prisionero*

Cuando se considera la posición del analista y el deseo que le corresponde, debe distinguirse entre el sujeto que quiere ocupar ese sitio y el ser que se hace presente en el mismo lugar para el analizante que se dirige a él como a la causa de su decir. Por otra parte, el fantasma sadiano también está desdoblado. En efecto, no se debe confundir el fantasma del héroe sadiano del relato (indiscutiblemente un fantasma sádico) con el fantasma de D. A. F. de Sade, el sujeto para quien ese relato cumple determinada función (la cual, por otra parte, no coincide con la que pueda tener para su lector); este segundo fantasma, el del sujeto Sade, presenta más bien los rasgos del masoquismo.

Hay una palabra, un significante, que enlaza estas dos vertientes, sádica y masoquista, del fantasma sadiano. Esta palabra, con la que se definen tanto los héroes del relato como su autor —y cabría indagar qué ecos suscita aplicada al psicoanalista— es el término *libertino*. ¿Qué es un libertino en ese final del siglo XVIII? Es alguien que pretende no someterse al discurso dominante, es decir a las ~~cerdas~~ ~~cerdas~~ religiosas y a la regulación de las costumbres que de ellas se derivan. El ateísmo propio de los libertinos es, en realidad, un cuestionamiento radical del sujeto supuesto saber operan-

te en aquella época, particularmente el dios cristiano. El libertino pretende destronar a ese dios en pro de una celebración de la Naturaleza. Esta, sin embargo, no reemplaza exactamente al dios supuesto saber: lo sustituye, pero como *sustancia supuesta gozar*. El libertino, en suma, desplaza el valor de verdad desde el polo del saber hacia el polo del goce. Y si denuncia a la religión, es porque constata la impotencia del mito de la creación divina como explicación de la causa del universo, del porqué del Ser, y en consecuencia, del goce. Esto es lo que Sade celebra a su manera en las declaraciones de un ateísmo exacerbado que contiene, por ejemplo, su poema de 1787 titulado «La Verdad». Este texto termina con un curioso elogio de la Naturaleza, cuyos términos por fuerza han de resultarle chocantes a un psicoanalista:

Aquí todo se reproduce, aquí todo se regenera;  
Tanto de los grandes como de los pequeños, la puta es la madre,  
Y siempre somos igualmente queridos para ella,  
Monstruos y malvados tanto como buenos y virtuosos.<sup>5</sup>

Tales afirmaciones dan a entender que Sade, por mucho que diga, es mucho más que un libertino. Él revela la cara reprimida del libertinaje, sigue avanzando ahí donde el libertino más convencido empieza a retroceder. En efecto, en la filosofía que desarrolla en sus relatos y sus ensayos, Sade sustituye la falsa libertad moral celebrada por los libertinos y propone a cambio una moral nueva que es, en este caso, de estricta obediencia. Donde los libertinos se conforman con promulgar la desobediencia de la ley moral establecida divulgando un mensaje que dice, en resumidas cuentas: «Se puede obtener placer, no está prohibido», Sade, por su parte, franquea el límite del placer y propaga una ley moral todavía más severa, pues su mandato es, en suma, el siguiente: «Hay que gozar, es una obligación».

Sin embargo, en esta misma obligación de gozar, dictada en nombre de la Naturaleza omnipotente, es donde Sade tropieza con su límite y penetra en su prisión. La Naturaleza sadiana quiere gozar, y prohíbe que nada, ni siquiera lo humano, obstaculice su goce destructor. Nuestro deber —de esencia kantiana, como destaca Lacan en su *Kant con Sade*— es por lo tanto anonadarnos para dejarle

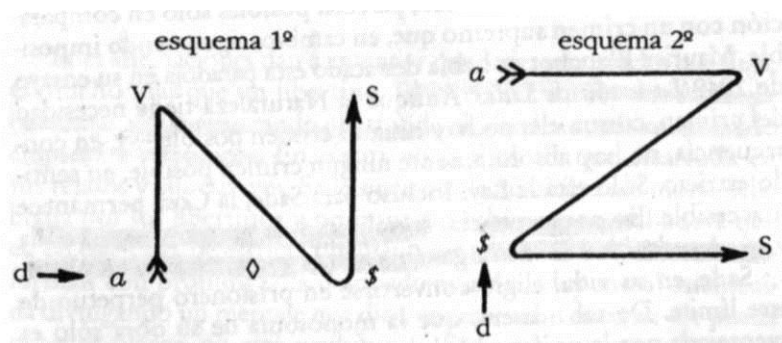
vía libre, para que se pueda cumplir la Ley.<sup>6</sup> La Naturaleza, en Sade, exige el crimen, porque tiene necesidad de cuerpos muertos para poder reproducir nuevos cuerpos: la Ley, es que es preciso destruir para poder crear. La justificación del asesinato, en este planteamiento, no tiene pues nada que ver con la licencia del placer. De hecho, el verdugo sadiano sacrifica su subjetividad a ese Otro sanguinario y apremiante. Se reduce a no ser sino una voz que enuncia el mandato natural del goce, además de un instrumento que lo ejecuta como un funcionario celoso. La víctima es quien duda y plantea preguntas sobre lo que quieren de ella (pues ignora la Ley, y por ello necesita ser educada), sólo la víctima queda dividida entre cuerpo y palabra, experimentando además todo el peso de la angustia.

Sin embargo, la apología sadiana del crimen se detiene en un horizonte. Así, *La filosofía en el tocador* fracasa a las puertas del asesinato de la madre, nunca perpetrado, que permanece siempre como una amenaza. Por lo tanto, los crímenes sadianos, reclamados por la voz de la Naturaleza, parecen posibles sólo en comparación con un crimen supremo que, en cambio, sigue siendo imposible. Maurice Blanchot ya había destacado esta paradoja en su ensayo de 1949 *La razón de Sade*.<sup>7</sup> Aunque la Naturaleza tiene necesidad del crimen, contra ella no hay ningún crimen posible —y, en consecuencia, no hay absolutamente ningún crimen posible, en sentido estricto. Sólo está la Ley. Incluso para Sade, la Cosa permanece inaccesible. En consecuencia, la voluntad de goce no llega a nada y queda reducida a la «descarga» final por la que se resuelve en placer.

Sade, en su vida, eligió convertirse en prisionero perpetuo de este límite. De tal manera, que la monotonía de su obra sólo es aventajada por la uniformidad de su vida, aunque ésta no se desarrolló como la realización del fantasma de sus relatos (en cuanto a crímenes, el hombre Sade sólo cometió algunos pecadillos que hacen sonreír). Es más bien al revés: en su vida, Sade es víctima. Pero no se trata de una contradicción; como escribió Lacan, «el rigor de su pensamiento pasa a la lógica de su vida», y ello en la molida en que «no es engañado por su fantasma».<sup>8</sup> ¿Qué quiere decir esto? No que Sade se liberara de su fantasma, sino más bien QUE SE CONSAGRÒ a él, sabiendo que era un fantasma, aunque pagó por ello el precio requerido. Digamos pues: Sade, el prisionero del

fantasma, y precisemos que fue tanto su prisionero voluntario como su víctima. Lo demuestra su reacción al saber que le habían condenado a muerte por sodomía. En un áspero mentís al apólogo kantiano del hombre amenazado con el cadalso,<sup>9</sup> la respuesta de Sade ante tal noticia fue esta exclamación: «¡Me cago en Dios! A eso quería yo llegar, ya estoy cubierto de oprobio; ¡dejadme, dejadme, que me corrol!», cosa que hizo inmediatamente —al menos eso pretende el narrador de la XXIIIª de las *Ciento veinte jornadas de Sodoma*.

Encarcelado por un decreto real durante la mayor parte de su vida, Sade se encontró ocupando la posición que, en sus escritos, le corresponde a la víctima: la del sujeto en trance de desaparecer, el sujeto hundido en lo que él llama el «entre dos muertes». Por eso, en su *Kant con Sade*, Lacan, para situar el fantasma de Sade, imprime un cuarto de vuelta al esquema del fantasma del amo sadiano:<sup>10</sup>



El primer esquema formaliza el fantasma del héroe sadiano y su relación con la víctima. Llevado por su deseo (*d*), el verdugo se sitúa en *a*, es decir en posición de objeto (y no de sujeto) del fantasma. En efecto, se sabe instrumento o voz de una voluntad de goce absoluto (*V*) de esa Ley natural que, como ya indiqué, equivale para Sade a un sustituto de la ley moral kantiana. Desde ahí, se dirige a su víctima, a quien le ha dejado todo el peso de la subjetividad, y la deja profundamente dividida entre la sumisión a la

voz imperativa y la rebelión contra el dolor (8), hasta que se desvanece. Pero esta operación, esta aplicación rigurosa de la ley del crimen a la víctima, supone lo que Lacan llama un «cálculo del sujeto» —esto simboliza la flecha desde  $a$  hasta  $S$ , pasando por  $V$  y  $\$$ . ¿Cuál es este cálculo? De hecho, la maniobra del amo sadiano apunta a producir un sujeto mítico, nunca alcanzado, ni por él mismo ni por la víctima: un «puro sujeto del placer», dice Lacan, es decir un sujeto que sólo experimentaría placer en el goce. En suma, las torturas infligidas tienen como finalidad extraer del goce su parte de dolor, aislar lo que, en el goce, es el mal, para revelar un puro placer sin mezcla. En el momento en que esta separación se va a realizar o se va a producir la revelación de un goce puro, la víctima se desvanece y el amo «se corre».

El segundo esquema representa el fantasma de Sade en su vida. Aquí, es el propio narrador quien se encuentra en la posición de sujeto en trance de desaparecer ( $\$$ ): está en la cárcel, como si ya estuviera muerto, llamado a una ausencia definitiva, apartado del mundo por el capricho de su verdugo, es decir su suegra, la señora de Montreuil ( $a$ ). Ésta, en nombre de una voluntad absoluta de hacerse con su yerno —en efecto, parece que estuvo muy encaprichada de él— lo hace encarcelar, imponiéndole así una división radical entre el hombre prisionero y el autor libertino. Pero en cierto modo, Sade recupera en prisión el sujeto bruto del placer que sus héroes sueñan con alcanzar: en adelante su mujer, su cuñada, su criado, se consagran a satisfacer sus menores exigencias.

Luego, examinando la práctica de Ferenczi, mostraré cómo estos dos esquemas permiten situar mejor el deseo del analista, por una parte en la cura, en la que el analista ocupa la posición del objeto ( $a$ ) del fantasma para el sujeto que a él se dirige, y por otra parte, en la vida, es decir desde el punto de vista de su propia subjetividad —lugar donde Ferenczi se dejó aprisionar por la transferencia.

### <<La filosofía ha de decirlo todo >>

En el interior mismo de la tumba donde penetra en vida, Sade se mantiene en su papel de servidor de un imperativo absoluto de

goce, y lo hace por su relación con la escritura, que pone de manifiesto una curiosa forma de situarse con respecto a la palabra y de dirigirse a su lector. Cuando Dolmancé, viendo cómo su amigo el Caballero se esfuerza denodadamente por penetrar a la joven Eugenia de Mistival con su monstruoso miembro, exclama: «¡Ah! ¡Joder! ¿Acaso somos delicados cuando nos corremos?»; o cuando el Caballero responde como un eco: «Grita todo lo que quieras, putita, te he dicho que ha de entrar, ¡aunque tuvieras que reventar mil veces!», podemos preguntarnos si estas mismas exclamaciones no podría proferirlas el propio autor cuando se dirige a su lector y le repite machaconamente, página tras página, el catálogo de sus perversiones.

Porque el imperativo del fantasma sadiano, antes que su escenificación en lo imaginario de las escenas sexuales, es de entrada un *hay que oír*, y en eso está relacionado con lo más estructural de la perversión. Antes de que el miembro monstruoso fuerce el orificio, anal o vaginal, de la víctima, el enunciado del fantasma fuerza la oreja del lector. La fuerza por su monstruosidad, por su violencia, pero también y sobre todo lo fuerza por la voluntad totalitaria que implica. Cuando al final del mismo texto, la señora de Mistival, que se había desvanecido al ser torturada, es reanimada a latigazos y exclama: «¡Cielos! ¿Por qué me sacáis de la tumba? ¿Por qué devolverme a los horrores de la vida?», la respuesta de su verdugo no se hace esperar: «Pues sí, madrecita, porque *aún no se ha dicho todo*» (la cursiva es mía). En esta respuesta admirable está todo Sade. Para él, el imperativo de gozar mediante el crimen se convierte, dentro de su prisión, en el imperativo de decirlo todo a través de la escritura.

Nosotros, que a quienes nos traen su sufrimiento les planteamos como regla el deber de «decirlo todo», por fuerza hemos de estar atentos a la lógica del escrito sadiano. Esta lógica es la siguiente: mientras no se haya dicho todo, mientras el objeto propiamente dicho (es decir el objeto del goce) no haya sido nombrado, repertoriado, fundido en letras, debe sobrevivir para seguir a merced de los golpes del verdugo que prosigue su despedazamiento simbólico. Por eso, en el relato sadiano, la víctima está dotada de una resistencia y de una capacidad de supervivencia más allá de lo razonable. Pero sólo puede sobrevivir de esta forma como objeto malo,

como desperdicio de lo que se puede decir: si todavía vive, y por lo tanto está disponible para nuevas torturas, es que todavía no se ha dicho todo del goce.

En el plano de la escritura, la misma lógica totalitaria guía a Sade en su relación con la letra. «La filosofía ha de decirlo todo», escribe en *Historia de Juliette*. Ello significa que el escrito sadiano se plantea como misión reintegrar en el decir lo que habitualmente (y no tan sólo por conveniencia) no se dice. Pero, sobre todo, este deber de decirlo todo implica una finalidad: alcanzar *un decir que no deje ningún resto*. La ambición de Sade es la de un decir que englobe aquello que, por definición, se plantea como exceso con respecto al decir, es decir el propio goce. Y ahí está la paradoja. Pues al avanzar en la dirección de esta exigencia, Sade descubre que siempre es posible un nuevo exceso, siempre puede imaginarse un goce por añadidura. Y en consecuencia se ve condenado a seguir siempre escribiendo, enumerando, a proseguir su repertorio. Su «decirlo todo» debería contener lo que supera al decir, el *exceso*, para demostrar que el exceso no está de más, sino dentro, y ya no hay exceso, no hay un más allá del decir. En otras palabras, en el proyecto sadiano subyace el anhelo fundamental de que ya no haya imposible de decir. Este anhelo lo pondremos en relación con dos pasiones del hombre Sade: la que sentía por la geografía (es decir, por el sistema que nombra y hace el repertorio de todos los puntos de ese gran cuerpo, la Tierra), y la que sentía por los números.

El proyecto de decirlo todo implica, en el fondo, una verdadera teoría de la lengua. De acuerdo con esta teoría, la lengua carecería de suplemento y el léxico no tendría sujeto. Sin embargo, semejante proyecto encuentra un límite, como observó con razón Marcel Henaff en un artículo menos conocido de lo que merece.<sup>11</sup> Este límite se capta en el mismo relato sadiano. En efecto, éste incluye dos lugares predilectos: el tocador y el gabinete secreto. El tocador es el lugar donde se filosofa, teórica y prácticamente; en suma, el lugar donde se ilustra 1) que todo se puede decir, y 2) que todo lo que se puede decir se puede (y debe) hacer (la «postura» sadiana demuestra inmediatamente el teorema enunciado). Pero el gabinete secreto es como el contrapunto del tocador, y su función es precisamente encuadrar el resto, acoger lo que no es enunciable en filosofía. Mientras que el tocador es, por definición, el lugar de



una asamblea, de un discurso común, el gabinete secreto es un lugar donde el libertino se retira a solas con su víctima. De lo que ocurre en ese lugar nada sabemos, salvo lo único que sale de allí, o sea el grito de la víctima que resuena en el texto como el exceso irreductible del decir. Este más allá del tocador, ese lugar donde el desenfreno ya no está ordenado por la lengua, indica pues el límite de la transgresión sadiana; inscribe la necesidad de un imposible de decir, de un exceso que siempre subsiste fuera del decir. Este gabinete secreto es, en suma, *el síntoma del fantasma sadiano*.

Evidentemente, el *decirlo todo* enunciado por la regla fundamental de la experiencia analítica sólo tiene sentido en la medida en que está orientado por la preocupación de un *bien decir*: en el tocador del psicoanalista, el decir parte de lo imposible de decir. A falta de este punto de referencia —que impone toda una ética—, la regla fundamental bien podría transformarse, en efecto, en máxima sadiana. Imaginemos, por ejemplo, un psicoanalista que de tanto empeño en hacérselo decir todo a su paciente, postergara indefinidamente el final de la sesión...

La máxima sadiana supone, de hecho, una pretensión que, si se lograra, conduciría a un discurso capaz de prescindir de un sujeto. De igual modo que el desenfreno del relato sadiano está organizado, planificado como un trabajo en cadena (Roland Barthes nos da una preciosa definición cuando lo llama «*tapis roulant*»),<sup>12</sup> también la frase del escrito sadiano tiene tendencia a desarrollarse como si fuera producto del funcionamiento automático de una máquina sintáctica, y los autores de sus enunciados serían meros recitadores. La frase de Sade es, en el límite, el estricto equivalente de la postura que describe. Basta con remitirse a la escena en la que Francaville es sodomizado trescientas veces en dos horas; Juliette lo describe como una especie de tiovivo motorizado: «Esos bellos miembros, preparados de esta suerte, iban de mano en mano hasta llegar a las de los niños que habían de introducirlos; desaparecían en el culo del paciente; en cuanto salían eran reemplazados; y todo ello con una ligereza, con una presteza inimaginable». Lo que fija los límites de lo imposible de decir es en este caso el tiempo: imposible describir en dos horas trescientas sodomizaciones —es como si la letra siempre fuera con retraso con respecto al goce. En consecuencia, hay que pasar de la mano, o la pluma, a una *máquina de*

*escribir* que no esté frenada por el tiempo de elaboración del fantasma. Así, por una parte, el amo se otorga la facultad de decirlo todo y tiende, en el mismo movimiento, a anularse como autor del decir en provecho de la máquina de gozar (ya sea la cadena de libertinos acoplados, o la cadena de las palabras unidas en las frases); y, por otra parte, la víctima, al serle retirado todo derecho a la palabra, subsiste irreductiblemente a través de su grito —ese grito que Barthes entendió, y con razón, como «fetichismo sonoro».<sup>13</sup> El psicoanalista ha de meditar la lección que de ello se deriva: cuando se quiere decir todo, sólo se obtiene la manifestación más patética de la voz como fetiche.

### ***Dani o la elección del masoquismo***

Los sujetos perversos, como por lo común observan los analistas, raramente llevan su análisis hasta eso que convenimos en considerar como un final de análisis. Por lo general se detienen antes de llegar hasta ahí. De todas formas, más que juzgar esta detención prematura como un abandono o una dimisión, me parece conveniente localizar mejor el punto preciso donde ponen fin a sus análisis. Lo más a menudo, este punto no es indiferente. En muchos casos, indica el momento en que el sujeto, repitiendo su sujeción primordial al significante que lo determina en el inconsciente, elige, o en todo caso adopta, su perversión. Y esta elección implica, a falta de una elucidación del fantasma, una modificación de su posición con respecto a él, modificación que podría explicar el paso del 1<sup>er</sup> al 2<sup>o</sup> esquema del fantasma sadiano. Por otra parte, si bien deja al psicoanalista insatisfecho, la decisión del sujeto de interrumpir su análisis a menudo va acompañada, en primer lugar, de una satisfacción manifiesta. En el punto a donde ha llegado tal vez no sabe por qué es lo que es, pero ahora parece estar contento de serlo, y no deja de darnos un testimonio de su gratitud por ese placer que le ha descubierto el psicoanalista. Que el analista, por su parte, no pueda estar satisfecho, indica que más allá del placer de aliviar o de curar, el deseo del analista es más fuerte. Dicho de otra manera, allí donde el perverso se detiene, empieza el deseo del analista.

La cura de Dani, que contaré a grandes rasgos, sólo duró un año y medio. La había iniciado acuciado por unos violentos y devastadores accesos de angustia, además de una pregunta que le obsesionaba desde hacía años: ¿era un «transexual», o no? Dando crédito al discurso común, cuyos ecos en la prensa había tenido ocasión de recoger, tenía tendencia a responder afirmativamente a esta pregunta, porque, decía él, se sentía más chica que chico. Pero, por otra parte, retrocedía ante la sanción que reclamaba tal respuesta, pues la castración quirúrgica le inspiraba pura y simplemente horror. Así, había dejado para más adelante el momento de «cortar», limitándose a seguir un tratamiento hormonal gracias al cual ya estaba consiguiendo tener algunas redondeces.

Dani, de unos veinte años de edad, provenía de un medio muy modesto y sin ambición intelectual. No tenía la menor idea del psicoanálisis, y si a él recurría era por recomendación de un cirujano a quien había consultado. Empleado en la administración, se había casado un año antes con una colega de despacho a quien describía, sin excesivo afecto, como una persona muy simple pero buena. La gran desgracia de su existencia, en apariencia muy apacible por otra parte, había sido la muerte de su madre, sobrevenida cuando él tenía dieciséis años. Después había vivido con su padre en condiciones algo extrañas —al menos yo así se lo hice notar, porque él, habituado a las rarezas de su familia, no parecía advertir lo anómalo de la situación. En efecto, inmediatamente después de la desaparición de su madre, su padre le había propuesto compartir el lecho conyugal, pretextando su intención de convertir la habitación ocupada hasta entonces por Dani en una especie de mausoleo en memoria de la difunta, con todos los objetos que le habían pertenecido. Así es como este joven llegó a ocupar realmente el lugar de su madre, mientras que su lugar simbólico (su habitación) era transformado en un santuario con el espectáculo montado con los restos de la desaparecida (en especial, con todos sus vestidos). Sin duda no hubo contacto sexual, en sentido restringido, entre su padre y él, pero la situación de pareja estaba del todo establecida. Por otra parte se trataba de una pareja bastante extraña, en la que nadie ocupaba el lugar que le correspondía. El padre había adoptado el papel de ama de casa, y con respecto a su hijo se comportaba como una perfecta clueca: insistía, por ejemplo, en vestirle cada mañana,

aunque tuviera ya más de dieciséis años. Por su parte, Dani ocultaba cuidadosamente a su padre sus prácticas de travestismo ya presentes desde la infancia y cultivadas con la complicidad de su madre, prácticas para las que podía usar a placer el guardarropa de la difunta.

Dani pretendía haberse sentido siempre como un ser de sexo femenino. De hecho, su deseo de cambiar de sexo —con las reservas inspiradas por la correspondiente operación— coincidía con la expresión de un deseo materno que le concernía, fundamento de su identificación imaginaria. La madre de Dani quería una hija y sólo una hija. Durante el embarazo, lo había proyectado y preparado todo en función de este anhelo, como si no tuviera ninguna duda acerca de su realización. Al anunciarle el médico que acababa de dar a luz un niño, rehusó verlo y tocarlo durante dos días. Luego pareció resignarse a su suerte, pero se dio el gusto de vestir a Dani, desde su más tierna infancia, como a una niña, así como de enseñarle lo que por lo general se les transmite a las niñas: juegos con muñecas, costura, etc. Pura coincidencia, o perfecto entendimiento con el deseo del Otro, Dani tuvo que ser operado a la edad de doce años, para hacer que le bajaran los testículos, que «se habían quedado dentro»... Por otra parte se sometió a esta operación contra su voluntad, porque en aquella época ya estaba perfectamente adaptado a su condición imaginaria de chica.

Sus prácticas de travestismo habían comenzado hacia los seis años de edad, cuando por primera vez le robó a su madre un par de medias. Luego adquirió el hábito de jugar a esconderse en el ropero de su madre. Le gustaba respirar su olor, que encontraba delicioso, y aprovechaba para llevarse alguna ropa interior. Un día su madre le sorprendió mientras se contemplaba en el espejo, vestido con unas medias, unas braguitas y un sujetador. Él sintió mucha vergüenza, pero su madre le dio la espalda sin decir palabra. Dani se precipitó a devolver los vestidos al armario de donde los había obtenido, pero esa misma noche tuvo la sorpresa de encontrar las medias que había cogido debajo de su almohada —atención tacita de una madre encantada con las manías femeninas de su hijo. Desde entonces se estableció entre Dani y su madre, a espaldas del padre, una complicidad nunca formulada explícitamente: tenía permiso para ponerse medias cuando volvía del colegio, y podía con-

servarlas hasta que el padre volviera a casa. Cuando oían girar la llave en la cerradura, su madre se limitaba a decirle: «Ve a cambiarte». Por otra parte, esta entente idílica entre Dani y su madre encontraba su significante en la manifiesta ambigüedad del nombre que le habían dado al nacer —coincidía con el diminutivo del nombre elegido por su madre para la hija que esperaba.

En esta configuración, el padre era, no inexistente o anulado simbólicamente (como ocurre en familias de sujetos psicóticos), sino sistemáticamente engañado por la pareja formada por madre e hijo: le ponían los cuernos. Por otra parte se trataba, al parecer, de un hombre poco propenso a intervenir en la vida doméstica o en la educación de su hijo, y además, tanto por su aspecto como por sus ademanes, era un hombre bastante femenino. En suma, y nunca mejor dicho, dejaba que su mujer «llevara los pantalones», sin saber que en cuanto le daba la espalda, ella los compartía con su hijo.

Algunos años más tarde, ya en la edad adulta, Dani había mantenido, y aun acentuado, la división de su vida. De día se sentía obligado, según su propia expresión, a «hacer de hombre», con tal de cumplir correctamente su papel de funcionario y de macho oficial; pero al llegar la noche, en cuanto volvía del trabajo, podía abandonar por fin esa máscara viril, y entonces se maquillaba, se vestía de mujer y se dedicaba a sus cosas (vajilla, cocina, costura, ganchillo, etc.). Esta identificación con el ama de casa se había reforzado aún más cuando su propio padre, según se ha visto, adoptó el mismo papel. Sin embargo Dani no tenía ningún deseo de exhibirse, ni de frecuentar los medios de travestidos —éstos le daban horror. Aunque estaba constantemente al acecho y vivía en el temor de ser descubierto (con lo equívoco de esta expresión), Dani se arriesgaba a pesar de todo a ir al despacho con unas medias puestas o con unas braguitas disimuladas debajo del pantalón. Mediante este simulacro escenificaba su repudio de la castración: para él la feminidad era, literalmente, *lo que no se puede ver*.

Cuando le dije, sabiendo todo lo anterior, que lo que él llamaba «transexualismo» era su intento de solución al enigma de su sexo, tal como le había sido formulado en las manifestaciones del deseo de la madre, leído literalmente como «**ve** a cambiarte», me dijo que eso no era todo, que todavía quedaban algunas cosas que nunca se había atrevido a contarme hasta entonces. A continuación me con-

fió, a lo largo de una serie de sesiones muy penosas para él, lo principal y más secreto de sus prácticas perversas. No sólo tenía que vestirse de mujer, sino que además necesitaba hacerse atar y pegar por una mujer, al menos una vez al mes. Por otra parte, una condición esencial, aunque rara vez obtenida, para que esta escena fuera enteramente satisfactoria, era que su pareja gozara realmente fustigándole y humillándole. En cuanto me hubo hecho esta confesión, Dani empezó a describirme, en sus menores detalles, las escenas masoquistas que fantaseaba y que tenía muchas dificultades para realizar.

En primer lugar tenía que vestirse de mujer y maquillarse, preferiblemente con vestidos muy ajustados, de plástico. Luego, mientras se paseaba por la habitación fingiendo ocuparse de tareas domésticas (hacía como si pasara el aspirador, o como si lavara la vajilla, por ejemplo), su pareja tenía que insultarle, acosándole con observaciones sobre el mal aspecto de su casa, y ordenándole la ejecución de algún trabajo particularmente humillante. Luego debía atarle a un poste (se había comprado a propósito una cama de columnas), muy fuerte, de forma que las cuerdas o las cadenas dejaran marcas impresas en su piel y apenas pudiera respirar (algunas veces se había hecho atar el cuello hasta llegar al límite de la estrangulación, y así experimentaba un goce particular). Por fin, tenía que recibir fuertes latigazos y ser insultado hasta alcanzar el orgasmo.

Evidentemente, Dani tenía considerables dificultades para encontrar parejas dispuestas a suscribir esta clase de contrato, y sobre todo para cumplirlo hasta el final. Sin duda conocía a prostitutas especializadas dispuestas a satisfacer encantadas tales exigencias, pero aparte de que eso le costaba una fortuna, estaba prácticamente seguro de que a ellas tal escenificación no les hacía gozar de verdad. Con la esperanza de encontrar una mujer que se sometiera a sus deseos por puro placer, pasaba un tiempo considerable escrutando los anuncios breves de revistas *sado* y redactando a su vez ofertas que hacía publicar. Obsérvese que procediendo de esta forma Dani demostraba el verdadero objetivo del anhelo que sostenía su fantasma masoquista: buscando la pareja ideal, lo que quería era comprobar que su fantasma era, en realidad, un fantasma de mujer. Siempre que había respondido a un anuncio o le habían contestado a uno de los suyos, se había confirmado su decepción: o

bien nadie acudía a la cita o bien su pareja renunciaba a medio camino. Así, Dani se quedaba con su anuncio, o con su propuesta de contrato, redactada una y otra vez, casi cotidianamente, con toda clase de variantes.

Con todo, la buena suerte le proporcionó algunas compensaciones: su mujer había aceptado enseguida sus hábitos travestistas, incluso parecía encontrar en ello alguna diversión. Lo que es más, no se negaba a humillarle ni a tratarle con dureza cuando, de vuelta del trabajo, se vestía con sus atavíos femeninos y se paseaba por casa. Poco a poco, Dani había conseguido convencer a su esposa para que suscribiera, al menos parcialmente, algunas cláusulas del contrato masoquista. Algunos días accedía a hacerle algunas gracias en la cama, para que pudiera culminar el acto sexual: por ejemplo, aceptaba pellizcarle los pezones hasta hacerle sangre, o hundirle cierto tipo de piedras en el ano. Algunas veces no se negaba a atarle las manos a la espalda, u oprimirle el pecho con una cadena. Pero rechazaba de plano la idea de pegarle o de hacerle daño de verdad. Y como Dani le exigía cada vez más que diera este paso, su mujer se veía conducida poco a poco —en una de las notables paradojas que encierra este caso— a ocupar la posición propia de la víctima del verdugo sadiano. Así, sufría crisis de angustia y llanto mientras le suplicaba a su marido que no le siguiera pidiendo cosas tan horribles.

De este modo, tanto con una prostituta como con su mujer, Dani estaba condenado a tropezar con un límite que obstaculizaba su goce. Por otra parte, la misma problemática parecía tener lugar, aunque de forma más discreta, en la relación que establecía conmigo en el análisis. En efecto, después de que empezara a contarme sus fantasmas masoquistas, había introducido en su discurso una pregunta, una especie de preámbulo, que reaparecía con regularidad bajo la apariencia más anodina. «¿Puedo seguir?», o bien, «No sé si puedo ir más lejos...». Al plantear esta pregunta o al formular tal duda, ¿qué trataba de saber, sino la medida de mis ganas de seguir escuchando? La única respuesta que yo podía darle era devolverle la pregunta subrayando el aspecto imperativo de su discurso: «¿Puede evitar hacerlo?». Era preciso eludir el callejón sin salida a donde el perverso suele conducir a su partener. Si éste retrocedía o dimitía, Dani no podía seguir gozando, y el fantasma

ejercía sobre él su coerción de forma todavía más acuciante. Pero si el otro pretendía seguir adelante sin flaquear —así había sucedido en algunos encuentros memorables—, él casi no se lo podía creer. Al fin y al cabo, la lógica de su contrato implicaba la sospecha de que el otro no estuviera a la altura de sus compromisos.

Uno de los rasgos notables de este escenario masoquista era la precocidad de su fijación en el sujeto —prueba de que se trataba de una elaboración infantil de la relación sexual y el enigma del goce. De acuerdo con sus recuerdos, Dani había descubierto la escena primordial a la edad de siete años, con ocasión de sus juegos con una vecinita. Solían jugar a «indios y vaqueros», y la costumbre exigía que en determinado momento el vaquero capturara al indio (el papel de la niña) y le hiciera prisionero; entonces Dani ataba a su compañera al «poste del suplicio», un árbol que crecía en el jardín. Pero un día que, por una vez, habían intercambiado los papeles, el propio Dani se encontró atado al poste a manos de su vecina, quien, seguramente para vengarse por haber ocupado demasiado a menudo esa posición, le había dejado allí y había vuelto a su casa dejando al prisionero amarrado. Dani recordaba aún el terror que había experimentado en aquel momento, su llanto y sus peticiones desesperadas de ayuda, así como la súbita transformación que se había producido en él: tras algunos minutos de pánico y desesperación, se sintió bruscamente invadido por una extraordinaria felicidad mientras una sorprendente sensación de bienestar recorría todo su cuerpo. Desde aquel día, afirmaba, supo que su goce se encontraba ahí, condicionado por las ataduras y por la mujer despiadada.

A medida que se comprometía en la descripción y la exploración de sus escenarios masoquistas, Dani olvidaba su preocupación inicial por su pretendido «transexualismo». Éste, al igual que las crisis de pánico que le habían llevado a iniciar un psicoanálisis, parecía estar relacionado con la extraña relación que se había establecido con su padre tras la muerte de su madre. Al principio, su complicidad secreta con la madre le había empujado a adoptar con su padre una actitud de falsa sumisión, destinada a engatusarlo y a cerrarle los ojos. Una vez desaparecida la madre, al ocupar de algún modo su lugar para el padre, Dani se sintió cada vez más feminizado, pero, a diferencia de lo que ocurría en la escena de su fan-



tasma, en este caso se trataba de feminizarse frente a un hombre. La amenaza de castración imaginaria resultante adquiría para Dani un aspecto insoportable, cuando la función de su fantasma masoquista era precisamente la de asegurarle que era incastrable. En efecto, en su fantasma era una chica, sin duda, pero una chica fálica, de acuerdo con la elección hecha por el deseo de su madre. Mientras que con su padre corría el riesgo de convertirse sólo en un chico castrado. Su aserción de transexualismo debía interpretarse pues como una medida defensiva frente a la homosexualización que le amenazaba en la relación con su padre (si era una mujer, ya no corría el riesgo de ser homosexual). Así se resolvía otra paradoja del caso: mientras que Dani temía la castración frente al padre, por otra parte parecía reivindicarla frente a la madre o frente a su pareja fantasmática. A lo largo del análisis se fue haciendo cada vez más manifiesto el carácter de desafío triunfal propio de esta reivindicación. Ofreciéndose a la degradación, a los golpes, incluso a la estrangulación, Dani desafiaba el deseo materno al cumplimiento de su anhelo fundamental de tener una niña. Este deseo lo tomaba al pie de la letra para poner de manifiesto su contradicción interna: ¿no osarás dejarme caer por completo, no osarás castrarme, porque en mí adoras al falo!

Hecho notable —pero suele ser así en el sujeto perverso— es que la naturaleza fantasmática de su escena masoquista le pasaba a Dani del todo desapercibida, al menos cuando empezó a hablarme de ella, y esto a pesar de su marcado aspecto teatral. Un efecto de la cura fue hacerle darse cuenta de que no era tan sólo el actor de la escena, la marioneta de una obra cuyo texto hubiera descubierto a medida que actuaba, sino que era igualmente el director y el espectador —en otros términos, que no sólo era cuerpo atado al poste: también era mujer con látigo y, además, mirada dirigida a la escena. Comprender que todo este montaje no era más que un fantasma, cuya función era localizar el objeto enigmático a través del cual se encontraba imperativamente atado al deseo del Otro (en este caso, de su madre), supuso para Dani un gran alivio y le permitió desplazar algo su posición con respecto a ese escenario, es decir encontrarse en él como sujeto.

Ya he dicho cuánto tiempo dedicaba y qué cuidado ponía en pulir la redacción de los anuncios para insertar en las revistas sado.

Él mismo reconoció un día que trataba de conseguir un «estilo ceñido». Esto me hizo reparar en la importancia que tenían las ataduras —cuerdas o cadenas— en su fantasma. En este caso también, lo que Dani buscaba era ser ceñido, comprimido, de forma que no pudiera moverse en absoluto, hasta sentir dificultad para respirar. A menudo había insistido en este punto, que seguía resultando misterioso, porque suponía una fuente de insatisfacción permanente: como él decía, nunca estaba lo bastante «ceñido».

Por mi parte hubiera podido interpretar esta queja en el eje imaginario como el deseo de confundirse con el poste al que estaba atado, de hacerse uno con el falo. Pero hubiera sido indicarle un camino sin salida. Mi elección consistió en subrayar la importancia central de lo imposible de decir que un estilo ceñido se parece por apresar en la lengua. Me entendió bastante bien, en mi opinión, porque algunos meses más tarde me anunció que había concluido un relato en el que había conseguido escribir una secuencia de escenas masoquistas particularmente satisfactoria.

Dani, que hasta entonces no me había dicho nada al respecto, me habló de este trabajo de escritura como de un verdadero alumbramiento. Me parece, en efecto, que de esta forma realizaba algo más que disfrazarse en secreto (como en sus travestismos a espaldas del padre). Para Dani, esa generación del escrito del fantasma no podía ser sino la instauración de una nueva relación con el Nombre del Padre. Su apellido, que la discreción me impide mencionar, casi se confundía con un nombre común cuyo significado es «libro». Diciendo «he escrito un libro», Dani reinscribía la generación en el linaje del nombre del padre, no ya sólo en el de la madre, y su opción, de ahora en adelante, sería consagrarse a la escritura de su fantasma.

Prisionero voluntario de las ataduras del estilo, desde entonces Dani podía soñar con un lector —o una lectora— que se encadenara con sus palabras. Satisfecho con este nuevo destino, decidió introducir con un corte en la relación con su padre (aunque estaba casado, iba a pasar la noche a casa de su padre una o dos veces por semana). Sin duda, en ese momento estaba lejos de haberlo resuelto todo en su análisis, y la redistribución subjetiva de los elementos del fantasma a la que había procedido dejaba intacta su sumisión al deseo materno: que hubiera vivido como un parto la escritura

de su libro demostraba que, si algo pretendía reproducir, era su propio alumbramiento por su madre, y que la identificación materna seguía siendo en él predominante.

Sin embargo, su elección del masoquismo podía adquirir ahora un acento distinto: más que ser simplemente un masoquista (algo que había vivido como un destino ciego), ahora se consideraba consagrado a una tarea mucho más compleja, la de *afirmarse* como masoquista. Con el enunciado de este proyecto, tomó la decisión de poner fin a su análisis.

### *Blas o la transferencia perversa*

De la angustia a la perversión: así podría titularse el recorrido analítico de Blas, en el que una interpretación, al suprimir de manera espectacular el síntoma que le afectaba, hizo precipitar, de alguna forma, la estructura perversa. Este viraje se tradujo, en este caso, en un cambio radical del estilo y la modalidad de la transferencia, hasta tal punto que se hizo cada vez más difícil continuar, y finalmente el análisis fue interrumpido —a mi entender de forma prematura, aunque cuando me dejó el analizante estaba satisfecho y curado. Esta cristalización de la perversión en el análisis, más neta aún en Blas que en el caso de Dani, y el fin prematuro de la experiencia, me obligan a interrogarme sobre lo adecuado y la oportunidad de la interpretación que di en esa ocasión. Más allá de esta cuestión puntual, este análisis me lleva a hacerme preguntas más generales sobre el efecto terapéutico del psicoanálisis y el carácter oportuno o inoportuno de lo que se le puede revelar al sujeto.

Blas estaba verdaderamente «al límite» cuando vino a mi encuentro. En efecto, para acabar con un sufrimiento fuera de lo común, sólo alcanzaba a ver dos soluciones: o poner fin a sus días (aunque no era en absoluto un suicida), o confiarse al psicoanálisis, aunque no creía demasiado en él por adelantado. Afectado desde hacía cinco años —exactamente desde su matrimonio— por una neuralgia facial extremadamente dolorosa y localizada en el lado izquierdo de la cara, Blas había llegado al final de un recorrido pasando, en vano, por la consulta de los mejores especialistas europeos de la neurolo-

gía. Los múltiples exámenes a los que había sido sometido no habían podido objetivar ni situar de forma precisa ninguna lesión nerviosa. Así, la medicina, a falta de hacerse con la causa de su mal, se había conformado con tratar de poner coto a sus efectos prescribiendo analgésicos, cada vez más potentes de año en año. De esta forma, Blas había llegado a administrarse diariamente una dosis de opiáceo, y empezaba a estar preocupado por su incipiente toxicomanía. Los dolores atroces que sentía cuando se olvidaba o bien se saltaba voluntariamente una dosis de ese estupefaciente, ¿no serían signos de un síndrome de abstinencia?

Que Blas designara su matrimonio como origen de su síntoma, hacia verosímil la hipótesis de que se tratara de una formación del inconsciente. Sin embargo, me pareció necesaria cierta prudencia en la apreciación de la naturaleza de este síntoma, y no me di excesiva prisa en determinar si los dolores de los que se quejaba eran de orden histérico o psicossomático. Las neuralgias faciales constituyen, efectivamente, un punto oscuro para la medicina: las lesiones de este nervio pueden tener orígenes diversos y no resultan fáciles ni su localización ni su tratamiento. En consecuencia, me conformé con hacerle entender que no era imposible que un psicoanálisis le llevara a elucidar ese extraño síntoma, si revelaba estar determinado por ciertas mociones inconscientes, de momento inadvertidas tanto para él como para mí. Como por otra parte mostraba algunas singularidades en lo referente a su forma de vida (dormía de día y velaba por la noche) y la angustia le invadía, me decidí, después de algunas entrevistas informativas, a tomarlo en análisis.

Sólo después de aproximadamente un año de análisis se me reveló claramente la naturaleza de su síntoma, así como su estructura subjetiva de perverso fetichista. Mientras tanto, nuestro trabajo había estado marcado —desde la primera sesión de análisis propiamente dicha— por una transferencia masiva que suponía verdaderos accesos de pánico durante las sesiones. Mi presencia detrás del diván y mi silencio le inspiraban a este analizante un verdadero terror contra el que luchaba denodadamente, acurrucado sobre el diván en un doloroso mutismo interrumpido periódicamente, como en un raptus, por un «¿no me da usted miedo!» o un «¡quiero irme inmediatamente!»». Tras algunas sesiones, abatido por la violencia de lo que experimentaba sobre el diván, Blas empezó a redactar

una especie de diario que me iba trayendo a medida que escribía. Estas notas, no carentes de cierto talento literario, emparentado en mi opinión con los *Cantos de Maldoror*, tuve la impresión de que me las traía, en el umbral de cada sesión, como una ofrenda destinada a conjurar el poder de un dios feroz. Solían estar redactadas en forma de cartas dirigidas a mí, dictadas por el sentimiento de horror que yo le inspiraba. Su contenido detallaba hasta el menor de mis gestos, cada una de mis posturas, los pliegues de mis ropas, y relataba lo que él llamaba la «experiencia atroz», es decir su relación conmigo. La describía, como «un aspirador que pasa por una habitación de la que uno es el polvo», y me aplicaba diversos sobrenombres, como «la araña Nilfisk» (Nilfisk es una marca de aspirador), «la aspiro-batidora», «el pulpo multitentaculado», «la mariposa de oro con su trompa chupadora», «el pólipo purulento», o el «agujero sin fondo». En contraposición, él mismo se presentaba como «una personificación del ridículo», «un montón de carne de salchicha reventada», «una variedad particular de enculado», «un puro producto de la polución», «un desperdicio», etc. En diversas ocasiones remataba estas páginas con algún dibujo, trazado con caracteres de máquina de escribir, como la representación de una taza de WC con la siguiente leyenda en su interior: «Ahí, en el fondo, ¿encontraremos al fin los restos bien ocultos de las huellas de nuestros padres?».

De modo que nuestras sesiones de análisis no resultaban fáciles de conducir: él esperando angustiado mi reacción ante sus ofrendas, yo invitándole a hablar sin la distancia de la escritura, dicho de otra manera, a dirigirse a mi presencia, más que a mi ausencia. Los finales de sesión, sobre todo, eran particularmente delicados. Blas estaba dividido entre el terror a que me acercara (al cobrarle la sesión y despedirme) y la exigencia, igualmente exacerbada, de que me mostrara amable con él. Más de una vez, mientras huía literalmente de mi despacho, se detuvo en la escalera para preguntarme, desde una distancia considerable: «Pero, ¿me quiere?».

A pesar de estos obstáculos, Blas conseguía háblarme, por poco que fuese. Supe que su infancia había estado marcada por la ausencia de padre y por la gran diferencia de edad que le separaba de sus hermanos y hermanas. En efecto, nacido tardíamente, era el hijo inesperado de una pareja que había tenido varios hijos, ya ado-

lescentes. Cuando Blas acababa de cumplir cinco años, su padre murió, y no le quedaba de él ningún recuerdo salvo la imagen de una cabellera negra engominada. El trabajo del análisis le obligó a hacer un descubrimiento que explicó en parte la oscuridad que rodeaba al personaje paterno, tanto en su memoria como en el discurso familiar. A fuerza de preguntas, de dudas y de hipótesis, Blas llegó a levantar el velo que cubría lo que hasta entonces le habían ocultado cuidadosamente: la muerte de su padre había sido en realidad un suicidio. Aun así no pudo averiguar los motivos, porque su familia se negó a responder a sus preguntas sobre este particular. Su temor obsesivo de tener que suicidarse algún día para poner fin a sus neuralgias recibía tal vez, de esta forma, una significación que lo situaba en el marco de la búsqueda de una identificación paterna.

Blas había vivido con su madre, desde siempre o casi, una vida que podía considerarse como una vida de pareja, porque, inmediatamente después de la muerte de su padre, sus hermanos y hermanas se fueron de casa, y en él recayó en exclusiva el papel de consolador. Semejante pareja quedó reforzada por el hecho de que la desaparición del padre se había producido en medio de los reveses de la fortuna; el tren de vida de la familia, antes muy desahogado, se redujo, de la noche a la mañana, casi a una supervivencia alimenticia que implicaba una estrecha solidaridad entre huérfano y viuda.

Pero Blas seguía poco locuaz sobre este particular, obnubilado como estaba por la transferencia y sus neuralgias cotidianas. Aproximadamente un año después de empezar su análisis, empezó a quejarse de que los dolores, localizados hasta entonces en el lado izquierdo de la cara, a lo largo de una línea que iba desde la frente hasta el maxilar, adquirían un nuevo desarrollo: ahora se iban extendiendo, bajaban por el cuello y pasaban por el hombro, para invadir por fin el brazo y el antebrazo. Esta novedad me decidió a considerar en adelante su «neuralgia facial» como un fenómeno de conversión — efectivamente, no hay ningún trayecto nervioso que corresponda al recorrido descrito por su dolor. Entonces empecé a interrogar sistemáticamente a Blas sobre estos fenómenos dolorosos y el contexto en el que se producían. Aceptó con bastante rapidez que debían estar vinculados con fantasmas mastur-

batorios, porque en cuanto aparecía la neuralgia, su primera reacción consistía en masturbarse. Luego, dando un paso más, se dio cuenta de que los fantasmas en cuestión eran previos al dolor neurálgico, y así dedujo que había, con toda seguridad, un vínculo de causa y efecto entre el contenido de los fantasmas y los dolores.

Entonces, con muchas dificultades, me hizo una confesión que explicaba la formación de su síntoma y abría una puerta a la estructura de su deseo inconsciente. Esta confesión constaba en primer lugar del relato de un recuerdo infantil, el más antiguo de sus recuerdos, según él. Cuando tenía aproximadamente siete años, tuvo la oportunidad de observar a una niña orinando. La niña tenía unos diez años y todavía no era púber. Mirando por debajo de la puerta del WC, Blas pudo verle claramente el sexo, no cubierto por el vello pubiano todavía. Le llamó la atención la línea que dibujaban los dos labios del sexo de la niña, y también el chorro brillante de orina. Desde ese día, me confesó, seguía obsesionado por aquella visión, por esa raya del sexo femenino sin vello. Se la encontraba por todas partes: le bastaba, por ejemplo, con ver un grano de café (la niña en cuestión era africana), o tropezar con una mujer que le mirara con expresión afectada (labios apretados), para tener una erección y sentirse obligado a masturbarse.

Algo todavía más notable es que Blas, a quien le gustaba dibujar y escribir, sólo podía hacerlo con máquinas, porque la simple visión de ciertos trazos saliendo de su pluma le provocaba fantasmas masturbatorios. También me contó que con regularidad hacía breves viajes a un país vecino para procurarse revistas pornográficas donde podía encontrar fotos del sexo femenino sin pelo y sin excitar, es decir no entreabierto. Por otra parte, solía buscar regularmente entre las prostitutas hasta descubrir alguna con el sexo adecuadamente conformado; entonces no se entregaba con ella a ningún acto sexual, salvo el consistente en mirarle el sexo y, tras masturbarse, reposar entre sus brazos.

Por supuesto su relación conyugal estaba afectada por la exigencia precisa de su fetichismo. Su mujer, sin grandes dificultades, había aceptado rasurarse el pubis y mostrarle la línea de sus labios; pero en cuanto ella misma se excitaba, Blas tenía que apagar inmediatamente la luz para no ver entreabrirse la hendidura de su sexo. Además, por otra parte, desde que había tenido un hijo, el sexo

de su mujer ya no se cerraba como antes. Blas se quejaba de una ligera irregularidad que rompía la línea, una mínima abertura de los labios que le inspiraba una terrible repugnancia.

Todos estos elementos me permitían situar a este joven, en la estructura, como un perverso fetichista. Su fetiche se le había revelado en el instante de ver inicial, cuando, en vez de ver el sexo de la niña africana, había visto *algo*, algo en la superficie del sexo, o sea la raya formada por los labios, el *trazo de la hendidura*. Luego, mediante un proceso metonímico característico, el carácter de fetiche se había extendido a toda una serie de líneas y de trazos análogos.

En cuanto Blas me hizo estas confidencias, el estilo de su discurso cambió radicalmente. De entrada se volvió locuaz. Luego, en lugar del pánico y la sumisión avergonzada que hasta entonces habían caracterizado a la transferencia, surgieron cada vez con mayor claridad rasgos de insolencia y de desafío. Suspendió su diario: no quería, dijo, «que me aprovechara» —suponiéndome así un provecho, un goce cuya causa sería él mismo. Empezó igualmente a emitir algunas consideraciones irónicas acerca de mi saber de psicoanalista —entretanto se había ido ilustrando—, como por ejemplo la observación de que si Lacan había elegido la notación «Φ» para designar el símbolo del goce, no era sin duda por azar, sino obviamente por su evocador grafismo. En otra ocasión, tras cruzarse en la escalera con la mujer que compartía la vida conmigo, al ver que llevaba una falda con un corte, me soltó en tono triunfal: «¡Usted también! ¡Eso es lo que le gusta en una mujer!». En suma, se empeñaba en demostrarme que mi saber de psicoanalista estaba constituido de la misma forma que su fantasma fetichista. Más adelante volveré a ocuparme de esta función del desafío perverso.

Quedaba por elucidar el síntoma de la neuralgia facial. Su solución se reveló cuando le pedí a Blas que me contara, una vez más, la escena de la niña que orinaba. Me describió con precisión la puerta del WC, con una abertura en la parte inferior y otra en la parte superior, así como el sexo de la niña y el chorro de orina. Le pregunté: «¿No estaba usted recostado sobre el lado izquierdo, con la mejilla izquierda apoyada en el suelo?». Me respondió afirmativamente, asombrado por mi intervención. Y añadió que al levantarse había notado en ese lado de la cara el hormigueo producido por



la grava en la que había apoyado la mejilla. Tras esta descripción, las neuralgias cesaron de la noche a la mañana, y una breve cura de desintoxicación le permitió librarse en un par de semanas de los estupefacientes que consumía.

¡Final feliz! —se podría pensar. Sin embargo, la continuación del análisis de Blas me obliga a plantear algunas reservas frente al optimismo de tal conclusión. En efecto, aliviado de su molesto síntoma, mi paciente se sintió mucho mejor y entró en una fase de euforia, pero esta mejoría, como el fantasma había quedado intacto, tenía su precio, pagadero en la otra vertiente de la estructura de la renegación (*Verleugnung*). La cuestión es, precisamente, si el precio a pagar no iba a ser todavía más caro.

Enseguida comprobé que la desaparición del dolor neurálgico significaba para Blas un nuevo triunfo del fetiche: en adelante podía librarse a sus fantasmas masturbatorios sin tener que pagarlos con sufrimientos. En suma, gracias al psicoanálisis, la madre fálica le resultaba más accesible. Esta consolidación de la renegación de la castración por fuerza debía acarrear una mayor exigencia en la vertiente de su reconocimiento, a modo de un mecanismo de vasos comunicantes. Así, en la otra cara de la renegación perversa, la del reconocimiento de la madre como castrada, allí donde la castración puede ser una amenaza, iban a ser necesarias nuevas medidas de protección. Blas me lo dio a entender en las semanas siguientes, comunicando una serie de fantasmas que hasta entonces sólo había esbozado: fantasmas de tatuaje. En las páginas de su diario que otrora me había comunicado, alguna vez se había insinuado la idea de que, para salvarse de la aspiración vampírica que experimentaba en la transferencia, podría revestirse por entero con una especie de casco protector para ocultarse de mi mirada. «En el exterior de este casco —escribió un día—, como un señuelo, irán pintadas las sangrientas circunvoluciones intestinales comprimidas de un cerebro fluorescente. Éste será mi accesorio indispensable, mi protección ilusoria. Me lo pondré antes de entrar en SU despacho, para darle miedo.» En aquella época no presté particular interés a estos enunciados, que sin embargo ahora adquirirían una nueva importancia, a medida que se convertían para el sujeto en verdaderos imperativos. En efecto, no pude impedir que Blas pasara a la realización de estos nuevos fantasmas. Empezó a hacerse tatuar y con-

sideró que éste era el final feliz de nuestra experiencia analítica. Yo no compartía su opinión; así se lo hice saber, y él se fue muy enfadado por no haber contado con mi aval.

*¿Que es lo que quería hacerse inscribir sobre la piel?* Blas no llevó la irrisión hasta el extremo de hacerme contemplar el signo omnipotente que, en su cuerpo, había de conjurar el horror de la castración, pero me habló de él con todo detalle y me remitió el boceto del tatuador con el dibujo de la figura que se haría trazar en la piel de forma indeleble. Se trataba de una mujer-dragón, reclitada, abierta de piernas. Llevaría esta máscara de carne en la espalda, de forma que la hendidura del sexo de la mujer se confundieran con la línea de separación de sus propias nalgas. Trataba así de realizar en su propio cuerpo la esencia de la renegación perversa: cara y cruz, chico y chica, uno en cada cara de la moneda como la prolongación del otro, y viceversa. Haciéndose él mismo portador del fetiche, se daba por otra parte una protección más segura contra el padre imaginario, el padre terrible y castrador que, al haberle faltado *realmente*, era tanto más poderoso *fantasmáticamente*: una vez tatuado, bastaba con darle la espalda para mostrarle que era mujer, y por lo tanto estaba ya castrado, mientras en secreto podía saborear el engaño de esta castración ilusoria.

También a mí, su analista, me dio la espalda en cierto modo, tratando de hacerme creer que estaba «curado». Por eso me pareció oportuno advertirle que ese tatuaje no era sino una mascarada. Entonces me dijo que yo no tenía ni idea, y que al despreciar la solución planteada por esta máscara, no tenía en cuenta el dolor que habría de soportar durante meses, incluso años, bajo la aguja del tatuador. En este punto Blas no andaba del todo desencaminado, y de esta forma me planteaba a su manera su necesidad del síntoma: aquí el tatuaje se limitaba a tomar el relevo de la neuralgia de la que yo le había desembarazado. La lección de este recorrido, sin duda pintoresco, pero lleno de enseñanzas y problemas, podría ser ésta: al aliviar al sujeto de su síntoma, ¿no le habría empujado el análisis a lo peor? ¿No había sido el analista tal vez únicamente una etapa en el camino hacia el tatuador? Por otra parte, el desenlace de este caso, demostración de hasta qué punto Blas se aferraba a su dolor, ¿está vinculado con la modalidad de la transferencia pro-

pia del sujeto perverso? Este último punto parece merecer algunas reflexiones suplementarias.

A pesar de su final prematuro, el análisis de Blas es ejemplar en su desarrollo de la estructura de la transferencia perversa, que manifiesta una homología perfecta respecto de la problemática fundamental de la perversión. El giro que dio la transferencia de este sujeto cuando su síntoma llegó al desenlace, constituye casi una materialización de la *Spaltung* propia de la perversión: por una parte, la ¿angustia desencadenada cuando la castración amenaza con hacerse presente al sujeto; por otra parte, el triunfo, cuando el fetiche recupera su poder y niega la existencia de la castración. A estas dos vertientes de la transferencia y de la renegación, les corresponden dos modalidades de discurso y dos destinatarios de la palabra muy distintos.

En la primera vertiente, el analizante perverso no se comporta de forma distinta que el neurótico: oscila entre dos posiciones —se identifica con el objeto con el que supuestamente el Otro se sacia (en este caso, el polvo para el aspirador), o bien adopta la posición en la que sólo puede afirmarse como sujeto a condición de castración de su ser imaginario. La dialéctica entre estas dos posiciones es conocida; en ella el sujeto busca desesperadamente, aun temiendo conseguirlo, entrapar al Otro, y al mismo tiempo se figura que el Otro demanda su castración. En esta primera fase, el síntoma se destaca hasta ocupar, en el límite, todo el discurso del sujeto. El fantasma, por el contrario, se mantiene en secreto, y toda aproximación a él se traduce en un desvanecimiento subjetivo disfrazado de vergüenza. Al analista se le exige entonces el amor como una especie de condición previa para que el fantasma pueda ser abordado, pues sólo el hecho de ser amado podría salvar la dimensión subjetiva que se hunde con la vergüenza.

Pero donde la perversión propiamente dicha puede captarse en la transferencia, es en la segunda vertiente —la del triunfo del fetiche. Se manifiesta entonces mediante un trastorno de la relación con el Otro y una subversión radical de la posición del sujeto supuesto saber. Este trastorno y esta subversión pueden captarse por el lugar nuevo que el fantasma ocupa en la segunda fase del análisis de Blas. Ahora el fantasma invade toda la escena, todo el discurso del sujeto. Es éste un rasgo común que siempre les llama la aten-

ción a todos los analistas que se ocupan de sujetos perversos, aunque no capten su razón de estructura. Inevitablemente se experimenta, al oír hablar al perverso, una impresión de indecencia, siempre se siente uno un poco violado por su discurso. ¿Por qué? Si bien hemos de sostener con Freud (véase «Pegan a un niño») que no hay fantasma propio del perverso —en el sentido de que los fantasmas de los neuróticos no son distintos de los escenarios perversos—, no creo poder conformarme con la definición del perverso como el que pasa al acto, el que realiza su fantasma en la escena del mundo.

No todos los perversos pasan al acto, y algunos neuróticos no pueden evitar hacerlo. Por el contrario, estoy convencido de que existe una forma perversa de *enunciar* el fantasma, sobre la cual Sade, a quien antes he mencionado, nos da preciosas indicaciones. La perversión es en suma una cuestión de estilo. Con ello quiero decir que *donde el perverso empieza a pasar al acto, es en su misma palabra.*

Como se sabe, el neurótico se calla en lo referente a su fantasma, y en la experiencia analítica sólo lo comunica a duras penas, como una confesión arrancada a la vergüenza, rodeada de toda clase de precauciones. Y es que, para él, hacer pasar el fantasma de la escena privada a la escena pública confiárselo a un oyente, supone designarse automáticamente como culpable y exponerse a ser fulminado por el Otro. No ocurre así en el caso del perverso, al menos el perverso consagrado, quien por el contrario manifiesta una tendencia a exponer sus fantasmas, a menudo bajo la modalidad de la provocación. De hecho, a quien el perverso trata de culpabilizar, a quien trata de someter a la falta, es al Otro. La razón de esta diferencia está en un rasgo de estructura del fantasma. Como descubrió J. Lacan, el fantasma supone en su misma esencia una reducción del Otro al objeto causa del deseo. En otros términos, el fantasma anula la subjetividad del Otro, empezando por su palabra, para hacer de él una marioneta inanimada que sólo adquiere vida en función de la omnipotencia del deseo del sujeto. El enunciado del fantasma se sostiene pues siempre, más allá de la pulsión sexual, en la pulsión de muerte vuelta hacia el Otro. Este objetivo mortífero, que no es más que la realidad escandalosa del deseo, el neurótico lo soporta como una falta: al confesar su fantasma, nos dice, de una u otra forma, «te mato» y pide perdón por ello. El perverso, por su parte, no ignora este extremo mortal del famas-

ma, pero se las arregla para que la falta recaiga en su oyente. Al enunciarle su fantasma, te dice no ya «te mato», sino más bien «me matas». En este sentido, la forma que tiene el perverso de enunciar su fantasma siempre reviste, con respecto al oyente, y especialmente con respecto al analista, una función de iniciación o de corrupción. Cuando Sade, por ejemplo, escribe, como encabezamiento de *La filosofía en el tocador*, «la madre ordenará a su hija su lectura», nos está invitando al crimen.

En este sentido, me parece que la palabra perversa resulta de una inversión de la relación con el Otro, tal como Lacan la definió en su esquema L. Si este esquema nos muestra que, en la palabra, el sujeto recibe del Otro su mensaje bajo una forma invertida, el perverso, por su parte, le da la vuelta a esta estructura, por cuanto él mismo se presenta como encargado de revelarnos a nosotros nuestra verdad. Dicho de otra manera, el perverso nos ofrece su palabra como la inversión de nuestro propio mensaje. Así, cuando nos revela su fantasma, es menos para captar dónde reside su sujeción que para demostrarnos cómo nosotros, quienes le escuchamos, es tamos sujetos a dicho fantasma, lo queramos o no —incluso preferiblemente contra nuestra voluntad. Obrando así, el perverso ya no se dirige al sujeto supuesto saber en la transferencia, y con razón: ahora es él mismo quien ocupa esta posición de sujeto supuesto saber. Esto es lo que se produce en la segunda fase del análisis de Blas, cuando, tras el levantamiento del síntoma, se muestra arrogante y se dedica a enseñarme que mi deseo sólo puede estar estructurado como un deseo fetichista, incluso que el mismo saber analítico se reduce a una celebración del fetichismo del falo. Blas se presenta entonces como detentor de un saber, pretendiendo vencerme de que yo mismo soy sólo un siervo inconsciente de ese saber. Considera que está destinado a iniciarme a la realidad de mi deseo de psicoanalista, y con este fin no deja de recordarme que precisamente el estudio de la perversión le mostró a Freud qué es el deseo inconsciente. En esta fase ya no me pide, como hacía al comienzo del análisis, que le ame; ahora me pide que reconozca mi goce —en especial, que gozo de su presencia como analizante y de lo que me enseña. Así, en el discurso perverso, el analista se ve desplazado de *sujeto supuesto saber a sujeto supuesto gozar*.

Otro rasgo característico de la perversión: para Blas no puede

haber ningún deseo que no conduzca al goce. Aquí no cabe un deseo insatisfecho, como aquel que la histérica nos muestra como la definición más radical del deseo. En esto reside el singular desconocimiento propio de la lógica de la perversión: el perverso no sólo reduce el deseo a su conciencia, a la conciencia que de él cree tener (después de todo, ¿qué sabe Blas del deseo que le inspira la línea de la hendidura del sexo femenino, o de su deseo de hacerse tatuar?); además, erige la satisfacción del deseo como necesidad absoluta. Reconocemos aquí el postulado subyacente al fantasma del amo sadiano: el goce se convierte en un deber derivado de la ley absoluta del deseo, y el partener, o el interlocutor, ha de admitirlo. Esto es lo que Lacan formula cuando define el deseo perverso como «voluntad de goce». Al ser el goce obligatorio, «reclamado por la naturaleza», como afirma Sade, ya no queda lugar para la falta, salvo la consistente en sustraerse a este imperativo o en mostrar que no se está a la altura. Solución práctica para la culpabilidad, sin duda, y que se acompaña de cierta euforia, pero no le ahorra al perverso experimentar de forma penosa el mandato superyoico de la ley: la obligación de gozar no es ningún chollo... Incluso puede convertirse en una forma de suplicio, y en el horizonte hace aparecer a un dios que por no ser mentiroso —el perverso sabe lo que quiere— es todavía más exigente, tanto, que a veces el sujeto acaba ofreciéndose a él en holocausto para no ser devorado. En este punto es donde, en el caso de Blas, el tatuador acaba ocupando un lugar que el psicoanalista por fuerza ha de ceder a otros: el de un instrumento de ese dios oscuro. Así, el perverso acaba desafiando al analista a que se dé un deseo capaz de romper con esta lógica tendente al círculo vicioso, del goce al sacrificio y viceversa.

### *El deseo del psicoanalista no es un deseo puro<sup>14</sup>*

Ahora he de volver a la cuestión de la que partí, la del deseo del analista, para preguntarme si se puede transmitir en la experiencia analítica. Como ya subrayé, en este sentido es conveniente distinguir entre el punto de vista del analista y el punto de vista del analizante, dado que ambos no se corresponden necesariamente. Para el analista, el «deseo del analista» se podría definir como

el deseo de un hombre prevenido —entiéndase: prevenido, por el final de su propio análisis, del fantasma fundamental que sostiene su propio deseo y, en consecuencia, de la función fundadora de dicho fantasma. Dicho de otra manera, se supone que el analista sabe que el deseo que le ha llevado a convertirse en analista no es un deseo puro, sino un deseo eminentemente sospechoso. Desde el punto de vista del analizante, el «deseo del analista» es estrictamente un deseo supuesto —y, en este sentido, puede ser un deseo puro (aunque el perverso se empeñe en demostrar lo contrario). Uno de los problemas planteados por la práctica del psicoanálisis es, por otra parte, el de las perturbaciones producidas, en esta pura suposición, por todas las manifestaciones reales de un deseo del psicoanalista durante la cura. Pues lo que importa, desde el punto de vista del analizante, es que el deseo del analista conserve su función de interpretación, de interpretación del deseo del Otro. La fórmula de Lacan según la cual «el deseo, es su interpretación», es aquí particularmente pertinente. Yo diría incluso que, si se puede considerar el deseo del analista como motor principal de la cura y punto decisivo de la transferencia, es en la medida en que se puede plantear como una interpretación, nada más y nada menos.

¿Por qué es necesaria esta interpretación? ¿Por qué ha de quedar situado el analista como deseante (aunque sólo sea, como lo sostienen algunos analistas postfreudianos, deseante... deseoso de no tener ningún deseo con respecto al analizante)? Porque se trata de evitar a toda costa una figura: la de alguien que goza. Si la posición del analista fuese la del goce, la experiencia psicoanalítica ya no sería posible: volveríamos a la experiencia sadiana.<sup>15</sup> Aquí, como en cualquier otra parte, el deseo cumple su función primaria, la de ser una barrera frente al goce. Con la condición, por supuesto, de que a diferencia del deseo perverso soporte permanecer insatisfecho. Pero ¿se puede estar seguro alguna vez de la solidez, incluso de la legitimidad de tal barrera? Si nos planteamos desde este punto de vista el nacimiento y el desarrollo de la experiencia analítica en Freud y en sus primeros alumnos, inevitablemente nos enfrentamos con el problema de lo que podríamos llamar el «pecado original» del psicoanálisis. Mostraré hasta qué punto este pecado marcó, por ejemplo, la relación de transferencia de Ferenczi con Freud, y en consecuencia fue determinante para la orientación de

la práctica de Ferenczi, en la que el goce y la perversión del fantasma parecen destinados a un obstinado retorno.

A lo largo de toda su vida y de toda su práctica, Freud estuvo preocupado por una pregunta fundamental: ¿qué quiere la Mujer? Con toda evidencia, esta pregunta es lo que explica que pudiera establecer una relación auténticamente transferencial con Wilhelm Fliess.<sup>16</sup> Este último se presentaba, en efecto, como el conocedor de las formas en que la feminidad determinaba el mundo (desde los humanos hasta las plantas). La doctrina de Fliess, como Freud hubo de descubrir amargamente, no era más que un puro sistema paranoico: prescinde por completo de toda referencia al padre. Ahora bien, donde Freud busca un punto de apoyo para trazar un límite al poder oscuro de la feminidad y de la madre, y para reinscribirlas en la Ley y la racionalidad, es precisamente en el papel preeminente del padre (que ante todo descubre en su propio inconsciente). Se ve llevado así a producir una teoría del padre que es, de alguna forma, una respuesta a Fliess, porque desarrolla exactamente lo que falta en su doctrina, y es por lo tanto la teoría que Fliess no pudo darle. Constatamos que en la transferencia inicial del psicoanálisis, de Fliess a Freud, no se transmite lo que el Otro (en este caso Fliess) posee, sino lo que le falta y por lo tanto desea —o se puede suponer que desea. Por otra parte, en el mismo periodo, Freud se encuentra con la histérica, en quien descubre a su partenaire ideal. ¿No es acaso la histérica quien se consagra al mismo tiempo a personificar el enigma de la Mujer y a testimoniar de su nostalgia de un padre a la altura del reinado femenino? Así, entre Freud y la histérica, se reformula y se retransmite lo que había quedado como un oscuro punto de apoyo de la transferencia de Freud a Fliess: no ya el padre en sí mismo, sino la propia invención de Freud, o sea el psicoanalista, relevo simbólico de la instancia paterna. Se sabe cuánto éxito tuvo esta invención, qué epidemia engendró, y a qué callejones sin salida le condujo al propio Freud en lo referente a la cuestión de la sexualidad femenina.<sup>17</sup>

En el periodo entre Freud y Lacan, se desarrollaron y se separaron tres ramas principales de psicoanalistas. La de Ferenczi, que conduce a Balint y Winnicott; la de Abraham, que fecunda la escuela de Melanie Klein; y la de Jones y Anna Freud, que reúne, todavía hoy, a la mayor parte de los psicoanalistas de la IPA. Hubo



también una serie de desviaciones, de disidencias, de rupturas: Jung, Adler, Steckel, Groddeck, Reich, etc., crearon, sucesivamente, movimientos en los que pudo observarse, con intensidad más o menos marcada, la resurgencia de alguna forma de ciencia paranoica de la relación sexual —es decir el retorno de lo que había sido la causa de la ruptura fundadora del psicoanálisis freudiano: la ruptura con Fliess. En el plano de las instituciones psicoanalíticas, por otra parte, se puede constatar que se produjo —¡oh ironías del destino!— un retorno del poder de las hijas tras la muerte del padre: muerto Freud, su hija Anna se puso a legiferar, con María Bonaparte como portavoz en la zona francófona, mientras que la primera gran disidencia postfreudiana sería dirigida por Melanie Klein.

Lacan, por su parte, se vio llevado al psicoanálisis a partir del discurso de la paranoia: en efecto, su tesis de 1932<sup>18</sup> le abrió el campo freudiano. A continuación, consiguió demostrar que la paranoia tenía valor probatorio con respecto al saber planteado por el psicoanálisis sobre la estructura de los fenómenos inconscientes —y ello le permitiría reformular lo que está en juego en la relación Freud-Fliess en términos distintos que los de una oposición. Es cierto que la pregunta planteada por Lacan no es la de Freud: no es «¿qué quiere la Mujer?», sino más bien «¿qué es un padre?». Ahora bien, éste es el enigma con el que tropieza el paranoico como con un agujero abierto en lo simbólico, agujero que en adelante ha de esforzarse en colmar reproduciendo una identificación delirante con la Mujer. El procedimiento de Lacan consiste precisamente en extraer la lección de la construcción paranoica, y efectuando esta deducción es como produce una versión distinta del deseo del psicoanalista. En efecto, explorando la pregunta «¿qué es un padre?», Lacan ha de volver a poner en tela de juicio, necesariamente, la posición adoptada por Freud en su práctica, es decir la posición de sustituto paterno. Se sabe cuáles son las sucesivas respuestas aportadas por Lacan a esta pregunta a lo largo de su enseñanza: primero, la noción de «Nombre del Padre», en los años 1956-1958; luego, la idea de una pluralidad de los nombres del padre en 1963, y por fin, su última articulación de la función del síntoma a partir del seminario sobre Joyce en 1975. Lacan se ve llevado de esta forma a una conclusión general, de la que propone dos formulaciones. La primera, en el seminario «Joyce el Sintho-

ma», es que «en suma, el padre es tan sólo un síntoma»;<sup>19</sup> la segunda, todavía más explícita, propuesta en su prefacio a *El Despertar de la primavera*, de Wedekind,<sup>20</sup> es que el padre no es sino una máscara que «ex-siste en el lugar vacío donde yo pongo a La Mujer». Así, al final de su recorrido, Lacan llega a una posición exactamente inversa de la del paranoico, quien a falta de poder simbolizar la función del Padre, pone a la Mujer en el lugar vacío del Padre.

Este proceso seguido por Lacan tiene una consecuencia práctica que es necesario entender para plantear correctamente el deseo del analista en la orientación lacaniana, así como para situar su lugar y su función frente al fantasma y el deseo perverso. Si el Padre, el Nombre del Padre, es al fin y al cabo el síntoma por excelencia del ser hablante, ¿qué mejor forma de desenmascarar su operatividad, sino encarnar, en la misma posición del analista, el enigma que recubre —la Mujer, que no existe, reducida según Lacan al objeto (*a*) del fantasma? Por decirlo con una fórmula algo tosca, *si Freud hace de Padre, Lacan hace de la Mujer*, reducida a su poco de realidad. Ahora podemos volver al pecado original del psicoanálisis y a lo que quedó sin analizar en Freud.

Que el padre se revele para Lacan como una simple máscara que recubre el enigma de la Mujer, es decir un nombre del Otro en su goce, es una tesis perfectamente coherente con la luz aportada por su enseñanza al complejo de Edipo freudiano. Este, en la versión planteada por Freud en *Tótem y tabú*, versión de la que no desiste hasta su último trabajo sobre *Moisés y el monoteísmo*, no se puede reducir a una problemática de la identificación, ni sobre todo a una normativización de las identificaciones. Que el padre hiciera la ley era en Freud, seguramente, un deseo, sin duda un ideal. El mito de la horda primitiva puede traducir la impureza de su deseo de analista. Porque ciertamente fue esta impureza lo que le impidió, por mucho tiempo, discernir en sus histéricas la función primaria de la relación materna y la función del goce en el superyó. Por otra parte, éste es el ideal que se ve emerger en determinados pasajes de su correspondencia con su prometida, cuando le revela a Marta su deseo de hacerse con la mujer, de apoderarse de ella, de ser su amo severo pero bueno (carta del 5 de julio de 1885), o *todo saber* (carta del 6 de julio de 1885). Se trata igualmente del oscuro deseo que le hace confesar a Marta, como si tal cosa, cuan-

do le relata su encuentro con la hija de Charcot: «Nada hay más peligroso que una joven con los rasgos de un hombre a quien uno admira».<sup>21</sup>

¿Qué es lo problemático de la figura del padre que Freud pone en escena en *Tótem y tabú*? Que se sitúa a la vez del lado de la ley y del lado del quebrantamiento de la ley, a la vez del lado del deseo y del lado del goce. Hay una suposición ineliminable en Freud: que solo el Padre —cuyo modelo mítico es el jefe de la horda primitiva— posee el goce pleno. Si los hijos se unen contra el padre y le matan, es porque goza de *todas* las mujeres; si los hijos convocan de nuevo a esta figura del Padre bajo la forma del tótem, es porque anhelan ese goce y al mismo tiempo se lo prohíben.

Este es el problema: queriendo salvar a toda costa la idea de un padre primordialmente no castrado, Freud hizo del Padre, sin saberlo, un nombre del goce tanto como del deseo. En consecuencia, la ley que se sostiene en este Padre implica siempre, como su propia sombra, un doble superyoico: por una parte, prohíbe gozar, pero por otra parte, ordena gozar. Por eso la teoría freudiana ha de tropezar por fuerza con la «roca de la castración». Si la castración es lo que nos prohíbe el goce, ¿cómo resignarse, cómo no sentir que es una injusticia? Y también, ¿cómo no ceder a los argumentos de la perversión que reivindicán, precisamente, este vínculo del deseo con el goce, de la Ley con su transgresión? Y además, ¿qué deseo puede suponerse al analista que construye esta teoría? ¿Cómo no suponerle a Freud —a él, que hacía de Padre en sus análisis, especialmente con sus alumnos preferidos, a quienes llegaba a llamar «querido hijo»— el acceso a este goce que sin embargo se escabulle a cada paso dado en el análisis? El recorrido de Ferenczi, ejemplar por su secreto rigor y por lo agudo de la pregunta que le plantea a Freud, se construye enteramente en torno a esta interrogación. Seguir su rastro nos permitirá reconsiderar desde otra perspectiva el problema de la analogía de estructura entre el deseo del analista y el fantasma sadiano.

### ***Freud y Ferenczi: transmisión fracasada y lograda***

El interrogante fundamental de Ferenczi —ya se verá que no es un hecho casual— se refiere precisamente a la transmisión, es

decir al desciframiento por parte del sujeto del mensaje que le viene del Otro: transmisión entre el adulto y el niño, transmisión entre el analista y el analizante. De sus numerosos escritos se desprende un tema fundamental, del que podemos arriesgarnos a extraer el enunciado de un fantasma: un adulto engaña\* a un niño. «Engañar» es aquí un término más pertinente que «seducir» o «violar», pues como el propio Ferenczi argumenta al final de su obra, para él hay «una confusión de lenguas» entre el adulto y el niño, es decir un equívoco entre el lenguaje de la pasión (en el adulto) y el lenguaje de la ternura (en el niño). Sin duda esta tesis y la teoría que de ella deduce Ferenczi no son muy coherentes con el descubrimiento freudiano, pero aquí dejaré de lado toda polémica en el plano de la teoría, para interesarme sólo en la extrapolación que efectúa de su fantasma a la experiencia analítica, ya sea en su propio análisis con Freud y las relaciones que luego mantuvo con él, o en los análisis que llevó a cabo con sus pacientes.

Ferenczi sostiene que la situación analítica no es distinta de aquella otra que en la infancia había hecho enfermar al paciente. Para él, la reserva del psicoanalista equivale a una franca antipatía contra el paciente. «Los pacientes y los adultos deberían aprender a reconocer, como nosotros, los analistas, detrás del amor de transferencia o de la sumisión o la adoración de nuestros hijos, pacientes y alumnos, el deseo nostálgico de liberarse de este amor opresivo», escribe.<sup>22</sup> Y precisamente, en lo que a él mismo se refiere, Ferenczi proclamaba una y otra vez que no conseguía liberarse de un vínculo de esta clase de amor/odio en sus relaciones con Freud. Al oírlo, se diría que en la transferencia con Freud su fantasma fundamental, lejos de haber sido elucidado, por el contrario se fijó y se opacificó para siempre, lo cual le llevó a los forzamientos técnicos y teóricos que defendió a partir de los años 20, cuyos ejemplos patéticos encontramos en su *Diario clínico*.<sup>23</sup>

Según una especie de ley tácita de acuerdo con la cual el psicoanalista sólo transmite algo desde el punto en el que él mismo se encuentra en falta en su propia práctica, Ferenczi se convirtió en

\* *Abuser* significa tanto «abusar de alguien» —especialmente en el sentido sexual— como «engañarlo».

el militante más encarnizado de la transmisión del psicoanálisis, en la medida exacta en que en su relación con Freud subsistía un resto incomprensido e informulado. Como Freud no le había transmitido lo que hubiera querido recibir de él, Ferenczi quiso ser algo más que psicoanalista: quiso convertirse en el lugar de la transmisión del psicoanálisis, una transmisión total, *sin resto*. De esta forma, se convirtió poco a poco en una especie de cuerpo sintomático en el que supuestamente debía operarse la mostración de la cosa analítica en sí misma —actitud que Freud condenó con severidad. Para comprender cómo Ferenczi llegó hasta ahí, es necesario reconstruir su recorrido y examinar las huellas que nos han llegado de su relación transferencial con Freud.

Todo empezó en 1908, con un verdadero flechazo recíproco entre los dos. Conquistado de inmediato por las cualidades intelectuales de Ferenczi, Freud ve en él no sólo a un nuevo alumno, sino también a alguien con quien podría resolver el resto no analizado de su transferencia con Fliess. Dos meses después de su primer encuentro, Ferenczi ya presenta una primera comunicación en el congreso de Salzburgo. Al año siguiente, acompaña a Freud y a Jung a los Estados Unidos. En 1910, Freud le encarga que prepare, para el congreso de Nuremberg, una proposición encaminada a crear una asociación internacional que agrupara a los psicoanalistas identificados con el descubrimiento freudiano. Al final del mismo año se lo lleva de viaje a Italia y Sicilia. Estas vacaciones en común serán decisivas para la continuación de sus relaciones. A la espera de disponer de sus correspondencias\* tan sólo podemos remitirnos a los comentarios de Jones y a los pasajes de cartas inéditas citadas en su biografía de Freud para hacernos una idea de lo que estaba en juego, en ese viaje, entre los dos hombres. Jones dice que durante esas vacaciones Ferenczi se encontró incómodo e inestable, «obsesionado por la necesidad insaciable, extraordinaria, del amor de su padre», y que «en cuanto a la amistad, sus exigencias eran ilimitadas. Entre él y Freud no podía haber ni indiscreciones ni secretos».<sup>24</sup> Una carta de Freud a Ferenczi del 6 de octubre de 1910, citada por Jones y en la actualidad publicada íntegramente, permite precisar el motivo de la decepción de Ferenczi: esperaba que Freud

\* La correspondencia Freud-Ferenczi ya ha empezado a publicarse en francés.

—por entonces sumido en el estudio de las *Memorias de un neurópata* de D. P. Schreber— le hiciera confidencias sobre su antigua relación con Fliess, pero no lo consiguió. «Resultaba fácil ver que usted suponía la existencia en mí de grandes secretos —le escribe Freud— y que tenía gran curiosidad, pero se podía reconocer en ello con la misma facilidad algo infantil. De la misma manera que le comuniqué *todo* lo científico, sólo le oculté unas pocas cosas personales (...). En aquel tiempo mis sueños giraban, como ya le dije, en torno a la historia de Fliess, cuyos sufrimientos, por la naturaleza misma de la cuestión, resultaba difícil que usted compartiera.»<sup>25</sup> De modo que Freud no le confió su secreto: no se lo *dijo todo*.

En una carta dirigida a Jung durante este viaje con Ferenczi, Freud hace de este último un retrato esclarecedor: «Mi compañero de viaje es un hombre a quien aprecio mucho, pero es un soñador un poco torpe, y tiene una actitud infantil conmigo. Me admira siempre, algo que me gusta, y sin duda me critica ásperamente en su inconsciente si me relajo. Se ha comportado de forma demasiado receptiva y pasiva, ha dejado que se lo hiciera todo como si fuera una mujer, y mi homosexualidad no llega de todas formas hasta el punto de aceptarlo así. En tales viajes, la nostalgia de una verdadera mujer aumenta considerablemente.»<sup>26</sup> Esta, *pasividad*, vivida como algo cruel, será la preocupación constante de Ferenczi en su relación con Freud, y luego también en sus relaciones con sus propios analizantes. Difícilmente soportará que el analista se encierre en una actitud reservada que sólo puede entender como una posición pasiva. Esto le llevará, algunos años más tarde, a proponer ciertas innovaciones técnicas que denominará *técnica activa*. Luego, más adelante todavía, invertirá por completo su orientación para adoptar, en los últimos momentos de su práctica, una posición de pasividad absoluta. En resumen, como Freud no quiso decírselo todo de su propio análisis con Fliess, Ferenczi tomó una vía cuya consigna era, por el contrario, *transmitirlo todo*. Esta orientación encuentra un apoyo suplementario en el segundo reproche que le dirige a Freud después de su viaje por Sicilia: no sólo no se lo ha dicho todo; ni siquiera le ha reñido por adoptar con respecto a él una actitud excesivamente pasiva. Este doble reproche pone de manifiesto la paradoja alrededor de la cual bascula toda la obra clínica

de Ferenczi: por una parte, el analista no es lo bastante amable, pero por otra parte no es suficientemente malo.

Estos reproches tomarán todavía más consistencia a partir de los dos tramos de análisis (muy breves) que Ferenczi hace con Freud en 1914 y 1916. La relación analítica entre los dos hombres resulta muy difícil de enmarcar, porque no sólo se conocían ya íntimamente (por ejemplo, Freud le había contado algunos de sus sueños), sino que además en aquella época Ferenczi había ocupado, tras la defección de Jung, el lugar de delfín de Freud y poseía el título de «querido hijo».<sup>27</sup> Con independencia de las singularidades del caso, este análisis plantea pues la cuestión de si se puede analizar a un hijo.<sup>28</sup> Desde el punto de vista de Ferenczi, el análisis fue un fracaso. Así se lo dijo a Freud amargamente, unos quince años más tarde, en 1930, dirigiéndole de nuevo los mismos reproches contradictorios: por una parte, Freud se había mostrado excesivamente amable al no forzarle, en el análisis, a una abreacción de su transferencia negativa, y por otra parte, fue demasiado severo al reñirle por su enfurruñamiento en Sicilia. Freud responde a estas amonestaciones en 1937, en su ensayo «Análisis finito y análisis infinito», contando disimuladamente el caso de Ferenczi, pero también dándole todo su alcance teórico. La cuestión planteada por Ferenczi se sitúa, en efecto, en continuidad con la que en otro tiempo le había planteado a Freud el célebre análisis del Hombre de los lobos, o sea si era posible llegar a un análisis *completo* —cuestión resuelta, en aquel caso, introduciendo en la cura la amenaza de un término fijado con antelación. Fijar un término a la cura del Hombre de los lobos no había sido tan sólo una forma de acortar la duración del tratamiento, sino sobre todo un medio para tratar de conseguir que el paciente entregara todo el material, de tal forma que el análisis pudiera alcanzar una resolución completa. Como se sabe, Freud era escéptico en cuanto a la posibilidad de un análisis completo, sin resto. Pero Ferenczi, habiéndolo experimentado dolorosamente, tanto en su propio caso como en el de su analista (en quien presentía un resto de la transferencia a Fliess), se convierte en un enemigo del análisis incompleto. Por lo tanto, ha de dedicarse a reparar la injusticia que cree haber sufrido, y se asigna la misión de lograr con otros (sus propios pacientes) aquello en lo que él mismo había fracasado.

Con este fin, introduce ciertas innovaciones técnicas en la forma de dirigir la cura: lo que llama la «técnica activa». Presenta sus primeras articulaciones en 1919,<sup>29</sup> y las desarrolla entre 1921 y 1926.<sup>30</sup> Se justifica escribiendo, por ejemplo: «El psicoanálisis, tal como lo utilizamos actualmente es una práctica cuyo carácter más llamativo es la pasividad», pasividad que según él es compartida por el paciente, que se deja guiar por la asociación libre, y por el analista, que se deja llevar por la atención flotante. La *actividad* que promueve Ferenczi consiste en imponerle al paciente, además de la observancia de la regla fundamental, determinadas tareas particulares, expresadas por el analista en forma de mandatos o prohibiciones (referidas principalmente a los actos masturbatorios o sus sustitutos). Ferenczi extenderá esta técnica hasta llegar a sugerir a sus pacientes fantasmas que, desde el punto de vista del analista, deberían aparecer en el material, aunque el paciente no los mencione. Evidentemente no es casualidad si el primer ejemplo aportado por Ferenczi es el de los fantasmas de transferencia negativa que, según él, deberían ser provocados al final del análisis para permitirle al paciente «vivir, con respecto a la persona del analista, casi *todas* las situaciones del complejo de Edipo *completo*»<sup>31</sup> —la cursiva es mía.

En estos textos sobre la técnica activa, entre 1919 y 1926, aparece ya una idea que Ferenczi desarrollará por entero algunos años después, o sea la idea de que el psicoanálisis tendría, de algún modo, un *término natural*, correspondiente al *agotamiento* de todas las formaciones sintomáticas y fantasmáticas del sujeto. Con este objetivo de un análisis sin resto alguno, Ferenczi se separa irremediablemente de Freud, pero también vuelve, tal vez sin saberlo, a una ideología profundamente médica: la inspirada por un deseo de curación que ambicionaría la *restitutio ad integrum*. Al contrario que Freud, quien no ocultaba su poca paciencia con los «enfermos»,<sup>52</sup> Ferenczi parecía estar dotado de una paciencia ilimitada. Su *Diario clínico* nos da la imagen de un hombre dispuesto a sufrir cualquier cosa con tal de alcanzar su objetivo: la curación. En efecto, al parecer iba a sufrir mucho... hasta llegó a pensar que su práctica, literalmente, le haría *morir de agotamiento*.

Pero, ¿en qué consiste, para Ferenczi, la curación que se debía obtener al final del análisis? En su ensayo de 1928 sobre «El pro-



blema del fin del análisis»,<sup>33</sup> propone una definición que merece nuestro examen. Plantea que el neurótico «no puede considerarse curado hasta que renuncie al placer de la fantasmaticación inconsciente, es decir a la mentira inconsciente». En esta perspectiva, el fin del análisis equivale pues a la extracción y a la extinción del fantasma inconsciente, en nombre de la verdad. Pero ¿cuál puede ser esta verdad? Está claro que si el fantasma del analizante es, en su esencia, mentira, semejante a las mentiras que les cuentan los niños a los adultos, entonces sólo el analista puede ser el garante de la verdad, incluso puede poseerla. Por eso la exigencia de Ferenczi en lo concerniente al final del análisis corre pareja con una exigencia en cuanto a la formación del analista. Este último, según su concepción, *siempre* ha de decir la verdad; debe situarse siempre *fuera del fantasma*. Pero Ferenczi llega así a una conclusión que inevitablemente le pone en contradicción consigo mismo: si la condición previa para que haya un verdadero fin de análisis es que el analista haya agotado por entero su propio análisis y su propio fantasma, entonces, ¿en qué puede autorizarse Ferenczi, él que no deja de quejarse de que su análisis con Freud quedó incompleto? ¿En qué puede basar su teoría del análisis didáctico como «culminación completa del análisis», sino precisamente en su fantasma? El final de su artículo «El problema del fin del análisis» deja en el lector una impresión de malestar. En efecto, Ferenczi declara: «Del análisis se termina verdaderamente cuando no hay despedida, ni por parte del médico, ni por parte del paciente; el análisis ha de morir, por así decirlo, de agotamiento».<sup>34</sup> ¿Acaso por no haber alcanzado él mismo el «término natural» de su propio análisis, se consagró a encarnarlo hasta en su propio cuerpo, de modo que acabó, algunos años más tarde, muriendo de agotamiento a consecuencia de una anemia perniciosa que le dejó inmovilizado en la cama durante varios meses, tras una última entrevista con Freud? Un mes después de esta última entrevista, Ferenczi anotaba en su *Diario clínico*, con fecha del 2 de octubre de 1932, que la regresión podría llegar a «provocar una descomposición orgánica y finalmente el estado de muerte».<sup>35</sup>

### *Ferenczi, ¿víctima o verdugo?*

El *Diario clínico* redactado por Ferenczi entre enero y octubre de 1932 merece plenamente la calificación de «documento clínico». Independientemente del carácter polémico de las audacias técnicas descritas en ese diario —audacias que cualquier analista digno de este nombre por fuerza ha de considerar aberrantes, tanto por el fondo como por la forma—, este documento es ante todo un testimonio sobre la desorientación a la que se ve arrastrado un psicoanalista cuando su práctica se convierte en la puesta en escena de su propio fantasma. Sin embargo, antes de condenarlos, hemos de situar estos extravíos y desviaciones en el contexto de la transmisión del psicoanálisis y de la constitución del deseo del psicoanalista, entre Freud y Ferenczi. Constituyen, en suma, los síntomas de una relación analítica, y dichos síntomas pueden aportarnos una enseñanza si los relacionamos con los fantasmas subyacentes que indican.

Si bien indiscutiblemente Ferenczi tuvo que pagar en su propia práctica un precio por lo inconcluso de su propio análisis, no es menos cierto que también supo encontrar en ella los efectos de goce de los que Freud le había privado en la transferencia. Por eso a las almas candorosas, que tenderían a pensar que Ferenczi murió por un exceso de *sufrimiento* en su relación con el psicoanálisis y con Freud, les responderé con una hipótesis en mi opinión más adecuada e instructiva: murió más bien por haber gozado demasiado de su posición de analista. Para Ferenczi, el deseo del analista no marcó un límite al goce que le procuraba la transferencia. Cada página o casi, de su *Diario clínico*, deja oír una llamada desesperada para que su goce de analista sea contenido y detenido por una frontera firme. A falta de encontrarla, Ferenczi se sumerge en ese goce que a la vez le fascina y le horroriza, arrastrando tras él a su analizante. El rasgo específico de ese goce proviene seguramente de la personalidad de Ferenczi, pero también se deriva de la estructura propia de la relación analítica: es el goce del verdugo tal como está planteado en la estructura del fantasma sadiano.

Las primeras palabras del *Diario clínico*, el 7 de enero de 1932, contienen ya una indicación en este sentido. La insensibilidad del analista, que Ferenczi vincula explícitamente con su exigencia de

«decirlo todo», constituye el punto de partida de la confesión que viene a continuación. Constatando, por una parte, que el trabajo del analista se identifica con un «trabajo de verdugo»<sup>36</sup> Ferenczi trata, por otra parte, de asegurarse un ideal que le permita a dicho trabajo basarse en la bondad y en la simpatía.<sup>37</sup> Y así es como concluye el *Diario...*; la última nota, fechada el 2 de octubre de 1932, se refiere al sadismo del analista y termina lacónicamente: «Pecado. Confesión. Perdón. Ha de haber castigo (contrición)».

La primera nota del diario, sobre «la insensibilidad del analista», tiene su historia, y una vez más hemos de referirnos a la relación transferencial de Ferenczi con Freud. En otoño de 1931, Freud ya le había comunicado a Ferenczi su desacuerdo con los nuevos métodos que quería aplicar en su práctica, particularmente lo que llamaba el «análisis mutuo» (con intercambio de las posiciones respectivas de analizante y analista a cada sesión). De todas formas, Freud se había mostrado paciente y tolerante, evitando una llamada al orden autoritaria hasta diciembre de 1931, cuando supo que Ferenczi se había dejado ir hasta el punto de besar a algunas de sus pacientes, gesto bautizado con el nombre de «técnica del beso». Entonces Freud le envía una carta con un tono claramente más firme y severo, administrándole, según sus propios términos, «una brutal admonición que proviene del padre».<sup>38</sup> Así, Ferenczi comienza la redacción de su diario clínico dominado por esta llamada al orden del padre —llamada que, por otra parte, le recuerda la posición paterna que debe mantener en la cura. Cuando comienza su diario con una nota sobre la insensibilidad del analista, no sólo se identifica con el analista, sino también con el analizante que se enfrenta a la insensibilidad de Freud: «¡Usted no me cree! ¡No se toma en serio lo que le comunico! No puedo admitir que se quede ahí, insensible e indiferente, mientras yo me esfuerzo por representar algo trágico de mi infancia».<sup>39</sup> A propósito de la «técnica del beso», Freud, en su carta, menciona sus «pecados de juventud», término que hubo de resonarle a Ferenczi como un recuerdo del acontecimiento más lejano: la seducción que cree haber sufrido en su temprana infancia. Añádase que si Ferenczi cree necesario ceder a su paciente, que le reclama besos y un análisis mutuo, es porque en el fondo le formula los mismos reproches que él mismo le hace a Freud; por otra parte, ella ha sido también víctima de

abusos sexuales por parte de su padre en su infancia. El vínculo identificatorio con la analizante está pues sólidamente amarrado: en la relación que esta paciente establece con él, Ferenczi ve una reedición de su propia transferencia con Freud.

Pero además, es preciso entender que esta identificación es doble, y que tal desdoblamiento corresponde a la división del fantasma sadiano en sus dos vertientes, sádica y masoquista. Ferenczi se identifica al mismo tiempo con su paciente, víctima de un analista insensible y de un padre cruel, y con el propio padre cruel, porque él también abusa sexualmente de ella. Es a la vez, por emplear su propio vocabulario, pasivo y activo. Con respecto a Freud, puede encontrarse en Ferenczi un desdoblamiento análogo. Ferenczi se identifica, sin duda, con el Freud analista, pero también y tal vez sobre todo, con el Freud analizante: es víctima de su insensibilidad, pero asimismo verdugo de su sensibilidad siempre despierta en lo que al «problema Fliess» se refería. Esta complejidad de la actitud de Ferenczi con respecto a Freud se explica por el secreto anhelo de acceder a su fantasma, de adivinar lo que quedó sin decir entre Freud y Fliess —ese «no dicho» que reapareció en forma de un paso al acto en las relaciones de Freud con Adler, Steckel, Jung, etc. Ferenczi se hace literalmente el síntoma de ese fantasma *supuesto* a Freud: la terminación completa del análisis, que reclama para él mismo y para sus pacientes, traduce de entrada su voluntad de captar el resto inconcluso de la transferencia de Freud con Fliess (una transferencia que, recordémoslo, acabó tomando un cariz persecutorio). La identificación que adopta Ferenczi me parece pues, nada más y nada menos, una maniobra inconsciente para encontrar un lugar desde donde poder captar mejor el deseo del Otro.

Desde el punto de vista clínico, esta división de la identificación —con la víctima y con el verdugo— y su articulación con el deseo secreto del Otro son la marca de la estructura histérica de Ferenczi, no de una estructura perversa (en este último caso, el deseo del Otro queda reducido a un mandato explícito). Lo que indica claramente que el fantasma sadiano no es propio de la perversión, sino que puede introducirse en una estructura neurótica y alimentar el síntoma del sujeto. Esta estructura histérica, por otra parte muy poco discreta, explica buena parte de las tendencias «te-

rapéuticas» de Ferenczi, en especial su irresistible tendencia a la comprensión por empatía, su idealización del «sentir con», su facilidad para identificarse con sus analizantes histéricos llegando a sumirse con ellos en verdaderos trances, así como la ilusión fundamental que acaricia en cuanto a la función terapéutica del amor. *El Diario clínico* no carece de pasajes donde lo trágico de las situaciones traumáticas evocadas deja paso a la comicidad más grotesca en cuanto a las técnicas empleadas para resolverlas o repararlas. He aquí un ejemplo que no requiere comentario alguno: «Resulta que, a propósito de un sueño en el que alguien, sirviéndose de sus propias convulsiones, comprendía estos mismos síntomas en otro, recordé antiguas ideas que se le habían ocurrido al analizante, tendentes a convertirme en Julio César, es decir que yo debía tener una crisis de epilepsia antes de tomar una gran decisión. Sólo así, decía, a partir de este sentimiento, podría comprender y sentir los sufrimientos del paciente (sin duda, sólo puede tener una crisis semejante alguien que de niño se ha encontrado sumergido, o casi, en o por un trauma, en su lucha (o crisis) con la muerte (agonía), y luego quedó con una falta de capacidad y una falta de ganas de vivir, pero con un horizonte inmensamente ampliado por la percepción que había tenido del más allá). (Asociación con César: *seize her*, ser presa de la crisis). La primera vez, un intento de ponerlo en práctica fue un fracaso. El paciente contaba un sueño; el analizando analizado (analista), cansado todavía de su propio análisis, sencillamente se había adormecido, pero escuchando sólo a medias y en un semisopor, captó algunas imágenes del sueño y trozos de palabras; despertado de pronto por el sentimiento de culpabilidad, trató de hacer asociar al paciente sobre estos fragmentos, del todo secundarios para el paciente. (De repente se había acordado de que él era el analista.) Entonces, irritación del analizado a causa de mi falta de atención. Repliqué con razón, algo irritado: o soy Julio César, o no lo soy. No puedo, al mismo tiempo, tener crisis de epilepsia y prestar atención conscientemente a todas las comunicaciones del paciente».<sup>40</sup>

De esta prueba, Ferenczi concluye en buena lógica: «Por mi parte tuve que admitir que sumergirse así y al mismo tiempo analizar, era algo imposible. De forma que, avergonzado, debí volver a la antigua propuesta del paciente, es decir, *primero* hacerme analizar

hasta el final, antes de continuar el análisis». <sup>41</sup> Se ve hasta qué punto el problema de Ferenczi concuerda con el de la relación del sujeto histérico con la castración. La imposibilidad con la que tropieza es la de la acumulación y la simultaneidad de dos identificaciones, cada una de las cuales ejerce una atracción sobre él: no puede ser *a la vez* el analista y el analizante, no puede reunir los significantes  $S_1$  y  $S_2$  —éstos, en su separación, son el soporte de su división subjetiva. El sujeto completo, sin falla, queda pues fuera de su alcance. Debería elegir entre los dos polos, pero él se niega. *La* falta de poder ser lo uno y lo otro al mismo tiempo, será primero una cosa (analizante) para poder ser luego la otra (analista), y *acabar* reuniendo en él estas dos identificaciones.

### *Reunir al niño inocente con el niño cruel*

A la luz de todo lo anterior, no resultará muy sorprendente que otro tema aparezca una y otra vez en este *Diario clínico*: el de la necesidad de reparar la *Ichspaltung*. Ferenczi convierte esta escisión del yo, considerada por Freud como un dato de partida, en el traumatismo psíquico por excelencia, y en consecuencia impone al psicoanálisis la misión de reunificar al sujeto. <sup>42</sup> La técnica de relajación y el objetivo de neocatarsis que introduce en la cura tienen aquí sus raíces profundas. Definida su tarea como suprimir la escisión subjetiva y obtener la reunificación de la personalidad, el analista deberá llevar al analizante a revivir de forma efectiva y plena, sin el menor distanciamiento, una experiencia de trance que le devolverá a un estado pretraumático, es decir anterior a la división del sujeto. En esta perspectiva, la posición del analista sólo puede ser la de una *presencia* sin equívoco, sin división, y su acción por fuerza se confundirá con la propia de un amor apasionado y real, *sin menor odio*.

La **ilusión fundamental** de Ferenczi consiste en creer que este estado unificado es, de alguna forma, una posición natural. Cree en la naturalidad y en la sinceridad primordiales, en un «ser sin disfraz», <sup>43</sup> cree, en suma, en la inocencia original. Para Freud, por el contrario, la división está presente de entrada, es irremediable, y el final del análisis no tiene como objetivo colmarla, sino en-

frentar con ella al sujeto, cuya neurosis consiste en desconocerla y eludirla.<sup>44</sup> No es pues motivo de sorpresa que, consecuente con su impulso inicial, Ferenczi acabe cuestionando la noción freudiana de pulsión de muerte y rechazando el dualismo de las pulsiones establecido en *Más allá del principio del placer*. En una nota del 13 de agosto de 1932, escribe: «La idea de la pulsión de muerte va demasiado lejos, ya está teñida de sadismo».<sup>45</sup> A la Discordia, cuya primera presentación busca Freud en Empédocles,<sup>46</sup> Ferenczi le opone un principio de armonía de la Naturaleza que el análisis debería restablecer. Pero el sadismo que así quiere evitar retorna en el núcleo mismo de su ideal de armonía, por ejemplo, cuando deduce de este principio una máxima que, bajo su aparente bondad, le parecerá inquietante a quienquiera que se haya ocupado de sujetos anoréxicos: «El niño ha de ser saturado de amor y de alimento».<sup>47</sup> ¿No es acaso el atiborramiento la forma más refinada del sadismo? Y el amor, llevado a este punto de saturación de la demanda, ¿no se convierte en una forma de tortura?

Tampoco cabe sorprenderse si, al seguir esta vía, Ferenczi acaba rechazando la propia noción de transferencia como condición de la cura. En efecto, por fuerza se había de alzar contra la transferencia, después de haber vivido en todo su ser el desgarramiento que inscribe en el mismo seno de la transferencia la división original, es decir la ambivalencia amor/odio, o el conflicto entre transferencia positiva y transferencia negativa. Al plantearse como objetivo reparar la escisión del sujeto, Ferenczi se ve prácticamente obligado a rechazar la transferencia, porque ésta sólo puede traer a la experiencia analítica la ambivalencia y el odio. «El análisis es [para el analista] una buena ocasión para efectuar sin culpabilidad (sin sentimiento de culpabilidad) acciones inconscientes puramente egoístas, sin escrúpulos, inmorales, que podrían incluso ser calificadas de criminales, y de llevar a cabo acciones de la misma naturaleza; por ejemplo, el sentimiento de poder sobre los pacientes indefensos en su devoción, que le admiran sin reservas. Placer sádico ante su sufrimiento y su impotencia. Ninguna preocupación por la duración del análisis, incluso una tendencia a prolongarlo por razones financieras: así, si se quiere, los pacientes pueden quedar convertidos en contribuyentes de por vida.»<sup>48</sup> Es comprensible que con esta concepción la transferencia no sólo resulte peligrosa

para el analizante, sino también para el analista, por su exceso de poder, que podría incitarle al sadismo.

¿Cómo remediar esta situación? Ferenczi no ve otra salida, más que la «contribución auténtica del analista».49 Sería apenas una caricatura imaginárselo diciendo: «Discúlpeme por hacerle daño, pero no puedo obrar de otra forma...». Sólo la simpatía puede curar, pero ¿de qué, sino del sadismo y de la hipocresía que él experimenta en su posición de analista, es decir la posición de *semblante*\* en la que se desarrolla toda cura? Porque, en su denuncia de la transferencia y del sadismo, a lo que Ferenczi apunta es al propio semblante como dimensión inherente al significante. La ley del corazón y de la autenticidad a la que apela, así como el perdón final que habría de sancionarlo, tienen como objetivo el advenimiento de «un discurso que no sería semblante», es decir la negación de la modalidad de existencia del sujeto del inconsciente. Este, como se sabe por Lacan, sólo emerge en la hendidura y en la finta\*\* dispuestas por el juego del significante. También en este caso se trata de la división subjetiva, pero es aún más radical —es lo que Lacan localiza en el plano de la *separación*. Ferenczi sueña con una reconciliación entre el sujeto y el ser, y en consecuencia, con una abolición del *losange* separador entre *S'* y *a* en el fantasma,\*\* para que advenga por fin un sujeto pleno, no barrado y no distinto de su objeto. Se trataría, según sus propias palabras, del fin de la «misantropía general».50

Pero ello significaría también la realización del goce del analista, tal como Ferenczi se lo imagina. Porque esta nota del 13 de agosto de 1932 que denuncia la división del sujeto, la transferencia y el sadismo del analista, termina en una confesión que revela el verdadero motivo del proceder de Ferenczi: «El analista que ha recibido el perdón, disfruta en el análisis de lo que se le ha negado en su vida endureciendo su corazón».51 ¿Cuál es este goce, no obstaculizado, sino reforzado, convenido en más imperativo aún por su deseo de curar, tantas veces estigmatizado por Freud? Es la sa-

\* *Semblant*. No habiendo ninguna traducción cómoda y tratándose de un concepto, recurrimos a la literalidad, autorizada por sus antecedentes en Gracián.

\*\**Dans la fente et la feinte*.

\*\*\* ( $\$ \blacklozenge a$ .)



tisfacción de «compartir y comunicar su propio sufrimiento, y compartir el sufrimiento de los demás».<sup>52</sup> Este enunciado, en un hombre tan enérgico, parece eminentemente sospechoso. Todavía más si lo relacionamos —aparte de con sus constantes referencias al sadismo del analista— con dos pasajes donde le revela al lector su propio fantasma con la misma crudeza que el de sus pacientes en «análisis mutuo». Se trata, por una parte, de la nota del 23 de febrero de 1932, titulada «Sobre los principios masculino y femenino en la naturaleza» y, por otra parte, de la nota del 17 de marzo de 1932, con el título «Ventajas y desventajas del sentir-con intensivo».

En la primera de estas notas, Ferenczi menciona el caso de una paciente que parece proporcionar una ilustración particularmente espectacular de lo que Freud llamaba el «masoquismo primordial». Ferenczi deduce de él la idea —que podría parecer delirante de no estar sólidamente amarrada a un fantasma— de que, «en el organismo femenino, a saber, en la psique, se encarna un principio particular de la naturaleza, contrario al egoísmo y a la afirmación de sí del hombre, que puede concebirse como un querer —y poder— sufrir maternal. La capacidad de sufrir sería pues una expresión de la feminidad, aunque el hecho de sufrir, de tolerar, se desarrolle en cualquier otro dominio de la naturaleza, así pues en apariencia completamente fuera de la sexualidad».<sup>53</sup> Esta tentativa de fundar una esencia de la feminidad independiente del sexo tiene un discreto aire fliessiano que adquiere mayor precisión cuando Ferenczi, desarrollando su idea, plantea que hay un principio femenino en las sustancias, principio identificado con el altruismo (es decir la capacidad de ser influido por el Otro), en oposición al egoísmo masculino. Así, en la naturaleza, el sufrimiento sería «no sólo algo tolerable, sino incluso deseado, fuente de satisfacción».<sup>54</sup> En este punto Ferenczi está sólo a un paso del amo sadiano, para quien la naturaleza, queriendo gozar sin restricciones, nos exige como un deber el servicio a su voluntad criminal. El ejemplo de esta satisfacción en el sufrimiento, lo encuentra Ferenczi en la maternidad, definida como «el placer de tolerar seres vivos parásitos que se desarrollan de forma perfectamente egoísta a expensas del propio cuerpo de la madre».<sup>55</sup> De ello concluye que la prevalencia unilateral del principio egoísta o masculino equivale al sadismo,

mientras que la del principio femenino o materno del querer-sufrir equivale al masoquismo. Estas indicaciones permiten captar mejor la posición que trata de adoptar Ferenczi en su práctica de analista: es la de la madre sufriente que se deja parasitar y devorar por sus niños-analizantes.

Pero —y aquí interviene la identificación con el analizante— es también la posición del niño. En este caso ya no se trata del niño inocente, pobre víctima de la seducción organizada por el adulto, sino del niño cruel que maltrata a la madre, la parásita y la consume. La nota del 17 de marzo de 1932 revela pues muy claramente el núcleo sádico del fantasma de Ferenczi. El punto de partida de esta nota es una secuencia de «análisis mutuo» con la paciente llamada R.N. (ahora conocemos su verdadero nombre: se trata de Elisabeth Severn, más tarde psicoanalista en Gran Bretaña). Ferenczi empieza hablando de su sufrimiento. Tras un análisis mutuo que duró cerca de tres horas (!), se sintió aquejado de violentos dolores de cabeza. En consecuencia, decidió acortar las sesiones, con independencia del estado de la paciente. Para contrarrestar la angustia que experimenta ante la idea de dejar colgado a alguien que sufre, Ferenczi recuerda la recomendación de otra de sus pacientes en análisis mutuo; ésta le había advertido que no se dejara devorar por sus pacientes. Helo aquí pues en posición de madre sufriente, y decidido a no dejarse martirizar en exceso de ahora en adelante. Comienza la sesión estirándose él mismo en el diván para comunicarle a la paciente, con toda franqueza, sus sentimientos y protestar por la tiranía que sobre él ejerce el sufrimiento de sus analizantes. La paciente le expresa su entera aprobación, y entonces Ferenczi se siente desconcertado: ¿cómo se puede ser brutal con alguien que reconoce habérselo merecido? Como él mismo dice: «En cuanto me quedé sin el recurso de la agresividad, tuve sentimientos de culpa por mi intención de ser malo».<sup>56</sup> En otras palabras, el que antes era una madre víctima, se ve proyectado a la posición del niño que tortura a la madre, o del analizante que devora a su analista. Este giro en redondo hace emerger un fantasma que le confía inmediatamente a su analizante-analista: «La imagen más impresionante fue la vaga aparición de figuras de mujeres, verosíblemente criadas, surgidas de mi primera infancia; luego la imagen de un cadáver al que yo le abría el vientre, sin duda en la sala de disección; y el fantas-

ma loco de que me metían por fuerza en la herida del cadáver. Interpretación: efecto *a posteriori* de escenas pasionales que verosímilmente debieron tener lugar, durante las cuales seguramente una mucama debió dejarme jugar con sus senos, pero oprimió tanto mi cabeza entre sus piernas, que me asusté y empecé a ahogarme. Ésta es la fuente de mi odio por las mujeres, por eso quiero diseccionarlas, o sea matarlas. Por eso la acusación de mi madre, *Tú eres mi asesino*, hizo blanco en pleno corazón y me llevó 1) a querer ayudar compulsivamente a todos los que sufren, sobre todo a las mujeres, 2) a huir de situaciones en las que debería ser agresivo». <sup>57</sup>

### ***Hasta el mutuo perdón***

Este último pasaje demuestra que más allá de las identificaciones imaginarias, primero con la madre víctima, luego con el niño cruel, la posición real del sujeto Ferenczi en su fantasma es la del instrumento de la disección, el objeto que se introduce en el vientre de una mujer muerta. Aquí el analista se confunde con el agente torturador de la escena sadiana. Así se entiende mejor por qué Ferenczi compara su trabajo de analista con «un trabajo de verdugo» por el que trata desesperadamente de disculparse. El 8 de marzo de 1932 constata: «Al fin y al cabo, también hay que separar al niño de la madre con ayuda de las tijeras: diferir esta operación puede perjudicar a la madre y al niño (analista y enfermo)». <sup>58</sup>

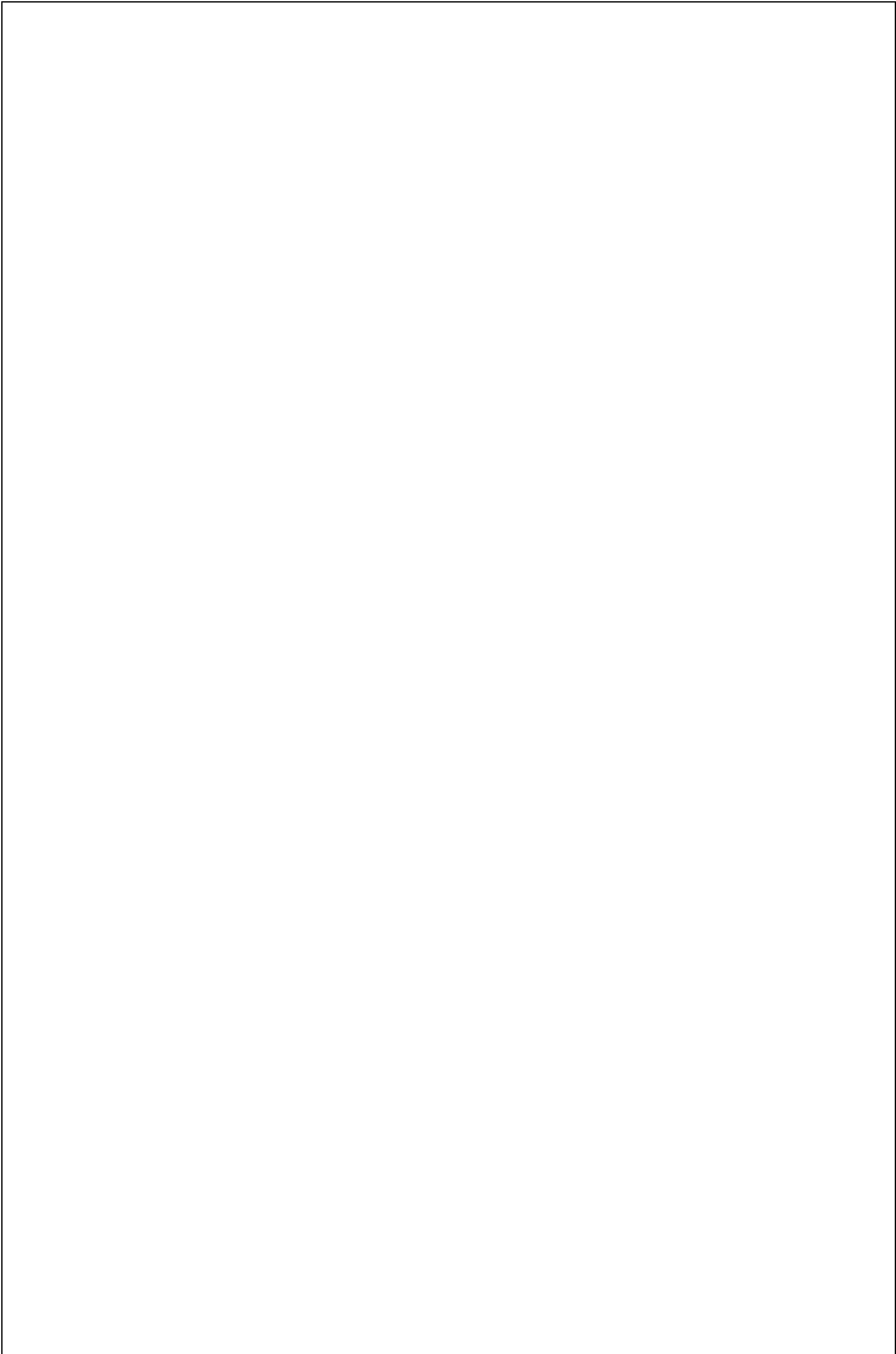
Sin duda esta misma culpabilidad es el motivo de sus verdaderas crisis de llanto compartido con sus pacientes mujeres cuando son ellas quienes ocupan la posición del analista. «Entonces, escribe, las lágrimas del médico y las del paciente se mezclan en una solidaridad sublimada que sólo tiene igual en la relación madre-hijo.» <sup>59</sup> Al término de esta aventura, más parecida a una serie de escenas de histeria colectiva que a un verdadero análisis, sólo puede esperarse, obviamente, un «perdón mutuo», y cada uno le pide excusas al otro por los sufrimientos que se ha visto obligado a ocasionarle. Pero este perdón precisamente es una negación más, porque su única función es la de camuflar la verdadera naturaleza de la compulsión a hacer sufrir que animaba a los protagonistas.

La revelación del fantasma sádico subyacente a la práctica de

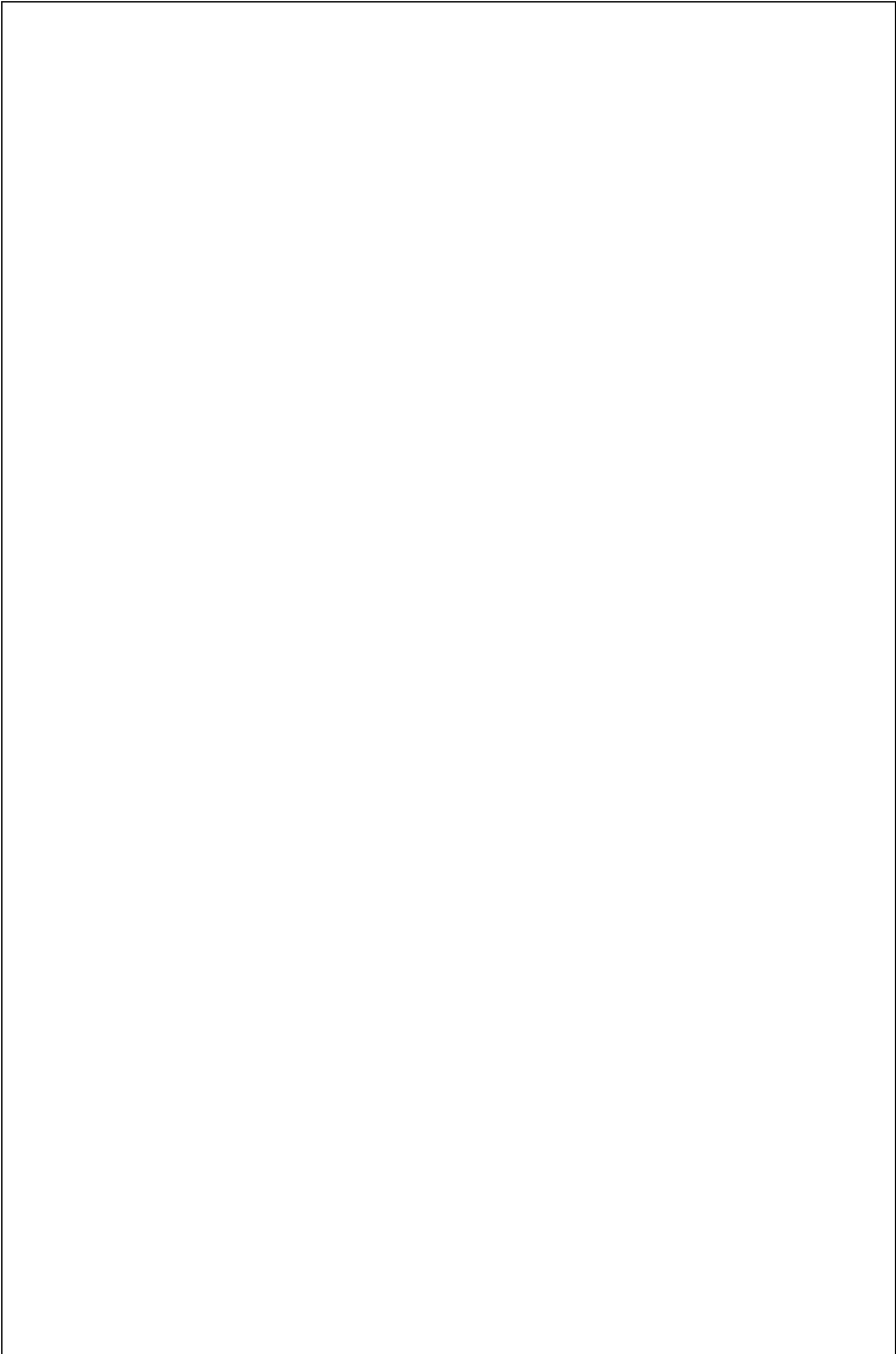
Ferenczi permite considerar una vez más el problema que perturbó su relación transferencial con Freud. Hasta ahora he mostrado que Ferenczi se había quejado esencialmente, y de forma contradictoria, de que 1) Freud no había sido lo bastante amable con él durante su viaje a Sicilia, y 2) no había sido suficientemente malo en los dos tramos de análisis que llevó a cabo con él en 1914 y 1916, de tal forma que la transferencia negativa no pudo ser analizada. Ahora podemos explicar esta aparente contradicción como un desplazamiento en la doble polaridad víctima-verdugo de su fantasma sádico. Desde entonces, y de forma del todo explícita en su *Diario clínico*, la queja de Ferenczi con respecto a Freud se había centrado en un único motivo: Freud —y en consecuencia, el analista en general— era insensible. La insensibilidad, o la indiferencia, es un tema que Ferenczi abordó en diversas ocasiones en sus trabajos clínicos, y siempre lo interpretó como la expresión última de la resistencia de la víctima frente al verdugo —especialmente en el caso del niño que ha de enfrentarse a los avances perversos del adulto. Tachar a Freud de insensible era pues, para Ferenczi, más que acusarle de ser el verdugo de su analizante, designarlo como víctima que se niega a concederle a su verdugo (en este caso, el propio Ferenczi) la satisfacción del dolor.

En consecuencia, si hay un resto no analizado en la relación Freud/Ferenczi, no se trata tanto de lo que hace de Ferenczi una víctima de la crueldad de Freud, sino de algo que le deja irremediablemente, como en su fantasma fundamental, en la posición de verdugo de Freud. De acuerdo con este punto de vista, preciso es constatar que la insistencia de Ferenczi, en los últimos años de su vida, en perseguir los menores defectos de Freud, o en deformar sistemáticamente su obra, podría tener la significación de una tortura destinada a hacerle perder la compostura, es decir a hacerle confesar su sufrimiento. Su drama, posiblemente, es que no lo consiguió. Freud se mantuvo frío y se negó a aceptar este ofrecimiento de una posición de madre sufriente. No se quitó de encima a Ferenczi de acuerdo con la inversión de su mensaje devuelto desde el lugar de la madre: por el contrario, se mantuvo obstinadamente en su posición de padre firme y sereno. Así, cuando Ferenczi, a las puertas de la muerte, le escribió, poco después del incendio del Reichstag, suplicándole que abandonara Austria para huir de la per-

secución nazi, Freud le respondió con calma diciendo que no creía correr peligro alguno y no pensaba exiliarse. Con su forma habitual de desdramatizar los acontecimientos, tan opuesta al modo de proceder de su alumno, le escribió: «En mi opinión, la huida sólo estaría justificada si nuestra vida se encontrara directamente amenazada; además, si han de asesinarnos, sería una muerte como otra cualquiera».<sup>60</sup> Esta posición estoica tiene toda su grandeza, pero para Ferenczi fue imperdonable. Apenas dos meses más tarde, el 24 de mayo de 1933, el que murió fue Ferenczi. El 20 de marzo le había escrito a Groddeck: «Está claro que no se puede pecar impunemente, y durante tantos años».<sup>61</sup>



## **Dos homosexuales**





### *¿Un erotismo inocente?*

Cuando un espíritu curioso busca entre las fuentes que habrían de permitirle reconstruir la historia de la homosexualidad a través de los tiempos, se lleva una sorpresa: la historia de la homosexualidad, es la historia de la homosexualidad masculina. Los textos jurídicos, filosóficos, religiosos o literarios, son notablemente discretos en lo referente a las relaciones amorosas o eróticas entre mujeres. Tan pródigas como son Grecia y Roma en discursos sobre los vínculos entre hombres, son avaras en palabras cuando se trata de mujeres con mujeres.

La literatura ática clásica sólo contiene alusiones en este sentido: Platón las menciona en *Las leyes* (636 c) y en *El banquete*, cuando Aristófanes se imagina a uno de sus seres primordiales míticos como formado por dos partes femeninas. Más tarde, en el *Licurgo*, Plutarco señala que en Esparta las mujeres importantes se enamoran de jovencitas, de una forma análoga a las parejas masculinas *erastes/eromenos*.<sup>1</sup> Por otra parte, si bien se suele tomar como referencia la poesía de Safo, conviene recordar que es extremadamente fragmentaria, y su historia resulta difícil de establecer. Añadiendo algunos cantos de Píndaro, éstas son todas las fuentes griegas. Del mismo modo, en Roma los testimonios sobre la homosexualidad femenina son netamente menos numerosos y están menos desarrollados que los referentes a la homosexualidad masculina.

¿A qué se debe esta diferencia de tratamiento? ¿Se debe a que todos los autores, griegos y latinos, eran hombres? ¿O bien, como cree Kenneth Dover,<sup>2</sup> a que la homosexualidad femenina era un tema particularmente tabú, fuente de una inquietud extrema para los hombres?

Ninguno de estos dos intentos de explicación me parece convincente. Creo más bien que en realidad nadie concedió nunca mucha importancia a la homosexualidad femenina, y ello porque el erotismo entre mujeres no supone los mismos riesgos —conscientes o inconscientes— que el erotismo entre hombres. En efecto, es conveniente, si queremos examinar esta cuestión con alguna seriedad y sutileza, partir en nuestra reflexión del hecho de que la homosexualidad femenina y la homosexualidad masculina no son *simétricas*. A pesar de la ilusión de semejanza que puede comportar el uso del término «homosexualidad» en uno y otro caso, las relaciones sexuales que puedan establecerse entre mujeres no son, en esencia, del mismo tipo que las que puedan tener lugar entre hombres. Se trata de otra clase de erotismo, de otra forma de vínculo con el partener, y no de una réplica. Por otra parte, Lacan llegó a establecer una distinción radical, proponiendo llamar heterosexual a cualquiera que amara a las mujeres, con independencia de su sexo.<sup>3</sup> De acuerdo con esta perspectiva, en el límite no habría homosexualidad femenina... salvo si se demuestra —como trataré de hacer— que, en determinados casos, lo que la homosexual busca en su partener no es precisamente una mujer. En consecuencia, sólo estos casos podrían ser considerados, en sentido estricto, como casos de homosexualidad femenina.

La disimetría entre ambas homosexualidades según el sexo se advierte en primer lugar en lo que se refiere a la relación con el padre. Si de una forma general puede decirse que el hombre homosexual cede todas las mujeres al padre, y así evita todo conflicto con él, la mujer homosexual, por su parte, cuando le deja a la madre todos los hombres, se limita a despejar el terreno donde acomete la misión de desafiar al padre en el campo mismo de su deseo. Allí donde el hombre homosexual desiste, la mujer homosexual, por el contrario, desafía al deseo paterno disputándole las mujeres y la posesión del falo o de sus insignias. Por otra parte, las relaciones sexuales (en el sentido estrecho del término) entre hombres homosexuales y entre mujeres homosexuales no suponen lo mismo desde el punto de vista de la relación con el falo imaginario y simbólico. Si la homosexualidad masculina implica siempre enfrentarse con la castración en lo real (aunque sea bajo la modalidad del desmentido) y una destitución, por lo menos potencial, de la identi-

dad sexual, la homosexualidad femenina parece poder dejarlo todo en suspenso, en todo caso en el plano de lo real.

Desde siempre, la cuestión suscitada por el erotismo entre hombres fue la de saber cómo repartir entre los dos participantes los dos polos opuestos de la diferencia sexual: macho y hembra, amo y esclavo, activo y pasivo. En el plano del amor, fue la homosexualidad griega la que dio un acento particular a la distinción y a la no reciprocidad que separa al *erastes* (el amante) del *eromenos* (el amado). En el plano de la sexualidad de los cuerpos, tratado por los romanos con el minucioso realismo que les distingue de los griegos, el problema resulta más escabroso. El acto sexual entre hombres tropieza, en efecto, con un tabú, sin duda de orden subjetivo, pero también profundamente político. Se trata de saber quién hace de falo y quién de recipiente, quién sodomiza y quién es sodomizado, quién toma y quién se deja tomar. Esto significa que, cuando dos hombres llegan al cuerpo a cuerpo, siempre hay, al menos en el horizonte, un punto donde uno de los dos adopta la posición de un hombre que se hace tratar como mujer. Sea cual sea la idealización de la virilidad que supone, la homosexualidad masculina pone siempre en juego, en el interior mismo del movimiento de esta idealización, la posibilidad de una degradación de la virilidad y un menoscabo primordial de su símbolo. Por eso ninguna corriente de «liberación sexual», ninguna conmoción de las costumbres conseguirá jamás borrar la marca indeleble de culpabilidad que afecta a la homosexualidad masculina.

Esta dimensión culpable, esta profunda ambivalencia vinculada con una celebración que es, al mismo tiempo, una destitución, son mucho menos sensibles o, en todo caso, mucho menos espectaculares en la homosexualidad femenina, la cual, por esta razón, parece afectar menos al cuerpo social y a sus referencias simbólicas e imaginarias. Tratar a una mujer como mujer, por el contrario, constituye una figura ideal que a cualquiera, sea hombre o mujer, puede aportar alguna lección, mientras que tratar a una mujer como hombre nunca tiene el acento de degradación, incluso de sacrilegio, propio de la inversión masculina. En la relación entre dos mujeres no hay, *aparentemente* (y ya se sabe cuánto importa, desde el punto de vista del cuerpo social, que se guarden las apariencias), ningún menoscabo del símbolo del deseo, o sea el falo, aunque el

pene sea ridiculizado. Por el contrario, la clínica de la homosexualidad femenina demuestra más a menudo que las mujeres homosexuales pretenden ser las verdaderas sacerdotisas del culto del falo y honrarlo mucho más dignamente que los hombres mediante su encarnación en la representación del cuerpo femenino y no en el órgano masculino —a éste lo consideran poca cosa... para sostener su eminente función. Por eso, al contrario que la homosexualidad masculina, la homosexualidad femenina parece inocente en lo fundamental —no da muestras de ser culpable de un ultraje contra el falo.

Esta aparente inocencia, sin embargo, no excluye sus cálculos y sus mentiras. Y también se dirige al otro sexo —aquí se revela el carácter particularmente complejo y enrevesado de la estructura de la homosexualidad femenina. Pues si los hombres homosexuales pueden prescindir de toda referencia al otro sexo y formar una especie de circuito cerrado, la homosexualidad femenina, por su parte, implica siempre la presencia al menos potencial de un tercero masculino a quien le plantea su enigma y su desafío. ¿Se puede amar de verdad a una mujer si se es un hombre? Ésta es ante todo la pregunta que da pie en la homosexual al desafío de su torneo amoroso. Pero, de hecho, ¿quién osaría pretender que, en la sexualidad humana (radicalmente distinta de la sexualidad animal), el objeto amado o el objeto deseado sea el otro sexo? Tal es la pregunta que por nuestra parte le lanzamos.

### ***Una demanda de análisis***

Hace algunos años recibí, con pocos días de diferencia, dos demandas de análisis de dos jóvenes mujeres homosexuales. Tras abrir el campo de lo que solemos llamar las «entrevistas preliminares», me preguntaba por los puntos de convergencia y de divergencia entre estas dos demandas. Sin duda tenían en común que ponían por delante el término «homosexualidad», pero de entrada me parecía evidente que este término no tenía el mismo sentido subjetivo para cada una de estas jóvenes. Dos «homosexuales», de acuerdo —porque la palabra en cuestión existe y ellas se identificaban así cuando me hablaban—, pero, en todo caso, *dos homosexualida-*

*des.* Había otro punto en común que me parecía interesante, pero suponía también una dificultad adicional: las dos provenían de regiones remotas cuya lengua oficial, y *a fortiori* sus dialectos locales, me resultaban del todo desconocidos, por no hablar de sus usos y costumbres o de sus tradiciones familiares, sensiblemente distintas de las imperantes en nuestros países. Por otra parte, ambas se habían visto implicadas en medios de prostitutas —con el marco simbólico particular que éstos constituyen—, desde su primera infancia, y allí habían encontrado, al llegar a la edad adulta, un camino para conseguir su independencia, según decían. Esta relación con la prostitución constituía igualmente una dificultad para el análisis, similar a la dificultad planteada por la relación particular con el dinero en personas que consagran su vida a manipularlo. En estos casos, en efecto, nos enfrentamos a una relación con lo real —con el sexo como real o con el dinero como real— que no es fácilmente analizable, es decir subjetivable, y amenaza con ser un obstáculo para la transferencia.

A pesar, o tal vez a causa de estas dificultades, las dos demandas habían excitado mi curiosidad, de modo que me esforzaba por conducir las entrevistas preliminares con un especial cuidado, para obtener, en ambos casos, la expresión más singular y más conseguida del mito individual que sostenía la demanda de análisis, así como para ponderar los problemas de lengua (traducción y equívoco) que pudieran presentarse. He aquí lo que resultó.

Rosa, la primera de estas dos mujeres, se presenta de entrada como dividida en cuanto a su identidad sexual. Desde el inicio, en nuestra entrevista inaugural me dice, por una parte, que sufre «porque ama a las mujeres», y por otra parte, que «su problema son los hombres», que «no consigue entenderse con los hombres». Así, lo que le preocupa es la cuestión de la feminidad: ¿qué es una mujer? Para esta pregunta, busca una respuesta más satisfactoria que la que ha elaborado hasta ahora. Sabe que debería llegar a definirse con respecto a los hombres, pero sólo consigue situarse como mujer en el marco de la relación con otra mujer —relación que por otra parte le deja profundamente insatisfecha, aunque la alivie momentáneamente al aportarle algunos beneficios narcisistas. Advierto su reticencia para asumir la calificación de «homosexual». Cuando dice que es homosexual, añade enseguida que de todas for-

mas *no se siente* homosexual, y rechaza por completo la denominación de lesbiana. Por otra parte, Rosa no frecuenta los círculos habituales de lesbianas y trata a las homosexuales militantes con el mayor desprecio. Lo que dice y repite, como si esta fórmula fuese el propio enigma que me propone descifrar, es: «Amo a las mujeres». En efecto, este enunciado es muy curioso: ¿quién osaría mantener, de forma tan inequívoca, que ama realmente a las mujeres, sin reservas?

La novela familiar de Rosa se articula en torno a algunos personajes clave cuyos papeles están distribuidos de acuerdo con una singular combinación. Por un lado, la madre, que Rosa me describe como una mujer de una belleza excepcional, muy preocupada por gustar y muy codiciada por los hombres. Tal como la describe Rosa, esta mujer parece haber tenido una única preocupación: la de seducir, manteniéndolos a distancia, a los hombres que atraía a un bar de dudosa reputación regentado por ella misma, donde hacía el papel de *vedette*. Por otro lado, su padre era un alcohólico y muy celoso, una especie de macho de opereta, todavía más coqueto que su mujer y que no había trabajado en su vida. Alrededor de este personaje paterno se cristalizaron la agresividad de Rosa y su odio por los hombres. Este hombre había hecho algo más que sostener una imagen viril caricaturesca (cuyo aspecto teatral era relativo, teniendo en cuenta el contexto cultural donde había transcurrido la juventud de Rosa, contexto donde a la mujer le corresponde el «piropo» y al hombre el personaje convencional del macho arrogante). Si este padre suscitaba la agresividad de su hija, no era por «hacerse el hombre», sino más bien porque, como Rosa subrayó con gran pertinencia, cuando manifestaba esa imagen viril exacerbada, en realidad se feminizaba a ultranza. Por otra parte, también lo hacía intencionadamente, para responder a la mascarada femenina ridiculizándola. Así, no le bastaba con hacerse el macho, sino que se divertía imitando los gestos de sus mujeres, a modo de verdaderos espectáculos improvisados, en el café, entre compañeros (en ese caso, en broma), o en casa, delante de su mujer y su hija (entonces ya no era una broma). De forma que, pretendiendo hacerse el hombre, acababa, en realidad, haciendo de mujer. Y al imitar de esta manera las coqueterías y los artificios de las mujeres, el padre de Rosa se dejaba arrastrar por una excitación cada vez mayor que en

determinado momento se convertía en rabia. La misma escena se había repetido con regularidad y siempre acababa igual: cuando llegaba al colmo de su rabia, el padre de Rosa acababa explotando, le daba una paliza a su mujer y las dejaba verdes a las dos, a la madre y a la hija. Estas manifestaciones de impotencia colérica llegaron cierto día a su apogeo con un episodio de cariz casi suicida. Al término de una velada con sus amigos, dedicada a meterse con las mujeres que deambulaban delante de la terraza del café donde estaban instalados, este hombre, ebrio de rabia y de alcohol, se fue a buscar un fusil y, como un verdadero discípulo de Don Quijote, asaltó una comisaría cercana al grito de «¡Todas las mujeres son unas putas!». Por desgracia, el comisario, demasiado buena persona como para escuchar esta llamada al padre terrible, le soltó tras ocho días a pan y agua, sin más proceso.

¿Cómo llegar a ser una mujer en una configuración semejante? Éste era sin duda el problema que se había planteado Rosa, agudizado todavía más por el conflicto larvado, pero intenso, que la enfrentaba con su madre. Por el lado de la imagen corporal y la apariencia femenina, el camino le estaba doblemente cerrado: por una parte, por el padre, que había ridiculizado a la mujer caricaturizando todos sus rasgos, pero además se los apropiaba; y, por otra parte, por la madre, adornada con esos rasgos como ninguna y encerrada en su pretensión de seguir siendo su única posesora, de modo que no perdía ocasión para hacer comparaciones desfavorables para su hija en presencia de terceros.

Además, esta rivalidad insoluble había quedado sellada por el verdadero abandono que había sufrido Rosa en su niñez. Muy pronto se había visto suplantada, en el propio seno de la célula familiar, por otra niña que, sin embargo, no tenía ni los títulos ni las cualidades que le hubieran hecho merecer ese lugar. Con la excusa oficial de evitarle a su hija las escenas violentas del padre —pero con mayor verosimilitud, para eliminar de su carrera de seductora obstáculos como los representados por el peso y la imagen de la maternidad—, la madre de Rosa la había dejado, desde los dos hasta los catorce años, a cargo de una «Dama» que la tenía a pensión completa toda la semana. El personaje de esta Dama seguía resultándole oscuro a Rosa, nunca había podido esclarecer la naturaleza de los vínculos que la unían con sus padres. ¿Era acaso una anti-

gua amante de su padre, o algún lío de su madre, o una antigua camarera del bar reconvertida en nodriza? Rosa no tenía la menor idea, y nadie quiso responder nunca a sus preguntas al respecto. Ahora bien, cuando estaba en casa de la Dama, una tía, hermana de la madre de Rosa, fue a vivir allí y dio a luz a una niña, de padre desconocido. Por supuesto, se sospechó que el padre de Rosa había tenido una relación con su cuñada, pero él lo negó, y la familia no siguió sosteniendo esta hipótesis. Por otra parte, nunca se supo nada más, y la cuestión quedó oficialmente forcluida,\* en el verdadero sentido del término, porque con el fin de evitar el escándalo, la madre de Rosa, de acuerdo con su hermana, inscribió a esta niña como propia. Desde el punto de vista de Rosa, estos tejemanejes equivalían a una sustitución de la niña mediante una sustitución de la madre. Rosa, que por supuesto estaba al corriente del engaño y, por otra parte, lo había sufrido con creces al ver a su madre dándole a la «falsa hija» los cuidados y el amor de los que ella misma se había sentido privada, estuvo obsesionada durante toda su juventud por el temor a traicionar la verdad «sin querer» y ser castigada con la expulsión, ya sea de casa de la Dama o de la institución religiosa muy estricta donde seguía su escolaridad. Pero además, la atormentaba el sentimiento de culpa que le imponían obligándola a mentir, lo cual, en un contexto estrictamente religioso, significaba un estado permanente de pecado que ni siquiera le estaba permitido confesar.

Esta posición, cuyo equívoco podría enunciarse con la proposición «escondo a una falsa niña», puntúa a continuación todo el desarrollo de la transferencia en el análisis, porque esta joven desarrolló enseguida un síntoma singular: el temor a que la echaran. ¿Cuál es la significación de esta «falsa niña» que la configuración familiar le imponía a Rosa disimular? Aquí, la falsedad de la filiación, la mentira inherente al vínculo maternal, se mezclan con el semblante de la feminidad, con la mascarada de la identidad sexual. Rosa siempre había protestado por lo mismo: porque lo falso hubiera sido mejor acogido que lo verdadero.

\* En referencia a la *forclusion*, término francés de origen jurídico con el que Lacan, de acuerdo con la lógica significante, traduce en términos de ausencia de inscripción la *Verwerfung* freudiana, rechazo radical que no deja ninguna huella. (N. del E.)



Estos elementos familiares se articulaban de acuerdo con el modelo de una estructura edípica en la que el padre y la madre estaban reunidos y enfrentados en una verdadera relación especular, mientras que el personaje de la Dama adquiría un valor simbólico, al estar situada, para la joven, más allá de esta pareja de comedia. Además, desde casa de la Dama —es decir: el punto de observación que ésta le proporcionaba— había descubierto Rosa, muy tempranamente, un mundo particular que le había de servir para descifrar la escena representada entre sus padres. En efecto, la Dama ocupaba una casa situada en el barrio de las prostitutas. Rosa recordaba que, siendo todavía una niña, pasaba largas horas combinando los juegos con sus muñecas —«todas niñas», insiste ella— y la contemplación del espectáculo fascinante de la calle. Observaba a las prostitutas mientras pescaban a los hombres en la acera de enfrente. Como a menudo su vigilante la dejaba sola, Rosa adquirió la costumbre de escaparse de casa para ir con esas mujeres, tan fascinada la tenían sus vestidos y sus ademanes. De modo que enseguida se convirtió en una especie de mascota: entre todas se la disputaban, la invitaban a comer pasteles, le confiaban sus intimidades y, sobre todo, se divertían paseándola y exhibiéndola ante los hombres, quienes le dedicaban grandes elogios.

De entre las múltiples anécdotas relativas a sus aventuras secretas con las prostitutas, Rosa recordaba una escena que le resultaba muy chocante, por contener una imagen viril diametralmente opuesta a la que su padre solía representar durante sus crisis de rabia. Aquel día había llovido, y dos prostitutas la habían llevado de paseo por las callejuelas todavía húmedas. En un momento dado, dos hombres acudieron rápidamente desde la terraza de un café y extendieron sus cazadoras en el suelo para que las dos mujeres pudieran alcanzar la acera sin mojarse los pies. «¡Así es como hay que tratar a las damas!», concluyó Rosa al acabar su relato. En efecto, la escena merece ser destacada, porque fija la posición subjetiva de Rosa dentro de la relación sexual: hay tres mujeres, las dos prostitutas y ella misma, pero es su propia presencia la que lo cambia todo y atrae hacia esas mujeres los homenajes masculinos que, por lo general, su profesión no les hace merecer. Así, entre las dos mujeres, Rosa encarna ese pequeño suplemento que, como por arte de magia, las eleva desde el rango de vulgares prostitutas al de da-

mas reverenciadas. En otras palabras, Rosa se sitúa, sin lugar a dudas, en el campo de las prostitutas, pero para rescatarlas por su obra y gracia, y de tal manera que ella misma es intocable.

La estructura así establecida durante la infancia de esta joven se había reanimado, en su sentido más conflictivo, en la adolescencia. Las formas femeninas muy marcadas que había adquirido durante la pubertad tuvieron el efecto de desencadenar, literalmente, el peculiar deseo de su padre. Éste se puso a imitar sus ademanes, sus andares, su forma de hablar, persiguiéndola como un espejo deformante, llegando en algún caso a maquillarse como una mujer para caricaturizar mejor la feminidad naciente de su hija. A ella le resultaba imposible evitar esta mirada a la vez libidinosa y de desprecio, porque el complejo la empujaba a hacerse reconocer como mujer precisamente por él, por su padre (por otra parte, la rivalidad con la madre había adquirido un aspecto tormentoso tras su vuelta al hogar familiar, con catorce años). Por entonces Rosa empezó a estar obsesionada por su cuerpo: no sabía cómo disimular sus formas, creía que los hombres la seguían por la calle, se sentía desnuda y sucia ante la mirada lúbrica que les suponía. Su madre no le resultaba de ninguna ayuda. Por una parte, la dejaba sola y sin apoyo frente a las agresiones del padre; por otra parte, cuando era ella la acosada, corría a refugiarse en la habitación de su hija. Así, la madre de Rosa buscaba habitualmente en la cama de su hija protección contra la violencia de su esposo, violencia que por otra parte no hacía sino redoblar —su marido la acusaba de querer pervertir a la niña. Desde entonces, a Rosa sólo le quedaba un remanso de paz: el ambiente de las prostitutas, que siguió acogiéndola y protegiéndola.

Fue alrededor de la edad de dieciséis años cuando empezó a plantearse verdaderamente el desafío homosexual contra el padre. Por entonces, Rosa se enamoró de una prima, dos años mayor que ella, joven intelectual distinguida, altiva y algo masculina —el padre de Rosa la detestaba, pero no podía afectarla con sus burlas. Esta prima llegó incluso a enfrentarse con él, lo ridiculizó lanzándole a su vez dardos envenenados a propósito de su excesiva coquetería y sus celos por las mujeres. Pero la muerte repentina del padre interrumpió bruscamente el desarrollo de esta situación. Entonces Rosa se fue de casa para exiliarse a Europa, donde trabajó

por un tiempo en un bar de prostitutas. Como ella misma precisó, siempre se había negado a acostarse con los clientes y sólo aceptaba sus besos y caricias. De hecho, se pasaba las noches haciendo hablar a los hombres, haciéndoles preguntas acerca de su deseo, y mientras, iba aumentando su precio cada vez más. Rosa no ocultaba la gran satisfacción que obtenía con este oficio, y lo consideraba una rehabilitación del honor de la antigua y noble función de la cortesana. Lo único que lamentaba era la inexistencia, hoy día, de verdaderos templos donde poder oficiar. Me contó con orgullo que, de la docena de chicas que trabajaban en el establecimiento, ella era la más solicitada, la mejor pagada y encima la más honesta. En ese bar fue donde encontró a una joven que se convirtió en su amiga íntima, y algunos meses más tarde decidió compartir su vida con ella...

### *Otra demanda*

La otra joven homosexual me aporta un discurso coincidente en diversos aspectos con el de Rosa, pero, como se verá, estos elementos comunes no reciben la misma significación en cada uno de los dos casos.

Si Rosa había venido a verme para plantearme, o para plantearse conmigo, la cuestión de su feminidad y de su reconocimiento por parte de los hombres como algo distinto que un puro objeto sexual, Violeta, por su parte, acude más bien para hablarme de su goce y de sus prácticas sexuales. El discurso de Violeta no se organiza de acuerdo con el estilo de la *pregunta*, sino más bien con el de la *implicación*: no pide nada, o casi nada, en cuanto al fondo, pero me implica como testigo —en el fondo, como un mirón de sus prácticas sexuales reducido al silencio.

Lo primero que me dice Violeta en nuestra primera entrevista es que, desde muy pequeña, tiene «pensamientos muy sucios» sobre la sexualidad, que le gustan mucho los libros porno y, más todavía, las conversaciones porno. Si Rosa se presentaba como una mujer «ensuciada», Violeta, por su parte, se presenta como una mujer «sucía». Por otra parte, no necesito preguntarle qué entiende por «conversaciones porno», pues ya en la primera entrevista —y

esto seguirá así hasta el final—, abre el catálogo impresionante de sus fantasmas sexuales y me lo va lanzando, por así decirlo, Una página tras otra. En efecto, nos encontramos inmediatamente en plena conversación porno...

Por otra parte, el relato de su vida tiene en sí mismo la forma de una novela pornográfica y se reduce a una sucesión de escenas sexuales. Para ella, empieza a la edad de seis años (más tarde destacaré esta curiosa censura que afecta a los cinco primeros años), con un primer recuerdo que ya de entrada es un recuerdo sexual. Recuerda que un hombre sentado en una silla de ruedas le pidió que se sentara sobre sus rodillas, tendiéndole una moneda para animarla a decidirse. Violeta aceptó, y el hombre la acarició mientras le mostraba su sexo «o algo parecido», como puntualiza ella riéndose. Tras dos o tres segundos de silencio, Violeta concluye su relato con estas palabras: «Tengo la impresión de haber sido siempre una prostituta». Pequeño detalle —pero que tenía su importancia, como el análisis permitirá apreciar—, con la moneda en cuestión se compró un helado. Resulta que uno de los síntomas que lleva a Violeta a pedir un análisis es la persistencia de una sensación como de una «bola en el cuello» que le impide tragar los alimentos...

Luego recuerda que, hacia los seis o siete años, cada vez que se cruzaba con un hombre, le miraba la bragueta, y en las iglesias trataba de distinguir el sexo en las estatuas de los santos. Esta compulsión se mantenía desde entonces. Ello ocasionó inicios de sesión bastante cómicos, cuando, al captar su mirada literalmente pegada a mi bragueta en el momento de abrirle la puerta, yo le preguntaba casi ritualmente: «¿Qué ha visto?», y ella me respondía de forma automática: «¡Nadal!».

Violeta recuerda igualmente que a los siete años distraía a su tío —a quien la familia trataba de loco— simulando hacer el amor delante de él con un primito. Al año siguiente adquirió el hábito de entregarse a sesiones de masturbación con su hermano un año mayor que ella, etcétera. La vida de Violeta, si le damos crédito, se limita a una sucesión de acontecimientos sexuales que ella enumera puntuándolos con esta apreciación monótona: «¡Oh, desde pequeña, siempre me ha gustado hacer porquerías!».

Su padre parece presentar los mismos rasgos fanfarronescos que el padre de Rosa. Tirano doméstico y beodo inveterado, se com-

placía, también él, en hablar de las mujeres de la forma más ultrajante, en especial en presencia de la suya. Era policía, y lo que más le gustaba era recorrer las calles de su barrio, recién afeitado y engominado, enarbolando su bonito uniforme y haciendo resonar los tacones de sus botas. Tras este recorrido de inspección —entiéndase: después de haberse expuesto a todas las miradas—, terminaba su jornada en el burdel, donde, como policía, tenía sus propias vías de acceso. En ese lugar se desarrolló una escena determinante para Violeta. Un día llevó allí a su hija, que por entonces tenía siete años y medio, y después de emborracharse, la obligó a cantar canciones «llenas de groserías», según ella, y le manchó el vestido tirándole por encima un vaso de vino, mientras la trataba de *regulía*, que en la jerga local significaba más o menos lo que se suele llamar una «calentorra». Este significante permitió, por otra parte, elucidar otro síntoma que reaparecía, desde la pubertad, cada vez que tenía la menstruación\*

En cuanto a su madre, Violeta me la describió como una persona muy gris, que casi eludía todo contacto social. Por ejemplo, Violeta recuerda que se escondía en el sótano cada vez que ella traía a casa a alguna amiga del colegio. Además, estaba aterrorizada a causa de su marido, que era muy violento cuando bebía, y trataba de protegerse reuniendo a su alrededor a todas sus hijas. Así, había instituido una regla doméstica de acuerdo con la cual el padre comía solo, mientras ella y las hijas esperaban su turno en silencio, en una habitación contigua. El sentido de este ritual revela ser el de una verdadera medida profiláctica, si lo ponemos en relación con la advertencia dada por esta madre a sus tres hijas, cierta noche, en tono solemne: les dijo que tuvieran cuidado con su padre en cuanto les viniera la regla, porque, según decía, «trataría de hacer algo» —expresión cuyo significado es que tenía la firme intención de usar a sus hijas sexualmente.

Contrariamente a Rosa, Violeta se declara abiertamente «homosexual» y «lesbiana», y reivindica esta cualidad como una especie de pertenencia a una clase aparte, precisando además que tiene la sensación de haber pertenecido a ella desde siempre. De todas for-

\* El autor no aclara el equívoco porque funciona tanto en francés como en español (fr: *regle*- «regla, menstruación»). (N. del E.)

#### LA IMPOSTURA PERVERSA

mas, las prácticas francamente homosexuales sólo empezaron hacia la edad de dieciocho años, es decir poco después de la escena con su padre en el burdel. No recuerda si en esa época ya había escuchado la célebre advertencia de su madre que convertía las reglas en un signo de peligro. Por entonces Violeta se puso a practicar, con una asiduidad creciente, la masturbación y los tocamientos con una compañera del colegio. Un año más tarde, a la edad de diez años, descubrió formas más perversas de acceder al goce: utilizaba el cuerpo de bebés que le dejaban para que los cuidara, frotando contra ellos sus genitales hasta alcanzar el orgasmo.

En una escena datada igualmente a la edad de diez años, la posición de Violeta con respecto a los hombres parece haber encontrado su paradigma. Estaba en compañía de una amiga que había ido a esperar a los chicos a la salida de la escuela; cuando éstos llegaron, Violeta abordó al grupo haciéndoles una proposición: «Si nos enseñáis vuestro sexo, nosotras os enseñaremos el nuestro». Los jovencitos, primero turbados y luego alentados por tal ofrecimiento, aceptaron, se bajaron los pantalones y mostraron lo que tenían. Entonces las dos amigas estallaron en carcajadas. «Nos reímos mucho de su sexo», concluyó Violeta.

Esta situación —reírse del sexo del hombre en compañía de otra mujer— se repite luego de forma monótona en las aventuras que Violeta tendrá tras la adolescencia, con una serie de relaciones sexuales a tres (dos chicas y un chico), así como en la vida de prostituta que inició a la edad de dieciocho años. Su relación con los clientes masculinos le parece desde luego penosa, incluso físicamente dolorosa, pero se desquita sobradamente con las relaciones homosexuales que mantiene con sus colegas prostitutas, sobre todo cuando esas relaciones adquieren la forma de su escenario predilecto. Cuando dispone de una hora libre en la casa de citas donde trabaja, observa, en compañía de su amiga, lo que ocurre en la habitación contigua, y mientras le cuenta lo que ve, le va haciendo las mismas cosas, por así decirlo, «a la manera femenina».

Como se ve, en este caso la figura de la prostituta no está en absoluto, como para Rosa, en el lugar de la feminidad misteriosa ante la cual se inclinan los hombres, sino que a Violeta le sirve como una cómoda vía de acceso a las «cosas sucias», es decir las pequeñas perversiones características del fantasma masculino. Esta

perversión masculina a la que ella se niega como objeto sexual (salvo en el marco delimitado de su trabajo de prostituta), es sin duda lo que pone en acto dentro de una relación entre mujeres. Es para ella una forma de decir que se puede prescindir del padre (y del hombre en general) sin perder nada en lo que al goce se refiere.

### *Un hombre entre dos mujeres*

Una vez aislados estos rasgos de estructura en las entrevistas preliminares, me pareció que había llegado el momento, tanto en uno como en otro caso, de iniciar un análisis propiamente dicho —aunque, en el caso de Violeta, pensaba que la experiencia podía malograrse en poco tiempo. Así, me decidí a invitar a estas dos jóvenes a estirarse en el diván y a aventurarse en la palabra. Por una casualidad que todavía hoy me plantea interrogantes, resulta que fijé estas primeras sesiones de análisis para el mismo día. Entonces, Rosa y Violeta me revelaron, cada una de ellas, lo que hasta ese momento me habían ocultado deliberadamente: que desde hacía algunos años vivían juntas... Se disculparon diciendo que temían que rechazara alguna de sus demandas, con el pretexto de que los psicoanalistas suelen negarse a tomar a una pareja en análisis. Me encontré pues en una curiosa situación: había sido objeto de una maniobra. Con el cuidado que había puesto en la conducción de las entrevistas preliminares, era yo quien, en realidad, había sido dirigido por ellas durante esas entrevistas, para llegar al punto exacto adonde habían querido llevarme. El punto de entrada de la transferencia había de ser localizado y articulado, no en función del sujeto supuesto saber, sino más bien en función de un sujeto supuesto no saber.

Preciso es reconocer que había sido una buena jugada, y si la habían llevado a cabo con tal arte y tamaño determinación es porque la maniobra tenía, para Rosa y para Violeta, una importancia primordial. De modo que tomé la determinación de dejarme hacer y tratar de entender lo que pudiera descifrarse de esta estratagema. Por otra parte, si bien la maniobra se había llevado a cabo de forma concertada, ahora sabía lo suficiente como para captar las discrepancias fundamentales disimuladas bajo esta aparente com-

plicidad. Desde luego, estaban lo suficientemente de acuerdo como para que sus transferencias respectivas se desplegaran en torno al polo del Otro engañado, pero sin lugar a dudas no por las mismas razones ni con el mismo objetivo. El acuerdo en cuanto al engaño no podría disimular por mucho tiempo el desacuerdo que sería preciso hacer aparecer en el Otro engañado.

Advertí bastante rápidamente que el objetivo inconsciente que constituía lo esencial de la maniobra era interponer a un hombre entre las dos, o, mejor dicho, verificar si y cómo podría instalarse un hombre entre dos mujeres. Se imponía por lo tanto volver a considerar y centrar sus demandas respectivas alrededor de esta inserción de un hombre en un «entre dos mujeres». Evidentemente, esta inserción no tenía el mismo cariz para cada una de las dos. Los elementos surgidos durante las entrevistas preliminares mostraban por otra parte, con la suficiente claridad, que me enfrentaba con dos tipos de homosexualidad muy distintos, si es que este término es válido para los dos.

A Rosa la podemos situar fácilmente en la estructura de la neurosis histérica. Aunque el objeto de su elección amorosa sea de sexo femenino, sin embargo a través de este objeto se dirige al hombre; y su división subjetiva tiene como causa la pregunta por lo que es una mujer y por lo que quiere. No deja de repetirlo al principio del análisis: «se siente doble». En realidad, se dirige a la otra mujer para mostrarles a los hombres —empezando por su padre— que quiere ser reconocida y amada en su feminidad, misteriosa para ella misma, es decir más allá de lo que puede representar como objeto deseable o como cuerpo ofrecido a la mirada del fantasma masculino. Diría que le repugna ser deseada en la medida en que el deseo del hombre la sitúa en una posición de objeto fantasmático, posición que vive como vil y aniquiladora. Rosa no quiere ser *deseada*, sino *adorada*; no quiere ser *objeto*, sino *diosa*. Su «homosexualidad» está pues al parecer muy lejos de una homosexualidad perversa. Se trata más bien de la *homosexualización* a la que se ve conducida la histérica por la propia estructura de su neurosis —estructura en la cual la función eminente de representarla ante un hombre le corresponde a otra mujer.

Violeta, por el contrario, presenta una inversión no sólo en el plano de la elección de objeto (en este caso, objeto de *deseo* más



que objeto de *amor*), sino también en el de la identificación sexual. Lejos de rechazar el marco del fantasma masculino, se lo monta por su cuenta, se apodera de la posición del hombre y todavía añade algo, en cierto modo, a la perversión estructural de dicho fantasma. No es la pregunta sobre el enigma de la feminidad lo que la lleva a interesarse en la otra mujer, sino el goce que puede experimentar y hacer experimentar, con la eliminación pura y simple del hombre en el acceso al goce. Si Rosa se dirige a un hombre a través de una mujer, Violeta se dirige siempre a una mujer, incluso a través del hombre que puede estar presente en sus fantasmas o en sus prácticas sexuales. Quiere sostener que ella está, en suma, mejor situada que un hombre para experimentar el goce *masculino* con una mujer. Por otra parte, no deja de ironizar acerca de la detumescencia masculina tras el coito, contraponiéndole su capacidad para gozar a voluntad. En las relaciones a tres que tanto le gustan, su mayor placer es pues ver llegar el momento en que podrá tomar, ante la otra mujer, el relevo del hombre agotado y ablandado, reducido al fin al papel de espectador impotente.

Evidentemente, estas dos estructuras me asignaban dos posiciones distintas en el análisis. Por una parte, la del hombre a quien se desafía a que honre a la feminidad propiamente dicha y la desee; por otra parte, la del testigo impotente y, en consecuencia, cómplice involuntario de una alianza con exclusión del hombre. Era pues necesario, para que la transferencia no volviera a cerrarse sin remedio en una posición de desafío, que me abstuviera de caucionar ninguna de estas dos configuraciones y encontrara el medio de encarnar un más allá, un lugar distinto de los que tenía asignados. Encontré la forma de hacerlo al advertir que si esas dos jóvenes habían venido a verme y me habían manipulado de común acuerdo, es porque su alianza disimulaba todo lo contrario, es decir la imposibilidad de un acuerdo en su pareja. En efecto, lo que Rosa encontraba en su compañera era precisamente aquello de lo que quería sustraerse: el fantasma del macho con toda su crudeza. Por su parte, Violeta se quejaba amargamente de que su compañera se negara a participar en los escenarios a tres en los que ella quería implicarla. La solución que había de encontrar el analista estaba pues en esa curiosa escena a tres que habían escenificado al dirigir ambas su demanda al mismo analista.

Me decidí pues a empezar poniendo en duda la identificación masculina que las dos me atribuían. Y les propuse, no sin malicia, a las dos, convocadas el mismo día, el mismo enigma: ¿qué le hace estar segura de que soy un hombre? El efecto de esta intervención fue fulminante y rompió el acoplamiento de sus dos demandas. A Rosa le permitió abrir una falla por donde podría acceder a un análisis. En Violeta, produjo la previsible reacción de renegación, inscribiendo desde el comienzo el fin prematuro de su tentativa de análisis. En efecto, Rosa encontró en mi intervención el motivo para interrogarse sobre el aspecto de semblante inherente a toda identificación sexual —mascarada masculina y mascarada femenina—, y en consecuencia cuestionar las razones por las que un hombre podría tener ganas de ser una mujer, o viceversa. Así es como se planteó para ella el hecho de que la identificación sexual, lejos de basarse en signos indudables, es función de un fantasma. Por su parte, Violeta sólo encontró en mi intervención una razón más para repetir su postulado: yo *tenía que ser* un hombre, *evidencia* necesaria precisamente para poder renegar de ella bajo mana. Por otra parte, su reacción cuando le planteé mi pregunta fue echarse a reír.

El primer análisis —el de Rosa— duró más de seis años y llegó a una conclusión muy notable. El de Violeta se interrumpió tras dos años. Esta diferencia traduce las elecciones respectivas que cada una de estas mujeres confirmó durante su análisis: en el caso de Rosa, se trata sin duda de heterosexualidad, y en el de Violeta, de homosexualidad.

El hecho de que un analista se introdujera entre las dos sólo podía acentuar esta diferencia, hasta hacerla irreductible. ¿No era esto responder a su verdadera demanda? Ésta, por muy diferentes que fueran sus formulaciones respectivas, ¿acaso no tenía al menos un objeto común, o sea la pregunta «Díganos en qué somos distintas»?

Si el deseo del analista es, como afirma Lacan,<sup>4</sup> el deseo de la diferencia absoluta, puede decirse que estos dos análisis reclamaban tal deseo con la mayor insistencia. Con todo, es bastante curioso que la demanda en cuestión fuese formulada por dos homosexuales, es decir dos sujetos que deberían buscar «lo igual» y cuyo deseo, de creer en el propio término de «homosexualidad», debe estar supuestamente dirigido a su semejante. El término «homose-

xualidad» lleva a creer, en efecto, que en la sexualidad de cierto número de individuos *el otro es lo igual*. Semejante afirmación es más que superficial, y de ningún modo podemos conformarnos con algo así. ¿Qué significa ser igual o ser distinto en cuanto a la identidad sexual, si ésta, como demuestra el psicoanálisis, sólo puede articularse con un significante único, el falo, y el falo constituye una objeción irremediable a que la diferencia planteada entre los sexos por la anatomía se traduzca en el inconsciente?

Esta diferencia se expresa en el inconsciente en una dicotomía mucho menos evidente que la separación biológica, y sólo mantiene con ella una tenue relación. La elección de sexo se *irrealiza* allí en la opción simbólica entre *tener y ser* el falo. *Tener o no tener*, no es algo tan simple como se pudiera pensar (de ahí mi intervención con estas dos analizantes). Digamos que es cuestión de creencia —creencia en una serie de signos que supuestamente autentifican el título correspondiente. Por eso en este registro el sujeto se sitúa en una relación más o menos fetichista respecto del objeto de su deseo. En cuanto al ser, todavía es menos seguro: ningún signo orgánico, como el pene, puede servir de criterio. Ser el falo, o sea ser el signo, la figura misma del deseo, implica por fuerza alguna mascarada, cierto engaño que siempre hará de la identidad del sujeto algo vacilante.

Estas dos jóvenes me planteaban pues, cada una de ellas, problemáticas opuestas en todos y cada uno de sus elementos, como la continuación de sus análisis permitiría poner de manifiesto. De ello se deduce la importancia de distinguir por lo menos dos formas de ser y de llamarse homosexual: la forma histérica y la forma perversa. En consecuencia, el caso de Rosa y el de Violeta demuestran que la homosexualidad no puede ser considerada una estructura, ni siquiera una unidad clínica, aunque desde el punto de vista social, jurídico o moral, pueda atribuírsele tal unidad. Podríamos llegar a preguntarnos si es posible considerarla un síntoma. Pero por ahora veamos cómo fueron avanzando estas dos mujeres, en sus análisis, hacia la depuración de su deseo inconsciente y la reconstrucción de su fantasma.

### *Demanda de amor e imperativo de goce*

Rosa aborda la cuestión de su deseo únicamente bajo la máscara del amor. Quiere ser amada. Más aún, quiere serlo de forma absoluta, incondicional. En suma, el amor es su condición para consentir al deseo que, sin esta cobertura, le produce horror. Lo que quiere es ocupar el lugar donde el objeto del deseo sería trascendido, donde el deseo se haría sublime perdiendo su particularidad fetichista. De esta forma, su objetivo es un deseo dirigido a la Mujer propiamente dicha. Pero, como ella observa con toda pertinencia, los hombres son incapaces de un deseo tan absoluto: lo que ellos desean no es la Mujer, sino un cuerpo fantasmático que conciben como una serie de elementos pornográficos.

Por eso Rosa sostiene que sólo una mujer es capaz de comprender un deseo eminentemente femenino como el suyo, y en consecuencia sólo una mujer puede ofrecerle el tipo de amor capaz de satisfacerla. Este punto de vista —después de todo, perfectamente defendible desde una perspectiva narcisista— deja intacta sin embargo la cuestión de saber qué significa para ella la figura de la «otra mujer». Porque evidentemente, el solo hecho de pertenecer a la clase anatómica del sexo femenino no basta para definir a la Mujer de la que habla Rosa, la mujer que podría y sabría amar a otra mujer. Es preciso que ese ser anatómicamente hembra, privado por lo tanto de las vías de satisfacción demasiado directas ofrecidas por el órgano peniano, comprenda qué quiere una mujer y esté persuadida, también ella, de la necesidad de ser mujer para amar a las mujeres.

El problema de Rosa no queda pues resuelto con la elección homosexual. Sólo se desplaza un poco. Pero este desplazamiento le permite acceder a la forma más pura de su demanda, o sea a una pregunta —la Pregunta por excelencia, con la que, al mismo tiempo, busca su ser y capta tan sólo su facticidad. Su problema es la división que en ella induce la pregunta por la esencia de la feminidad: ¿cómo amar a una mujer? En efecto, ¿cómo amarla, si sólo se puede saber qué es una mujer a través de otra mujer, y ésta, a su vez, sólo lo es en la medida en que feminiza a la primera manteniendo la insatisfacción de su deseo? ¿Y cómo estar segura de que la otra mujer lo es —puramente mujer—, si como Rosa ve perfectamente, los únicos criterios fiables en la materia corresponden a una

mascarada, al fin y al cabo no muy distinta de la panoplia fetichista que les sirve a los hombres como base para sus creencias? La pregunta de Rosa conduce pues a un círculo vicioso: para ser reconocida como mujer, como mujer *de arriba abajo*, dirige su demanda hacia otra mujer, pero entonces constata que ésta no es tan femenina como creía. Sin dejar de creer obstinadamente en la Mujer, Rosa acaba despoblando el mundo femenino y repite sin saberlo la misma constatación: la Mujer no existe.

Violeta, por su parte, aborda la problemática del deseo desde otra perspectiva. Mientras la demanda de Rosa se articula en torno a una *pregunta* y suspende la realización del deseo en función de la consagración del amor, la de Violeta, por el contrario, está asociada con un *imperativo*. En este caso la voz del deseo no es interrogativa, sino imperativa, y aplasta todo reconocimiento del deseo, reducido así a la necesidad de gozar. Para Violeta no se trata en absoluto de sustraerse al deseo, aunque fuese con la excusa de obtener amor. Por el contrario, para ella el deseo sólo existe, sólo tiene sentido, como destinado a la obtención de goce. Si resulta que por el camino aparece el amor, a Violeta sólo le interesa porque le promete goces todavía más intensos. En ella no hay ninguna pregunta acerca del misterio de la feminidad, ni una búsqueda de un objeto trascendente del deseo. Para Violeta, el sexo femenino constituye una evidencia, simple y sin interrogantes. Su posición con respecto a la sexualidad se confunde con la de un hombre gozador, que se paga los servicios de una prostituta para aliviar la presión de una pulsión. Para ella la cuestión del sexo está resuelta mientras pueda hacer el amor con otra mujer como lo haría un hombre.

Está claro que esta ausencia de un interrogante y esta necesidad de gozar camuflan la falta por la cual, aunque fuese anatómicamente, Violeta debió sentirse afectada. Puede seducir a las mujeres y acostarse con ellas como un hombre, pero no puede hacerlo «con pene». De todas formas eso —ya veremos por qué— no tiene mucha importancia para ella. Si bien es cierto que alguna vez emplea un pene, no lo necesita. En realidad, su posición no está determinada por la envidia del pene como signo de identidad sexual, porque tal identidad no es para ella un problema. Lo que le importa no es el órgano, sino su capacidad de goce: la *potencia*. Y desde este punto de vista, Violeta puede definirse, no ya como un hombre,

sino como *más que un hombre*. En efecto, está persuadida de que el pene masculino constituye fundamentalmente un límite al goce y a la potencia sexual, y en consecuencia, al estar desprovista de esa limitación, ella posee de hecho un órgano «mayor» o «más potente» que el macho. Su atracción por la otra mujer no está determinada, como en el caso de Rosa, por la búsqueda de una feminidad superior, sino por el deseo de demostrar su potencia. ¡En vez de amar a las mujeres, Violeta sería más bien misógina! De su pareja espera no ser consagrada por ella como mujer, como absolutamente Otra para el hombre, sino que le permita verificar su posición fantasmática de «superhombre». Si se interesa por otra mujer, es para convencerla de que ella es mejor que un hombre, y esto en el registro habitual de la sexualidad masculina —en consecuencia, los hombres, comparados con ella, no son más que mujercitas...!

Por lo tanto, la posición homosexual de Violeta supone un singular desprecio por las mujeres, o en todo caso por las que pueden conformarse con ese *minus habens* que es el hombre. Si hubiéramos de resumir su actitud en cuanto a la diferencia de los sexos, diría que su divisa podría ser la siguiente: «Una mujer no se corre, ¡he aquí la diferencia!» —y al mismo tiempo, esta diferencia no es ninguna diferencia...

### *El desafío al padre*

La divergencia fundamental que distingue a las posiciones respectivas de Rosa y Violeta con respecto al deseo y al sexo, se confirma por las organizaciones distintas de sus complejos de Edipo. Éstos presentan, sin duda, un rasgo común capaz de desorientar al observador: las dos fijaron su elección homosexual en una relación de desafío apasionado a la figura del padre. Pero el desafío no tiene ni la misma base ni el mismo alcance en una y otra.

En el caso de Rosa, el desafío al padre se nutre de una intensa rivalidad con la madre —esa madre demasiado bella, demasiado coqueta, seductora, que hace enloquecer a su marido de celos y le hace tragarse su rabia impotente; esa madre que, por otra parte, evita toda competencia con su hija legítima apartándola y sustituyén-

dola por otra. Si Rosa, como cualquier niña, esperaba ser preferida a la madre por el padre, en ella esta expectativa se veía redoblada por un poderoso deseo de venganza contra su madre. Pero en vez de darle alguna respuesta, aunque sólo hubiera sido asegurándole que algún día iba a ser preferida a la madre por otro hombre, su padre la ridiculizaba constantemente y le devolvía un mensaje que la dejaba encerrada en una rivalidad sin salida con la madre: no serás sino una mala caricatura de tu madre —esto es lo que le dicen sus aspavientos burlescos. Peor aún: le pone como ejemplo a la «falsa hija» (la hija de su tía), cuya feminidad es más discreta.

Luego, cuando Rosa hace su entrada en la homosexualidad encariñándose de su prima, adopta una posición masculina. Le hace la corte, se convierte en su caballero andante y en su defensor, como haría un hombre galante por la dama de su corazón. Pero aunque adopta el papel masculino, Rosa no retorna al amor primordial por la madre. El objeto de su elección, su prima, es una joven que, por su apariencia, por sus costumbres y sus intereses, se sitúa en el polo opuesto con respecto a la madre de Rosa: es una chica intelectual, masculina, poco coqueta y poco interesada por los hombres. Estos rasgos del objeto amado confirman más bien el carácter de provocación al padre de este repentino ardor homosexual. Por otra parte este ardor, como el de la joven homosexual analizada por Freud en 1920, es exhibido ante el padre.<sup>5</sup> De esta forma Rosa le muestra cómo debe conducirse un hombre con una mujer, aunque esté desprovista de los artificios a los que recurre su madre. A esto debe añadirse que al adoptar este papel Rosa se concede un placer suplementario: el de poder parodiar a su padre, imitando, cuando hace la corte, sus aspavientos de pequeño Don Juan. Así es como descubre la secreta feminidad de este hombre y su impotencia fundamental para ser un hombre, uno de verdad. Por otra parte, su primer amor homosexual se confundía tanto con la demostración destinada al padre, que cuando éste murió la pasión de Rosa se disolvió al instante: de pronto, su prima había perdido todo atractivo. Tras perder a su destinatario (el padre) y en consecuencia también la esperanza (ser adorada por un hombre), al no enfrentarse ya sino con su madre, rival inaccesible, Rosa se siente entregada a la suerte común de las mujeres. Sólo le queda expresar su duelo realizando literalmente la frase del padre: «Todas las mu-

jeros son putas». Así, se convierte durante un tiempo, y con las restricciones que antes he precisado, en una puta.

Violeta, por su parte, aunque está fijada igualmente a una posición de desafío con respecto al padre, la sostiene de una forma bien distinta que su compañera. Su desafío al padre no se apoya, en efecto, en una relación de rivalidad con la madre, sino en una complicidad fundamental con ella. La madre de Violeta, además, no tiene ninguno de los seductores encantos cultivados por la madre de Rosa. Por el contrario, se trata de una mujer que ha renunciado, si no a su feminidad, sí al menos a sus manifestaciones aparentes, a la mascarada. «Soporta» ser una mujer, como se puede soportar una enfermedad congénita. Pero ¿se ha resignado a ello? No estoy seguro. Oyendo a Violeta, me pregunto si su madre no gozará secretamente del poder que le da la renuncia a su feminidad, privando así a los hombres, y para empezar a su marido, de los encantos que despiertan su deseo. En todo caso, en sus relaciones con su marido, tal como me las cuenta Violeta, esta mujer parece estar animada por una sombría sed de venganza, tanto o más que por la noble aceptación del sacrificio que tan ruidosamente proclama. Con esta finalidad, emplea a sus hijas como escudos defensivos, incluso como armas castradoras. Así, por ejemplo, las hace dormir en su misma cama, de forma que no haya lugar para su marido y éste se vea obligado a instalarse en otra parte para pasar la noche.

Actitud todavía más sutil, lejos de sostener la menor rivalidad celosa con su hija mayor, su madre le deja a Violeta toda la panoplia de la feminidad y de la seducción. De esta forma la empuja, la ofrece, por así decirlo, a los hombres y al padre, sin dejar al mismo tiempo de prevenirla contra sus impulsos sexuales. Esta forma de dejarle vía libre a su hija es pues, como mínimo, ambigua. Violeta, en todo caso, lo vive más como un *empuje a la angustia* que como un empuje al deseo. En consecuencia, ello no hace más que redoblar su llamada a la protección de la madre, y ésta se la ofrece, con mayor razón, pues de esta forma se protege ella misma del deseo de su marido. Así se constituye en el seno de la familia un clan de las mujeres, unido contra el hombre. Dentro de este campo de amazonas, las mujeres son omnipotentes, y su poder se debe sobre todo a que saben cómo despistar al deseo masculino. Frente a ellas, el hombre sólo puede ser el mirón impotente de una alianza de mujeres que lo manipulan como a un instrumento. Sobre este mo-



delo se estructura la homosexualidad de Violeta, y por esta razón su vida sexual está puntuada por la situación típica de la relación de a tres, en la que dos mujeres gozan tras poner «fuera de combate» a un tercero masculino. Está claro que, en este caso, no se espera nada del hombre destinatario del desafío. Se le convoca tan sólo como testigo, como prueba de que para obtener satisfacción pueden prescindir perfectamente de su participación y de su deseo.

### *El fantasma y la sexuación*

La oposición entre los dos casos se muestra igualmente clara en la elaboración del fantasma que se va precisando a lo largo del análisis. Diré, en suma, que el fantasma de Rosa es típicamente histérico, y el de Violeta típicamente masculino y perverso. El desmontaje del fantasma es lo que permite replantear la cuestión de sus homosexualidades respectivas y situar el valor de este término con respecto a una estructura inconsciente.

La posición de Rosa demuestra ser perfectamente histérica. Lo que rechaza —y su fantasma se construye en función de este rechazo— es la idea de ser mirada, como objeto sexual de un fantasma masculino. Rosa no quiere verse reducida a la categoría de objeto sexual, no quiere ser un cuerpo a merced de la codicia del hombre. Lo que no le impide darse aires del objeto sexual más apetecible, cuidar su presentación, hacerse la *vamp* y exhibir sus encantos más que otras mujeres. Pero todos estos comportamientos son para ella una forma de *someter a los hombres a un suplicio*. Así, si llega a sesión con el pecho generosamente descubierto, no hay que equivocarse: tal exhibición no es para atraer, sino para rechazar. Por otra parte, cuando hace esos avances se muestra más agresiva que nunca. Lo que ofrece a la mirada tiene la función de una especie de test: los que se dejen engatusar serán juzgados y eliminados sin piedad. Por el contrario, una mirada que se aparte, un párpado que deje caer el velo del pudor, le llamarán la atención. La identificación fantasmática que atrae a Rosa es la heroína del amor cortés: la Dama, intocable y despiadada, seductora, desde luego, pero que se escabulle. Quiere ser la *mujer cruel* que suscita el deseo, pero sólo se digna mostrar su interés por él cuando está en-

cendido hasta la locura. Quiere que el hombre esté loco de amor, incluso que se mate por amor.

Ya he contado cuánto le impresionaron, en su infancia, aquellos hombres que hicieron de sus chaquetas una alfombra para que sus amigas prostitutas pudieran atravesar una pequeña acequia sin mojarse los pies. Esta situación, en la que un hombre se inclina ante una prostituta, tratándola como a una dama, constituye la matriz de su fantasma. En él, la elevación de la mujer es, de algún modo, proporcional al rebajamiento del hombre: la primera ha de venir de muy abajo para ser izada muy arriba, y el segundo debe efectuar el trayecto inverso. ¡Bonita figura de una complementariedad de ensueño en la relación sexual! Sin embargo, dicha relación sigue siendo inaccesible —eso es lo que garantiza, en todo caso, la expresión más lograda de su fantasma, que lleva el sacrificio del hombre hasta morir por ella. Que para Rosa la muerte sea la demostración de lo absoluto del amor, por fuerza nos remite a las circunstancias de la muerte de su padre. La colusión entre el fantasma y la muerte real del padre determinó en Rosa la emergencia de una angustia invasora y un sentimiento de culpabilidad que ninguna práctica religiosa fue capaz de calmar.

Como podemos constatar, la homosexualidad no está inscrita en cuanto tal en el fantasma de Rosa; sólo se le añade *a posteriori* como una modalidad accesoría. Por otra parte, la noción misma de homosexualidad merece ser puesta en tela de juicio en este caso: hasta tal punto parece resultar de la estructura constitutiva del deseo histérico, y no de la condición de una elección sexual invertida. La homosexualidad de Rosa está relacionada con la identificación con la otra mujer, en quien ella busca el enigma de la feminidad y no el objeto de su deseo. Rosa quiere ser adorada por lo que no tiene y reconocida por lo que es fantasmáticamente, es decir una figura trascendente del deseo. En su caso, la mujer está sobrevalorada en el amor como un *más allá del deseo* que ninguna satisfacción podría consumir ni reducir. La otra mujer de la que se enamora encarna esa figura ideal a través de la cual Rosa puede gozar de sí misma por procuración. Esta figura es más que narcisista. La otra mujer es para ella más que un semejante, más que una «homo»: en realidad, es una figura del Otro, es decir lo que permanece siempre inaccesible en la feminidad, imposible de reducir a la imagen e im-

posible de aprehender como objeto sexual. Su aparente *homosexualidad* es pues, en sentido estricto, una *heterosexualidad* radical, una forma de poner en escena a un Otro femenino que está fuera de alcance en las relaciones entre hombres y mujeres.

Sin duda es paradójico que esta joven mantuviera por algún tiempo tan estrechas relaciones con la prostitución. Ya he destacado cómo, en contacto desde su más tierna infancia con el ambiente de las prostitutas, había experimentado una verdadera fascinación por el arte del velo y del fetiche que había podido observar en ellas. Pero su relación con la prostitución está lejos de reducirse a una simple identificación imitativa. A través de la figura de la prostituta, lo que surge es toda su rivalidad con la madre, llena de admiración y de odio, así como su reivindicación dirigida al padre. Que la prostituta se adapte al objeto fetichizado del fantasma masculino le repugna, indudablemente. Por otra parte, cuando se siente mirada por un hombre en la calle (por supuesto, la calle y las esquinas son lugares donde el deseo y, en consecuencia, el síntoma son omnipresentes), su reacción de repugnancia y de rebelión se expresa mediante declaraciones tales como «me siento sucia», o «me siento como una puta». Y sin embargo, trabajó durante un año y medio entre prostitutas sin que ello le ocasionara un particular sufrimiento, incluso le procuraba algún placer. Esta contradicción se resuelve si se observa que el punto importante para Rosa en la función de la prostituta, no es tanto que *sea* objeto ofrecido a los fantasmas masculinos, sino que *aparente* serlo. Lo que le llama la atención es el aspecto caricaturesco de la escena, que le da más argumentos para denunciar la inautenticidad del deseo masculino. En suma, para Rosa, la prostituta constituye una prueba; y por eso ella también quiere serlo, porque necesita una demostración. La prostituta demuestra que no es la Mujer quien atrae a los hombres, sino una serie de artificios, de accesorios, de trucos y postizos. Así, al mismo tiempo —beneficio suplementario— Rosa denuncia el carácter falso del personaje de su madre, a quien le puede responder: «No eres más que una muñeca artificial, y no la reina que pretendías ser». Mientras que al padre le dirige otro mensaje: «¿Esto es lo que quieres, esta pantomima?» —y se sobreentiende: «Yo puedo ofrecerte algo mucho mejor». Por otra parte, su forma de lanzarse a la prostitución traduce la ambigüedad de su posición,

porque ella es la única, en el establecimiento donde trabaja, que no acepta acostarse con los clientes. Refiriéndome a un pasaje del seminario de J. Lacan,<sup>6</sup> diré que en respuesta a la mirada mirona del hombre, Rosa se *hace cuadro*, cumple, con su cuerpo y sus adornos, la propia función desempeñada por el cuadro con respecto a la mirada: la de ser un «domamiradas», es decir un objeto que neutraliza las ganas de ver devolviéndole al que mira una ilusión fascinadora. Recordemos que la joven Dora, cuyo caso nos cuenta Freud, también cayó fascinada ante el cuadro de una *madonna*.<sup>7</sup>

En Violeta, por el contrario, el fantasma tiene una estructura típicamente masculina. Y en este caso, la inversión sexual está inscrita en la elaboración del fantasma. Lejos de rechazar el fantasma masculino y su reducción de la mujer a un objeto sexual, Violeta lo adopta por entero. Desea a una mujer exactamente como lo haría un hombre, según el tipo de elección tan bien descrito por Freud en su «Psicología de la vida amorosa»:<sup>8</sup> desea a una mujer en la medida en que puede ser desvalorizada, rebajada a la categoría de prostituta. En Violeta no hay ninguna idealización de la Mujer, ninguna tendencia a convertirla en un ser trascendente. Por otra parte, no le va demasiado el Amor con A mayúscula. No pretende ser reconocida como alguien que *es* el falo, sino más bien como alguien que lo *tiene*. Esto significa que, en su estructura, la mujer es fetichizada como puede serlo en el fantasma del perverso fetichista. Por eso, en su caso, el fantasma es directa y explícitamente fantasma sexual más que fantasma amoroso.

Para Violeta se trata, nada más y nada menos, de demostrar que está provista, en el plano sexual, de algo mejor que el pene, y en consecuencia es más potente que el macho. Fundamentalmente su rival es el macho, y no la otra mujer, que para ella es sólo un objeto sexual. Se cubre con todos los rasgos manifiestos del rival: se viste y se peina como un hombre, bebe, dice palabrotas, habla como un hombre, se interesa por la pornografía, etc. Diría incluso que *piensa* como un hombre, si esta expresión pudiera tener algún sentido claro. Pero esta identificación con los rasgos masculinos (y paternos) no da cuenta todavía de su posición. También sucede frecuentemente que la histérica se haga el hombre y tome algunos rasgos del padre, convertidos en síntomas. Para captar de forma precisa la posición adoptada por Violeta, debemos advertir que esta

posición no es sencillamente *masculina*. Es, o en todo caso pretende ser, *más que masculina*. Violeta se presenta no como un hombre, sino como un superhombre.

En *Tous feux éteints*, H. de Montherlant, cuya perversión pedofílica es muy conocida, explica así su elección: «La pederastia tiene poca importancia, porque es el amor sensual por los niños y los adolescentes (hasta que les sale barba, según los principios rigurosos tanto de los antiguos como de los orientales modernos), es decir el amor de la femineidad que hay en ellos, así que es la heterosexualidad con una pequeña diferencia».<sup>9</sup> La posición de Violeta es poco más o menos simétrica de la de Montherlant: ella es un hombre, «con una pequeña diferencia». Pero esta diferencia, lejos de negativizarse, como ocurre en la versión neurótica de la castración, está positivada. Violeta habla, desea y actúa como si su sexo tuviera algo más que el sexo masculino, hasta el punto que hemos de concebir la identificación masculina de esta joven como una máscara superficial. En realidad, su verdadera identificación apunta a una madre fálica con respecto a la cual todos los hombres, empezando por el padre, aparecen como castrados.

Destacaré, por otra parte, que Violeta no otorga este atributo fálico imaginario a todas las mujeres. En realidad, dejando aparte a su madre y a ella misma, considera a las demás mujeres como seres fundamentalmente desvalorizados. En otros términos, para las otras mujeres la «pequeña diferencia» cuenta como un *menos*: no sólo no están fetichizadas como mujeres fálicas, sino que ni siquiera tienen pene. Salvo dos excepciones, la clase femenina puede ser definida y juzgada: todas sirven para el goce. La condición doble del ser femenino refleja la escisión perversa que organiza la relación de Violeta con la castración. Esta escisión toma la forma de la renegación (*Verleugnung*), es decir una doble afirmación contradictoria que implica a la vez el reconocimiento y la negación de la castración y de la diferencia de los sexos. Para Violeta, por un lado, la mujer no está castrada, e incluso está mejor provista que el hombre desde el punto de vista fálico; pero, por otra parte, está castrada y desvalorizada.

Esta doble posición se traduce en la forma en que Violeta realiza su oficio de prostituta. En el momento de entregar su cuerpo a su cliente sufre, sin duda, y el acto subsiguiente no le procura

ningún placer. Pero mientras tanto, se imagina en el lugar del cliente mientras en su fuero interno critica su falta de pericia y su satisfacción, demasiado grosera y excesivamente breve. Además, saborea por adelantado la escena en la que repetirá, de acuerdo con una versión más inteligente y perfeccionada, con una pareja femenina, los gestos de su cliente. En cada ocasión, Violeta verifica de esta forma la castración del hombre y su propia no castración; siempre concluye que sabrá hacer gozar a una mujer más de lo que es capaz el hombre con su pequeño órgano ridículo, tan presto a deshincharse»

### *De un fetichismo femenino*

El caso de Violeta plantea el difícil problema de la perversión en la mujer. Como es sabido, la literatura analítica es extremadamente pobre a este respecto, hasta el punto que hay quienes se preguntan si la perversión femenina existe.

Hay un punto teórico, y no solo clínico, que debemos precisar. Si bien puede aislarse el fetichismo como la matriz misma de las perversiones en el hombre (el fetichismo encarna con la mayor aproximación posible el falo imaginario que el perverso sostiene en su madre), al parecer nunca se ha observado ningún caso de fetichismo femenino. Se pretende resolver este misterio arguyendo, como si se tratara de una evidencia, que la anatomía del sexo femenino sería lo suficientemente clara para quienes la comparten, como para que no se les ocurra añadirle un apéndice ficticio. Esto es cometer un gran error sobre el sentido y el contenido del descubrimiento freudiano. Cuando Freud habla de una *evidencia* en el mecanismo del pensamiento de la niña («Al instante adopta su juicio y toma su decisión. Lo ha visto, sabe que no lo tiene y quiere tenerlo»),<sup>10</sup> se refiere al descubrimiento del sexo masculino. En cuanto al sexo femenino, Freud sostiene que la niña sigue «ignorando la vagina» —lo cual no significa que no sepa de su existencia, pero capta su función sexual de forma imperfecta. Ninguna razón de principio impide que una niña pueda proyectar ahí la existencia de un falo imaginario para negar, «aun así», la castración.

Por otra parte, es cierto que el problema del fetichismo resulta

más oscuro en las mujeres, habituadas como están a moverse entre la ilusión y la mascarada. En nombre de las tradiciones y de las modas, sobre todo en nombre de la estructura del deseo de sus compañeros, se adornan con una serie de signos y objetos que están fetichizados *en el Otro*. Pero para elucidar el problema no basta con constatar que la mujer es, ella misma, por su cuerpo y por sus aderezos, el fetiche. Que la mujer ocupe, con respecto al objeto del deseo, una posición distinta de la del hombre, constituye la dificultad principal que la homosexual no consigue resolver. Si ésta invierte su relación con el objeto y con el deseo, si en su desafío al padre se ve llevada hasta el extremo de relevarlo, ¿no puede llegar a adoptar también su fetichismo «natural»? Y si, más allá de estos efectos de identificación, se manifestara, como en el caso de Violeta, una relación más primordial con el deseo de una madre falicizada, ¿tendríamos derecho a considerar la hipótesis de un posible fetichismo femenino?

Tales son las cuestiones que la estructura de Violeta me incita a explorar, aun teniendo en cuenta lo que Lacan declara en sus «Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina»: «La ausencia en la mujer del fetichismo que representa el caso casi manifiesto de este deseo [el deseo perverso masculino], deja suponer un destino distinto de ese deseo en las perversiones que ella presenta».<sup>11</sup> El interés de Violeta por ciertas revistas pornográficas, por determinados accesorios del vestido o, de vez en cuando, algunos postizos eróticos, es en efecto muy curioso. Está claro que ve el cuerpo femenino, al menos el de sus parejas, con ojos de hombre, pero también que se atribuye la posesión innata de lo que esos diversos objetos y accesorios representan. También en este caso, la distinción de registros que separa al tener del ser (el falo) puede resultar esclarecedora. Violeta no *es* el fetiche (como puede creerlo, por ejemplo, una calientabraguetas), sino que lo *tiene*. Con todo, el punto decisivo es que este fetiche no es de la misma naturaleza que el que mueve al perverso fetichista masculino. Para este último, el fetiche vale como sustituto metonímico del falo (imaginario) de la madre: es un rasgo que enmascara o cierra la hiancia del sexo femenino e impide su descubrimiento como castrado. Este elemento se convierte luego en una condición necesaria (y a veces suficiente) para la elección del partner sexual. Para Violeta, el fetiche parece estar

#### LA IMPOSTURA PERVERSA

vinculado no sólo con el sexo femenino, sino también, y tal vez principalmente, con el sexo masculino: está destinado a tomar el relevo del falo paterno, juzgado como insuficientemente potente para sostener el deseo más allá del goce y la detumescencia. Violeta, en suma, ha de sostener no sólo que la mujer (o más exactamente la madre) no está castrada, atribuyéndole, como hace igualmente el hombre perverso, un falo imaginario. También ha de sostener que el propio hombre, para ser verdaderamente hombre, debería ser incastrable. Curiosamente, la castración se encuentra localizada, en esta problemática, del lado del hombre y del padre, más que del lado de la mujer y de la madre. No por ello la posición de Violeta es igual a la de la histérica que se hace el sostén del padre impotente. Pues si Violeta se sitúa en el terreno del falo, no es simplemente *siéndolo* o portando sus insignias, sino *teniéndolo*, y —todavía una diferencia más— ese falo no es el del padre, sino aquel otro, más potente, atribuido a su madre. Provista de ese falo imaginario, en verdad ella no se identifica con el hombre, sino que más bien toma su relevo y demuestra que se puede desear sin sufrir la detumescencia.

Pero, ¿se puede hablar de un verdadero «fetichismo» en Violeta? ¿Cuál sería en este caso el fetiche? ¿De qué forma se manifestaría su exigencia en el erotismo de esta joven? Situar correctamente algo de la categoría del fetiche en Violeta no es fácil, tanto más cuanto que su análisis se interrumpió demasiado pronto como para poder obtener una confirmación segura de las hipótesis y las deducciones que aventuré en este caso. Contrariamente a lo que constituye la regla casi general en el hombre perverso, aquí el posible fetiche no pertenece al dominio de lo visible. A decir verdad, no me sorprende demasiado. Si en el hombre perverso el fetiche es algo que puede y debe verse, es sin duda porque el problema que a él se le plantea cuando, de pequeño, descubre el sexo femenino, es el de determinar qué es lo que hay que ver en ese lugar donde falta el órgano fálico. La visión de algo necesariamente positivará esa falta. Digamos pues que, para el hombre, el fetiche ocupa el lugar de lo que se echa de menos allí donde se encuentra el sexo femenino. Pero la niña no se enfrenta en absoluto al mismo problema cuando descubre la existencia del pene masculino: éste es, por el contrario, perfectamente evidente en el campo de lo visible.



Ello no significa que no se plantee preguntas al respecto; pero son distintas que las preguntas del niño referentes al sexo femenino. La famosa fórmula freudiana que antes recordábamos («Al instante adopta su juicio y toma su decisión») enmascara tal vez, con su aspecto lapidario, las dudas e incertidumbres derivadas del descubrimiento del pene por parte de la niña, dudas cuyas huellas más o menos vivas encontramos en muchas mujeres durante el análisis. La pregunta principal que acosa a las niñas a propósito del pene, es la planteada por su dos estados: flácido en estado de reposo, duro y alargado en estado de erección. No es raro escuchar, en boca de mujeres en análisis, que esta oposición es concebida como una dualidad *pene animado/inanimado*, e incluso significa el paso del estado de *muerto* al estado de *vivo*.<sup>12</sup> En Violeta, tal representación es del todo explícita. Como ella dice, «a los cuarenta años, el pajarito de mi padre ya estaba muerto». Por el contrario, cuidando a niños pudo observar que, aun entre los más pequeños, el pene ya es capaz de erección. Para ella el resultado —al menos inconscientemente— era que sobre el órgano masculino planeaba una verdadera amenaza de muerte. Amenaza que, además, resultaba reforzada en su caso por la expresión de un deseo de muerte presente en el discurso latente de su madre. En función de esta amenaza de muerte, Violeta se siente llamada a tomar el relevo del hombre como portadora de un falo (imaginario) inmortal, cuya naturaleza es difícil captar con precisión, porque no es visible, pero su presencia se hace oír con claridad a través de las palabras del discurso de Violeta. Ella se aferra a una convicción que tiene *mentalmente*, referida a la posesión de algo muy concreto en el interior del cuerpo.

Su relación con los niños me mostró el camino y me permitió hacerme una idea al respecto. Ya he mencionado algunas de sus prácticas sexuales precoces, consistentes en gozar usando como instrumento para tal fin el cuerpo de los bebés que estaban a su cuidado. Dos elementos suplementarios permiten precisar el papel que atribuye Violeta al cuerpo de esos bebés. En primer lugar, de entre las revistas pornográficas que tanto le gustan, una categoría precisa de publicaciones constituye un capítulo aparte: las que exhiben relaciones sexuales, ya sea con mujeres embarazadas o con niños muy pequeños. Estas imágenes tocan el mismo núcleo de su fantasma y le procuran una emoción de una cualidad muy particular. Ade-

más, Violeta me confió que en su adolescencia había realizado una serie de fotografías posando desnuda con un bebé entre las piernas, apretado contra su sexo, y así obtuvo un placer extremo. Parece pues que el niño, el cuerpo del niño, tiene para ella el valor de una representación imaginaria del falo. No se trata sólo de la clásica equivalencia planteada por Freud entre el niño y el pene en el marco del drama del *Penisneid*. No se trata del niño como un don esperado del padre a modo de solución a la problemática de la identidad femenina, sino más bien del niño como símbolo del instrumento del goce sexual. Más allá de la imagen y de la representación soportadas por el cuerpo del bebé, es la misma capacidad de *dar la vida* y de dar a luz lo que en ella adquiere la connotación de una omnipotencia fálica. Al escucharla atentamente, la singularidad de su discurso acerca de los bebés demuestra ser muy distinta del usual «deseo de un niño» que suele surgir en el análisis de una mujer. Sin duda, en alguna ocasión Violeta ha manifestado que quisiera tener un niño. Pero se niega a llevar a cabo ese proyecto porque, me dijo, «sé muy bien que si tuviera un bebé siempre estaría haciendo guarradas con él». Por otra parte, confesó que si tuviera un bebé le bastaría con él en el terreno erótico, y no necesitaría relaciones con mujeres. A Violeta ni se le pasa por la cabeza que el bebé en cuestión pudiera hacer de ella una, *madre*. Habla de él más bien como si fuera a transformarla materialmente en *superhombre*, dotándola por fin del falo todopoderoso que les falta a los hombres. Así, este niño sería, literalmente, la *realización* del órgano que hasta ahora se conforma con hacer existir de forma *imaginaria*. En este punto se capta a la perfección qué separa a Violeta de una posición histérica. Si en la histérica el deseo de un niño simboliza el don del falo que no tiene, en Violeta realizaría (en vez de simbolizarla) la existencia del falo que posee fantasmáticamente. Ello no la convertiría en madre, sino en «más que padre».

Podríamos comparar el lugar que corresponde al niño en su relación con el falo —imaginario y simbólico— en Violeta, en Rosa y en la joven homosexual analizada por Freud. Sin duda, en los tres casos el niño se incluye en una equivalencia con el falo, pero aun así hay que distinguir, en cada una de estas tres equivalencias, la combinación de los registros real, imaginario y simbólico, así como la elección por parte del sujeto de ser o de tener el falo.

En cuanto a la joven homosexual de Freud, lo que parece decisivo para su orientación homosexual es precisamente el nacimiento de un tercer hermano, siendo ella ya adolescente, debido a un inesperado tercer embarazo de su madre. Este niño real constituye como una bisagra entre un niño simbólico y un niño imaginario. El niño *simbólico* es aquel que, de acuerdo con una evolución normal del Edipo, la joven esperaba de su padre. Por irreal que fuese, este niño simbolizaba la promesa que sellaba su destino de mujer sustituyendo, a su envidia del pene inicial y sus efectos masculinizadores, el deseo del hombre y la identificación con la madre. Hacia los trece o catorce años, se pone de manifiesto esta sustitución simbólica: la joven manifiesta entonces una excesiva ternura por un niño de tres años. Con todo, poco tiempo después, a partir del embarazo de su madre, se mostrará indiferente ante ese mismo niño, y empezará a interesarse por «mujeres maduras»,<sup>13</sup> más concretamente, «mujeres entre treinta y treinta y cinco años, a las que conocí *con sus hijos*»<sup>14</sup> (la cursiva es mía). Así pues, la presencia del niño, en su vinculación con la madre, parece esencial con respecto al punto de partida de la elección homosexual. Este niño-apéndice no se confunde, aunque sea también un equivalente fálico, con el niño que antes se esperaba del padre. Ahora ya no se trata del niño *símbolo* del falo que el padre podría dar, sino más bien del niño que *imaginariza* el falo atribuido a la madre, y de esta forma deniega su castración. ¿Por qué este paso regresivo desde el falo paterno simbólico al falo materno imaginario? Porque en el útero, el tercer embarazo de la madre ha *realizado*, ante la hija, el símbolo que el niño podía representar para ella en la relación con el padre. Este don real del padre a la madre, en suma, destituye al niño como símbolo, y al dar esa satisfacción a la rival (la madre), la convierte en la mujer dotada del falo tan deseado. «Ser madre» adquiere entonces, para la joven, una significación suplementaria: ya no es sólo el equivalente de *ser simbólicamente* el falo que ella no tiene; se convierte también en un equivalente de *tenerlo imaginariamente*. Al mismo tiempo, al mostrar que podía dar *realmente* el niño, el padre pierde, al menos para su hija, la capacidad de dar *simbólicamente*.

En comparación con esta paciente de Freud, la posición de Violeta parece todavía más clara y determinada. En efecto, cuando acusa

a la dama de sus ardores amorosos, la joven homosexual de Freud parece conservar algunas «esperanzas». Como Freud subraya, este cortejo tiene un valor demostrativo con respecto al padre, y la llamada simbólica que a él se dirige sigue en pie. Las «esperanzas» de la joven sólo se disipan con la mirada furiosa que le lanza el padre cuando se cruza con él por la calle en compañía de su dama, y ésta, comprendiendo la situación, le comunica su decisión de romper. Esta situación, que aniquila el símbolo y lo imaginario puestos en escena, urge a la joven a *realizar*, mediante el paso al acto suicida, el falo doblemente destituido. Entonces se precipita de lo alto de un puente del ferrocarril, *niederkommt*: da a luz realmente ese niño-falo que le niegan en el plano simbólico y en el plano imaginario.

Por su parte, Violeta había dejado atrás mucho tiempo antes esta fase de esperanza, con la llamada al padre que implica; del niño-falo ya sólo espera lo que puede proporcionar realmente: un goce. Como órgano imaginario, representación de un falo todopoderoso, para Violeta el niño es un *desafío al pene*, cuyo equivalente simbólico no fueron capaces de darle ni el padre ni la madre. Reuniendo a sus hijas a su alrededor como verdaderos apéndices corporales, la madre de Violeta le dio a entender el secreto de un poder anulador del falo paterno, un poder capaz incluso de darle muerte. Descalificado de esta forma, el falo del padre ya no podía seguir siendo el representante simbólico de un don destinado a permanecer irreal, sino que quedaba reducido al utensilio real del que puede servirse una mujer para expresar su propio poder de vida y de muerte.

En Rosa, por el contrario, el niño mantiene su eminente valor simbólico. Las dos circunstancias en las que esta función se muestra determinante en su historia lo demuestran de sobra. En primer lugar, que el niño falsamente legitimado por su madre ocupara su lugar en la casa, en las circunstancias antes detalladas, tuvo la consecuencia de elevar hasta el colmo su deseo inconsciente de recibir del padre un signo que, sin lugar a dudas, la hubiera instituido a ella como hija legítima y privilegiada, permitiéndole al mismo tiempo denunciar las mentiras de su madre y restablecer al padre en sus derechos. Recibir un niño suyo (recordaba haberlo soñado hacia los doce años) hubiera sido al mismo tiempo vengarse de su

madre y restaurar la filiación paterna dándole una descendencia no usurpada a ese padre que, según ella, se había dejado llevar con demasiada facilidad por las dos mujeres de la casa. Pero donde Rosa pudo tantear la frontera que separa al niño como falo imaginario del niño como falo simbólico, fue sobre todo en el descubrimiento de su propia función de niña exhibida por sus amigas prostitutas. Para las prostitutas que la paseaban por las calles de la ciudad, Rosa adquiriría el valor de una representación *imaginaria* del falo: encarnaba un señuelo *a su disposición* para conseguir, mientras durase la comedia, el respeto debido a una madre (especialmente en el contexto cultural donde se desarrollaba esta escena). Pero, por otra parte, desde su propio punto de vista, Rosa *era* en ese momento el falo merecedor de la consideración universal —tanto de las prostitutas (y por lo tanto, de la madre), como de los hombres (así pues, del padre). Recibir un niño hubiera adquirido para ella la significación de una promesa de reconocimiento y de respeto, y de esta forma hubiera ocupado un lugar que ni siquiera su madre había podido obtener. Por eso, contrariamente a lo que hemos constatado en el caso de Violeta, el deseo de un niño es en Rosa muy vivido, surge con frecuencia como contenido latente de una serie de sueños, y para ella el niño tiene el valor de un símbolo que le garantizaría ser el falo (no tenerlo).

Felizmente, sin duda, para el pequeño ser cuya existencia potencial hemos evocado, Violeta elige conformarse con su fantasma y mantener este pequeño fetiche en su cualidad de mental. Para ella, lo que tiene el valor de una potencia inigualable por el hombre es la *capacidad* de tener un hijo y el *poder* de darle la vida. Cuando habla de ello, su discurso muestra casi abiertamente que de hecho concibe todo el aparato genital femenino como una especie de pene interno en erección continua, capaz de gozar de forma repetida sin llegar a la detumescencia, y alcanzando esa especie de formidable eyaculación que es para ella el propio parto. «Cuando un hombre eyacula —me dijo un día— su esperma está muerto al cabo de dos horas; el niño que da a luz una mujer le sobrevive incluso a ella misma.» En una ocasión le hice la siguiente objeción a este triunfo de la matriz fálica: «¿Alguna vez ha pensado qué hará cuando tenga la menopausia?». Violeta se quedó muda unos segundos y luego respondió: «Creo que me suicidaré. Cuando a una mu-

jer le llega la menopausia ya no es nada, es menos que un animal. Después de la menopausia, mi madre se hizo operar. Se lo quitaron todo. No puedo soportar la idea de ese vientre vacío que cuelga, completamente flácido...». Así, la detumescencia existía también para Violeta, inscrita en el horizonte como una sombría amenaza de muerte.

### *¿Qué fue lo que confundió a Freud?*

Al exponer estos dos casos de jóvenes «homosexuales», tratando de destacar las líneas directrices del discurso que me aportaron en sus análisis, reconozco que me aventuré más allá de lo que Freud estableció en su artículo sobre el caso de la joven homosexual. Ese artículo sigue siendo una referencia esencial en esta materia, y para justificar mi forma de proceder, sólo puedo apelar a la necesidad de descifrar la problemática que Rosa y Violeta me planteaban, que me resultaba difícil de explicar limitándome a los postulados construidos por Freud en su breve texto. Los dos análisis que he relatado muestran, en mi opinión, que el estudio de Freud sólo contiene un primer desbroce del terreno, necesario sin duda para abrir camino, pero insuficiente para permitirnos penetrar en los detalles y, en todo caso, para articular claramente la diferencia de estructura entre la homosexualidad histérica y la homosexualidad perversa.

No examinaré ahora el desarrollo contenido en el artículo de Freud, que ya comenté extensamente en otro lugar;<sup>15</sup> pero trataré de plantear, con la mayor claridad posible, cuál es el principal problema que plantea. Como se sabe, el caso expuesto corresponde a una joven que da un cambio radical en la adolescencia: hasta entonces parecía heterosexual, o al menos todo lo indicaba así, y luego, después de un embarazo de su madre, se hace homosexual y se pone a cortejar a cierta dama, madura y de dudosa reputación. Ya mostré cómo el análisis que hace Freud de la génesis de la homosexualidad en esta joven consiste en constatar una doble sustitución, operada en tres planos distintos —el de la identidad sexual, el del objeto de amor y el de la finalidad amorosa. Podemos presentar estas sucesivas permutaciones en una tabla:

#### DOS HOMOSEXUALES

	Identificación	Objeto amoroso	Finalidad
fase 0	padre	madre	amar
fase 1 (Edipo)	madre	padre	ser amada
fase 2 (homosex.)	padre	madre (dama)	amar

Freud concluía que convirtiéndose en homosexual, la joven volvía a una identificación y a una elección de objeto primarias, previas al Edipo femenino tal como hasta entonces él lo había concebido (es decir el amor de la niña por su padre). Esta observación clínica le llevó a hacer una profunda revisión de su teoría del complejo de Edipo en la niña y a establecer, antes del amor por el padre, una fase de apego primario a la madre en la que la niña ocupa una posición masculina. Adviértase de todas formas que, en el caso de la joven homosexual, cuando este antiguo amor por la madre resurge, ha sufrido una transformación: la dama de sus amores reúne, en efecto, rasgos característicos de la madre, pero también del hermano. Se trata pues de una figura femenina falicizada, incluso fetichizada. Este aspecto no fue subrayado ni desarrollado por Freud. Es cierto que sólo siete años más tarde, en 1927, llegará a descifrar la estructura del fetichismo en un artículo célebre donde define las relaciones entre el fetiche y la castración femenina.<sup>16</sup>

Las dos principales carencias del texto de Freud sobre la homosexual femenina son, en mi opinión: 1) Cuando sostiene que se trata de un caso de perversión y no de histeria, Freud apoya únicamente su diagnóstico en el criterio de la inversión, y 2) se conforma con localizar esta inversión en el plano de la identificación, por una parte, y de la elección amorosa, por otra. Por sí solos, a mi modo de ver, estos criterios no permiten determinar con seguridad la estructura perversa de una homosexualidad. Por supuesto, estas críticas que me permito formular deben ponderarse teniendo en cuenta que sólo vio por espacio de dos meses a su paciente, quien además venía a verle únicamente por orden expresa de su padre. De todas formas, no basta con la inversión para determinar la perversión, todavía menos cuando la inversión se produce en el registro del amor. El amor sólo es una de las vertientes de la vida erótica, distinta de la del deseo y de la del goce; además, en la vertiente

del amor es donde el inconsciente tiene menos que decir. Por otra parte, en ella es donde la inversión es «más natural», por así decirlo, o en todo caso más frecuente, pues al estar siempre de una u otra forma vinculado con el narcisismo, el amor supone en sí mismo un movimiento fundamentalmente «homo». «Cuando se ama, no es asunto de sexo», espetaba Lacan a su auditorio,<sup>17</sup> dando a entender que, en el campo del amor, es muy difícil distinguir entre lo «homo» y lo «hetero». Por lo tanto, para ser rigurosos, sólo podemos tratar de resolver la cuestión de la homosexualidad y su relación con las estructuras de la neurosis, la perversión y la psicosis, resituándola en los otros registros de la vida erótica: el del deseo y el del goce. Los dos casos que he relatado muestran que la homosexualidad amorosa de una histérica supone una relación con el deseo radicalmente distinta de la que se encuentra en la homosexualidad gozosa de una perversa. A esta última, por ejemplo, de nada le sirve contarle que el falo es un significante... Esta relación con el deseo, a través del fantasma que lo sostiene —y la evitación de la castración o, por el contrario, su afrontamiento— es la que puede ser neurótica o perversa, y no simplemente la identificación del sujeto o su elección de objeto.

Estas diferencias de registro se encuentran en el mismo seno de la experiencia analítica, puestas en acto en la transferencia. Freud decía de su joven homosexual que le demostraba, si no una ausencia, sí al menos un rechazo de la transferencia: «[...] transfirió sobre mí la total repulsa del hombre que la dominaba desde su desengaño por la traición del padre», escribe.<sup>18</sup> Con todo, esta frase indica una transferencia establecida, aunque no la que esperaba Freud, ésa a la que estaba habituado y sabía manejar: la transferencia positiva hacia el padre. En todo caso, este «rechazo» llevó a Freud a tomar la decisión de poner fin al análisis, aconsejándole a la joven que continuara con una mujer analista.

Podemos preguntarnos quién de los dos sufrió mayor decepción... Tanto más cuanto que el propio Freud añade: «Una sola vez sucedió en este análisis algo que puede ser considerado como una transferencia positiva y como una reviviscencia extraordinariamente debilitada del apasionado amor primitivo al padre».<sup>19</sup> En efecto, la joven le cuenta una serie de sueños en los que se casa y tiene hijos. Aun así, Freud no tarda en descubrir que estos sueños



son mentirosos (lo cual, dicho sea entre paréntesis, significa que incluso el inconsciente puede mentir). La intención de tales sueños, concluye Freud, era «engañarme como ella solía a su padre».<sup>20</sup> Esta reflexión nos indica lo que Freud ignoró en este caso, seguramente porque su propia transferencia veía sus expectativas decepcionadas: lejos de ser una anulación o una burla de la transferencia, esa voluntad de engaño es la transferencia de esta joven. El analista hubiera debido aceptar su engaño como una manifestación del inconsciente, y ocupar el lugar del Otro engañado, porque tal era el lugar al que se dirigía la transferencia de su paciente.

En los casos de Rosa y de Violeta, esta modalidad de transferencia al Otro engañado se instituyó de entrada con su estrategia para que las tomara en análisis sin saber que vivían en pareja. Después de todo, ¿por qué razón se debería rehusar sostener la transferencia a partir de esta posición del Otro engañado? ¿En nombre de qué pretendería el psicoanalista que el analizante ha de decirle *toda* la verdad, sino en nombre de una figura de padre (demasiado) severo? Y además, eso sería tanto como suponer que la verdad pueda ser dicha toda —lo cual, al mismo tiempo, supone saltarse definitivamente la pregunta por la feminidad, cuestión tan crucial en los casos que aquí nos interesan.

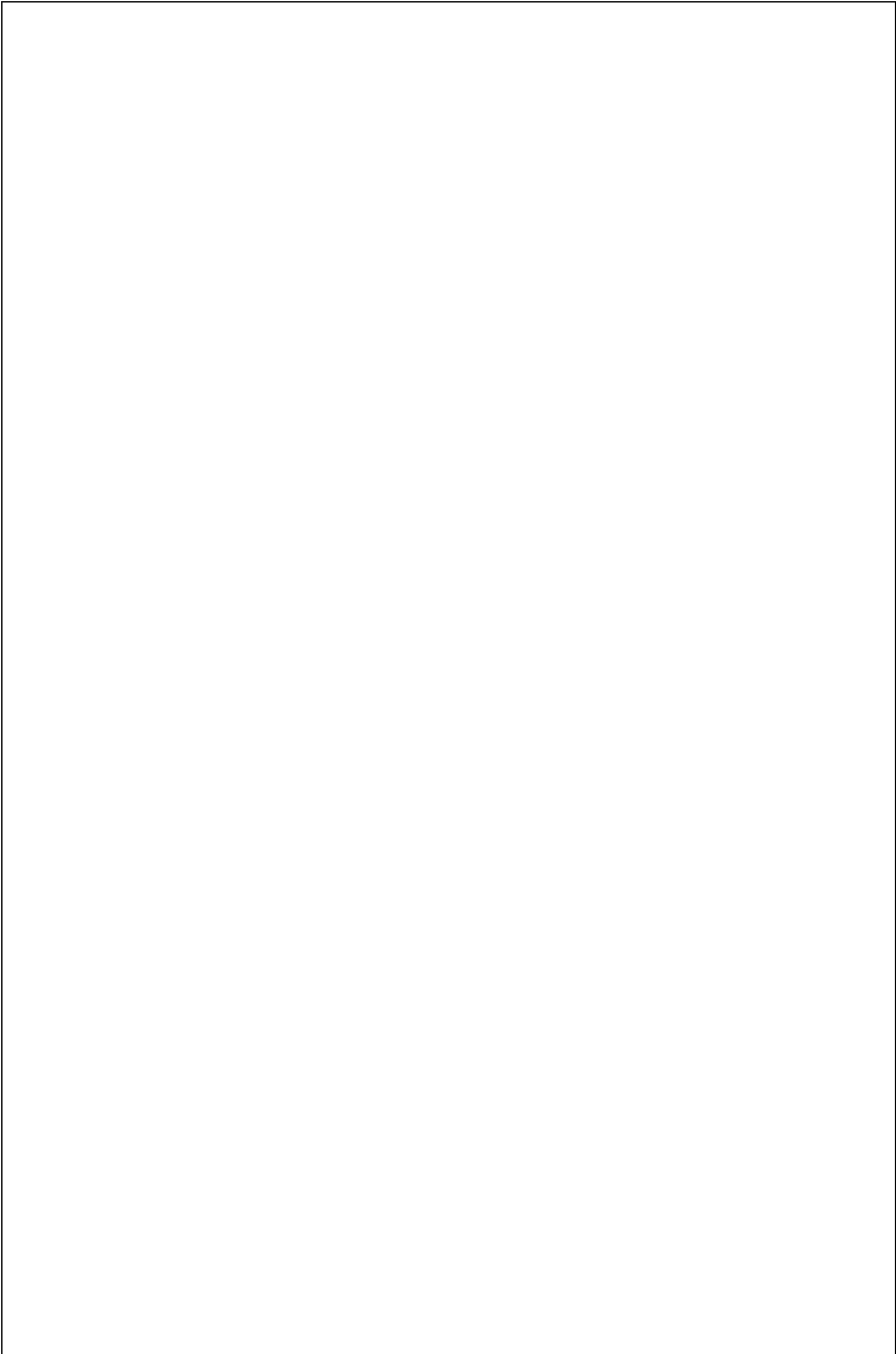
Por mi parte, precisamente por haber aceptado el engaño al inicio de los análisis de estas dos jóvenes, luego pude constatar que el engaño no tenía el mismo sentido ni ponía en juego las mismas cosas en una y otra. Para Violeta, el Otro es engañado y debe seguir engañado. Porque ese engaño, materializado en su propia historia por el complot de las mujeres contra el padre, garantiza que el Otro quede fuera de combate —y el hombre, fuera de juego. De hecho, ¿en qué consiste el engaño, sino en ocultarme lo que espera del análisis? En efecto, su demanda está construida como una trampa. Me habla, viene puntualmente a las sesiones y las paga, actúa en todo como si quisiera hacer un análisis, como si esperara que yo la ayudara a descifrar sus enigmas, como si me supusiera un saber... Pero en realidad Violeta no pide: impone. De entrada, su demanda es una forma de imponerme el silencio y la inactividad; luego me obliga a escucharla. En suma, se aprovecha de la neutralidad inherente a la posición del analista para hacerse con un hombre «neutralizado», que se convierte en testimonio y en mirón de sus

aventuras sexuales con mujeres. Así, de buenas a primeras, me encuentro puesto en el lugar del tercero masculino impotente de sus relaciones sexuales a tres. Luego, en un segundo tiempo, lo que Violeta solicita es mi complicidad. Tras comprender ella misma el uso que hace de sus sesiones de análisis y reconocer que sólo me deja la posibilidad de callarme, Violeta empieza a interrogarme sobre el placer y el provecho que puedo obtener de semejante posición. Y llega a la conclusión lógica de que yo también soy, sin duda alguna, una especie de prostituto a quien se paga para poder gozar, con la única salvedad de que con el analista sólo se puede gozar de palabras. Finalmente, en un tercer tiempo de la transferencia, Violeta acaba haciéndome comprender lo que espera de mí: que esté muerto. Casi logorreica al principio del análisis, poco a poco se había ido callando. Sus silencios se hicieron cada vez más largos, y un día acabó diciéndome que callaba para poder oír mi respiración. En otras palabras, comprobaba si aún estaba vivo, o si me había hundido en mi sillón, flácido e inanimado... En esta tercera fase de la transferencia fue cuando interrumpió su análisis.

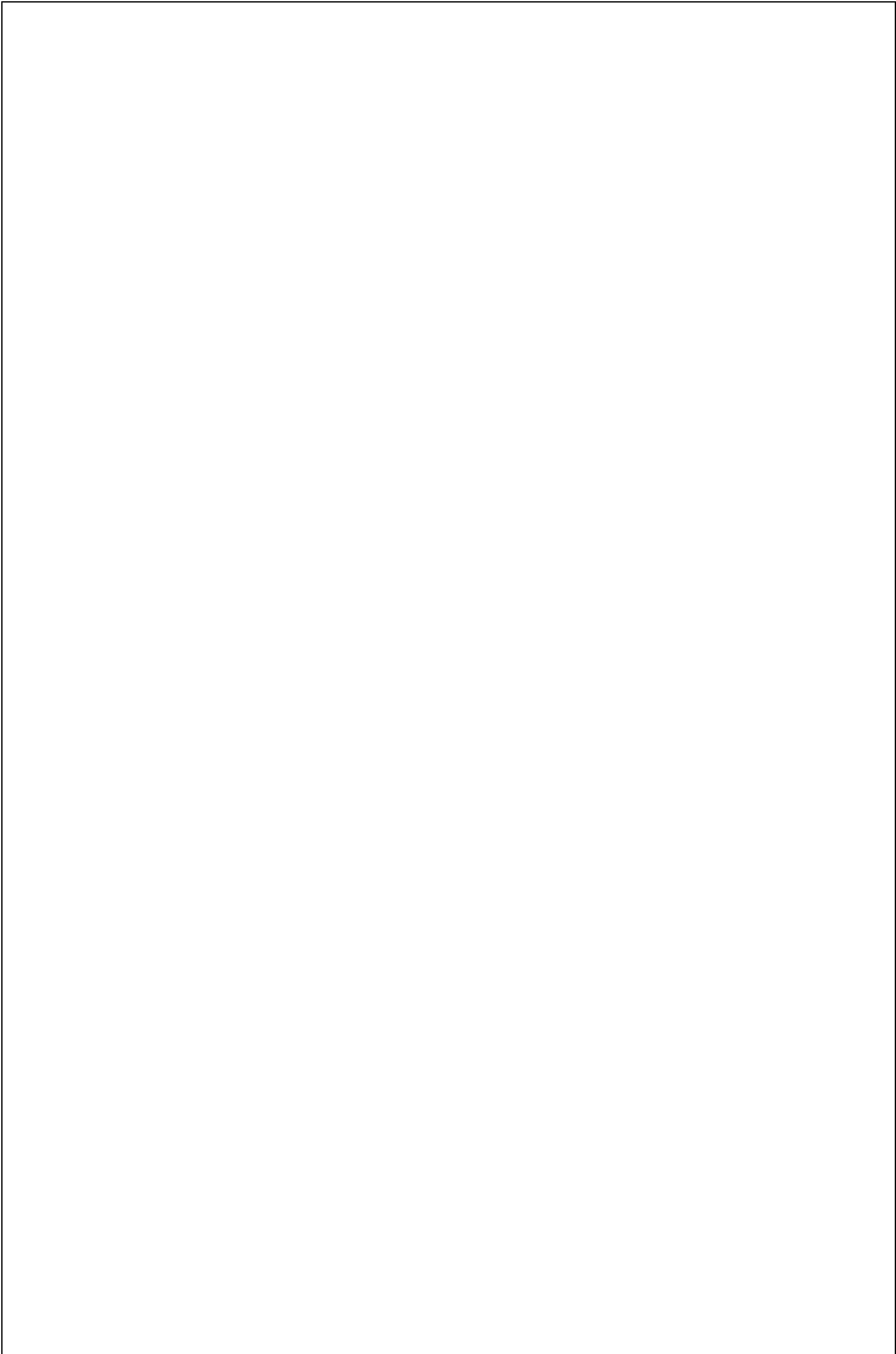
Por el contrario, Rosa trae a escena al Otro engañado para saber si se va a desengañar. Su engaño, a veces deliberadamente calculado (por ejemplo, se divierte contándome cosas completamente contradictorias de una sesión a otra, falsea el relato de sus sueños, me oculta pensamientos y sucesos), es en realidad una prueba de la que espera que el analista salga victorioso. Es pues una demanda, y rigurosamente articulada, porque se refiere, en última instancia, a la capacidad de un hombre para penetrar la mascarada femenina, pero sin reducirla a una pura mentira. «Te digo que miento para que sepas que es verdad», podría plantearme Rosa a modo de enigma. El análisis, en este caso, duró más de seis años, y me atrevería a decir que llegó hasta el final —aunque sólo el decir del sujeto interesado puede autentificar el final de la cura. En este análisis la transferencia fue enseguida muy intensa, y al principio formulada en su vertiente negativa. Durante dos años largos, Rosa no dejó de repetirme, de todas las formas posibles, desde el disgusto a la cólera, pasando por el desprecio, el aburrimiento y el despecho, que me detestaba. En aquella época, a menudo venía a sesión sólo para transmitirme este mensaje: «¡Le odio!» (y luego se iba dando un portazo). Yo no rechistaba, salvo cuando su odio tomaba un

cariz demasiado agresivo y corría el riesgo de provocar una ruptura o un paso al acto; entonces la calmaba, le decía que no se lo tomara tan a pecho, le recordaba que las palabras de odio nunca matan a nadie. Después de esta fase tan penosa, su discurso cambió notablemente. Ya no exclamaba: «¡Le odio!», sino que constataba, como si se golpeará contra un muro: «¡No puedo amarle!» —o sea que consideraba tal posibilidad. Este segundo tiempo de la transferencia coincidió con el comienzo de una serie de aventuras masculinas que Rosa no me contaría hasta mucho más tarde. Sus aventuras siempre acababan igual: de repente, cuando todo iba bien, Rosa renunciaba, dejaba caer a su amigo y constataba que decididamente no conseguía entenderse con los hombres.

Una tercera fase de la transferencia estuvo marcada por el hecho de que Rosa me pidió una sesión adicional. Empezó confesando, al principio con rabia: «¡Ya no puedo prescindir de usted!», y se pasaba sesiones enteras quejándose de esa «dependencia». En aquella época Rosa ya no veía casi nunca a Violeta, y tuvo una relación con uno de mis analizantes. Por fin, tras aproximadamente cuatro años de análisis, la transferencia se convirtió explícitamente en positiva. La expresión del amor de Rosa coincidía perfectamente con el fantasma de la «dama cruel» que he descrito más arriba. Me advertía que, «puesto que así estaban las cosas» (o sea que ya no podía ocultarme su amor), desde ahora iba a «ponerme a prueba». Si aceptaba seguir el análisis con ella, me advertía que sería por mi cuenta y riesgo, porque iba a «hacerme sufrir», tal vez incluso a «matarme». Esta muerte, prometida o esperada fantasmáticamente, no tenía nada en común con la que me imponía Violeta, su antigua compañera. En el caso de Rosa, se trataba de que muriera *por ella* —es decir que, en la estructura de su deseo, la castración del hombre suponía la esperanza de una reconciliación y una asunción del deseo que podía tomarla como objeto.



**Las homosexualidades del hombre  
O  
¿cómo ser un hombre?**



## 1. La homosexualidad masculina y la cultura

### *Decirse «homosexual»*

La homosexualidad masculina es una cuestión extremadamente compleja con la que la práctica psicoanalítica tropieza bajo las formas más diversas y en contextos muy variados. Como ya destacué en el capítulo anterior a propósito de casos de homosexualidad femenina, en primer lugar pueden distinguirse diversas formas de homosexualidad según la estructura clínica en la que el sujeto está instalado, es decir según cómo está organizada su relación con la castración y el goce. La homosexualidad no tiene ni el mismo carácter ni la misma significación en las neurosis, en las perversiones y en las psicosis. ¿Acaso no hay pues ningún elemento en común entre las diversas formas de homosexualidad, y en consecuencia el «homosexual» no existe? Plantear de entrada esta pregunta es sin duda la mejor vía de acceso a la clínica psicoanalítica de la homosexualidad masculina. No hay duda de que ciertos sujetos son llamados por otros o se llaman ellos mismos «homosexuales»; pero, precisamente, se trata de un *hecho de discurso*, antes que de cualquier realidad objetivable. Con ello quiero decir algo más que la simple *afirmación* de un sujeto: «ese tal es homosexual», o «soy homosexual». Un hecho de discurso es la palabra que, pronunciada dentro de y a partir del contexto de un conjunto de palabras, en el que toda una serie de sujetos reconocen sus lugares respectivos, tiene la función de crear o verificar la existencia, entre dichos sujetos, de un *lazo social*. Considerar la calificación de «homosexual» como un hecho de discurso implica pues que empecemos por poner en suspenso todo lo que sabemos, o creemos saber, acerca

de la homosexualidad, incluso el saber implicado, en nuestra ignorancia, por el simple uso de la lengua corriente, con palabras como «homosexual», «invertido», «pederasta», etc. —por no hablar de sus numerosos sinónimos en la jerga corriente.

Entonces, ¿quién les llama «homosexuales» a esos sujetos que acuden a tenderse en el diván del psicoanalista para cuestionar, para verificar o, por el contrario, para rechazar la significación de este término? Se trata, en primer lugar, del Otro. En el Otro —en el sentido más general: lugar del lenguaje; pero también en el sentido más particular: lugar del discurso familiar o cultural donde hubieron de encontrar su lugar de sujetos— encuentran los homosexuales ese significante que se les aplicará como una insignia o una etiqueta. Llamarse «homosexual», preguntarse si se es o no se es, o pretender ser «no homosexual», consiste pues en hacerse sujeto de una lengua y de un discurso, y luego preguntarse por la coincidencia o la discordancia entre ese discurso y el ser del sujeto.

El discurso en cuestión, antes incluso de que el sujeto «en persona» se haga su portador, es el *discurso dominante*. Más allá de lo que se dice en la familia o lo que se profiere en el medio social frecuentado por el sujeto, el discurso general y anónimo concreta determinado estado de la lengua y de la civilización que cualquiera habrá de compartir para participar en el lazo social; en suma, se trata del discurso cuyo sujeto por excelencia es ese que podríamos llamar el «señor Todo el mundo». Ahora bien, una de las primeras cosas que a menudo nos dicen los homosexuales que nos consultan es precisamente ésta: no se sienten «como todo el mundo», no se reconocen demasiado en el discurso general y, en consecuencia, no se sienten cómodos en el lazo social instituido por dicho discurso. Si queremos escucharles y tener una oportunidad de entender lo que se dice a través de las palabras que nos dirigen, hemos de suspender nosotros mismos nuestra propia participación en el discurso dominante (lo cual supone, en primer lugar, localizarlo), y preguntarnos qué lugar ocupamos, como psicoanalistas, con respecto a ese campo del discurso y de la civilización.

Después de todo, el propio psicoanálisis no es independiente de todo discurso dominante, ni del estado de la civilización. Aunque todavía no podamos ilustrar este punto con la suficiente claridad, por lo menos podemos ver que el psicoanálisis no nació en



cualquier parte ni en cualquier momento, y se propagó como una epidemia únicamente en determinado contexto cultural. Desde luego, este contexto no es ni mejor ni peor que otro; la cuestión no es aquí el juicio que pueda formularse sobre este particular, sino más bien los prejuicios implicados por el propio contexto, especialmente la orientación de las relaciones sociales —en la total ignorancia de los sujetos que en ellas se inscriben, incluyendo a los psicoanalistas.

Desde el punto de vista del problema que nos ocupa, salta a la vista que el estado de la civilización en el que se propaga el psicoanálisis, aun cuando se arroga una ascendencia grecorromana a título de un origen noble, se destaca por su rechazo y su desconocimiento de la homosexualidad masculina. Sin embargo, tanto en Atenas como en Roma, este tipo de relación constituía el ideal mismo del lazo social. Parece incluso que ninguna época de la historia ha condenado nunca la homosexualidad masculina con tanta energía e ignorancia como ésta en la que hemos nacido. Una represión así supone, en toda regla, un *retorno de lo reprimido*: la homosexualidad masculina, cuya existencia, por supuesto, ha perdurado a través de los siglos, hace oír sus propuestas y sus exigencias en el discurso del malestar de nuestra civilización con el acento de lo reprimido, hasta llegar en determinados lugares a constituir un verdadero síntoma de la civilización. En cuanto al psicoanálisis, más allá de la relación de a dos en la que se desarrolla su experiencia, ¿ejerce alguna influencia sobre este rechazo que hace de la homosexualidad masculina una anomalía a corregir —un crimen cuando domina el discurso religioso, una enfermedad cuando el discurso de la ciencia toma el relevo?

Plantearse esta pregunta es también subrayar hasta qué punto el psicoanálisis, en el estado de civilización en el que nos encontramos, tiene el valor de una alternativa al discurso de la ciencia, especialmente a su creencia casi delirante en la «relación sexual», es decir la idea de que el hombre y la mujer estarían hechos el uno para el otro, tan complementarios como un tornillo y una tuerca. Si Lacan se empeña en repetir, a lo largo de su seminario, que «no hay relación sexual», es para devolverle todo su impacto al descubrimiento freudiano. En efecto, el lugar central de la sexualidad en el inconsciente se debe al hecho advertido por Freud ya desde

la redacción de sus «Tres ensayos para una teoría sexual»: la sexualidad del ser humano es una cadena de anomalías que dan vueltas en torno a la imposibilidad de establecer en el hombre la existencia de un verdadero instinto sexual capaz de unir automáticamente al macho con la hembra. De ello no se desprende que la homosexualidad, desde el punto de vista psicoanalítico, sea una vía normal, ni *a fortiori* un modelo. Pero tampoco que la homosexualidad deba ser considerada como simétricamente opuesta a la heterosexualidad, cuya definición es, por otra parte, altamente problemática.

El *heteros* es, en efecto, lo que constituye un enigma en la sexualidad humana, porque en el inconsciente el Otro sexo es sencillamente impensable. «Homo» o «hetero», de lo que se trata es del *falo*, como significante único de un sexo que luego habrá de diferenciarse por vías más oscuras; se trata también del *objeto* causa del deseo, cuya significación es imposible, pero real, y asexuado por naturaleza. Si la historia nos muestra que, desde la Grecia clásica hasta el mundo moderno, la figura ideal de Eros ha sido primero la imagen de un jovencito y luego la de una jovencita, ello nos indica tan sólo que hemos pasado de una anomalía a otra, y la representación fálica se ríe de la anatomía.

Recordemos que Ferenczi concluía un artículo sobre la homosexualidad masculina hablando del elevado precio de su rechazo en la cultura europea moderna. Destacaba Ferenczi hasta qué punto se han perdido, entre los hombres de hoy en día, el don y la capacidad de la ternura y la amabilidad recíprocas, y cómo en su lugar reinan abiertamente la aspereza, la oposición y la rivalidad. No hay forma de encontrar ningún verdadero sustituto frente a esta caducidad de la amistad, tan típica de nuestra época moderna. Según él, el resultado es que esa cantidad de libido no satisfecha ha de desplazarse a otras vías de satisfacción, de modo que se orienta hacia las relaciones afectivas con el otro sexo: «Creo seriamente que por este desplazamiento de afectos, los hombres de hoy en día son todos, sin excepción, *heterosexuales compulsivos*; para desprenderse del hombre, se convierten en criados de las mujeres. Eso podría explicar la veneración de la mujer y la actitud «caballeresca» excesiva y a menudo visiblemente afectada, dominantes en el universo masculino desde la Edad Media».<sup>1</sup> A continuación, Ferenczi exagera, sin duda, cuando de todo ello deduce que Don Juan debía

ser un homosexual reprimido..., pero con todo, su tesis, por poco matizada que sea su expresión, tiene el mérito de subrayar la inflación anormal del culto de la feminidad propio de nuestra época.

Sin embargo, hay una objeción fundamental contra la idea desarrollada en este artículo. La clínica nos muestra que precisamente en los hombres homosexuales encontramos, a falta de atracción erótica, un respeto excesivo por la mujer, y especialmente por la madre.

Esta reverencia por la madre debería centrar el debate sobre el lugar y la función de la homosexualidad en la cultura. Si podemos preguntarnos cuál es la brecha que el psicoanálisis es capaz de abrir en el discurso dominante acerca de la homosexualidad masculina, dándole una significación distinta de la de una enfermedad, es preciso preguntarse igualmente cómo puede el psicoanálisis abrir una falla en el discurso del propio homosexual. Si hay una ideología que rechaza a la homosexualidad, también hay una ideología de la homosexualidad, en todo caso la hay cuando el sujeto toma la palabra como «homosexual». Estos dos discursos se corresponden el uno con el otro como en un juego de espejos. No sólo porque se oponen sino porque, de forma más sutil, ambos son discursos enunciados *en nombre de la moral*. No hay moralista más riguroso que el homosexual cuando se pone a justificar su posición; no hay defensor más convencido de la virtud, ni apóstol más decidido de la santidad. Es preciso releer en este sentido a Jouhandeau, a Montherlant o a Genet. Y tal vez en esta oscilación entre el discurso *sobre* la homosexualidad (en el que el sujeto no encuentra su lugar) y el discurso *de* la homosexualidad (en el que el sujeto cree fundar su lugar en un nuevo lazo social), podremos captar la diferencia entre una homosexualidad neurótica y una homosexualidad perversa.

### *De la homosexualidad antigua*

La opinión según la cual la homosexualidad sería una anomalía propia de algunos degenerados hace sonreír si nos remitimos a la historia de la civilización occidental. En la Grecia clásica y en Roma, la homosexualidad masculina no sólo estaba muy exten-

dida como algo común, sino que era considerada como figura ideal del erotismo y como el mismísimo modelo para la educación de los jóvenes. Platón, Aristófanes, Jenofonte, Plutarco, por no citar sino a los más ilustres, coinciden en destacar el carácter natural de la atracción homosexual, y todos ellos animan a los adolescentes a cultivar tales relaciones. En Roma, un rosario ininterrumpido de autores —filósofos, poetas y dramaturgos— sostienen el mismo punto de vista.

Me conformaré con recordar, para dar una idea de la normalidad de las relaciones homosexuales entre hombres en aquella época, que de los quince primeros emperadores de Roma, sólo Claudio fue un heterosexual exclusivo... Por otra parte, la homosexualidad era algo tan obvio en Roma que no fue objeto de ninguna reglamentación hasta el siglo III después de Cristo, y esta primera medida se limitaba a tratar sobre la persecución de casos de violación de menores y de matrimonios entre hombres —celebrados pues hasta entonces en medio de la mayor indiferencia. La prohibición de las relaciones homosexuales en sí mismas en el derecho romano es más que tardía: se debe a un decreto del siglo VII, posterior a las primeras invasiones bárbaras.

Con todo, es evidente que la existencia del complejo de Edipo y su valor organizativo del lazo social no eran menos importantes en Grecia y en Roma de lo que lo son en nuestra Europa moderna. Pero la expresión manifiesta de la norma edípica en el plano social adquiriría una forma distinta en esas sociedades de amos que fueron la antigua Grecia y la Roma imperial. Las leyes sociales y sexuales del mundo antiguo traducen el hecho de que, para los antiguos, la diferencia sexual era concebida en base al modelo de la dualidad amo/esclavo. Lo que estaba prohibido y era considerado monstruoso o contra natura, no era tener relaciones sexuales con una pareja del mismo sexo, sino aceptar una posición pasiva siendo un hombre libre. Lo condenable era lo que afectaba al ideal viril del ciudadano y a la libertad del amo. En la antigüedad, el punto importante era no ser esclavo, no ser pasivo, y la elección sexual tenía tan sólo un papel secundario en relación con esta preocupación esencial. Ser activo, ser un amo, era ser masculino, cualquiera que fuese el sexo del partner considerado «pasivo». Así, la homosexualidad, si era activa, era considerada exactamente igual que la

heterosexualidad: en ella el hombre realizaba su destino y su «virtud» obteniendo su placer virilmente. Por el contrario, la homosexualidad pasiva era rechazada con horror, al igual que la posición pasiva en las relaciones sexuales con mujeres: para un hombre romano libre, hacerse penetrar por un hombre o dejarse hacer por una mujer eran dos conductas igualmente innobles e indignas. Así, en Roma había toda una literatura sobre la cuestión de la *fellatio*, considerada como un crimen supremo igual que el *cunnilingus*. En esta óptica, la posición pasiva debe reservarse a las mujeres y a los esclavos, en quienes por otra parte constituye un deber. ¿Podemos llegar a pensar, tal vez, que contra una opinión muy extendida la decadencia del Imperio Romano está relacionada, no con la expansión de la homosexualidad, sino más bien con el borramiento progresivo de la distinción estricta entre los dos polos amo/esclavo, activo/pasivo, constituyentes de la base de su normalidad? Cuando este principio fundamental, base de la civilización romana, ya no era respetado por aquellos mismos que eran considerados como los héroes más viriles de la nación, ¿no se abría la puerta a que Roma entera se convirtiera en esclava? Un adagio de Curio el Viejo sobre Julio César declaraba: «César es el hombre de todas las mujeres y la mujer de todos los hombres». En cuanto a Augusto, no cabe duda de que si llegó a emperador, es porque había sido el muchachito de César, y Otón lo fue de Nerón, como Adriano de Trajano. Es cómico pensar, en comparación con las costumbres antiguas, qué escándalos desencadena hoy día la menor sospecha de homosexualidad en alguno de nuestros hombres políticos.

Paul Veyne, uno de los mejores especialistas en la época romana, que ha contribuido decisivamente a levantar la censura que, todavía muy recientemente, afectaba a la homosexualidad de aquel periodo, describe la vida familiar romana en estos términos: «Un hombre romano tiene una esposa (a quien trata con respeto, porque ella puede decidir por su cuenta divorciarse llevándose su dote); esclavas que si se tercia serán sus concubinas; hijos (pero los ve poco, para evitar cualquier debilidad: estos futuros amos serán educados, duramente, por el abuelo o por los domésticos); tiene también un esclavo jovencito, educado por él mismo, un *alumnus*, con quien da libre curso a sus instintos paternos, si los tiene, y que a menudo es el hijo que le ha dado una esclava (pero a nadie había de ocu-

rrírsele sospecharlo, ni siquiera al propio padre). Finalmente, tiene un amante, o todo un batallón de ellos; la Señora está celosa, el Señor protesta que no hace nada malo; nadie se engaña, pero nadie tiene derecho a mostrar el menor escepticismo. La Señora respira cuando al chico le sale bigote: ésta es la fecha convenida para que el amo deje de infligir a su amante un tratamiento indigno de un varón. Algunos caballeros, en un acto de libertinaje, se atrevían a continuar: el amante, considerado demasiado viejo, se convertía en un *exoletus*, lo que significa que ya no es un *ad-olescens*, y las personas educadas lo consideraban repugnante; a Séneca, partidario de obedecer en todo a la naturaleza, le indigna que algunos libertinos pretendan hacer depilar a su amante cuando ya es demasiado mayor, cuando la edad natural de las complacencias ya se ha acabado para él».²

¿Debemos concluir que la civilización antigua era una civilización perversa? Perversa, seguramente no: más bien una civilización con otra noción *legal* de la perversión. Por otra parte, la tolerancia oficial con respecto a la homosexualidad no suponía nada en cuanto a las prácticas concretas de los individuos. Dentro de la atracción por los jovencitos existían toda clase de variantes: desde el amor casi paternal hasta el goce más desvergonzado, pasando por todos los matices de la posición educativa. En realidad, en el papel del padre en la sociedad romana —definido de forma muy estricta, con una marcada disyunción entre su función simbólica y su función real— podemos encontrar el riesgo potencial de una solución perversa. Mientras que el lugar simbólico del padre en la organización de la familia romana era muy destacado, su lugar real, por el contrario, sólo empezaba a desarrollarse cuando sus hijos se hacían hombres, es decir, convencionalmente, cuando les salía bigote. Hasta ese momento, el padre romano debía evitar los sentimientos tiernos hacia su prole, o al menos debía evitar mostrárselos, y le correspondía delegar su función real a un suplente. En suma, todo se desarrollaba, en este tipo de organización familiar, como si se diera por supuesto que el amor del padre es inevitablemente desvirilizador para sus hijos.

Esta acentuada división de la función paterna, junto con la tolerancia con respecto a la homosexualidad, implican una concepción de la virilidad que merece un examen atento. Es curioso que

para los romanos, como anteriormente para los griegos, uno no se convirtiera en «hombre», o «viril», hasta la aparición del vello. De ello podría deducirse que, en la concepción antigua, la posesión del pene no se consideraba suficiente para definir la pertenencia a la clase de los hombres; o en todo caso, que el órgano peniano se confundía menos automáticamente que en nuestros días con la representación del falo. En este contexto, la virilidad es objeto de un *proceso* que constituye el centro de una interrogación y de una inquietud fundamentales. Veinte siglos más tarde, cuando Freud elabora los descubrimientos del psicoanálisis a propósito de la sexualidad, las concepciones que le sirven de orientación son totalmente opuestas, simétricas. En efecto, como se sabe, para Freud es la femineidad lo que está sometido a un devenir: «A la peculiaridad del psicoanálisis corresponde entonces no tratar de describir lo que es la mujer —cosa que sería para nuestra ciencia una labor casi impracticable— sino investigar cómo de la disposición bisexual infantil surge la mujer».<sup>3</sup> Es legítimo preguntarse por qué no consideró bajo este mismo punto de vista el destino del niño varón, cuya identidad sexual parece estar, en su teoría, dada de entrada por el órgano que la hace visible (aunque luego resulte amenazada por los efectos del complejo de castración). ¿Por qué no sería la identidad viril igualmente el resultado de un proceso? ¿Por qué tendría que haber una esencia *evidente* de la masculinidad? Estas cuestiones son precisamente las que se nos plantean por boca de los sujetos que se llaman homosexuales. Por su parte, a menudo tratan de responder a esas preguntas, como trataré de demostrar en las páginas siguientes, instituyendo entre ellos, dentro de comunidades más o menos codificadas y cerradas, una especie de lenguaje secreto y un lazo social ritualizado cuya verdadera razón no es sino la búsqueda de una auténtica *iniciación a la virilidad*. Sin duda, esta búsqueda indica una dificultad con respecto a la castración, pero también indica que el complejo se acerca al mito olvidado y al rito desaparecido de un acceso sacrificial a la condición viril.

### *La Edad Media y la norma de la naturaleza*

Entre la sociedad antigua y nuestro estado de civilización se operó un corte radical, al término del cual la homosexualidad, tanto activa como pasiva, quedó excluida y sancionada como uno de los crímenes más graves. En esta parte de mi exposición, recurriré a las investigaciones y reflexiones de John Boswell, cuyos resultados ha publicado recientemente en un libro muy notable.<sup>4</sup> La razón de este vuelco en la actitud con respecto a la homosexualidad resulta un enigma para los propios historiadores. Contrariamente a lo que se pudiera pensar, no parece que fuese la religión cristiana en sí misma el origen de la condena radical de la homosexualidad. En efecto, nada en las *Escrituras*, salvo un pasaje extremadamente breve del *Levítico* (XVIII, 22 y XX, 13), justifica ni la virulencia de esa exclusión, ni la importancia central que parece haber adquirido en la moral llamada «cristiana». La fuente que suele servir de apoyo para vincular esta condena con la religión —la historia de Sodoma, relatada en el capítulo XIX del Génesis, de donde se deriva el término «sodomía»— parece no haber tenido, en su origen, ninguna relación con la homosexualidad. Tan sólo tardíamente, durante la Edad Media, se le dio a este relato una interpretación que identifica el pecado de los sodomitas con la homosexualidad, dándole al significante «sodomía» el significado que ha conservado hasta nuestros días. Antes, durante siglos, la Iglesia había interpretado ese texto en un sentido más literal: la falta de los habitantes de Sodoma era haberse negado a aplicar las leyes sagradas de la hospitalidad. ¿Tal vez fue el ocaso de estas leyes lo que abrió la puerta a una reinterpretación del texto? Nótese, por otra parte, que el *Nuevo Testamento* no toma posición con respecto al tema de la homosexualidad, y san Pablo sólo condena en sus escritos a los masturbadores, a los infieles y a los bujarrones, pero no de por sí a los homosexuales.

Únicamente después de las invasiones bárbaras del siglo VI empezó a aparecer y a expandirse una nueva moralidad que no es obra del cristianismo: el primer concilio en tratar de la homosexualidad tuvo lugar en 1179. (Recordemos, de paso, que el mismo san Agustín, en sus *Confesiones*, describe su relación amorosa con un amigo de juventud). En realidad, sin que se sepa por qué razón,



de los romanos a los visigodos se modificó la posición moral frente a la homosexualidad.

La hipótesis de Boswell es que este viraje es solidario de una mutación de la sociedad, que se transforma de urbana en rural —las sociedades rurales están mucho más centradas en los vínculos familiares y consideran sagrados los vínculos de la sangre. Esta teoría no me parece muy convincente; no permite explicar, por ejemplo, por qué este cambio sólo llegó a producirse muy lentamente y en los siglos que siguieron a las invasiones bárbaras. Pues si bien la ley promulgada en el año 650 por los visigodos de España prevé la castración para los homosexuales, este caso constituye una excepción. En otros casos, el poder no considera necesario tomar medidas tan severas, o incluso no toma ninguna, y la Iglesia, por su parte, se abstiene de pronunciarse durante siglos. En la Edad Media, por otra parte, las comunidades monásticas fueron escenarios privilegiados del resurgir del ideal homosexual. Como lo demuestra el propio Boswell con pruebas documentales, la relación amorosa, incluso francamente erótica, del abad con sus novicios fue un modelo de la relación pedagógica para autores tan conocidos como Alcuino, Estrabón y Liutger. En los siglos XII y XIII, la promoción del amor en el ciclo cortés refuerza todavía más esta corriente de homosexualidad en los monjes. Así, en numerosas obras encontramos el elogio de los amores entre hombres, como es el caso de san Anselmo o san Bernardo de Claraval, por ejemplo, y en cuanto a los laicos, los amores de Ricardo Corazón de León con el rey de Francia renuevan el ideal celebrado por los romanos.

De hecho, la intolerancia frente a la homosexualidad sólo toma consistencia verdaderamente, en los hechos y en los textos, a partir del siglo XIII. Este movimiento no es efecto ni del cristianismo propiamente dicho ni de la sociedad rural. Las circunstancias en las que se expresa por primera vez de forma abierta me hacen pensar más bien que es una consecuencia del extraordinario auge del racismo resultante de las primeras cruzadas. En esa época se asiste a la eclosión y a la difusión de una serie de relatos sobre las costumbres sexuales de los musulmanes. Es un fenómeno extraño, si se tiene en cuenta que los autores clásicos de la España musulmana no disimulan en absoluto la existencia de relaciones amorosas entre hombres, incluso las elogiaban explícitamente, y en las ciu-

dades andaluzas la prostitución masculina era una verdadera institución. Sería pues falso sostener que los cristianos occidentales descubrieron la homosexualidad árabe en la época de las cruzadas. ¿Por qué no llegó a convertirse en un crimen hasta ese momento? La respuesta a esta pregunta tal vez pueda deducirse del enorme contraste que se puede constatar entre la literatura musulmana de la Edad Media española y la literatura cristiana posterior a las cruzadas. En la primera, la homosexualidad es celebrada como un ideal *amoroso*, mientras que en la segunda se destacan los hechos puramente *sexuales*, especialmente las violaciones, más que el amor. En uno y otro caso, no se trata pues de la misma homosexualidad, ni la intención es idéntica: en el primer caso, elogiosa; en el segundo, injuriosa.

Aunque no soy, ni mucho menos, un especialista en las fuentes históricas de esa época, ¿se me permitirá proponer una hipótesis inspirada por mi experiencia psicoanalítica? En primer lugar, no creo correr grandes riesgos si supongo que, en el contexto altamente viril de la confrontación de las cruzadas, algunos soldados cristianos, capturados por musulmanes (y recíprocamente), sufrieron tratamientos deliberadamente vejatorios, incluso «desvirilizantes» (algunos siglos más tarde, Lawrence, llamado «de Arabia», hizo la experiencia de este retorno de lo reprimido, y por otra parte encontró en ella su verdadera vocación). Si a este enfrentamiento viril se añade la necesidad que tenían los cruzados en Jerusalén de establecer diferencias estrictas entre comunidades demasiado vecinas, es comprensible, en mi opinión, que el racismo y el rechazo de la homosexualidad quedaran mezclados en una misma condena. El rechazo del árabe y de la homosexualidad tenían como finalidad expulsar al otro lado del muro, al Otro, la dimensión del goce. Evidentemente, la noble «amistad» viril entre cruzados sólo podía conservar su carácter de pureza ideal a condición de mandar al Otro campo su realidad sexual.

No es pues sorprendente que la legislación más antigua y más radical referente a la homosexualidad en la Edad Media fuese promulgada por los europeos que, en el nuevo reino de Jerusalén, trataban de crear una réplica de las sociedades feudales de Occidente en pleno corazón del Oriente Medio musulmán. Para existir y para sobrevivir, un reino así necesitaba fronteras muy claras en todos

los dominios. Esta nueva legislación mandaba a los sodomitas a la hoguera. Luego, a medida que fueron fracasando las sucesivas cruzadas, la exaltación contra los musulmanes sodomitas y contra los homosexuales en general fue en aumento. Así se llegó, en el siglo XIII, por primera vez en un código *civil* occidental, a la prescripción de la muerte para los homosexuales. Nótese que estas primeras medidas contra los homosexuales en los siglos XII y XIII condenan al mismo tiempo a los judíos, es decir el segundo vecino, aunque teórico en esa época, de los cruzados de Jerusalén. Por otra parte, con anterioridad a estas disposiciones legales, el Concilio de Letrán, en 1179, sancionaba a la vez a los homosexuales, a los judíos, a los musulmanes y a los heréticos. En consecuencia, la homosexualidad masculina fue convirtiéndose en un crimen a lo largo de un proceso inmerso en una corriente de racismo cuyo objetivo era fijar las diferencias y expulsar el goce al campo del Otro.

Irónicamente, de una forma sólo explicable por la lógica del inconsciente, cuando Felipe el Hermoso, muy necesitado de dinero, decidió apropiarse en 1307 los bienes de los templarios (que entretanto se habían convertido en la orden más próspera y poderosa de Europa), no encontró mejor pretexto, para justificar su arresto masivo y la tortura de sus dirigentes, que acusarles del crimen de sodomía.

Esta mutación de la actitud respecto de los homosexuales se ve igualmente favorecida por la evolución de los principios de la moral y del derecho. Esta evolución condiciona, todavía en nuestros días, la opinión dominante sobre la homosexualidad. En los siglos XII y XIII, en efecto, la moral sexual y el derecho propagados por la Iglesia están cada vez más marcados por el concepto central de «Naturaleza». Este concepto, vinculado con la opinión de Justiniano de que existe un derecho natural común a la raza humana y a los animales, supone toda una teoría de la sexualidad fundada en la unión natural del macho con la hembra. Esta referencia a la «Naturaleza» es en realidad una referencia moral mucho más que física. Por otra parte, en los autores romanos ya tenía este mismo carácter. Cuando Apuleyo, en sus *Metamorfosis*, declara antinaturales determinados comportamientos entre hombres, pretende condenar no la homosexualidad sino el servilismo: para los romanos, la Naturaleza es la regla moral y social de la virilidad activa. Pero

al final de la Edad Media, la Naturaleza se convierte en fuente de una moral que excluye a la homosexualidad. Alberto Magno y Tomás de Aquino encuentran de esta forma, a falta de referencias teológicas suficientemente seguras, la autoridad moral que justifica un nuevo código sexual. Incluso hoy día encontramos, por ejemplo en ese gran manifiesto de la homosexualidad que es el *Corydon* de André Gide,<sup>5</sup> todo un debate sobre si la homosexualidad es «contra natura» o si, por el contrario, es tan natural, incluso más natural todavía, que la heterosexualidad. Ahora bien, en el origen de este debate, el concepto de Naturaleza, tal como aparece en la doctrina de Tomás de Aquino, es muy vago. A veces sirve como sinónimo de la animalidad del ser humano; a veces, por el contrario, designa lo que sería más específico del hombre —la Razón—; y en algunos casos, por fin, es el nombre del proyecto divino reservado a la especie humana.

John Boswell destacó muy sutilmente las contradicciones y los callejones sin salida de la teología aquiniana en este punto. En la *Summa contra gentiles*, Tomás se alza contra la homosexualidad argumentando que la simiente masculina tiene como fin natural la producción de hijos, y en consecuencia es contrario a la Naturaleza usarla con otro propósito. El objetivo de la Naturaleza es pues identificado con la voluntad que se le supone a Dios de favorecer la propagación de la especie humana. Pero si la pérdida de semen inherente al acto homosexual es juzgada antinatural, sin embargo Tomás considera inocente y «natural» la polución nocturna. Por otra parte, aunque incluye en el proyecto divino la propagación de la especie, sostiene que el primer deber del cristiano es la castidad voluntaria. En la *Summa teológica*, la argumentación es distinta. En ella, Tomás se enfrenta con la dificultad central de su concepción: ¿es la Naturaleza un equivalente de la animalidad, o lo es de la Razón? Y la sexualidad humana, ¿hemos de definirla en referencia al mundo animal (en espera de los resultados de la observación de la sexualidad animal), o por el contrario es necesario plantearla como una sexualidad específica, dependiente de la Razón y, por lo tanto, profundamente vinculada con la ley moral? Sustituamos aquí el término Razón por el de *logos* y nos encontramos en el debate fundamental del que partió la enseñanza de Lacan. Como escribía Tomás de Aquino: «Adviértase que la natu-

raleza humana puede ser definida de dos maneras: o bien se trata de la naturaleza propia del hombre, y desde este punto de vista todos los pecados, en cuanto a la razón, son igualmente contrarios a la naturaleza (como lo estableció Damascius); o bien se trata de la naturaleza común al hombre y los demás seres vivos, y desde este punto de vista ciertos pecados son declarados contra natura, como las relaciones sexuales entre hombres (a las que se reserva expresamente la expresión "vicio contra natura"), como opuestas a la unión entre el macho y la hembra, común a todos los seres vivos». <sup>6</sup> El debate que así se inaugura seguirá todavía algunos siglos, antes de ser relanzado por la obra de Freud, quien precisamente pondrá de relieve lo absolutamente específico de la sexualidad humana.

### *Sexualidad animal y sexualidad humana*

La experiencia del psicoanálisis no va en la dirección de establecer una continuidad entre la sexualidad del animal y la del hombre. Por el contrario, más bien destaca la ruptura que las separa, además del carácter fundamentalmente anómalo del comportamiento sexual humano con respecto a cualquier «naturalidad». Pero antes de entrar en lo que el psicoanálisis nos enseña a este respecto, es conveniente cuestionar la noción de una sexualidad animal. Ésta, en efecto, está lejos de ser tan simple y unificada como se suele creer, y lo es todavía menos si la consideramos teniendo en cuenta el panorama general de las formas de reproducción de los organismos en la naturaleza.

- La reproducción sexual, más que un dato de partida, constituye ante todo un problema. Todavía hoy día, los investigadores que tratan de averiguar las vías de su aparición y el aumento de su complejidad en el reino animal no comprenden por qué, en un estadio determinado, la reproducción sexual puede ser «preferida» a la reproducción asexual. Esta última puede asegurar, de forma más rápida y eficaz, la perpetuación de la especie. De entrada, la cuestión es pues saber por qué, en un momento determinado, aparece la reproducción sexual, y hoy día todo el mundo parece estar de acuerdo en reconocer que la propagación de la especie tiene

sólo un papel secundario en cuanto a la forma de reproducción. Ha de haber algún otro motivo en juego, atribuible más bien al incremento de la variación genética —en consecuencia, a la diversificación de la especie. O sea que la intervención de la sexuación en la reproducción parece estar vinculada con la búsqueda del Otro como distinto, más que del otro como semejante.

Además, la reproducción sexuada, cuando existe, no se puede considerar de forma separada con respecto a una organización social, es decir una serie de reglas que fijan las relaciones (no sólo sexuales) entre los machos y las hembras. Hay toda una gama, empezando por el nivel en que los contactos entre machos y hembras se limitan a los pocos instantes necesarios para la reproducción, hasta ese otro en que la cópula sólo es en sí misma un momento puntual en el seno de una relación más amplia y a veces más estable, con formación de parejas y de grupos duraderos en los casos más evolucionados. Del mismo modo, los productos de la reproducción pueden quedar a cargo de la hembra, a cargo de la pareja formada por el macho y la hembra, o del conjunto del grupo del que forman parte. Recordar aquí estas generalidades, casi triviales, tiene exclusivamente la finalidad de subrayar que si bien la inserción de la sexualidad humana en una organización familiar se puede considerar como la realización de la cima de una evolución compleja, lo que la distingue por completo de dicha evolución es su regla fundamental, distinguida por Lévi-Strauss como la *ley de exogamia*, ley instituyente de los intercambios y alianzas cuyo fundamento último es la prohibición del incesto.

Finalmente, no se puede hablar de reproducción sexuada en el mundo animal sin mencionar de inmediato la noción, íntimamente vinculada con ella, de una selección sexual. Resulta chocante que en el reino animal la sexualidad esté marcada por una instrumentalización del macho por parte de la hembra (concepción que veremos resurgir en algunas madres de homosexuales). De manera general, en los animales son las hembras quienes seleccionan a los machos al término de una competición en la que éstos se enfrentan entre ellos mediante combates o ritos de pavoneo tipificados. De ello resulta que sólo una minoría de machos consigue reproducirse, cuando en general todas las hembras lo hacen. Parafraseando la fórmula de Samuel Butler («un pollo es la forma en que un hue-

no reproduce otro huevo»), Robin Fox declara que «un macho es para las hembras la forma de producir más hembras». También en cuanto a esto último, la sexualidad humana parece romper con la sexualidad animal. En efecto, los trabajos de C. Lévi-Strauss demostraron que las leyes de la organización humana tienden más bien a reducir a la hembra a la condición de instrumento, objeto de intercambio que verifica las reglas estructurales de la alianza.

Pero esta discusión del carácter animal de la sexualidad humana a la que nos conduce el psicoanálisis va todavía más lejos. Lo que hemos de poner en tela de juicio es la propia noción de una complementariedad entre el macho y la hembra en el ser hablante, precisamente porque habla. El lenguaje del que dependemos produce una sexualidad cuyo parentesco con la animalidad es ya muy lejano. «Hombre» o «Mujer» son significantes cuyos efectos de significación son imprecisos; rebasan ampliamente la delimitación de los dos sexos opuestos, y al mismo tiempo, no bastan para significar de forma precisa la diferencia sexual. La sexualidad del ser humano es, en realidad, una sexualidad extrañamente intelectual, función del lenguaje y sus efectos, más que del cuerpo y sus presiones. Aislada de la función reproductora, la estructura del deseo pasa entre la llamada del amor y la necesidad de goce, y sólo se adapta al fin a la diferencia de los sexos a través de «complejos»: Edipo y castración. Estos rodeos hacen sensible hasta qué punto el instinto sexual propiamente dicho falta en el ser humano: no todo macho es atraído por cualquier hembra, y viceversa. En lugar de tal instinto único, el psicoanálisis descubre la existencia de fantasmas y de pulsiones. Éstas son parciales, se articulan con un objeto que de por sí no tiene ninguna relación con el sexo y su montaje constituye circuitos autoeróticos. Por consiguiente, para el psicoanálisis la sexualidad humana es un enigma al que cada cual debe darle su propia respuesta.

¿Qué es lo «natural» para el hombre, en lo que a su sexualidad se refiere? Donde debiera intervenir la naturaleza, es la cultura lo que encontramos, y en consecuencia la civilización. El complejo de Edipo y el complejo de castración, en los que todo ser humano debería encontrar la vía de su sexuación, nos plantean a su vez otras preguntas. ¿Se prestan los conceptos de «padre» y «madre» a ser asimilados por el sujeto a «masculino» y «femenino»? ¿Cómo pue-

de garantizar el triángulo padre-madre-niño una identificación sexual y una elección de objeto conformes con la anatomía del niño?

En este sentido, la homosexualidad del hombre parece una «solución» que subraya el carácter cultural de la posición sexual, y demuestra, por ejemplo, que la femineidad de una madre está muy lejos de ser avalada por la anatomía o por la función materna. Para que se establezca una correspondencia entre los roles familiares y la distribución de los sexos, todavía es preciso que otro elemento esté correctamente situado en la relación del niño con la madre y en su relación con el padre. Este tercer elemento es lo que llamamos falo, o sea el propio símbolo del deseo en cuanto articulado con la falta. El hacerse hombre del niño pasa por esta simbolización en la que el órgano peniano se ve elevado, por así decirlo, a la categoría de representante de la posesión del falo. Pero esto supone que en la configuración edípica se le hayan transmitido dos mensajes. El primero es que su madre está desprovista de falo (y por eso lo desea); el segundo es que él no es el falo que le falta a su madre, sino que más bien ha de identificarse con quien lo *tiene*, o sea con el padre. Tal mecanismo supone desde luego que la propia madre parta del reconocimiento de lo que le falta, y que no niegue sistemáticamente su posesión a quien supuestamente ocupa el lugar del hombre en la familia.

Aquí es donde puede producirse un fallo: en la instauración del complejo de Edipo y del significante fálico como polo del complejo de castración. Este fallo puede revestir dos modalidades, que permiten distinguir dos tipos de homosexualidades masculinas. Digamos, brevemente, que puede producirse un fallo por falta de realización de la castración —entonces se trata de la homosexualidad perversa—, y puede haber un fallo por exceso de imaginización de la castración —en este caso se trata de la homosexualidad neurótica. Dos observaciones, que sólo mostraré en sus grandes líneas estructurales, pondrán de relieve de forma más concreta estas diferencias, y me llevarán a plantear algunas preguntas suplementarias a propósito del discurso del homosexual.



## 2. Marcos o el amor del padre

Marcos es un joven inteligente y sensible, incluso delicado, que empezó con buen pie en su vida profesional y no tiene síntomas demasiado molestos. Viene a consultarme porque, dice, «si esto sigue como hasta ahora, tendré que confesarme que soy homosexual». Pero no tiene ganas de convertirse en un homosexual, en un «marica», y todavía menos de ser considerado como tal en la sociedad. De momento se considera «bisexual», y al mismo tiempo se plantea qué implica este término. En realidad le encantaría tener una relación feliz con una mujer, casarse y tener hijos, pero se siente absolutamente aterrorizado cuando se trata de tener algún contacto sexual con alguien del otro sexo. Al inicio de la edad adulta tuvo una relación duradera con una chica de quien se sentía muy enamorado —sentimiento, por otra parte, correspondido— pero en el plano sexual se había revelado del todo impotente, con algunas excepciones. Tras dos años de una felicidad cada vez más ensombrecida llegó la ruptura, cuando su compañera le manifestó explícitamente su sospecha: ¿no sería homosexual?

Esta pregunta se le quedó grabada como una marca al fuego, y desde entonces no dejó de atormentarle. En efecto, había tenido algunas experiencias homosexuales en la escuela, y ya entonces se había preguntado por su orientación sexual, pero sin darle demasiada importancia. Tras ser abandonado por su compañera, se orientó nuevamente en esa dirección, y durante algunos años llevó una vida poblada exclusivamente de aventuras homosexuales. Cuando habla de ellas y relata sus relaciones con los hombres que ha conocido, no destaca el aspecto sexual de la relación. Por otra parte, su sexualidad parece bastante pobre: se limita a algunas caricias o masturbaciones recíprocas. Dice que la sodomía le horroriza, que nunca la practicó, ni activa ni pasivamente. Lo que aprecia en sus amores homosexuales es más bien la ternura, la seguridad afectiva, la efusión amistosa. Pero no se siente verdaderamente satisfecho. Con el pasar de los años le pesa la nostalgia de una verdadera pareja con una mujer y, sobre todo, piensa en los hijos que desearía tener y educar. Además, cada vez le resulta más difícil soportar la clandestinidad que para él constituye una condición de su homosexualidad.

La primera explicación de su problema que encuentra en el aná-

lisis es la siguiente. Marcos nació con un solo testículo. Curiosamente sus padres no se preocuparon, ni siquiera se lo mencionaron. Y lo que todavía es más curioso, al parecer Marcos no se dio cuenta hasta los doce años, cuando empezó a compararse con sus compañeros. Fue, dice él, un choque terrible. Este defecto le pareció un menoscabo irreparable en su imagen viril. Vivió toda su adolescencia con esta causa secreta de su vergüenza, y la prótesis que se hizo poner más tarde, cuando empezó a ganarse la vida, no pudo borrar esa herida: aunque ésta es en la actualidad objetivamente invisible, él la acusa subjetivamente. Con todo, el análisis puso de manifiesto motivos mucho más sólidos para su homosexualidad que esta imperfección en su imagen corporal masculina.

La configuración edípica en la que tuvo que hacerse un lugar es característica, y supone por sí misma una invitación a la homosexualidad. Al parecer, el padre de Marcos era una especie de padre primitivo freudiano, como salido de *Tótem y tabú*. Dictatorial, violento, celoso, amante de las mujeres, sin embargo golpea a la suya a menudo y aterroriza a su familia con sus crisis de cólera. En cuanto a sus hijos, sólo los quiere cuando son pequeños, y se muestra cada vez más severo a medida que van creciendo. Luego, con la llegada de la pubertad, se los quita de encima y los manda a un internado. Marcos se distingue muy pronto de sus hermanos: si éstos parecen ir tras los pasos del padre y son pendencieros, brutales y groseros con su madre, Marcos se alía con ella, se convierte en su preferido y muy pronto es su más íntimo confidente. Es a él a quien le confía el temor y la repugnancia que le inspiran las primitivas maneras de su marido, el dolor de los golpes recibidos y la herida de las humillaciones. Pero el temor visceral que Marcos siente ante el padre le impide defender a su madre abiertamente; por eso alienta un terrible deseo de venganza que a veces expresa durante el análisis.

A pesar de su intimidad cómplice, no puede decirse que Marcos se identifique con su madre, ni que adopte una posición femenina. Sin duda descifra en lo que le dice su madre, y en lo que no le dice, un mensaje de advertencia: «¡No seas como tu padre!», pero no parece haberlo entendido como el imperativo de no hacerse un hombre. Lo que Marcos discierne es más bien un deseo secreto: el de un hombre de otra clase, más dulce en el trato, más sentimental, capaz de manifestarle a una mujer la consideración que

merece. Por otra parte esta interpretación le convenía, porque era una solución que al mismo tiempo le permitía complacer a su madre, consolarla y ponerse a salvo de las cóleras del padre, pues así no se enfrentaba con él directamente. De esta forma, Marcos se convierte en una especie de hijo modélico, dulce y soñador, servicial y conciliador, que al mismo tiempo adora a su madre y, aparentemente, se somete a su padre. Sin embargo, el análisis no tardó en revelar que ese temor pánico frente al padre ocultaba un amor no menos intenso por él. En efecto, la dulzura nostálgica y efusiva que Marcos comparte con la madre en esos largos momentos a solas con ella, en ausencia del tirano, le hace acceder a sus más antiguos recuerdos. En estos recuerdos de su más tierna infancia, el padre de Marcos no muestra la faz terrible y amenazadora que más tarde revistió, sino la de un padre «todo amor», que adoraba a sus hijos y gustaba de llevarse a Marcos a solas con él, lejos de las asfixiantes faldas de su madre. En uno de esos recuerdos, Marcos se ve instalado en una mesa, en la oficina de su padre, ayudándole a preparar pomadas. Al parecer pues, el complejo de Edipo de Marcos es de una estructura muy clásica: desea a su madre (gracias a que primero ha sido separado de ella por intervención del padre) y en consecuencia se ve llevado a enfrentarse con su padre como con un rival. Pero el propio padre, que sufre de celos patológicos, se conduce como un rival de Marcos. En el interior de esta competencia entre hombres se produce la interferencia del complejo de castración, y hace surgir la figura, puesta de relieve por Freud, de una feminización del hijo —por temor al padre rival y al mismo tiempo por su amor. La complicidad que le propone su madre le ofrece el espejismo seductor de una *reconciliación* (con el sacrificio que ésta siempre implica): Marcos encuentra ahí a la vez el eco del antiguo amor del padre y la realización del deseo por la madre, evitando de paso tener que enfrentarse con la rivalidad paterna.

Sobre este fondo edípico se inscribirá un trauma cuyo efecto es confirmar tanto la orientación viril de Marcos como su estructura neurótica. A la edad de cinco años, Marcos estaba enamorado de una niña del vecindario con quien solía jugar. Por otra parte, recuerda haberse dicho que «algún día se casaría con ella». Como es natural, sus juegos adquirirían a veces un cariz francamente erótico. Así, un día, cuando estaban entregados, con más audacia de

la habitual, a sus mutuas exploraciones corporales, Marcos quiso tocar el sexo de su amiguita. Para su gran sorpresa, palpó «algo viscoso, pegajoso y grasiento al tacto»: la niña, que tenía una irritación, estaba untada de pomada. (A esa edad, Marcos consideraba la fabricación de pomadas como una de las principales ocupaciones de su padre.) La explicación material del fenómeno no atenuó sin embargo la sensación de sorpresa y desagrado que Marcos había experimentado en aquel momento: una irresistible repugnancia por el sexo femenino, todavía activa veinte años más tarde, cuando vino a pedirme un análisis.

Su miedo a las mujeres —que en realidad es un miedo a competir con el padre, en cuanto se aventura más allá de una relación puramente platónica— se sostiene en y se ve incrementado por un intenso asco ante el genital femenino. Este asco es lo que le deja impotente y le impide penetrar a una mujer. Es un hecho a destacar que siente exactamente la misma repulsión, aunque menos violenta, por el esperma masculino, quedando así igualmente limitada su sexualidad en la vertiente homosexual. La esencia de esta repugnancia, frente al sexo femenino o el esperma, es el tacto de la pomada viscosa y fría. Es como si Marcos se sintiera condenado a tropezar ineludiblemente con las huellas de su padre en todo sexo de mujer, o a repetirlas él mismo con su propio semen. Confirma así la expresión radical de su complejo de castración: todas las mujeres pertenecen al padre terrible con quien no osa competir.

La experiencia primaria de repugnancia que marca el propio descubrimiento del sexo femenino por parte del sujeto es la señal inequívoca de una estructura histérica. El análisis consiguió desmascarar el fantasma subyacente a este síntoma: un fantasma anal típico, que explica igualmente porque Marcos tenía un deseo tan firme de «hacer niños». Es notable la forma en que este fantasma se puso de manifiesto en su discurso. En su análisis, Marcos pasó por un periodo bastante largo en el que abandonó toda práctica, incluso toda apetencia homosexual. Durante esta fase volvió a ponerse en contacto con la joven con quien había vivido unos años antes. Tuvo una decepción, pero de esta forma pudo poner punto final a aquella relación, hizo el duelo por ella y dejó de sentirse nostálgico. Algún tiempo más tarde encontró una nueva cristalización para sus deseos: se enamoró perdidamente de una mujer que

le parecía encarnar el ideal femenino en persona, y se empeñó —el término no es exagerado— en conquistarla. La cuestión era si cabe más difícil porque ella conocía sus inclinaciones homosexuales, y en consecuencia desconfiaba. Pero Marcos logró llevar a cabo su empresa, llegando incluso a triunfar sobre un competidor, y obtuvo de la joven las confesiones más tiernas y prometedoras. Con todo, en cuanto empezaron a considerar la posibilidad de una vida en pareja, Marcos se encontró de nuevo completamente impotente para tener con su amiga relaciones sexuales, salvo algunos contactos superficiales. Una vez más, el sexo de esa mujer, a quien sin embargo amaba sin reservas, le inspiraba aquella repulsión que tan bien conocía. Lo percibía como «algo frío, blando, pegajoso, desagradable al tacto». Y añadía, tras unos instantes de silencio: «Hay algo desconocido, una parte que no se ve, un túnel negro».

En la primera serie de asociaciones, lo que me parecía extraño y como un signo de «otra realidad» era la idea de «frío»; en la segunda, el «túnel negro». Le repetí uno a uno los términos que acababa de pronunciar y le pregunté qué evocaban. Me respondió: «Un desagüe». Un recuerdo acudió entonces a su memoria. En alguna ocasión, de niño, en su casa hubo problemas con los desagües. Fue preciso levantar todo el suelo del patio para acceder a las canalizaciones y desobstruirlas. Con tal fin, él y sus hermanos tenían que introducir en ellas una gruesa viga y sacudirla violentamente. Marcos recordaba que aquella viga estaba «muy fría y sucia», y concluyó así su relato: «Lo que obstruía los desagües era lo que otros habían tirado en ellos; recuerdo que encontramos preservativos».

A la siguiente sesión contó un sueño en el que tenía que arrojar a un niño «que estaba muy, muy sucio». Así, más allá de la sensación de pomada pegajosa, las asociaciones de Marcos conducían al fantasma de cloaca anal, que une en una sola entidad al sexo femenino con el niño y el excremento —añadiendo una precisión suplementaria: se trataba de «lo que otros habían tirado», o sea, una vez más, las huellas del padre. Esta imagen sexual no supone ninguna diferenciación entre masculino y femenino, en el fondo es bisexual. Indica igualmente en qué marco es fantaseada la escena primitiva: la relación sexual entre el hombre y la mujer es concebida como el desatasco de un desagüe. Por otra parte, su sueño muestra hasta qué punto está próxima la relación ideal en la que

encontraba su expresión más acabada el amor del padre por su hijo: el adulto arrojando a un niño muy sucio representa una figura maternal del padre, que concluye con el hijo una especie de pacto amoroso en torno al excremento.

En conclusión, la homosexualidad de Marcos parece resultar de un complejo de castración «demasiado logrado», que interviene sobre un fondo de estructura histérica, con predominio de la repugnancia ante el sexo femenino y temor a un contacto sexual con el padre. La repugnancia y el temor dejan adivinar sus contrarios: la fijación al excremento y a la cloaca, así como la nostalgia por el amor del padre. Marcos ilustra en cierto modo la tesis desarrollada por Freud en su artículo sobre «La disolución del complejo de Edipo».7 En este texto, Freud planteaba que la amenaza de castración tenía en el niño el efecto de una supresión literal del complejo de Edipo. Ello significa que, cuando se realiza la «situación ideal», el niño, lejos de ver asegurada su identidad viril, abandona el deseo por la madre y se encuentra feminizado frente al padre. En el caso de Marcos, la amenaza de castración había sido experimentada con tal intensidad, que prefirió abandonar a la mujer (salvo en lo que se refiere a una relación puramente platónica), redoblándose así su repugnancia por el temor al padre, etc. El síntoma homosexual es un testimonio del compromiso «bisexual» que indica su fantasma, pero también del desdoblamiento típico de la identificación histérica. Al dirigirse hacia los hombres, Marcos realiza dos finalidades contradictorias. Por una parte, encuentra con el parter masculino la ternura característica de su relación con la madre, y además encarna el hombre ideal que ésta esperaba, pero sin convertirse en rival declarado del padre. Desde este punto de vista, podemos decir que Marcos encuentra una solución que le permite cierta identificación viril. Por otra parte, parece que la efusiva amistad compartida con su compañero, con independencia de todo acto sexual, realiza la relación padre-hijo por la que siente una profunda nostalgia. Detrás del hombre ideal que ha de ser para su madre, está el niño ideal que hubiera querido seguir siendo para su padre. Cada uno de estos dos polos implica, no que se identifique con una mujer, sino más bien la puesta en suspenso de su identificación viril, al menos en el plano sexual. Si Marcos parece dispuesto a pagar este precio para poder realizar al mismo tiempo su *deseo*

por la madre y su *amor* al padre, es porque en un nivel todavía más primordial, el correspondiente al objeto del fantasma y el *goce*, está identificado con el objeto excrementicio, esa «pomada pegajosa» que el padre, en su recuerdo, tanto gustaba de manipular.

### 3. Felipe o la iniciación a la virilidad

Otra observación permitirá comprender, a modo de contrapunto del caso de Marcos, cómo la homosexualidad de un sujeto puede adquirir una significación muy distinta cuando está basada en una estructura perversa, y no neurótica. La descripción que está en mi mano hacer en este caso es breve y esquemática, dado que se trata de un joven a quien sólo pude escuchar por espacio de cinco entrevistas. Con todo, estas cinco entrevistas son ejemplares desde el punto de vista del material recogido, y en consecuencia son suficientes para aislar una temática que se encuentra, de forma casi idéntica, en una serie de casos que requerirían exposiciones más extensas. Añadiré que tengo otro motivo para poner este caso como ejemplo. Al término de estas entrevistas, supuestamente preliminares de un análisis que todo parecía hacer deseable y se anunciaba fructífero, Felipe me escribió que prefería interrumpir este avance hacia el análisis antes de comprometerse, y quince días después se mató al volante de su coche.

No veo por qué habría de ocultar que su muerte, acaecida en tales circunstancias, me afectó vivamente y me llevó a plantearme interrogantes tan dolorosos como esenciales. Nadie podrá nunca averiguar si la muerte de Felipe fue un suicidio o un accidente. Por otra parte, como psicoanalistas, ya sabemos lo que es a menudo un accidente: un acto fallido, es decir logrado en la perspectiva de su significación inconsciente. Todo lo que puede decirse desde el punto de vista del discurso corriente es que ese accidente fue como muchos otros accidentes de coche: imprevisible, absurdo, inexplicable. Pero en este caso me resulta muy difícil creer en la simple fatalidad, y no puedo evitar seguir pensando en lo que me dijeron sobre las circunstancias del siniestro: en un lugar donde la carretera se divide en dos, Felipe no llegó a elegir ninguno de los destinos posibles y fue a estrellarse, a bastante velocidad, contra la divisoria

central entre los dos ramales de la autopista. Por decirlo todo, estoy íntimamente convencido de que Felipe murió por haber interrumpido prematuramente su análisis. Que no muriera a causa del propio análisis me alivia sin duda de una *culpabilidad* aplastante —aunque no se puede sostener una práctica como la del psicoanálisis sin asumir ciertos riesgos. Pero aun así, no me siento libre de *responsabilidad*. ¿Qué hubiera podido o debido hacer para evitar la interrupción de lo que acababa de empezar conmigo? No sé qué responder a esta pregunta. Sólo recuerdo la curiosa impresión, mezcla de sorpresa y de malestar, que me embargaba durante los pocos encuentros que tuvimos: Felipe iba demasiado deprisa, sin duda como al volante de su coche —directo a su objetivo y sin la menor concesión al narcisismo o al pudor, como si soltara todo su ser inmediatamente, desde la primera entrevista. Demasiado aprisa rumbo a lo insoportable, sin duda. Sólo me queda *responder* de esta muerte tratando de comprender, *a posteriori*, lo que tal vez pudo convertirla para Felipe en una necesidad.

Cuando vino a hablar conmigo por primera vez, se encontraba en un estado de angustia y confusión casi paroxístico, sostenido o agravado por un consumo demasiado frecuente de cocaína. Le estaba ocurriendo algo, algo que no acertaba a entender. Aunque contaba con un título universitario y había presentado un proyecto de tesis apasionante, Felipe había abandonado algunos años antes una incipiente carrera intelectual para adoptar la profesión de maniquí. Trabajaba para revistas de moda y para grandes modistos extranjeros. Desde hacía dos años, aunque en verdad tenía un enorme éxito en su oficio, cada vez soportaba menos los ambientes que le obligaba a frecuentar. La pregunta que me planteaba era la siguiente: «¿Soy homosexual, o no? ¿He de vivir como tal, o no?».

Es cierto que en los últimos años había tenido cada vez más aventuras homosexuales y que, más recientemente, había empezado a frecuentar los ambientes homosexuales «duros» de ciertas ciudades italianas. Pero a través de las agitadas circunstancias de todos esos años, había mantenido una relación más o menos estable con una mujer. Este equilibrio se deshizo tras una crisis de angustia, sobrevinida en un contexto muy preciso. En aquella época, entre las múltiples relaciones vinculadas con su medio profesional, Felipe mantenía una relación doble con una mujer y con su amante,



quien a su vez estaba implicado en las ceremonias sadomasoquistas de ciertos círculos de homosexuales. Un día, este hombre le había propuesto que participara, por primera vez, en una sesión de *fist-fucking*<sup>8</sup> algo que a la vez le fascinaba y le horrorizaba. Felipe se había reservado su respuesta. A decir verdad, no sabía cómo responder a esa proposición. Por una parte, se sentía terriblemente atraído por esos medios homosexuales duros, y experimentaba un vínculo de sumisión casi hipnótica por el hombre que le había invitado. Por otra parte, se debatía contra esa atracción y estaba persuadido de que, si participaba en esa noche de *fist-fucking*, daría un paso definitivo del que ya nunca podría volverse atrás. Deambulando por las calles de Milán, dándole vueltas a aquella proposición, se sintió repentinamente arrastrado por un impulso irresistible cuando una joven le abordó para pedirle un poco de dinero: al instante, sin dudarlo, le dio todo el que llevaba encima, el equivalente a unos mil dólares. Sinténdose aliviado y limpio, se dirigió a la iglesia, donde le esperaba otro encuentro. En el campanario de la catedral de Milán, una estatua representa a Dios padre coronando al hijo. Esta representación precipitó al instante a Felipe en un verdadero acceso de confusión. Las significaciones empezaron a vacilar, las palabras se confundían unas con otras. Sin saber muy bien dónde estaba, erró por las calles de la ciudad sin encontrar el camino de vuelta, sintiéndose perseguido (sin saber muy bien por qué), hasta que, como por azar, encontró su hotel de madrugada. Se quedó allí encerrado durante ocho días, en un estado de pánico vagamente paranoico.

El episodio que acabo de narrar por fuerza ha de tener su lógica interna. Examinándolo, podemos descomponerlo fácilmente en tres secuencias que se encadenaron una con otra en una especie de silogismo. En la primera, Felipe recibe una proposición. Esa proposición le enfrenta a una elección decisiva: si acepta, acepta al mismo tiempo situarse definitivamente entre los homosexuales. Más aún: para él, la ceremonia en la que le invitan a participar adquiere el sentido de una aceptación de la castración, planteada aquí en el plano más real. En la segunda secuencia, Felipe se despoja de todo lo que tiene, donándose a una joven que carece de todo, y se siente aliviado, verdaderamente feliz, como quien ha lavado una falta. Traduzcamos el sentido de este acto: si acepta no ser un homosexual,

entonces ha de hacer don de lo que tiene (el falo) a aquella a quien le falta. Simbólicamente, Felipe se comporta en este caso como un hombre. Así, es muy lógico que tras este don sus pasos le conduzca a *il Duomo* —en este significante reconocemos *il Uomo*, el hombre, pero también *due*, dos hombres. Este cara a cara con el hombre es el momento de la verdad: él mismo acaba de comportarse, precisamente, como un hombre. Pero entonces se encuentra ante una representación del padre coronando al hijo, transmitiéndole simbólicamente el falo. Sin duda es así, pero en el contexto bien conocido del catolicismo, en el que el hijo (Cristo) no recibe esa corona hasta haber sacrificado su cuerpo en una pasión que vive por su padre. La tercera secuencia conduce de nuevo a Felipe al punto de partida, anulando el alcance del don que entretanto había sido capaz de hacerle a una mujer: si quieres ser un hombre y ser reconocido en cuanto tal, has de dar tu cuerpo por el padre.

Desde entonces, decía Felipe, los accesos de pánico se habían repetido a intervalos regulares. Trataba de superarlos entregándose de forma sistemática, incluso frenética, a los ligues homosexuales. Se pasaba días y noches, sin parar, acostándose con desconocidos que encontraba en los lugares de cita de homosexuales, hasta que, abrumado por la culpa, juraba interrumpir para siempre sus relaciones con hombres. Entonces volvía compulsivamente a su amiga oficial, le hacía juramentos solemnes y promesas de futuro, y una vez calmado podía volver a su estado corriente, hasta que se desencadenaba un nuevo ciclo infernal.

Esta forma que tenía Felipe, en sus momentos de intenso pánico, de hacerse ensartar constantemente, incluso de hacerse embutir —él insistía en la sensación de dilatación del ano experimentada en esos periodos, y mencionaba explícitamente el fantasma de ser penetrado hasta sentirse «lleno a reventar»— nos indica necesariamente una identificación con el agujero, a imagen de un sexo (o una cloaca) femenino. Además, Felipe, marcado por una sólida formación católica, lo mezcla todo con la pasión de Cristo. Está claro pues que la producción de este escenario supone una auténtica padre-versión\* como dice Lacan, es decir una desesperada llamada al padre. En una de nuestras entrevistas, le hice esta interpre-

\* *Père-versión*.

tación a Felipe recordándole el grito de Cristo en la cruz: «Padre, ¿por qué me has abandonado?».

Sin embargo, de acuerdo con las apariencias, Felipe estaba muy lejos de haber sido abandonado por su padre, que desde el punto de vista de la realidad estaba muy presente en la familia. El padre de Felipe era un hombre más bien austero y severo, pero no en exceso, muy creyente y seguidor de las tradiciones familiares propias de los medios cristianos. En suma, desde el punto de vista de la burguesía cristiana local, una especie de padre modelo que se esforzaba en dar ejemplo a sus hijos. Por lo tanto, si había alguna carencia paterna que reparar en el caso de Felipe, se trataba más de lo que podía ser el lugar de un padre para la madre del joven, y no de la función del propio padre en sí mismo. En efecto, la madre atribuía a su esposo un lugar muy singular. Para ella, el personaje paterno parecía reducirse a un instrumento: el medio indispensable para poder «fabricarse» hijos, especialmente varones. En el discurso materno, tal como se había inscrito en la memoria de Felipe, el padre estaba fundamentalmente al servicio de la voluntad de la madre: en el límite era sólo el apéndice de una matriz. Por otra parte, esta mujer había tomado la decisión de casarse de una forma del todo sintomática: no se había casado con su marido por amor, ni por deseo, sino porque estando próxima la muerte de su propia madre, enferma de cáncer, creía *indispensable* casarse lo antes posible. El padre de Felipe había entrado pues en la vida de su esposa únicamente como instrumento de una demostración de capacidad. Sin saberlo, había sido el objeto, la prueba que una mujer se había sentido obligada a presentarle a su madre para zanjar su conflicto con ella. Como veremos, esta función de un falo para mostrárselo a una madre era, ciertamente, el propio enigma que Felipe trataba de resolver por su cuenta.

Salta a la vista en efecto, tanto en este caso como en muchos otros de perversión masculina, que la madre de Felipe mantuvo con su hijo una relación que merece ser calificada de «pederástica». Una relación privada y de complicidad en la que el padre no intervenía, y de todas formas no podía intervenir por la buena razón de que se la ocultaban. El cuerpo de Felipe monopolizaba, más que ninguna otra cosa, la atención de su madre. Su cuerpo ocupaba para la mirada materna, en cierto modo, la función de una

*estatua*, como esas estatuas antiguas que se pueden ver en los museos o las iglesias: cuerpos inmovilizados en su belleza, cuyo pene desaparece bajo una hoja de parra, cuando no desaparece pura y simplemente. La madre de Felipe se extasiaba ante el cuerpo de su hijo, y le repetía una y otra vez lo bello que era, mientras le aseguraba que nunca había visto un cuerpo tan perfecto. Su pasión le hizo seguir bañando a Felipe mucho después de que alcanzara la pubertad —hasta que él, con quince años cumplidos, fue a quejarse a su padre y pudo empezar a bañarse solo. Felipe recordaba cómo su madre le enjabonaba lánguidamente mientras le iba llenando de cumplidos, y luego le frotaba todo el cuerpo delicadamente con una toalla, salvo el sexo, que como por arte de magia quedaba escotomizado, como si ahí no hubiera nada capaz de atraer su atención. Por lo tanto, este cuerpo encantador lo era sólo mientras permaneciera asexuado: para su madre, Felipe era el falo, por su cuerpo que encarnaba el esplendor escópico, pero a condición de no *tenerlo* —de esta forma, la imagen corporal global ocupaba para ella el lugar del pene anulado. El propio Felipe había quedado fascinado, a la vez orgulloso y mudo de asombro, lo que justificaba su elección de la profesión de maniquí. Además, su madre le había confeccionado siempre sus vestidos. Excelente costurera (pero en exclusiva para su hijo), consagraba a esta tarea un cuidado extremo y demostraba un gran talento —Felipe recordaba la admiración que despertaba en la escuela con sus magníficos trajes.

A este tema de las ropas, del velo fálico, se oponía el de la desnudez, y en concreto la desnudez femenina, que le resultaba insoportable. Hacia los cinco años, recuerda haberse quedado alucinado ante la visión del vello pubiano de una amiga de su madre, que asomaba por encima del bikini. Más tarde, con diez años, rehusó con horror mirar la fotografía de una mujer desnuda que un amigo pretendía mostrarle para perfeccionar su educación sexual. Algunos años después, con quince años, había huido literalmente de la compañía de una joven vecina por quien se sentía atraído y con quien mantenía una correspondencia romántica, en cuanto supo que su familia practicaba el naturismo y tenían intención de invitarle a pasar con ellos las vacaciones. En suma, en la desnudez femenina había algo que Felipe quería evitar ver a toda costa, evita

ción que sin duda correspondía a la escotomización de su propio pene operada por su madre.

Por otra parte, cuando ya no pudo seguir rehuyendo esa realidad —sus padres le dieron un libro de educación sexual— empezó a desarrollar un fetichismo que en adelante marcaría toda su vida sexual. En efecto, el mismo día en que se enfrentó por primera vez con la representación irreparable del órgano genital femenino, experimentó su primer orgasmo —pero eso ocurrió unas horas más tarde, aspirando el olor de un eslip de su padre abandonado en el cuarto de baño. Desde ese instante, su opción estaba clara: a la diferencia anatómica de los sexos y a la castración que le mostraba el sexo femenino, le opuso firmemente el eslip masculino (más seguro que el bikini femenino), o sea el signo de que tras el velo había «algo», y no nada, aunque ese «algo» permaneciera escondido, se sustrajera a la mirada. Esta experiencia clave marcó para Felipe el inicio de la serie de sus actos masturbatorios, por una parte, y por otra parte de las colecciones de eslips, que eran su pasión. Este fue igualmente el comienzo de un fantasma perverso central en su vida erótica: el deseo de ver a hombres en eslip, que luego se convertiría en una necesidad para él. Más tarde, cuando empezó a tener relaciones con mujeres, sólo podía alcanzar el orgasmo a condición de imaginarse la presencia de un hombre en eslip.

En esa misma época tuvieron lugar sus primeras relaciones homosexuales, que se adecuaron al modelo de relación madre-hijo tal como él la había conocido. Su primer partener, el vigilante de una escuela, le sedujo por medio de piropos. Así iniciaron una amistad equívoca, pero al principio sin ningún elemento sexual. Algún tiempo después, aquel hombre le invitó a ir a su casa y le propuso ver una película en la que se veían mujeres desnudas. Muy afectado, Felipe se negó. Entonces su amigo le invitó a salir y, apenas franqueada la puerta de su habitación, en el pasillo de la escuela, le tomó por detrás, le bajó los pantalones y empezó a acariciarle; en ese momento, Felipe vio pasar a dos niños, que a su vez les vieron a ellos. Esta situación se constituyó como una escena típica, que en adelante funcionó a modo de una matriz imaginaria para sus prácticas homosexuales. En sus relaciones posteriores, se trataba esencialmente de ser abordado por detrás, mientras se encontraba expuesto a la mirada de un tercero que le devolvía el reflejo de su

propia degradación. Tras esta primera escena, Felipe volvió regularmente a casa del vigilante; su compañero le masturbaba frente a la ventana, con las cortinas abiertas, con peligro de que les viera alguien que pasara por la calle. Tres años más tarde, Felipe tuvo otro encuentro iniciático. Durante un viaje a París, un hombre le abordó por la calle y le propuso enseñarle el Sagrado Corazón. Felipe le siguió y, tras la visita, aceptó acompañarle a su casa. Entonces, por primera vez, fue penetrado por un hombre. Le quedó un sentimiento de repugnancia y de rabia, pero ello no le impidió repetirlo compulsivamente, buscando encuentros relámpago en el curso de los cuales se hacía sodomizar aprisa y corriendo por cualquier desconocido y en el primer rincón.

Así, la homosexualidad de Felipe presentaba dos variantes que él mismo distinguía perfectamente. La primera, que consideraba benigna e incluso normal en su ambiente profesional, terminaba en la masturbación recíproca y la felación. Para él, estas conductas significaban tan sólo una amistad «liberada», casi higiénica, y relativamente corriente en los medios de la moda que frecuentaba. La segunda variante, que le horrorizaba pero le atraía irremisiblemente, se reducía a la sodomía pasiva, sin excluir sus modalidades más extravagantes y humillantes. Estas dos tendencias parecían corresponderse con sus dos identificaciones, las cuales a su vez traducían las dos posiciones contradictorias que había adoptado de forma simultánea frente a la castración, y no bajo la modalidad del conflicto o de la división histéricos, sino bajo la modalidad de la renegación perversa.

En la primera forma de su homosexualidad, Felipe era reconocido como portador del falo, lo que le mantenía a salvo de la asexuación a la que le había destinado la relación con su madre. Por supuesto, se trataba sólo de un reconocimiento «con reservas», porque sólo podía ser reconocido como macho a condición de no hacer uso de ese título con una mujer (las relaciones que tenía con mujeres confirmaban esta reserva, porque en tales ocasiones le era necesario representarse a un hombre en eslip). En la segunda variante, por el contrario, Felipe se presentaba como un agujero abierto para cualquier falo masculino. En esta segunda vertiente, Felipe encarnaba en su ser lo que veía como la profunda degradación de la posición femenina cuando se ponía de manifiesto la carencia de falo (de ahí la exigencia de ser visto, al menos potencialmente,

por terceros en cuya mirada veía reflejada su propia degradación).

Esta doble homosexualidad se desarrollaba sobre un fondo de fetichismo, es decir una renegación de la «castración femenina». El eslip masculino venía a ocupar el lugar de la falta inherente al órgano genital femenino. Por otra parte, en sus relaciones con mujeres, cuando no bastaba con el fantasma del hombre en eslip, Felipe le pedía a su pareja que se pusiera esa prenda masculina. Su fetichismo no era sino una forma de asumir el rechazo que su propia madre había opuesto a la castración: el velo del eslip se originaba en la escotomización del pene en la mirada de la madre, y su función era la de mantener, oponiéndose a la realidad, que el falo lo tenía la madre en vez de el padre. Felipe había descifrado pues correctamente el deseo de su madre: al exhibir a su marido frente a su propia madre, o extasiándose ante la belleza de su hijo, ¿que había hecho esta mujer, sino dar a ver el órgano que consideraba haberse anexionado o fabricado, en uno y otro caso respectivamente? La emoción de su madre ante su cuerpo sólo le había podido inspirar a Felipe un sentimiento: la exhibición del cuerpo era en sí misma deseable, era incluso la vía obligatoria para satisfacerla. Pero en cuanto se hacía inevitable inscribir la presencia del sexo en este envoltorio corporal, se planteaba un dilema. O bien ser un hombre, y entonces hacer caer a la mujer (la madre) de su posición fálica (porque ella pretendía *tener* el falo); o bien ser una mujer, y entonces la bella estatua quedaba marcada por una falla, por un defecto insoportable (porque entonces *era* el falo, pero sin *tenerlo*, y en consecuencia se convertía en una mujer degradada con respecto a la madre). Debido a su forma de abordar la castración, por lo tanto, Felipe quedaba en una oscilación entre un «nada de sexo» y una cloaca. Mientras el fetiche podía ser mantenido en su papel de barrera contra la angustia, el sujeto podía permanecer ciego, pasando de una a otra de las dos posibilidades sin tener que elegir, y su angustia se mantenía en un nivel tolerable.

El pánico se había desencadenado cuando una de estas dos alternativas se le reveló como una vía sin salida. Ello le condenaba a enfrentarse sin remedio a la castración y, más allá de la castración, a la degradación del falo, cuya función, en este caso, parece haberse sostenido únicamente gracias al simulacro del fetiche. ¿Qué descubrió Felipe en el campanario de la catedral de Milán? Algo

que sin duda ya sabía, pero todavía no lo había visto realizado. Ese hijo sufriente y sin mujer que fue Cristo —personaje cuya belleza corporal y asexuada no carece en este caso de importancia— sólo puede volver al padre a costa de la pasión sacrificial. En otros términos, esta representación le decía a Felipe que si quería salvar al padre (como poseedor y donador del falo), a la manera de Cristo, debería sacrificarse, incluso morir. Y si elegía no morir, entonces sólo le quedaba la otra vía, que suponía renunciar a la corona, a la insignia fálica transmitida por el padre, pero sin que en adelante ningún fetiche pudiera ocultar que comprometerse en esa vía implicaba convertirse en un agujero abierto para cualquier falo. O la muerte, o el agujero: tales eran desde ese instante los términos de la elección que debía hacer. Para un sujeto como Felipe, con su sentido del honor y de la degradación, semejante elección era insoportable.

Su muerte accidental, ¿no era acaso el signo de una elección, de una decisión final? No estoy seguro. La persona que me comunicó la trágica noticia de su desaparición, que le conocía, me dijo que en el lugar donde se había producido el accidente Felipe podía elegir entre dos caminos: el primero le hubiera llevado a la ciudad donde vivía su amiga, y el segundo a la ciudad donde vivía una de sus parejas masculinas. Es una interpretación, y es comprensible que, ante una intromisión tan violenta de lo real, surja la tentación casi irresistible de interpretar y dar sentido. Por mi parte, esta bifurcación me recordó otra cosa. Felipe me había contado que cuando su amigo, el vigilante del colegio, le masturbaba frente a la ventana y él sentía terror ante la idea de que pudieran verles desde la calle, fijaba la vista en la superficie del cristal y hacía coincidir la silueta del cruce de dos calles con el reflejo de sus piernas abiertas. ¿Qué había en esa superposición de imágenes? Nada —ésta será para siempre su respuesta.



#### 4. El homosexual y la muerte

##### *El suicidio de Mishima*

El acto fallido con el que Felipe concluyó demasiado apresuradamente el relato de su vida plantea el problema de la función del acto en las perversiones. Esta dimensión del *acto fallido* me parece efectivamente muy propia del registro perverso, y es uno de sus rasgos característicos. Sin duda, en el lenguaje jurídico o médico, se habla de «actos perversos», pero por mi parte, como psicoanalista, preferiría subrayar hasta qué punto esta expresión deja de lado la realidad de la acción en las perversiones. Tal vez buena cantidad de perversos acaban ante el juez, más que ante un psicoanalista, como empujados por una verdadera *transferencia al juez*, porque éste, por la sanción con la que es capaz de marcar algunos de sus comportamientos, puede darles valor de actos —es supuesto poder hacerlo.\* En mi opinión, sin embargo, la clínica psicoanalítica puede demostrar que en el fondo *no hay acto perverso*, sino fallido —porque la dimensión del acto es precisamente algo a lo que el perverso es absolutamente ajeno. Por expresarlo en una fórmula, diría que no hay *acto perverso*, sino *gestos perversos*.

El gesto no es sino un simulacro de acto. Su fuerza, su poder y su operatividad le vienen, no del símbolo al que podríamos referirlo, sino más bien de la figura imaginaria de un actor todopoderoso que el sujeto trata de incorporarse sustrayéndole sus insignias exteriores. «Hacerse el hombre» o «hacerse la mujer», para el perverso, es siempre una representación: es siempre la escenificación de una *impostura*, de un estereotipo que tiene una relación desviada con la verdad, porque no puede de ninguna forma medirse verdaderamente con la castración y la diferencia de los sexos. Ésta es abordada únicamente a través de simulacros teatrales, cercanos a una ceremonia o un rito, cuyo límite es la escenificación de la muerte o de una mutilación. El homosexual perverso manifiesta mejor que nadie el carácter trágico de este callejón sin salida.

Existe en efecto una relación muy extraña y singular entre el

\* *Il est supposé pouvoir leur donner valeur d'actes* —por alusión a «supposé savoir».

deseo homosexual (en todo caso, cuando se inscribe en la estructura de la perversión) y la pulsión de muerte.<sup>9</sup> Todo ocurre como si en la mitología del homosexual la muerte y la autodestrucción representaran el apogeo del deseo. Encontramos múltiples ilustraciones de este hecho en la obra y en la vida del escritor japonés Y. Mishima, o del escritor francés J. Genet. Mishima considera que siempre que experimenta un deseo —ya sea por una mujer, cosa que le ocurrió algunas veces, o por un hombre— éste se transforma inexplicablemente en deseo de muerte. Por este motivo, Mishima encuentra una representación privilegiada de la relación sexual en el suicidio simultáneo de los amantes. Genet, por su parte, parece tener acceso al deseo y a la posibilidad de hacerlo reconocer, únicamente a partir de la identificación con esa figura clave en su obra que es la del condenado a muerte.

El vínculo de la muerte con el deseo homosexual nunca ha sido elucidado, que yo sepa, en la literatura analítica, y es el enigma central con el que ha de enfrentarse la práctica del análisis con sujetos homosexuales perversos. Sin duda se ha hablado de la fascinación que la muerte ejerce sobre el homosexual, relacionándola con un narcisismo que sería predominante en su estructura. Esto es cierto, por supuesto, pero también lo es para todo narcisismo algo acentuado, y no sólo para el narcisismo del homosexual. Además, esta explicación descansa en el postulado implícito de acuerdo con el cual la clínica de la homosexualidad masculina se reduciría esencialmente al análisis del narcisismo. Pero esta evidencia del narcisismo y de la relación imaginaria con el semejante es sólo un aspecto superficial —que puede resultar engañoso— de la problemática presente en estos casos, vinculada, como voy a mostrar, con una verdadera mitología inconsciente.

Sé sabe de qué forma eminentemente espectacular se suicidó Yukio Mishima, el 25 de noviembre de 1970. Se hizo el *harakiri*, o mejor dicho el *seppuku*, que es el término exacto: después de abrirse el vientre, fue decapitado por su amigo, vicecomandante de la Tatenokai —el ejército privado que Mishima había fundado en pro de una restauración de la antigua ideología de los samurai. Este suicidio constituía el apogeo de toda una escenificación que había requerido muchos preparativos, durante varios meses, pero era también la «coronación» de toda una vida y una obra que conducían

a un final así con una lógica implacable. A finales de ese año de 1970, Mishima y su tropa se apoderaron de una base del cuartel general del ejército japonés e hicieron prisionero a un general. Luego Mishima exigió que la compañía allí acuartelada se reuniera para poder dirigir a los soldados una última arenga patriótica. Tras este discurso, cuya forma y contenido fueron estrictamente convencionales, procedió al ritual, hundiendo en sus entrañas su sable corto de samurai. Sólo un inconveniente enturbió este escenario perfectamente establecido: su segundo, que era también su amante, no consiguió decapitarle, aunque realizó dos intentos, y el tercer oficiante del rito tuvo que cortarles la cabeza a Mishima y a su amigo Morita. Con toda la razón se puede decir que, al matarse de esta forma, Mishima quiso reproducir cierta imagen narcisista que se encuentra en su obra en distintas versiones. Esta reflexión no carece de base, pues su suicidio había sido minuciosamente preparado en todos sus detalles desde hacía un año y medio. Unos meses antes, Mishima se había hecho hacer, con el título «Imágenes de la muerte», una serie de fotografías en las que aparece en las poses más teatrales, muriendo de todas las formas posibles, sin excluir el harakiri. Algunos días antes del acontecimiento, había consultado a un periodista de la televisión japonesa la posibilidad de que se filmara en directo su suicidio; ante la reacción algo sorprendida del periodista, Mishima se echó a reír, como si se tratara tan sólo de una broma...

Con todo, la referencia a la imagen no explica lo que Mishima trataba de mostrar a los japoneses, y tal vez al mundo entero, ni qué podía significar para él hincarse la espada en el vientre. Cuando buscamos en su obra el origen de esa imagen narcisista, sus rasgos característicos y la función que cumple para el sujeto, la cuestión desborda enseguida el marco especular en el que dicha imagen se manifiesta.

Diversas fuentes nos permiten avanzar en esta investigación. En la obra de Mishima hay dos libros explícitamente autobiográficos: *El sol y el acero*<sup>10</sup> y *Confesión de una máscara*.<sup>11</sup> Disponemos también de las confidencias hechas por sus padres después de su muerte, así como de dos biografías extremadamente bien documentadas: la de Henry Scott-Stokes<sup>12</sup> y la de John Nathan.<sup>13</sup> Por *Confesión de una máscara*, sabemos del papel determinante que juega

en el erotismo de Mishima un cuadro del Renacimiento italiano con la representación del martirio de san Sebastián. Contemplando esta imagen en un libro de arte, tuvo Mishima su primera eyaculación. Las puntas metálicas de las flechas perforando la carne del bello joven desnudo (cuyo sexo, detalle a subrayar, permanece oculto) se pueden relacionar con otras figuraciones simbólicas obsesivas en la obra de Mishima, en las que una punta de acero desgarrar una superficie pura: el sable del samurai, sin duda, pero también la pluma del escritor dejando su marca sobre el papel y la carlinga del F104 desgarrando el cielo azul (comparado explícitamente, en *El sol y el acero*, con «un falo plateado y afilado», en cuyo interior, agazapado, espera el momento de «saber qué sentía el espermatozoide en el momento de la eyaculación»<sup>14</sup>). Pero todas estas imágenes, en las que el acero representa a la vez el falo y la muerte, tienen un origen lejano en la infancia del autor.

Recordemos que Freud, en su estudio sobre Leonardo da Vinci,<sup>15</sup> así como en su *Massenpsychologie*,<sup>16</sup> hace de la identificación con la madre la clave de la identificación homosexual masculina. En el capítulo VII de *Psicología de las masas*, advierte que «lo más singular de esta identificación es su amplitud. El yo queda transformado, en un orden importantísimo, en el carácter sexual, conforme al modelo de aquel otro que hasta ahora constituía su objeto, quedando entonces perdido o abandonado el objeto...». No hay mejor verificación de esta tesis que el caso de Mishima, quien desde su venida al mundo sólo pudo situarse en un linaje materno en el que los hombres eran sistemáticamente dejados de lado como insuficientes.

Mishima es criado exclusivamente por su abuela hasta los doce años. Esta mujer, que tiraniza literalmente a toda la familia, le quitó el niño a su madre al quinto día, o sea tras la ceremonia ritual en la que los niños japoneses reciben su nombre de pila.<sup>17</sup> Desde entonces, los contactos del pequeño Kimitake Hiraoka (éste es su verdadero nombre) son rigurosamente controlados. En cuanto a su padre, hombre insignificante y totalmente subyugado a su propia madre, no se atreve a protestar contra este verdadero rapto. El proyecto deliberado de esa abuela omnipotente es transmitirle a su nieto una filiación que redima de alguna forma la insuficiencia de la alianza que presidió a su filiación real. Esta mujer, en efecto,

detesta a su marido (el abuelo paterno), a quien le reprocha sus orígenes poco gloriosos; estima que carece del espíritu samurai de sus propios ancestros, que llegaron efectivamente al más alto nivel en la sociedad japonesa. Sin duda, la obsesión que más tarde tuvo Mishima —que no tenía «sangre»—\* tiene su origen simbólico en este reproche dirigido al linaje paterno por su carencia de sangre noble. Además de esta falta de nobleza, la abuela acusa a su marido, al menos según Mishima, de haberle transmitido la sífilis —en resumen, de haberla ensuciado y degradado con su sexo, como si su falo estuviera envenenado. El nacimiento de un nieto renueva las esperanzas que no habían podido realizarse ni con su marido ni con su hijo: el abuelo había fracasado en sus negocios y el padre de Mishima se había convertido en un modesto funcionario bastante gris. Si la abuela se apodera de este niño, es pues para inscribirlo en un linaje de samurai cuyo único depositario en la familia es ella misma.

Esta marca de origen aclara el destino de Mishima y su fin trágico, y nos muestra cuáles son los fundamentos que la imagen narcisista del samurai tiene en el discurso del Otro. También explica que desde su infancia, los fantasmas del joven Mishima se centran en relatos e imágenes como la de un bello guerrero herido de muerte, o de samurai abriéndose el vientre con la espada. Esta identificación está profundamente anclada en el enigmático deseo de la abuela, que se manifiesta de forma abierta en una anécdota narrada al principio de *Confesión de una máscara*, correspondiente a su primer año de vida. Por entonces, realizando los temores y las predicciones de su abuela, Mishima tiene un accidente: en ausencia de la abuela, cae por la escalera de la casa, se da un golpe en la cabeza y, de acuerdo con los recuerdos de su madre, sangra abundantemente. Su madre le recoge y le lleva a la clínica para que le curen (como si hubiera tenido que sufrir esa caída mortal para recuperar a su madre). A la vuelta de la clínica, la abuela, que espera en el umbral, sólo pronuncia estas palabras, «con una voz extrañamente tranquila»: «¿Está muerto?». Esta pregunta, que se le quedó grabada a Mishima, ¿es la expresión de una inquietud, o más bien

\* *Manquer de sang*: carecer de ímpetu o sentimientos, pero por el contexto puede entenderse como no tener sangre noble.

de un anhelo? Nadie podría afirmarlo con certeza, y con esta duda va creciendo Mishima.

Es de destacar igualmente que Mishima es criado como una niña, no como un niño, y en un mundo exclusivamente de mujeres. La terrible abuela no admite a ningún otro niño en la casa, y cuando el pequeño Kimitake reclama compañeros de juegos, hace invitar a tres niñas de su edad (más tarde, en la escuela, sus condiscípulos se burlarán de sus ademanes femeninos). Poco antes de la edad de cinco años, el niño presenta de pronto signos de una enfermedad grave y misteriosa: cae al suelo, sin conocimiento, y vomita una materia de color café; su estado se considera desesperado, hasta el punto que su madre recoge sus juguetes y sus vestidos para ponerlos en el féretro. Sin embargo, el coma se disipa tan súbitamente como se había producido, sin que nadie comprenda qué ha ocurrido. Poco importan aquí las causas, orgánicas o psíquicas, de esta enfermedad; lo que cuenta es la significación que toma *a posteriori* e inconscientemente para Mishima. Se trata de una confirmación de lo que se había planteado con ocasión de su primer accidente: así, por dos veces, la muerte —y más exactamente, la caída al suelo en estado comatoso— interviene en el escenario de relación primaria del niño con la mujer que cuida de él. ¿No se trata tal vez de una puesta en acto en el síntoma del deseo oscuro de su abuela, ese deseo que representará a continuación en sus fantasmas con la imagen del bello héroe —caballero, samurai o mártir— que yace en el suelo herido de muerte? Me parece, en efecto que esta presentación de la muerte debe ser analizada como un paso al acto en presencia del deseo del Otro, paso al acto en el que el sujeto *se realiza* como objeto causa de dicho deseo (en este caso, como cadáver). Ese objeto, cuya naturaleza es *real*, quedará a continuación envuelto por una representación *imaginaria*, y se le añadirán algunos accesorios fálicos de carácter fetichista: la espada enhiesta, la armadura deslumbrante, el cielo azul, la sangre que mana (precursor fantasmático de la eyaculación del esperma). Pero, antes de examinar la composición de esta imagen fálica, hemos de destacar otra circunstancia precoz en la que esta presencia del objeto real aparece casi al desnudo.

Lo que Mishima considera su recuerdo más antiguo e «indiscutible» (es decir que se trata de un recuerdo personal independiente

del discurso y de los recuerdos de los demás) nos da indicaciones más precisas sobre la naturaleza de ese objeto. Este recuerdo data de la misma época que su misteriosa y repentina enfermedad, es decir el final de su cuarto año, y fija una imagen que es, como escribe él mismo, «la más antigua de una serie que no dejó de atormentarme y asustarme toda mi vida».<sup>18</sup> La mujer que le acompañaba (ha olvidado quién era) le tiró bruscamente de la mano para que se apartara y dejara pasar a alguien que venía en dirección contraria. Aquel personaje dejó en él una huella imborrable. Se trataba de un pocero, un colector de excrementos, que transportaba dos cubos llenos sobre los hombros. «Para mí representó la revelación de algún poder —escribe Mishima—, la primera llamada que me venía de una voz secreta y extraña.» Tras subrayar él mismo lo extraño de esta atracción por el excremento, en el que encuentra un símbolo de la Tierra nutricia, prosigue su relato de este verdadero flechazo en estos términos: «Alzando la vista hacia aquel joven tan sucio, me sentí sofocado por el deseo y pensé: *Quiero convertirme en él, quiero ser él...*». De esta revelación en la que reconoce su propio ser, Mishima extrae inmediatamente dos elementos parciales que en adelante, en su vida, se manifestarán como objetos del fantasma. En ellos pueden distinguirse fácilmente dos vertientes: el aspecto real del objeto causa del deseo y el aspecto imaginario del fetiche fálico, objeto al que se dirige el deseo. Se trata, por una parte, del pantalón ceñido de aquel joven, prenda que «perfilaba la parte inferior de su cuerpo» y suscitó en el niño «una adoración imposible de expresar», fuente original de una pasión que conservará toda su vida por los uniformes, los calzones largos y ceñidos, las ropas de gimnasia, etc. Cuando, en *El sol y el acero*, relata un episodio mucho más tardío, sobrevenido en su breve periodo de vida militar —que fue para él la experiencia inolvidable de un sentimiento de completa felicidad, sin causa ni significación aparentes—, Mishima se describe así: «Tenía puesto todavía mi traje de gimnasia: largas medias de algodón blanco que acababan de darnos ese mismo día, sandalias con suela de caucho y una camiseta. Hasta el barro que ya ensuciaba los bajos del pantalón contribuía a mi felicidad».<sup>19</sup> Por otra parte, el sucio pocero de *Confesión de una máscara* también llevaba «sandalias con suela de caucho y empuñadura de tela negra». A este pantalón ceñido y sucio, fálico y excrementi-

cio, se le añade un segundo elemento cristizador del deseo: el olor, cuya huella evocadora encontrará más tarde Mishima en los revisores del metro, a quienes transfiere su fascinación, y luego en los soldados cuando vuelven de hacer instrucción —Mishima se pierde extasiado entre sus filas para aspirar embriagado el perfume de su sudor.

Encontramos aquí el mismo montaje que he destacado en el caso de Felipe, con su fetichismo del eslip masculino, cuya función fálica imaginaria estaba marcada desde el origen por la presencia de un olor que remitía más bien al excremento como objeto y a la degradación del falo. La imagen fascinante del pocero, con su anclaje real en la fijeza del objeto excrementicio, por una parte, y por otra parte con sus conexiones imaginarias y simbólicas dentro de la serie metonímica de los fetiches, nos indica así la estructura misma de los procesos fantasmáticos en la perversión. La imagen del bello caballero herido de muerte, que luego comentaré para ir siguiendo sus desarrollos, está construida de la misma forma. Tras la función de revestimiento fálico y fetichista de esta imagen, encontramos la consistencia más real, y por otra parte bien cercana al excremento, del cadáver: debajo del atuendo glorioso, la escoria del cuerpo.

Esta segunda imagen, la del samurai mártir, constituye un puente entre el fetichismo fundamental y una homosexualidad constituida en el límite del travestismo. En efecto, esta imagen no debería desorientarnos: con independencia del contexto guerrero y viril en el que tiene lugar desde un punto de vista cultural y tradicional, para Mishima es, en lo subjetivo, una imagen fundamentalmente femenina y directamente vinculada con la feminización a la que le empuja su abuela. Lo demuestra su descripción, en *Confesión de una máscara*, de otro de sus recuerdos más lejanos (inmediatamente posterior al encuentro con el pocero), articulado en torno a la siguiente imagen: «En aquella época tenía varios libros de imágenes, pero mi imaginación había quedado seducida, completa y exclusivamente, por aquel libro y por una única imagen que para mí fue una revelación. [...] La imagen representaba a un caballero montado en un caballo blanco, con la espada en alto. [...] Había un magnífico emblema en la armadura plateada del caballero. Su bello rostro seadivinaba a través de la visera, y él blandía su espa-



da desnuda con un ademán terrorífico, bajo el cielo azul, como enfrentándose con la muerte o al menos con algún objeto espantoso, dotado de un poder maléfico. Se me antojaba que iba a morir al instante: si giraba rápidamente la página, seguramente le vería muerto».<sup>20</sup> Mishima contemplaba esta imagen durante horas, embargado por un verdadero sentimiento de adoración. Sin duda, ése a quien venera como un *yo ideal* es él mismo. Pero la palabra del otro viene al mismo tiempo a perturbar su éxtasis, dejando en él una huella definitiva. Su niñera le reveló que aquel bello caballero era en realidad una mujer —la imagen representaba a Juana de Arco, vestida de hombre para el combate. «Tenía la impresión de haber recibido un mazazo: la persona que había creído *él* era *ella*» —escribe Mishima. «Si ese magnífico caballero era una mujer y no un hombre, ¿qué me quedaba?»<sup>21</sup> En efecto, ¿qué queda como punto de referencia para la sexuación, si las insignias fálicas pueden ser tan engañosas? El último sostén para la virilidad que todavía podía encontrar en el discurso de su abuela, se hunde: si hasta el guerrero, cubierto de acero y blandiendo su espada desnuda, es una mujer, ¿qué signo le indicará el modo de identificarse como hombre? Ya no le queda ninguna imagen positiva para fundar esta identidad; sólo, como lo indica el propio título del libro, el valor de la *máscara*, la creencia en el *simulacro*, el *gesto* en lugar del acto.

No ha de causar sorpresa por lo tanto que, en consecuencia, el niño, entrampado de esta forma en el deseo del Otro y descubriendo hasta qué punto puede ser burlado, reaccione ante tamaña desilusión entrando decididamente en el mundo de la ilusión y la artificiosidad. Algún tiempo después de este descubrimiento, Mishima se exhibe travestido ante su abuela. En esta ocasión, no elige un disfraz cualquiera: se viste de Tenkatsu, una hechicera de *music hall* que le había llamado la atención por su «vestido de mal gusto que envolvía a su persona en esa especie de brillo insolente propio de la baratija».<sup>22</sup> Por encima de la feminidad del personaje, lo que merece ser destacado, en mi opinión, es su aspecto de baratija (encontramos un rasgo similar en Genet). Este disfraz es una «falsificación», pero una falsificación que se exhibe abiertamente como tal, burla de la representación que ni siquiera busca un efecto ilusorio: pretende forzar al Otro (la abuela) a percibir bajo los oropeles la miseria de su deseo, en vez de su misterio. Por otra par-

te, el joven Mishima, que ha decorado su disfraz con algunos accesorios de un fetichismo de lentejuelas (un espejo de mano, una lámpara de bolsillo plateada, un viejo portaplumas metálico...), produce el efecto esperado: su aparición en el salón, así ataviado, y sus exclamaciones —«¡Soy Tenkatsu! ¡Tenkatsu soy yo!»— siembran la consternación.

Tampoco es sorprendente oírle declarar que cuando, en las raras ausencias de la abuela, se esperaba de él que se comportara como un chico, sólo lo conseguía a disgusto y con la convicción íntima de estar adoptando otro disfraz. Así, cuando hace de chico, es él mismo quien se siente consternado y constata la falsedad de esa identidad: «Precisamente eso que la gente consideraba como mi yo verdadero era un disfraz».<sup>23</sup> Mientras que en casa de su abuela siempre le obligan a jugar con niñas, cuando va de visita a casa de sus primas ha de proponerles juegos bélicos, porque eso es lo que se espera de un chico. Él más que nadie siente un mortal aburrimiento, pero consigue encontrar, en medio de todo este simulacro, la vía de su fantasma fundamental: juega al soldado herido de muerte —se estira en el suelo del salón y se siente transportado mientras piensa en su cuerpo yacente, retorcido y aplastado. Así es como descubre la solución que le permite hacer de la máscara algo verdadero: ya sea en la vertiente femenina (de acuerdo con el deseo inconsciente de su abuela) o en la vertiente masculina (de acuerdo con lo que se espera de su anatomía), hacer *como si* adoptara la identificación fálica puede ser más que un juego, a condición de que pueda escenificar o la ridiculización, o la muerte del falo. Travestido como mujer o disfrazado de hombre, centrará su deseo en el teatro y en la muerte, y tratará de unir o al menos de conciliar estas dos orientaciones en una teatralización de la muerte.

En la adolescencia es cuando su homosexualidad empieza a asentarse. Hacia los doce o trece años, Mishima descubre la extrañeza —en sentido fuerte— de su pene: cuenta que sufrió la angustia de un niño «ante un extraño juguete».<sup>24</sup> ¿Qué es ese músculo que se pone tieso en cualquier momento? Parece que Mishima sólo puede asumir el pene como símbolo del músculo hinchado de sangre, más que como rasgo de identidad o como órgano del deseo sexual. En esa época empieza a sentirse excitado a la vista de cuerpos de hombres musculosos, sobre todo cuando se los imagina ensangren-

tados, destripados o perforados por las balas, en duelos o en escenas guerreras. Algunos años más tarde se esfuerza en adoptar él mismo esta imagen y se entrega al culturismo con una dedicación enfermiza, para acabar abriéndose el vientre con un sable, como ya mencioné al principio.

A los catorce años, conoce a su «primer amor». Se trata de un chico algo mayor que él, que le sorprende por su musculatura, por su actitud arrogante y su reputación de poseer un sexo de talla considerable. Este primer deseo confesado adolece, como era de esperar, de un discreto fetichismo: durante su primer encuentro, el muchacho en cuestión le arroja a la cara sus guantes de cuero mojados en la nieve, y algo más tarde, cuando Mishima toca su cuerpo por primera vez, experimenta una sensación violenta al contacto de «sus dedos estrechamente enfundados en sus guantes blancos».<sup>25</sup> La sola visión de este accesorio bastará en adelante para producirle a Mishima una profunda turbación, y él mismo usará unos guantes parecidos el último día de su vida.

La adolescencia es también la época en que sus padres y sus abuelos se separan al fin para ir a vivir a casas distintas. De entrada, Mishima sigue a sus abuelos y permanecerá con ellos dos años, hasta la muerte de la abuela. Sólo entonces, a la edad de trece años, irá a vivir con sus padres.

Su madre es, al parecer, una mujer de gran belleza, y el amor que siente por su hijo es tanto más fuerte y demostrativo por no haber podido manifestárselo durante los trece años anteriores. El amor recíproco entre los dos es pues inmediato (su madre, en sus recuerdos, hablará de él como de un «enamorado»). Con todo, estas manifestaciones tardías del Edipo no cambian en nada la estructura en la que Mishima está inscrito como sujeto desde su primera infancia. Por el contrario, la confirman. En efecto, la relación privilegiada que desarrolla en esa época con su madre le brinda otra forma de inscribirse en un linaje materno que, una vez más, se desarrolla en detrimento de la filiación paterna.

Si su abuela le había empujado a tomar el camino de la espada y el samurai, su madre le animará a tomar la vía de la pluma y la actividad literaria: así, los significantes principales del falo en Mishima forman una serie como representantes del falo materno —la pluma no es sino una metonimia del sable. Esta nueva complici-

dad se trama a espaldas del padre, que se opone a la idea de una carrera literaria —quería que su hijo siguiera su propia tradición familiar convirtiéndose en funcionario (categoría muy apreciada en Japón).

Durante años, Mishima confía sus primeros manuscritos a su madre, a escondidas de su padre. Ella le anima, le aconseja y presenta sus escritos a escritores de renombre. Este apoyo entusiasta adquiere todo su sentido si se tiene en cuenta que Shizue, la madre de Mishima, proviene de una familia de letrados, y aunque ella misma no se dedicó a escribir, no cabe duda de que le hubiera gustado hacerlo. Como lo dice muy pertinentemente Henry Scott-Stokes, Mishima «es su representante».<sup>26</sup> Mediante esta doble determinación del deseo materno (de la abuela y de la madre), su destino está sellado. Durante toda su vida estará dividido entre una carrera de guerrero (más teatral que efectiva) y una carrera de escritor (que llega a ser muy espectacular): entre el culto del músculo y el del estilo, entre el sable que hace manar la sangre y la pluma que hace correr ríos de tinta. Pero, por otra parte, estas dos vías se encuentran y tratan de fusionarse en una especie de dramaturgia de la muerte violenta, a la que Mishima se siente llamado como a una escena teatral.

Escritor o samurai, Mishima fue de entrada, fundamentalmente, un *actor*, es decir alguien que se consagró a dar del acto, hasta de ese acto último del suicidio, una representación imaginaria, incluso una caricatura. El sable que se hunde en la carne y hace brotar la sangre no es sino la puesta en escena de un acto sexual para él imposible, una escena en la que se exhibe como objeto del deseo materno: el héroe herido que yace en el suelo sacudido por los espasmos. La propia pluma había de conducirlo a un fin semejante: es conocida su fascinación por Raymond Radiguet, muerto a los veinte años «como si su propio éxito lo hubiera consumido», o por el suicidio del gran novelista japonés Ozanu Dazai. Se sabe también, por él mismo, que al publicarse su primer libro de narraciones, declaró: «Ahora ya estoy dispuesto a morir». Por otra parte, nada impide construir la hipótesis de que, con la celebridad, Mishima considerara el riesgo de convertirse en inmortal por la escritura —con el consiguiente fracaso radical del deseo de muerte que le había sido impuesto. Su escrito de 1959 titulado *La casa de Kyoto*

gira en torno a esta amenaza de la inmortalidad. En *El sol y el acero*, Mishima se refiere explícitamente a la antinomia entre la espada y la pluma: mientras el principio de la primera es una alianza con la muerte, la función de la segunda es exactamente inversa.<sup>27</sup> Por eso, sin duda, en el momento de morir, Mishima decidió repudiar al hombre de letras que era, para acabar así como un soldado.

En una carta que escribió a uno de sus lugartenientes la víspera de su suicidio, comunica su última voluntad en estos términos: «Vestid mi cuerpo con el uniforme de la Sociedad del Escudo, ponedme guantes blancos, hacedme empuñar el sable de soldado, y luego tened la bondad de tomar una fotografía. Puede que mi familia se oponga, pero quiero una prueba de que he muerto como un guerrero, y no como un hombre de letras»<sup>28</sup> (la cursiva es mía). De la misma forma, en una carta dirigida el mismo día a su familia, Mishima responde con una última negación al juego de significantes que determinó toda su vida: «He repudiado la pluma. Puesto que muero. Puesto que muero no como un hombre de letras, sino completamente como un soldado, quisiera que el carácter que significa *sable* —*bu*— sea incluido en mi nombre búdico.\* No es en absoluto necesario utilizar el carácter que significa *pluma* —*bun...*».<sup>29</sup> En el colmo de la tragedia, o en la cima del simulacro, para autentificar su firme voluntad de repudiar la pluma, ¿no puede evitar *escribirla!* Por otra parte, junto al sable con el que se abrió el vientre, había dejado un pincel y papel para escribir con su propia sangre, en el momento de morir, el carácter que significa *sable*. Lo real del dolor le impidió realizar esta última falsificación que le hubiera permitido convertir su propia muerte en la renegación suprema (*Verleugnung*). De hecho —¡oh colmo de los colmos!— esta renegación no se realiza, pero *aun así...*, ¿qué ocurre en el Otro, o sea en nosotros, sus lectores, para quienes esta muerte singular es precisamente lo que convierte a Mishima en inmortal?

### ***La virilidad y la muerte en la mitología homosexual***

Aparte de las singularidades subjetivas de la vida y la obra de Mishima, quisiera destacar ahora una serie de rasgos estructurales

\* Nombre póstumo.

presentes en buen número de relatos de homosexuales, en todo caso homosexuales perversos. Por muy japonés que sea, Mishima demuestra estar muy cerca de un discurso y de prácticas típicas que se han ido haciendo cada vez más manifiestas y explícitas en los últimos años, en lugares que pretenden ser la vanguardia de la civilización occidental. Así, las particularidades del recorrido de Mishima nos indican en qué dirección podría tratar de fundamentarse, más allá de la problemática del narcisismo, una esencia de la homosexualidad perversa. La relación con la muerte y la degradación del falo constituyen sus principales puntos de referencia. El recorrido de Mishima, ¿no tiene acaso como eje la finalidad fantasmática de hacer de su muerte una obra? Tal destino no le era inspirado sólo por el deseo que su suicidio tal vez haya realizado; se debía ante todo a una especie de mandato, a un *imperativo* absoluto, forma que para él había adquirido el deseo del Otro. Por otra parte, él mismo era vagamente consciente de ello, cuando escribía, en *El sol y el acero*: «No hay instante más deslumbrante que aquel en el que los fantasmas cotidianos sobre la muerte, el peligro y la destrucción del mundo se convierten en un deber».<sup>30</sup>

La regularidad de este rasgo en cierto tipo de homosexualidad masculina está demostrada por la experiencia. Aun así, es preciso indagar su fundamento. ¿Por qué, en eso que llamaré la «mitología del homosexual», el hombre ha de acabar muriendo para alcanzar su destino viril, como si estuviera escrito en el Otro que el niño sólo puede convertirse en hombre con la muerte y el sacrificio? Es curioso que la expansión contemporánea de una enfermedad mortal, vinculada (con o sin razón) con las relaciones homosexuales, venga a confirmar este fantasma. Con la consecuencia de que, en vez de constituir un límite al deseo homosexual —como quisieran los espíritus bienpensantes que creen en una moral de la amenezaza—, el riesgo del SIDA se conviene en una fascinación suplementaria, incluso en una verdadera necesidad de estructura para no pocos homosexuales: es un horizonte mortal que da por fin un sentido real a sus prácticas.

Esta última reflexión sólo les parecerá paradójica a quienes no escuchan, o no pueden oír, lo que dicen esos homosexuales, o a quienes prefieren evitar ciertas lecturas que, a decir verdad, no le dejan a uno incólume. Aparte de la lectura de Mishima, que al fin

y al cabo es muy estética, hay una obra mucho más dura para el lector. En ella, un homosexual declarado revela el mismo vínculo de la virilidad con la muerte: se trata de la obra de Jean Genet. Con todo, al contrario de lo que ocurre en el caso de Mishjma, en Genet la escritura consigue producir una mutación en el sujeto. No deberíamos hablar demasiado deprisa de «sublimación». Digamos de Genet lo que Lacan escribe sobre Sade: «no es engañado por su fantasma, en la medida en que el rigor de su pensamiento pasa a la lógica de su vida».<sup>31</sup> En efecto, la mutación introducida por la escritura es lo que le permite a Genet acceder a cierta virilidad sin necesidad de pasar efectivamente por la muerte, o por el riesgo de la muerte. La radicalidad de lo que está en juego —o la escritura, o la muerte— la confirmó el propio Genet en una serie de entrevistas concedidas en 1976 a Hubert Fichte. Así, por ejemplo, declara: «Escribiendo, nunca pongo... nunca he puesto mi persona en peligro, o al menos nunca seriamente. Nunca con implicaciones físicas. Nunca he escrito nada que dé ocasión a que me torturen, me metan en prisión o me maten». Y cuando su interlocutor le pregunta poco después: «¿Cómo fue el recorrido de su pensamiento, el camino de su vida hacia la obra escrita?», Genet le responde de la forma más directa: «Si me permite que le diga algo gordo, diría que las pulsiones asesinas fueron desviadas en provecho de pulsiones poéticas».<sup>32</sup>

Así, el destino de Genet puede ser considerado como contrapunto del de Mishima. Lo que muere en Genet es, finalmente, la parte femenina del sujeto. Por otra parte, es preciso recordar que Genet sitúa a la edad de diez años el descubrimiento de sus primeras pulsiones homosexuales, contemporáneo de la muerte de una niña por quien sentía un gran apego —diez años más tarde, le dedicó su primer poema—, además de estar vinculado con ella familiarmente por su filiación adoptiva. En efecto, la niña en cuestión era nieta de la señora Régnier, su madre adoptiva. En su reciente y notable ensayo biográfico *Jean Genet, la vie écrite*, Jean-Bernard Morat y advierte a este respecto: «El descubrimiento de la homosexualidad estaría pues relacionado, para Genet, con el descubrimiento de la muerte. Como Hamlet, tras ver el espectro de su padre, abandona a Ofelia para interesarse sólo en Horacio».<sup>33</sup>

En Mishima, por el contrario, la que debe morir es la parte vi-

ril del sujeto, al no poder ser reconocida, salvo cuando está herida de muerte. Esta herida necesaria del hombre en el fantasma de Mishima —y él sí se deja engañar por su fantasma—, esa abertura sangrienta en el vientre masculino pone de manifiesto una curiosa equivalencia: para él, ser viril supone sangrar como una mujer con la menstruación. De esta forma traduce, exhibiéndola delante de todos, la desnaturalizada castración a la que fue sometido por el deseo exorbitante de su abuela. Si la representación literaria de esta mutilación no le llevó a reconocerla como fantasma, sino que por el contrario parece haberle empujado más todavía a *realizarla* en su cuerpo, es sin duda porque la propia actividad literaria estaba situada (por el deseo de su madre) en la serie de las celebraciones del falo materno.

En cambio, en Genet, gracias a la obra la herida permanece en el plano del fantasma. En sus primeros escritos (*El condenado a muerte, Santa María de las Flores y Milagro de la rosa*), es escenificada a través de la figura central que, como un punto de fuga, proporciona toda su profundidad al cuadro pintado por el relato: la figura del condenado a muerte que, fuera del alcance de la mirada, espera la guillotina en su celda. Esta espera de la hoja que inevitablemente ha de cortar la cabeza al sujeto encarna para Genet la propia ascensión de la virilidad: ésta es esperada como resultado de un corte esencial que debe producirse en el cuerpo —aunque ese corte acabe con la vida.

Pero la obra de Genet, con su progresiva elaboración al hilo de los sucesivos relatos que la componen, es también la historia de una transformación subjetiva. ¿Se podría acaso llegar a hablar de un verdadero «atravesamiento del fantasma», tal como lo entiende Lacan, como definición de lo que puede esperarse de un análisis llevado hasta el final? En todo caso, se puede plantear que mediante la construcción de su obra Genet encuentra un acceso a la virilidad distinta de la muerte, con una escritura que consigue suplir al condenado. Por otra parte, Genet le llama la atención a Hubert Fichte sobre el hecho de que si la lengua francesa —su verdadero interlocutor, más que el propio lector— es tan importante para él, es porque es la lengua en la que fue condenado. Matando su parte femenina —representada por el personaje de Divina en *Santa María de las Flores*, o el personaje del mendigo prostituido en *Diario*



*del ladrón*— Genet descubre en la escritura una figura masculina que suple al condenado a muerte. Por eso en su caso la escritura consigue lo que no logra en Mishima —dejando de lado todo juicio sobre las cualidades respectivas de sus obras desde el punto de vista literario. Digamos, si se nos pide una fórmula, que en Genet la escritura produce una verdadera *metáfora* de la condena, generadora de un sentido nuevo para el sujeto y reveladora de una nueva forma de prisión, mientras que para Mishima la pluma (*bun*) se reduce fundamentalmente a una *metonimia* del sable (*bu*), y no le libera, en consecuencia, de la necesidad de entregarse a su filo.

Con todo, es conveniente relativizar el alcance de este «logro» en Genet, subrayando el carácter precario que siempre conservó para el autor. Se sabe, en efecto, que al menos en dos ocasiones, precisamente cuando el escritor alcanzaba el apogeo de su consagración, en 1952 y en 1966-1967, cayó en crisis de desesperación que le llevaron al borde del suicidio y, hecho significativo, a destruir muchos de sus manuscritos. En 1952, la aparición del monumental ensayo de Sartre *Saint Genet comédien et martyr*, que instaló en la cima de la gloria al personaje de Genet y a su obra, tuvo sobre él el efecto desastroso de un brutal «fuera máscaras». Como él mismo explica en una entrevista publicada en *Playboy* (1964), se sintió inundado por una especie de náusea, al verse desnudado por otro, y no por él mismo, al encontrarse al descubierto sin ceremonias ni disfraces: «Necesité tiempo para reponerme de la lectura de su libro. Me encontré casi imposibilitado para escribir [...]. El libro de Sartre produjo en mí un vacío que tuvo el efecto de una especie de deterioro psicológico [...]. Viví en ese estado espantoso durante seis años».<sup>34</sup>

Sin duda, habría que comparar este episodio de la vida de Genet con la escena de *Santa Marta de las Flores* que luego comentaré —cuando el héroe se dispone a recibir el tan esperado título de «ladrón» al término de una parodia de robo (léase, más abajo, la sección «Realidad del objeto, impostura del falo»). Al acreditar públicamente como real el personaje de Genet, al autenticar su máscara de ladrón, Sartre corría el peligro, en efecto, de colapsar uno sobre otro los registros imaginario y real, mientras que para Genet era esencial *jugar* con el margen entre los dos. Consecuencia: Genet sólo pudo sobreponerse al hundimiento provocado por el libro de

Sartre abandonando la novela y convirtiéndose en autor de teatro, es decir reconstruyendo voluntariamente el espacio de una escena y un decorado donde en adelante denunciaría a lo real mismo como hecho de máscaras, ilusiones y supercherías. Así, a Sartre, que había tratado de desvelar lo real enmascarado por lo imaginario de Genet, éste le responde reintroduciendo lo imaginario en lo real.

En 1966-1967, la segunda crisis capital que llevó a Genet a intentar el suicidio fue desencadenada por la representación de *Paravents* en el teatro nacional del Odéon: este acontecimiento fue un escándalo, hasta el punto que el mismo ministro de Cultura (André Malraux) hubo de intervenir en defensa de la obra... ¡Parece un sueño! O, más exactamente, se tiene la impresión de que, de acuerdo con la expresión corriente, la realidad supera a la ficción y hace al teatro inútil: si un ministro puede defenderlo en nombre de la cultura, si puede ser objeto de debate en la Asamblea nacional, ya no hace falta seguir escribiéndolo —se escribe solo. De esta crisis saldrá un nuevo Genet: el activista político, que en adelante recorrerá el mundo como si de una escena se tratara, y estará presente dondequiera que el decorado amenace con inflamarse y revelar su lado mortífero. Así, por ejemplo, un real tan irónico como el imaginario del autor tiene como resultado que Genet se encuentre en el teatro del Odéon en mayo de 1968, ocupado por los estudiantes, acontecimiento que él mismo comenta sutilmente en su entrevista con Hubert Fichte: «Al fin y al cabo, los estudiantes ocuparon un teatro. ¿Qué es un teatro? En primer lugar, ¿qué es el poder? Me parece que el poder no puede prescindir de la teatralidad. Nunca [...] en todas partes, lo que domina es la teatralidad [...]. Hay un lugar en el mundo donde el teatro no esconde ningún poder: es el teatro. ¡Matan al actor, pues bien!, va y se levanta, saluda al público y al día siguiente vuelven a matarle, vuelve a saludar, etc. No hay ningún peligro. En mayo de 1968, los estudiantes ocuparon un teatro, es decir un lugar donde se evacúa todo poder, donde la teatralidad, ella sola, subsiste sin peligro. Si de entrada hubieran ocupado los juzgados, la cosa hubiera sido mucho más difícil, porque eso está mucho mejor custodiado que el teatro del Odéon, pero sobre todo, porque se hubieran visto obligados a enviar a gente a la cárcel, a pronunciar juicios, era el comienzo de una revolución. Pero no lo hicieron».<sup>35</sup>

Pero antes de continuar con la lectura de Genet, creo necesario introducir algunas reflexiones sobre la función de la mitología del homosexual. En efecto, es chocante, para quien escucha los discursos sostenidos por toda una serie de homosexuales, constatar que convergen hacia algunos elementos fundamentales. Por muy individual que sea la mitología escenificada en sus relatos particulares, sin embargo tiende a ir más allá del marco de la escena fantasmática privada para encontrarse implicada en la escena pública y ser compartida por una comunidad que extrae de ella una liturgia y un culto. Una característica propia de cierta forma de homosexualidad masculina es la de organizarse como *discurso* y hacer del fantasma un vínculo social de grupo, como si ese fantasma exigiera, más que una identificación, una verdadera inclusión del otro en la escena. Esto es, por otra parte, lo que permite comparar, sin grandes obstáculos, a individuos tan distintos por su origen como Mishima y Genet. En ambos, como en la mayoría de los homosexuales que se reúnen en grupos, se descubre el tema obsesivo de una especie de institución homosexual iniciática, en la que la celebración de la virilidad pasa por una serie de rituales sadomasoquistas y culmina en la comunión del grupo en torno al fantasma de una muerte (o una degradación) sacrificial. El ejército privado de Mishima, la Tatenokai, con sus uniformes, sus desfiles, sus maniobras, su estricta jerarquía y su ideal del suicidio samurai, no es fundamentalmente distinto de la prisión descrita por Genet, donde la jerarquía de los «toperos», los «duros» y los «arrugas», rodeada por los guardianes, los policías y los jueces, forma una comunión a través de la presencia casi mística del condenado a muerte aislado en su celda. En estos fantasmas reconocemos igualmente un tema que como analistas oímos diariamente en nuestros despachos.

Ya he mencionado, en relación con mis entrevistas con Felipe, esas comunidades homosexuales «duras», más o menos sadomasoquistas, organizadas en las grandes ciudades de Occidente. ¿Acaso hay que destacar este rasgo sadomasoquista y deducir de él que, en estos casos, la homosexualidad es sólo el accesorio de una perversión sádica o masoquista, o sea que dos perversiones distintas pueden coincidir en una especie de amalgama? Creo más bien que la calificación de «sadomasoquista», aun siendo exacta desde el punto de vista objetivo, deja de lado lo esencial, es decir la finalidad per-

seguida por tales institucionalizaciones de la homosexualidad. El rasgo principal de esas comunidades no es ni el sadismo ni el masoquismo, sino su aspecto institucional, o mejor, el aspecto *iniciático* de sus prácticas. Para Mishima, como para Genet o para Felipe, se trata, más allá de cualquier búsqueda del placer y más allá de todo fantasma sádico o masoquista, de encontrar en esas instituciones un marco que prescribe la participación en un *rito de iniciación* cuyo objetivo es la celebración y el reconocimiento de la virilidad. En otros términos, la función de esas comunidades está esencialmente vinculada con la realización de la castración, bajo una forma ritual o de simulacro.

Para comprender la naturaleza y la función de esta clase de instituciones, es preciso separar en ellas adecuadamente lo simbólico, lo imaginario y lo real. En el fondo, están estructuradas como lo está el propio fantasma: escena imaginaria, enunciada en lo simbólico, que apunta a un objeto real. El aspecto regulado, incluso ritualizado, de las prácticas en torno a las que se agrupan estas comunidades tiene, como todo ceremonial, un alto poder de simbolización. Éste se verifica en su lenguaje codificado, por cuyo uso los sujetos se reconocen entre ellos. Lo que está codificado de esta forma constituye la representación imaginaria de la castración, operación fundamental por la que el niño debe abandonar el deseo de *ser* el falo para acceder al de *tenerlo*.

Recordemos que, en la teoría psicoanalítica, la castración es una privación *simbólica* que afecta a un órgano *imaginario* y requiere la intervención del padre *real*. Ahora bien: precisamente en la orquestación de esta operación se presenta, para el homosexual perverso, una dificultad que le impide separar correctamente el registro en el que *es* el falo del registro en el que lo *tiene* o debería tenerlo. El deseo de la madre por el hijo pone al padre del homosexual, en cuanto padre *real*, fuera de juego. En su deseo, la madre reconoce al hijo como aquel que es el falo, en vez de reconocer a su marido como aquel que lo *tiene*. La condición del padre como privador (del falo imaginario), pero también como donador (del falo simbólico), resulta así profundamente desacreditada.

Uno de mis analizantes ilustraba espléndidamente esta situación y sus consecuencias en la imagen clave de un sueño. Había soñado que pilotaba un avioncito y volaba cabeza abajo, con su padre, fue-

ra del asiento, colgando de su pene. En esta situación *invertida*, vemos que es el padre quien en adelante se encuentra suspendido del falo del hijo, y no al revés. Esta carencia real del padre deja pues intacto el órgano imaginario que el sujeto *es* o cree ser para su madre. Lo indica el hecho de que, en el homosexual, a menudo el falo es idéntico, no al pene (como sucede generalmente en el neurótico), sino a la imagen corporal completa. Así, para Mishima, es el conjunto de la musculatura lo que se ha de poner a prueba y se ha de endurecer hasta asemejarse al acero;<sup>36</sup> para Genet, todo el cuerpo ha de ser encarcelado o dominado por la figura de «la Bestia». En el ritual homosexual, la carencia del padre real se traduce igualmente en el hecho de que el papel de oficiante del rito muy raramente le es delegado a una figura paterna, que muy a menudo se encuentra fuera de juego, en un lugar inaccesible. Como lo demuestra Mishima, el día de su suicidio, cuando empieza tomando como rehén, y convirtiendo así en inoperante, al general del ejército japonés a quien quería exigir el reconocimiento de su milicia privada; aun así, esta eliminación de un padre real no implica la ausencia de toda llamada al padre —por el contrario, antes de abrirse el vientre, en su arenga, Mishima lanza una última llamada solemne al emperador, a quien dedica verdaderamente su muerte. En el rito de muerte homosexual, el papel del oficiante castrador es delegado por el sujeto, o por la comunidad, a un semejante: el hombre del sable (su amante) en el caso de Mishima, el verdugo que acciona la guillotina en el caso de Genet, el costurero con sus tijeras en el caso de Felipe. Este semejante no es tan sólo un doble del sujeto, sino también un ideal de naturaleza profundamente femenina, o en todo caso con esa feminidad particular con la que el homosexual mantiene una relación imaginaria pasional: es una mujer fálica armada del instrumento todopoderoso del sacrificio la que acaba ocupando el lugar y la función del padre real. Así, el samurai de Mishima no es sino una Juana de Arco blandiendo la espada; el verdugo de Genet, que hace rodar la cabeza del condenado hasta el cesto, se confunde con la mujer que da a luz y abandona a su hijo en el cubo de la basura; el sastre de Felipe es una representación de la madre que escotomiza el sexo masculino.

Por otra parte, resulta extraño ver resurgir, dentro de las prácticas ritualizadas y las liturgias de los grupos homosexuales contem-

poráneos, toda una imagería que, ya sea directamente a través de sus propias insignias o indirectamente a través de las fuentes en las que se inspira, coincide con las fantasmagorías del nazismo.<sup>37</sup> La obra de Jean Genet lleva su marca, por ejemplo en *Pompas fúnebres*, uno de cuyos personajes es Hitler. Ciertas frases llaman la atención especialmente, en conexión con lo que he planteado de Mishima: «El Führer enviaba a la muerte a sus más hermosos hombres. Era la única forma que tenía de poseerlos a todos».<sup>38</sup> Versión del padre primitivo de la horda, explícitamente asimilado unas páginas más abajo a la mujer fálica y a la heroína de Mishima: «Antes de la guerra, los humoristas caricaturizaban a Adolf Hitler con los rasgos jocosos de la Doncella de Orleans con el bigote de un payaso de cine. *Oye voces*, decían los pies de las caricaturas... Los humoristas se daban cuenta de que Hitler era Juana de Arco».<sup>39</sup> Se ve pues que la carencia del padre real puede producir sus efectos en el plano del padre imaginario: designado el primero como absolutamente castrado, el segundo aparece feminizado... Pero estas alusiones a Hitler, en la pluma de Genet, me inspiran otra reflexión. Si he comenzado el capítulo sobre la homosexualidad masculina subrayando que el estado de la civilización puede modelar la forma que adquiere y el lugar que ocupa este síntoma, también me he de preguntar por la forma en que los homosexuales pueden reapropiarse la historia y reinterpretarla. ¿Qué significa esa fascinación de los grupos homosexuales por una especie de comunidad iniciática, clásicamente estructurada de acuerdo con los ideales en los que se sostienen las dos masas analizadas por Freud, el ejército y la Iglesia? El rasgo propio y específico del uso que estos grupos homosexuales pueden hacer de la estructura de tales masas consiste, precisamente, en introducir en ellas un objetivo de iniciación a la virilidad, convirtiéndolas así en el lugar teatral donde puede escenificarse la castración en un sacrificio que culmina en la muerte, o en el peligro de muerte. De este modo, las prácticas homosexuales vuelven, sin saberlo, a un ritual que se sitúa en el mismo origen de la historia de la homosexualidad.

Parece, en efecto, que la homosexualidad, generalizada en las diversas regiones de Grecia a partir del siglo VI antes de Cristo bajo la forma de la relación pedagógica entre un amante adulto y un amado adolescente, era una forma edulcorada de una homosexua-

lidad más antigua, prehelénica, en la que el aspecto iniciático y guerrero era fundamental. Al menos esta tesis es objeto de debate entre dos historiadores de la homosexualidad griega: K. J. Dover<sup>40</sup> y B. Sergent.<sup>41</sup>

Según el primero, la homosexualidad típica de la Grecia antigua se ha de plantear en base a la noción de *dikaios eros* (amor legítimo), distinguiéndola claramente de una «mala homosexualidad», expresión de la sexualidad libertina de los ciudadanos venidos a menos, de los afeminados y de los sátiros. El *dikaios eros* designa una relación ideal que tiene su código amoroso estricto: entre el amante (*erastés*) y el amado (*éramenos*), hay una disimetría esencial que distribuye, por un lado, la edad adulta, la disposición activa, el deseo (*eros*) y la conquista; y por otro lado, la adolescencia, la actitud pasiva, el amor (*philia*) y la resistencia. Según Dover, esta homosexualidad específica habría tenido como punto de partida el sentimiento, en la sociedad griega de la época, de una carencia en las relaciones de los hombres con las mujeres y con la comunidad en su conjunto.

En cuanto a B. Sergent, desarrolla una concepción completamente distinta. Según él, la homosexualidad griega no tendría su causa en una deficiencia inherente a las relaciones con las mujeres, sino en la necesidad de una iniciación y una integración social. La pederastia griega no habría sido siempre la que describe Platón y celebran los escritores de la Edad de Oro de la civilización ática, sino que debió ser precedida por una costumbre originaria desaparecida durante el siglo VII con la democratización de los gimnasios. Se encuentran trazas de esta costumbre en otras poblaciones indoeuropeas, especialmente entre los germanos, los cretenses y los macedonios. Esta tesis se apoya en investigaciones eruditas —basadas sobre todo en las cerámicas más antiguas y los graffiti encontrados en ciertas rocas cercanas a lugares consagrados— que demuestran la existencia, en época preclásica, de una pederastia iniciática e institucional reservada a la aristocracia y regulada por rituales de guerra o de caza.

En estas costumbres más antiguas, de origen indoeuropeo, ni la belleza del amado ni la seducción del amante tenían un papel decisivo. La función de la pederastia era entonces la de organizar la alianza y el intercambio entre familias de la nobleza, y era una

de las claves del orden social. Así, el amante del adolescente se convertía a menudo, unos años más tarde, en su suegro, o sea el que le proporcionaba una mujer para casarse. La finalidad de esta institución era organizar, mediante un auténtico rito de paso, la consagración de la virilidad del adolescente: el fin de la fase homosexual (pasiva) del joven era señalado por fiestas religiosas tradicionales al término de las cuales se le admitía como miembro del grupo de los hombres dominantes. Esta clase de iniciación, característica de diversas poblaciones indoeuropeas, sólo tiene equivalentes en algunas tribus de Papuasias y Melanesia, donde existe una pederastia institucionalizada con práctica del coito anal u oral entre un guerrero adulto y un adolescente todavía no iniciado, práctica que finaliza con la iniciación del joven.

Las costumbres mejor documentadas son las de los cretenses y los espartanos, que B. Sergent reconstituye con mucha precisión. En Creta, la tradición mandaba, al menos en el medio cerrado de la aristocracia, que un adolescente de buena familia fuera raptado (y no *seducido*) por un joven adulto de otra familia, durante un periodo limitado por ley a dos meses de duración. El rapto era ritualizado y se producía ante testigos que controlaban que el raptor fuese de un rango igual o superior al del adolescente, además de proceder de acuerdo con las reglas. Durante los dos meses que duraba esta relación, el adolescente era llevado fuera de la ciudad, al campo o a la montaña, por su raptor. Al término de esta reclusión, el joven era devuelto a su familia con regalos de tres tipos distintos, en correspondencia con la tripartición puesta de manifiesto en las instituciones indoeuropeas por los trabajos de G. Dumézil. El joven sacrificaba entonces un buey a Zeus y hacía una declaración pública sobre el comercio que había tenido con su amante. Por lo general, la familia que había proporcionado el amante era también la que, más adelante, le procuraba al joven una esposa. Una leyenda de Phaistos, perpetuada por una fiesta religiosa, añade un detalle suplementario a esta ceremonia. Durante la fiesta, llamada *ekdusia* (desnudamiento), los adolescentes, vestidos con ropas femeninas, eran autorizados a despojarse de ellas y luego se les declaraba aptos para el matrimonio.

En Esparta, el carácter guerrero de la institución pederástica era aún más acentuado. Los niños estaban agrupados en verdaderos cuer-



pos disciplinarios desde la edad de siete años. Su descripción por Plutarco en su *Vida de Licurgo* hace pensar extrañamente en el cuadro que hace Genet de Mettray, donde pasó parte de su juventud. A los doce años, los chicos eran tomados a su cargo por amantes que les trataban con gran severidad: la menor falta era castigada, y con la mayor dureza, porque el amante era considerado personalmente responsable de las infracciones de su amado frente a los magistrados. Las pruebas que los jóvenes espartanos debían afrontar durante su periodo pederástico incluían en particular el robo, la caza, la resistencia al hambre y la supervivencia en una región montañosa. También en este caso, una fiesta religiosa confirmaba el carácter iniciático de la pederastia: la fiesta de las *Uakintia*, cuyo mito de fundación incluye la muerte y la resurrección de un héroe joven e imberbe, alumno y amado de Apolo que luego, ya mayor y con barba, se convierte en un soldado espartano.

Estas dos iniciaciones —a las que los trabajos de B. Sergent permiten añadir las costumbres de Megara, de Tebas y de la isla de Santorín— demuestran que antes de convertirse en laica, antes de democratizarse y banalizarse en la dialéctica del deseo y del placer, la pederastia griega había jugado el papel clave de una iniciación a la función viril. En los viejos mitos fundadores de la pederastia, en las fiestas religiosas que las celebran, así como en las pruebas materiales impuestas a los adolescentes, la idea central es la de un héroe feminizado que debe morir, o al menos correr ese riesgo, para renacer tras el abandono de toda feminidad. La iniciación homosexual consagra, en suma, la muerte de la parte femenina del joven, esa parte que le deja a merced del goce del macho (recuérdese que, en la concepción de la cultura griega de la época, la mujer tiene una propensión natural a ceder al deseo del hombre).

En contraste, se puede ver hasta qué punto la pederastia de la época clásica, cuyos principios expone Sócrates, está alejada de este origen iniciático. Lejos de estar destinada a introducir una ruptura y un cambio en la vida del muchacho, la pederastia clásica, por el contrario, pretende inscribir una continuidad y eternizar una determinada relación con el deseo. La teoría del amor defendida por Sócrates es, sin duda, *pedagógica*, pero ya no es *iniciática*; sitúa el saber y la virtud filosófica en continuidad con la relación homosexual, como su culminación, y hace de ella una prenda de in-

mortalidad, mientras que, en el marco de los mitos antiguos, sólo era posible el acceso a la virtud a condición de romper primero con la homosexualidad y pasar por una especie de muerte fantasmática.

Todo esto no es para dar a entender que se pueda interpretar el inconsciente mediante el mito —eso sería desviarnos hacia el camino tomado anteriormente por Jung, un camino que conduce a la religión. Pero todo ello permite llamar la atención sobre el hecho de que el mito es ya una interpretación planteada por el inconsciente, y que tal interpretación muy bien podría esclarecer la estructura misma del fantasma homosexual, al menos el de cierta forma de homosexualidad.

La experiencia perversa del homosexual revela a menudo la búsqueda o la teatralización de una iniciación análoga a la de las costumbres prehelénicas. Ahora comprendemos por qué. Si el homosexual perverso procede así, es porque los datos de su estructura le ocultan la salida de la problemática de la castración, y sin enfrentarse con la castración no es posible una posición viril auténtica. El mito antiguo no hacía sino organizar la renuncia del joven a ser el falo, para que pudiera acceder a la posición en la que se trata de tenerlo. La renegación (*Verleugnung*) de la castración, que según Freud es característica de la estructura de la perversión, significa que el sujeto perverso se divide en dos posiciones contradictorias, pero afirmadas de forma simultánea: por un lado, reconoce la existencia de la castración, y por otro lado, al mismo tiempo, la niega por completo. Esta división se entiende si introducimos la dialéctica del ser y del tener a propósito del falo. Lo que hace el homosexual perverso es afirmar a la vez que *tiene* el falo (no se toma verdaderamente por una mujer) y que *es* el falo. Sin embargo, la lógica del deseo inconsciente es tal, que si es el falo no puede tenerlo. De ahí el perpetuo sentimiento de *impostura* que afecta a este sujeto; de ahí también la necesidad de recurrir a determinados ritos que le garanticen que... aun así, lo tiene. La lectura de la obra de Jean Genet nos permitirá avanzar algo más en el estudio de la dialéctica de esta impostura y esa búsqueda.

### *Iniciación, impostura y escritura en Genet*

A diferencia de la de Mishima, la obra de Genet pone en práctica una escritura que consigue materializar la experiencia iniciática que persigue. En una nota de diciembre de 1948, escrita cuando redactaba su *Confesión de una máscara*, Mishima confesaba: «Quisiera matar a un hombre; quiero ver el color rojo de la sangre. Un escritor escribe historias de amor porque no tiene el favor de las mujeres; yo me puse a escribir novelas para no acabar condenado a muerte...».<sup>42</sup> Esta misma confesión la hace Genet cuando a la pregunta «¿Por qué no ha cometido nunca, usted mismo, un asesinato?», responde: «Probablemente, porque he escrito mis libros».<sup>43</sup> Sin embargo, si Mishima acaba imponiéndose la ejecución de la sentencia en lo real de su propio cuerpo, Genet, por su parte, encuentra en la escritura una metáfora de la condena a muerte que le permite evitarla en la vida real. ¿Por qué fracasó Mishima en lo que se refiere a realizar en su escritura una relación satisfactoria con la castración? A las respuestas que ya he aportado antes a esta pregunta, añadiré un tercer punto: Mishima tenía la sensación de que la muerte (con su aspecto iniciático) era para él imposible. Al contexto de su infancia, que le había convertido por adelantado en inmortal, se unía su convicción de que la función de la escritura era, por naturaleza, evitar la muerte. En un breve ensayo, fechado en 1948, escribía: «El infortunio de aquel que goza virtualmente de la inmortalidad, para quien el suicidio no será nunca posible».<sup>44</sup> Todo su esfuerzo consistió en encontrar la forma de procurarse esta posibilidad.

Genet, en suma, tuvo más suerte, aunque también él, como Mishima, «ya estaba muerto» desde su infancia, como dice en más de una ocasión. En *milagro de la rosa*, por ejemplo, escribe: «Como mi infancia ha muerto, al hablar de ella hablaré de una muerte, pero será hablar del mundo de la muerte, del Reino de las Tinieblas o de la Transparencia».<sup>45</sup> O bien: «Soy un muerto que ve su esqueleto en un espejo, o un personaje de sueño que sabe que no vive sino en la región más oscura de un ser cuyo rostro ignorará despierto».<sup>46</sup> De forma análoga a Mishima, originalmente Genet se imagina visto por el Otro como muerto. Sin embargo, a esta muerte imaginaria primera le opondrá otra que se hace presente

al final de la adolescencia, y a cuyo alrededor reorganizará todo su universo subjetivo. Se trata del encuentro con el *condenado a muerte*. Su función es capital: en definitiva, el condenado a muerte le abre la posibilidad de la muerte. Desde entonces, en efecto, la muerte ya no está *detrás* de Genet, como una instancia anónima y sin significación, sino *delante*, como una sanción, es decir un juicio mediante el cual el Otro (en este caso, el juez) puede validar, dándole significación, el carácter irreparable de un comportamiento, transformando un «gesto desgraciado», o un impulso, en *acto verdadero*.

Para Genet, la condena supone ante todo ser reconocido, o sea lo que le faltó a él desde su nacimiento. Por otra parte, no deja de reivindicar, tanto para él mismo como para los criminales en general, la entera responsabilidad del acto criminal, y solicita les sea reconocida la exigencia de un castigo dotado de un manifiesto valor iniciático: «...la conclusión del tribunal que les juzga es ésta: "Absuelto por haber actuado sin discernimiento, y se le confía hasta la mayoría de edad al tribunal tutelar...". Pero el joven criminal rechaza ya la indulgencia y la comprensión, así como la solicitud de una sociedad contra la cual acaba de rebelarse cometiendo su primer delito. Él, que a los quince o dieciséis años, o más temprano, ha alcanzado una mayoría de edad que la gente corriente no tendrá ni siquiera a los sesenta, desprecia toda esa bondad. Exige un castigo sin compasión. Exige, para empezar, que el castigo se defina en tales términos que sean signo de una crueldad fundamental. Así, cuando confiesa que le han absuelto, que le condenan a una pena ligera, lo hace con una especie de vergüenza. Lo que quiere es rigor. Lo exige. Sueña para sus adentros que será como un terrible infierno y el reformatorio un lugar en el mundo de donde nadie consigue salir. [...] Porque es [su virilidad] lo que esos chicos van a conquistar. Exigen que sea una prueba terrible».<sup>47</sup> Por eso, contradiciendo el punto de vista de los sociólogos y los criminólogos, Genet sostiene la idea de que los penales no son sino la proyección material del «deseo de severidad» de los jóvenes criminales. Este deseo de severidad, como se ve, es en realidad un deseo de acceder a la virilidad recibiendo del Otro el tratamiento que la sanciona y la autentifica. El encarcelamiento es entonces esperado como equivalente a la prueba iniciática por la que estaban

obligados a pasar los jóvenes espartanos o los jóvenes cretenses.

En los libros de Genet, por otra parte, la condena nunca es injusta, aun cuando sea excesiva o inmerecida. Lejos de decretar el rechazo del criminal, por el contrario es un signo de aceptación y le confiere nobleza, incluso le da un carácter sagrado. La huella de lo sagrado también está presente en el trasfondo a lo largo de todo *Milagro de la rosa*, relato articulado en torno a un centro invisible: la celda de Harcamone, el condenado a muerte que espera la ejecución en total aislamiento, como ungido por esta sentencia, marcado por un tabú sagrado. Esta presencia divina basta, según Genet, para hacer de la prisión «una comunidad mística, pues la celda del condenado a muerte, iluminada noche y día, es ciertamente la capilla hacia la que van nuestras oraciones mudas».<sup>48</sup> Unida alrededor de este verdadero tabernáculo, la comunidad de los prisioneros se confunde con una comunidad religiosa que, retirada del mundo, espera con fervor la encarnación del dios. De la misma forma, cuando Santa María de las Flores, condenado a la guillotina, es entregado a sus guardianes, «les pareció revestido de un carácter sagrado, próximo a aquel que poseían antaño las víctimas expiatorias».<sup>49</sup> Hay un término dotado, en la obra de Genet, de un carácter singular, por sí mismo iniciático: la confesión, que acarrea la condena y, en consecuencia, el reconocimiento y la sacralización. Una constante caracteriza a la confesión en esta obra: siempre es pronunciada en discordancia con respecto a la realidad. Tan pronto se ve a un criminal que se niega obstinadamente a confesar un delito irrefutablemente probado, como se ve a otro confesar una falta de la que nunca había sido acusado. Esta doble eventualidad corresponde a la estructura de la renegación perversa: por un lado, el sujeto niega la evidencia de lo real; por otro lado, afirma la existencia de un real que no se ve. La función de la confesión en estos relatos está pues claramente relacionada con la afirmación de «otra realidad», en nombre de la cual el sujeto quiere hacerse reconocer.

La atracción que siente el criminal de Genet por la confesión se explica por su carácter de acto irreparable. Es todavía más irreparable que el propio crimen, pues de acuerdo con la lógica de Genet, un crimen perpetrado no es nada mientras no sea confesado. Este postulado me recuerda la exigencia de «decirlo todo» propia

del escrito sadiano: en la lógica perversa de la renegación, la condición de real depende enteramente de la palabra (sólo existe lo que *se dice* que existe). Por otra parte, la confesión se hace tanto más necesaria e imperiosa cuando el criminal se ve acusado no por algo que no ha cometido (pues de todos modos, en tal caso, su confesión podría hacerlo existir), sino por algo que ni siquiera es un crimen (en este caso, la confesión no podría hacer existir nada de nada), o peor aún, por un falso crimen, un *simulacro*: contra esta sospecha de simulacro se hace necesaria, con toda urgencia, la confesión de un crimen *verdadero*, para no convertirse en un falso criminal. Así, la confesión por la que Santa María de las Flores reconoce haber asesinado a un viejo es provocada por una investigación seguida de un interrogatorio anodino, cuando la policía, investigando un tráfico de drogas de poca monta, encuentra en el apartamento sospechoso un maniquí de cera tirado por el suelo. Este simulacro de cadáver que monopoliza la mirada, al realizar un simulacro de asesinato, tiene como efecto la destrucción de la propia idea de asesinato en el ánimo de los policías, de la misma forma que el fetiche, como falo postizo, anula la idea de la castración. Si deja que el policía siga esa pista, el criminal se expone a un simulacro de guillotina, un falso reconocimiento que le otorgaría tan sólo una virilidad simulada. Por eso, cuando el policía le interroga en tono tranquilizador («No pasa nada. Sólo un poco de trena, no te arriesgas a la guillotina»), Santa María de las Flores se tambalea y siente un vértigo repentino, idéntico al que describe Genet, al final del mismo relato, cuando cuenta la experiencia que para él fue la «Revelación», es decir el descubrimiento de la impostura general del mundo.<sup>50</sup> Este vértigo señala la amenaza de una verdadera desaparición subjetiva. Para escapar de ella, confiesa bruscamente un verdadero asesinato, desengañando al otro en el preciso momento en que se estaba dejando engañar, para no ser víctima él mismo de tal engaño. Este episodio demuestra que la lógica propia de la perversión —lógica de la falsificación, de la impostura y de la ilusión— sólo puede sostenerse a condición de que el sujeto pueda continuar suponiendo la presencia, detrás de las apariencias, de una verdad escondida que estaría en su mano revelar y hacer sancionar. Cuando el joven Calafrog roba un cáliz del sagrario de una iglesia y espera ser condenado inmediatamente, fulminado por el rayo divino como

el condenado a muerte por la hoja de la guillotina, el hecho de que no suceda nada está muy lejos de aliviarle. Como escribe Genet, «No hubo milagro. Dios se había rajado. Dios estaba hueco. Nada más que un agujero con cualquier cosa alrededor».<sup>51</sup> ¿Cómo soportar la revelación de ese agujero, de ese vacío del Otro? ¿Cómo, sino con la confesión, que conduce al propio sujeto al interior de dicho agujero para completar de nuevo al Otro y darle su plena consistencia?

Pero Genet no se deja engañar por este fantasma. En todo caso, parece consciente de que se trata de un fantasma. Cuando Santa María de las Flores es guillotinado, no pasa nada, como tras el robo del cáliz en la iglesia, o tras la muerte de Divina. «A Santa María de las Flores le cortó la cabeza un cuchillo auténtico. Y nada sucedió. ¿Para qué? No es necesario que el velo del templo se desgarré de abajo arriba porque un dios entregue el alma. Eso sólo puede probar la mala calidad del tejido y lo viejo que está.»<sup>52</sup> No pasa nada... salvo que el libro de Genet llega a su fin. Sin duda este libro es también una forma de confesión. Pero una confesión mucho más consecuente que la confesión de un crimen, porque se trata de la confesión de un fantasma, es decir algo que le pasa desapercibido al propio criminal, cuyo acto, por muy *real* que sea, se inserta en un mundo *irreal* de expresión.<sup>53</sup> El criminal de Genet no sabe, y no puede saber, que cuando confiesa y reclama la guillotina está realizando un fantasma —por ejemplo, el de confundirse, por la rigidez del cadáver y por el corte infligido al cuerpo, con un pene en erección, cortado y chorreando sangre, manifestación sagrada del falo sacrificado. Escribiendo, Genet se separa de esa escena de la que hubiera podido ser, sin saberlo, un actor. Al mismo tiempo, el montaje simbólico e imaginario que impone a sus héroes no esconde su artificiosidad. La iniciación que reclaman no es sino un fantasma —y en este fantasma, en contra de lo que ellos parecen creer, el acceso a la virilidad permanece suspendido. Porque el escenario que culmina en la escena del cadalso no les lleva en absoluto a la posición en la que, al *tener* el falo, podrían medirse con la castración, sino más bien a aquella otra en la que, por *serlo* con todo su cuerpo, se aseguran huir de la castración por últi-

ma vez. Así, el «duro», petrificado en su rigidez, y el «arruga»,\* agujereado por todas partes, participan al fin y al cabo de la misma impostura. «El culto de la virilidad es siempre un juego», confesaba Genet.<sup>54</sup>

## 5. El homosexual es un moralista

### *De la transmisión iniciática a la pedagogía de la virilidad*

La homosexualidad masculina no es únicamente una cuestión de elección de objeto sexual y de elección de una identidad sexual. Consiste ante todo en una interrogación y en una puesta en tela de juicio de la aparente *evidencia* de la masculinidad. ¿Cómo ser, o convertirse, en un hombre? La respuesta a esta pregunta sólo les parece evidente a quienes, como hijos, se sitúan en el linaje de un padre a quien le suponen tanto el atributo de la virilidad como la capacidad de transmitir su posesión. Por su parte, el perverso homosexual tiene muchas razones para sospechar que esa transmisión es un simulacro, porque el origen de su posición subjetiva es precisamente la desvirilización del padre y la degradación del falo que le correspondería donar.

Desde el punto de vista de la transmisión del falo, el homosexual se inscribe más bien en un linaje materno. De ello no se desprende que sea una niña, ni que se identifique con esa posición. Por el contrario, el rasgo particular de la filiación imaginaria del homosexual (distinta en este punto de la del travestido y de la del transexual) es el carácter paradójico de su masculinidad. Es un macho, sin lugar a dudas, pero lo es sólo por el poder de una madre o de un linaje de mujeres. En esta investigación, lo que nos interesa no es tanto la identificación con la madre, cuya importancia en el homosexual fue destacada por Freud, sino el punto en el que se basa su virilidad. Si se puede afirmar, en efecto, que el homosexual se identifica con su madre, es en la medida en que ésta, para

\* En el original, *tante*, «tía», nombre femenino y con una connotación familiar precisa.



el sujeto, es la portadora de las insignias fálicas o la depositaria de la tradición que sostiene el ideal masculino. Ya he mostrado hasta qué punto la vida y la obra de Mishima ilustran este axioma. El padre de Mishima sólo tenía en definitiva el papel de un órgano reproductor (el falo reducido a la cópula) utilizado por la abuela, en cierto modo, para hacerse un nieto, un heredero a quien le encargará la representación del ideal viril que ella misma detenta; y cuando, a continuación, Mishima decidió consagrarse a la literatura, fue igualmente para responder al deseo insatisfecho de una mujer (esta vez su madre), mientras su padre quedaba de nuevo al margen como la escoria de ese linaje de mujeres. El caso de Felipe demostraba una transmisión análoga del ideal viril: la adoración de su belleza por parte de su madre quedaba redoblada por el hecho de que era ella quien tenía los instrumentos (las tijeras de costurera) que podían valerle la admiración de sus semejantes.

De todas formas, sería excesivamente simple creer que el homosexual resuelve la cuestión de su identidad y su deseo por la asimilación pura y simple del ideal viril transmitido por la madre. En efecto, él es el primero en reconocer el carácter problemático de esa posición, y señala, al menos en su fantasma, que el ideal masculino magnificado en el linaje materno sólo es celebrado y exaltado en la medida en que destina al macho a la muerte o al sacrificio. Por eso no ha de sorprendernos constatar, en el discurso y en la vida del homosexual, la preponderancia del tema de la transmisión y la educación de la virilidad. En páginas anteriores he destacado hasta qué punto, en algunas comunidades homosexuales, la fascinación por un rito de paso, de forma decididamente sadomasoquista, transmitía como el eco lejano y deformado de antiguas ceremonias de consagración de la virilidad. Estas prácticas, que suponen, si no el riesgo de muerte, sí al menos el de daños físicos irreversibles, demuestran la dificultad del perverso ante la castración, caricaturizada fantasmáticamente como la exigencia exorbitante de una madre cruel. Por otra parte, puede destacarse una segunda constante del discurso homosexual: la atracción que siente por una posición que calificaré de «pedagógica». No hay preocupación más noble, ni ideal más elevado para el homosexual (aunque no sea pederasta en sentido estricto), que el de formar o reformar a la juventud —entiéndase: a los jovencitos. Montherlant, Jouhan-

deau, Genet, afirman esta voluntad de la forma más explícita; Gide lo hace más discretamente. En este proyecto de educación de los jóvenes, el homosexual ocupa a su vez decididamente la posición de una madre educadora que transmite las consignas de la virilidad.

Iniciación y pedagogía constituyen así las dos vertientes de la confrontación del homosexual con la transmisión del falo. Esta dualidad corresponde por otra parte a la escisión perversa de la posición subjetiva con respecto a la castración y al mecanismo de la renegación. Por una parte, el sujeto reconoce la necesidad de la castración, pero sólo puede abordarla a través del paroxismo de un escenario iniciático en el que la castración se escenifica como una herida real y como degradación subjetiva. Por otra parte, y simultáneamente, niega por completo la castración y se conforta con una convicción: el acceso a la virilidad podría ser una pura y simple cuestión de aprendizaje y de una educación adecuada. En esta segunda vertiente, inevitablemente, el sujeto se ve llevado a asumir por sí mismo la impostura primordialmente sostenida por el personaje materno. Aparentando tener el falo, pretende autenticar este semblante en la virilidad que su alumno podría adquirir gracias a sus lecciones.

Esta escisión explica igualmente la complejidad de la sexualidad del homosexual, especialmente sus alternancias entre los imperativos de goce y las seducciones del amor. En la primera vertiente (la de la iniciación), el sujeto parece abandonarse enteramente a la posición pasiva que el discurso común identifica por lo general con la feminidad. Así, la mayoría de homosexuales perversos conocen periodos de «ligues» desenfrenados en el curso de los cuales parecen animados por la compulsión irrefrenable a ofrecerse como un agujero para cualquier falo. El objetivo sacrificial de este proceder se adivina en el discurso que ellos mismos sostienen al respecto. A menudo insisten en que esperan ser penetrados lo más a menudo y lo más brutalmente posible.

Uno de mis analizantes me contaba que, durante estos periodos, llegaba a cambiar de pareja de doce a quince veces por día, hasta sentir la sensación exaltante de que su ano quedaba perpetuamente «abierto» y dotado de una «capacidad ilimitada». Haciéndose sodomizar de forma repetitiva, esperaba alcanzar la impresión de estar «lleno», que relacionaba con el fantasma consciente

de un pene desmesuradamente grande en perpetua erección. Así, mediante esta «feminización» o pasividad exacerbada, provocaba y verificaba la existencia de una especie de falo absoluto —haciéndose su receptáculo, garantizaba su realidad. Genet deja traslucir una análoga preocupación cuando en *Milagro de la rosa*, le hace decir a su héroe: «Lo que soportaba sobre mis riñones tensos cuando Villeroy me penetraba era el peso de toda la virilidad del mundo».

Todo, o casi todo, está codificado en esta práctica del ligue homosexual: lugares de encuentro conocidos y delimitados, particularidades sexuales de cada uno insinuadas mediante sutiles indicaciones, de tal forma que el encuentro con el partner ocasional se reduce al reconocimiento de una señal, seguida de una conformidad muda y luego el coito. Es chocante que la dimensión del deseo y del juego, predominante en la provocación y en la confesión del perverso, se vea como aplastada en estos intercambios ritualizados. Demanda y seducción se reducen aquí a su más simple expresión, mientras que, al menos en el partner pasivo, parece bastar con un ofrecimiento compulsivo de goce. *Hay que gozar*: este imperativo se revela, en tal situación, perfectamente distinto del deseo y del placer. Por otra parte, si el sujeto, en el ofrecimiento dirigido al primer falo que se presente, parece adoptar una posición «femenina», hay que destacar que ésta es desmentida al momento en la caricatura resultante. Identificado con el agujero, el homosexual lo concibe tan sólo como orificio anal. En la exigencia de ser llenado, forzado, incluso desgarrado por el pene, reclama un «demasiado», es decir un falo que exceda su propia capacidad, para incorporarse su potencia viril.

Por el contrario, en la otra vertiente (la vertiente pedagógica), el sujeto parece recuperar cierta posición masculina, o al menos una posición activa. Ahora ya no actúa en nombre del *goce*, sino en nombre del *amor* y de la seducción. Bajo el pretexto del bien del otro y del servicio que pretende hacer, el homosexual se dedica a la formación de sus conquistas, como un padre atento o un hermano mayor. Como Gide empujando a sus jóvenes pupilos hacia la literatura, o Montherlant vigilando la educación de «sus niños», o Jouhandeau consagrando los veinte últimos años de su vida a educar al joven Marcos. Esta posición de pedagogo es igualmente la que anima *El banquete* de Platón, donde se proponen diversas

variantes. Semejante conducta de *pater familias* tiene también, de todas formas, sus aspectos engañosos. Por mucho que parezca estar haciendo de padre, en realidad sostiene su misión pedagógica contra el dominio del padre sobre el hijo. Proponiéndose de esta forma como sustituto de un padre definido de antemano como desfalleciente, en realidad toma el relevo de la madre falicizada que pretende comprender a su hijo mejor de lo que es capaz de hacerlo un padre, y se imagina que el acceso a la virilidad se obtiene más mediante el amor que a través del conflicto.

### *Una apología de la virtud*

El discurso hacia el que tiende el homosexual y con el que tal vez podamos confrontarlo durante el análisis, es fundamentalmente un discurso de *moral*. Lo que por lo común se llama «asumir la homosexualidad» excede, en efecto, la simple aceptación de un tipo de elección sexual, o su adaptación a normas respetuosas de la legalidad jurídica o de las buenas costumbres. La homosexualidad masculina implica mucho más que una elección de objeto sexual: supone una verdadera *teoría de la virilidad*, en el sentido más elevado del término. Sin duda, el homosexual que va a ver a un psicoanalista no sabe al principio ni cuál es su fantasma, ni la teoría que está en su base; nosotros precisamente hemos de ayudarle a efectuar la conceptualización de su posición subjetiva, de forma que se revele como una posición *de discurso*. Que ésta corresponda fundamentalmente a un discurso moral, es un hecho relacionado con la apología de la virilidad (preocupación raramente presente en el neurótico), base de la homosexualidad masculina. Mientras que el neurótico accede a la virilidad enfrentándose a la pregunta *qué quiere una mujer*, el perverso homosexual, por su parte, busca acceder a ella preguntándose por la esencia de la masculinidad. Pretende dar una definición de la virilidad independiente del deseo femenino, una teoría de la «virilidad pura», por así decirlo, que plantea la paradoja de un sexo definido por sí mismo, sin medirse con la diferencia de los sexos.

¿Qué puede querer decir «ser un hombre», si no es en relación con la mujer? Sosteniendo esta pregunta, con el homosexual, en

la experiencia analítica, el analista puede obtener un vuelco en el discurso que constituye una de las paradojas más importantes de la problemática homosexual. En efecto, al proseguir este cuestionamiento, vemos que para el homosexual la virilidad no se plantea con respecto a la mujer, sino con respecto a la muerte y la ley. En otras palabras, la escucha analítica del discurso homosexual nos lleva a comprender que no es tanto un discurso sobre la sexualidad como un *discurso sobre la ética*. En este punto es donde el analista puede darle cita al homosexual, para que capte la raíz misma de su deseo, vinculado como está con la ley a pesar de todos sus desafíos.

El código del samurai en Mishima, o las reglas de estilo taumáquico en Montherlant, constituyen dos ejemplos de las formas de «caballería» masculina en las que el homosexual busca una base y una garantía para la noción de virilidad. Otros, menos cultivados, la buscan en las reglas y los rituales de los medios «sado» o en ceremonias de *fist-fucking*. En algunos casos, esta orientación se manifiesta todavía con mayor claridad cuando el discurso del homosexual, libre de referencias demasiado abigarradas, se eleva a la pura meditación ética. Así, en la obra de Genet y en la de Jouhandeau, se encuentra la proposición explícita de un ideal ético que nos plantea muchas preguntas, porque entra en resonancia con la definición propuesta por Lacan para la posición del psicoanalista:<sup>55</sup> el ideal de la santidad y la abyección.

Este tema atraviesa, como un hilo secreto, toda la obra de Genet y la de Jouhandeau. La diferencia entre los dos se reduce, en el fondo, a sus opciones estéticas singulares, vinculadas con el estilo propio de sus respectivos narcisismos. El infierno cumple en Jouhandeau la función que le corresponde al presidio en el fantasma de Genet. Recordemos, por otra parte, que cuando en su tratado *De la abyección* Jouhandeau confía sus más antiguos recuerdos de homosexual, empieza contando que un empleado de su padre había hecho, delante de él y de su nodriza, la observación de que el joven Marcel, por entonces con siete años de edad, acabaría en la cárcel.<sup>56</sup> Esta maldición le fue luego recordada cotidianamente, y todavía la recordaba cuarenta años más tarde. Al concluir el relato, Jouhandeau hace esta reflexión: «Nótese que si se sustituye la palabra presidio por la palabra infierno, infierno parecería un eufemismo». Luego, Jouhandeau, a quien su mujer Elisa llamaba «San Mal-

vado», se empeña en merecer el infierno y encuentra en la religión fuentes para una teoría de la santidad negativa. «La religión es necesaria para el pecado, para la grandeza y la gloria del Mal», escribe.<sup>57</sup> La pureza en el Mal, ésta sería la definición del hombre perfecto, aquel que frente a la trascendencia divina es absolutamente hombre, haciendo así a Dios absolutamente necesario (tal como el analizante que antes he mencionado convertía al falo en absolutamente necesario mediante su identificación con el agujero). En vileciéndose deliberadamente en el pecado a ultranza, Jouhandeau pretende ser el mayor merecedor de la misericordia divina: su caída en lo más bajo hace tanto más vertiginosa la elevación de Dios. Por eso el éxtasis de la voluptuosidad casi se confunde en él con el éxtasis místico.

En la apología de su posición moral, Jouhandeau nos proporciona esta meditación que no sería indigna de un Padre de la Iglesia: «Considera que en un vicio hay peldaños, y que esta vez has alcanzado el último, el más profundo y el más bajo, el único que resulta grave alcanzar, porque, siendo mortal, has descendido al fondo del abismo, al fondo de tu propio mal, y has sentido sus efectos a la vez maravillosos y horribles, absurdos, legítimos, detestables, por destructores de toda nobleza, que no es inherente a ti, a tu propia naturaleza. Confiesa que has conocido la abyección y que debajo no hay nada, que has visitado el abismo del abismo y que éste es un límite en cuyo umbral la inteligencia y la voluntad nos abandonan, nuestros sentidos desfallecen, excepto la conciencia. Convertido en animal inmundo y luego en planta de ciénaga, adaptado a los pliegues de una vergonzosa anfractuosidad del Infierno, llegaste a ser menos que eso, protoplasma, y un instante después, algo tan cercano a "nada", que en un abrir y cerrar de ojos fuiste testigo de ese vértigo que es el otro aspecto de nosotros mismos: negación, nada absoluta. Llegado a este punto, más allá del cual no se puede caer sin al mismo tiempo dejar de ser, pues no hay otro acceso posible a ninguna parte para nadie ni para nada, porque no hay lugar más bajo para el ser —quiero decir que el ser dejaría de ser si fuera más allá—, como me es imposible dejar de ser, necesariamente me detuve. Pero el desafío que llevó tan lejos en mí a la naturaleza humana debía parecerse en este punto al coraje, y el asombro que se apoderó de mí ante lo infranqueable remedaba tan bien

el éxtasis que, al permitirme conservar esa ilusión eternamente, Dios hubiera podido abandonarme allí y hubiera estado perdido, cuando el sentimiento de que eso no es lo más, sino lo menos, que no es lo que es, sino lo que no es, lo que por esa vía se alcanza, de pronto me despertó». <sup>58</sup>

Esta santidad paradójica, con el instante del goce que hace surgir, en el vacío de la «vergonzosa anfractuosidad del Infierno», la llamada a la más alta manifestación de Dios, no es sino el apogeo de una teoría de la virilidad. La máxima ética de Jouhandeau no es ni hacer el bien, ni hacer el mal, sino «hacer bien el mal», entregarse en cuerpo y alma a lo que llama su «pecado», con una determinación sin falla y sin la menor debilidad femenina. Para él, el coraje, la dignidad y la grandeza revisten el valor moral de la virilidad, y la elegancia y la nobleza en su cumplimiento constituyen el heroísmo. No hay nada tan parecido como el bien y el mal, como la santidad y la perversidad, en cuanto se miden con lo «sublime»: en esta ética del santo, al fin y al cabo el único mal está en la debilidad y en la vulgaridad. «Es mi falta, pero yo la honro y haré de tal forma que mi falta me honre a mí. Una falta puede ser una aventura admirable, y un vicio, un hábito altanero», escribe en su *Algebra de los valores morales*. <sup>59</sup> En *Elementos para una ética*, sostiene que «algunas faltas están tan bien hechas, que son admiradas sin un asomo de duda. No carecen de esa grandeza que a veces falta en nuestras buenas acciones». <sup>60</sup> Y también: «...si los sentimientos que acompañan a nuestras acciones son de una nobleza o una elegancia más raras, les confieren un carácter heroico. Hay quien peca con magnificencia, mientras algún otro es irreprochable sin mérito». <sup>61</sup> Así, al final de sus *Elementos para una ética*, concluye que le devuelve a la palabra *virtud* su significación original, perdida y prostituida por la religión cristiana al hacer de ella un sinónimo de abnegación y de abdicación: «Etimológicamente, la *virtus* oponía a las de la mujer las cualidades propias del hombre, del marido, del macho, que son la fuerza y el coraje, una afirmación de la personalidad, una adhesión positiva a la vida. Se diría que por una subversión y luego una confusión de los valores, ahora los hombres han de conducirse como mujeres». <sup>62</sup>

Pero en este punto crucial es donde la concepción de la santidad en Jouhandeau revela su paradoja. Puesto que el elogio argu-

mentado de la virilidad tiene como finalidad, nada más y nada menos, justificar la posición que él adopta frente a los otros hombres. En suma, en nombre de la virtud viril se hace sodomizar por enormes brutos en casas de prostitución masculina. Su ética se sostiene únicamente en la estética que está en su base. Y la virilidad ensalzada no va mucho más allá de la veneración de una imagen, erigida y cultivada, que demuestra ser singularmente femenina. La abyección que se atribuye Jouhandeau nunca se separa de un narcisismo altamente proclamado. Lo que él llama su «gloria», o su «decisión de ser admirable»,<sup>63</sup> su perfección, su unicidad «inimitable», sin duda parece estar vinculado, en su origen, con la idea que se hace de su propia belleza física, más que con una preocupación por la perfección moral. En esto se opone radicalmente a Genet. A lo largo de toda su obra, Jouhandeau habla con sorpresa y admiración de su belleza física, de su finura, de su juventud inalterable, de la delicadeza de su tez, y siempre las relaciona con una herencia materna. Si su padre, carnicero de profesión, era un hércules, su madre era finísima. Él se sitúa en este segundo linaje, a veces con acentos extrañamente femeninos. En su tratado *De la abyección*, relata, por ejemplo, el sorprendente cumplido que le hizo un campesino «"Pero tú no eres un hombre como nosotros", me dijo un campesino a oscuras en el dormitorio, "tú eres un Venus". Nadie se reía. Si me hubiera enfadado, hubiera tenido muy mal carácter. El campesino no había querido ofenderme. Dije simplemente: "¿Qué es un Venus?". Él explicó: "Eres más fino que nosotros. Tienes la piel más delicada y eres más suave. No estaría bien ver tus largas manos blancas ocupadas en algunas tareas desagradables"». <sup>64</sup> Y Jouhandeau comenta este relato añadiendo una observación aportada por Elisa: «Esos muchachos eran sensibles a una gracia extraña a tu sexo y tal vez sin uso alguno, cuya presencia se reconoce en ti, sobre todo cuando estás desnudo». <sup>65</sup>

En la obra de Genet, el héroe del relato parece haber traspasado esta barrera última de la estética, aunque la misma barrera se restablece en el que escribe. También Genet celebra el ideal invertido de la santidad por la abyección. Lo dice explícitamente al principio de *Milagro de la rosa* y al final del *Diario del ladrón*: «Es también la santidad lo que vuelvo a buscar en el desarrollo de esta aventura»; <sup>66</sup> y: «Tengo la santidad como meta, pero no sé en qué



consiste». <sup>67</sup> Si no sabe qué es exactamente la santidad, en todo caso sabe que está relacionada con la figura del condenado a muerte, representación del ídolo fálico que se debería alcanzar pasando por «lo opuesto a la virtud». <sup>68</sup> De hecho, el santo de Genet, lejos de identificarse con el guillotinado, se le opone como en una escala invertida: a la perfección del condenado a muerte sólo puede comparársele la infamia sin límites de quien ha elegido la vía de la abyección, es decir de la cobardía, la traición y la delación.

Sin duda, esta misma oposición se encuentra en Jouhandeau entre la elevación de Dios y el rebajamiento del santo; sin duda se encuentra igualmente en Genet, como en Jouhandeau, la idea de una apología del macho que pasa por la apología del mal. Pero la ética de Genet, contrariamente a la de Jouhandeau, va contra la estética, en todo caso contra la estética de la imagen narcisista. Genet no parte de la opción de ser admirable, sino de la de ser innoble. Donde Jouhandeau hace de su dignidad y su nobleza las armas de la seducción que quiere ejercer, Genet, hundiéndose en la indignidad y en la bajeza, provoca la repulsión. El mal (y el macho)\* de Jouhandeau es bello y limpio; el de Genet pretende ser feo y sucio. En consecuencia, la forma de dirigirse al lector es distinta en ambos escritores, por su tono y por el estilo: si Jouhandeau actúa mediante el encanto, reservándose siempre una zona de sombra que deja a salvo el pudor de su lector, Genet opera obligando al lector a desenmascarar su propio pudor. El primero halaga en nosotros la instancia que reprime y que censura, y el segundo nos obliga a enfrentarnos con el propio objeto de la censura (por eso, sin duda, su obra estuvo censurada y cayó en la deshonra en el reino de las letras durante años). Este levantamiento del velo que inspira a la obra de Genet va mucho más allá de un ataque contra los prejuicios sociales y las buenas costumbres, incluso más allá de la revelación de una significación sexual reprimida. A lo que apunta Genet no es a la significación, sino a la realidad misma del sexo, es decir el objeto del fantasma que la metáfora del falo mantiene velado. Por eso en él la apología de la virtud (viril) se acompaña del elogio de lo que constituye el desecho de esa misma virtud.

El obstáculo fundamental con el que tropieza el homosexual,

\* *Mal* (mal) y *mâle* (macho) —la *e* final es muda.

que sólo puede fundar su virilidad en el linaje de un deseo materno, instituyendo así al mismo tiempo esa virilidad como impostura, está particularmente vivo en la obra de Genet. Para su héroe, a falta de madre real, el linaje materno está encarnado en la institución —primero la asistencia pública, luego el reformatorio, finalmente la prisión. «Cargué a la Colonia con todos estos ridículos y perturbadores atributos del sexo, hasta que en mi mente se presentase, no bajo la imagen física de una mujer, sino hasta que entre ella y yo se estableciese una unión de alma a alma que no existe más que entre madre e hijo y que mi alma, a la que es imposible de engañar, reconoce», escribe en *Milagro de la rosa*.<sup>70</sup> A lo largo de su trayectoria de delincuente, el héroe de Genet opone constantemente, a la voluntad educativa de la institución, un deseo, tematizado como el deseo de querer el mal. Sartre<sup>70</sup> analizó brillantemente esta oposición y mostró que Genet no busca tanto rehabilitar al gamberro —en el sentido habitual de esta expresión— como reconocer en él un deseo. Al afirmar la irreductibilidad del mal, Genet salva al criminal en el plano subjetivo, aunque corra el riesgo de condenarlo en el plano objetivo. En efecto, si el ladrón o el criminal quieren el mal, es porque éste no puede reducirse a un producto de la ley y de la institución; por el contrario, las leyes y las instituciones se convierten en productos del deseo del mal. En el límite, los Justos serían juguetes de la voluntad maligna de los criminales. Una moral basada en el deseo del mal como objeto absoluto sería mucho más peligrosa para el orden establecido que la realización de cualquier crimen, porque haría existir un deseo que las leyes, las normas morales y los jueces niegan radicalmente con la esperanza de corregir y educar al criminal. Si se reconociera tal deseo del mal, ya no habría ningún inocente, e incluso el juez se vería obligado a conocer su propia maldad.

Con todo, el cálculo por el que Genet se hace instrumento de un deseo malvado para dividir al otro y amenazar sus convicciones más firmes, deja un resto. En efecto, es imposible concebir un «puro» deseo del mal, o imaginar lo que sería el mal absoluto, porque no es posible querer el mal, ni hablar del mal, salvo en referencia al bien. Y si no hay mal puro, tampoco hay, según esta construcción, macho puro. Nos encontramos aquí con el mismo

obstáculo con el que se tropieza al intentar definir la virilidad sin ponerla en relación con la feminidad.

Llegado a este callejón sin salida, Genet trata de fundar su ética de la abyección. Ésta es pues la contrapartida del mito de la virilidad absoluta a la que accedería el condenado en su relación con la muerte y la mutilación del cuerpo. El macho puro, poseedor sin ambigüedad del título viril, no puede encarnarse: cuando está a punto de alcanzar la consagración, cae el filo de la guillotina y le elimina del mundo. Por este lado pues, la virilidad tan celebrada parece condenada a permanecer en el registro de lo imaginario. Genet lo descubre en el interior mismo de su exaltación del condenado, cuando ve que su amante, a quien tomaba por un duro, se ha entregado a otro: «El beso a Villeroy y el beso de ese topero lo hicieron todo, pues me quedé también consternado por la idea de que cada macho tenía su macho admirable, de que el mundo de la belleza viril y de la fuerza se amaba así, de eslabón en eslabón, formando una guirnalda de flores musculosas y retorcidas, o rígidas, espinosas. Adiviné un mundo asombroso. Esos rufianes no terminaban nunca de ser mujeres para otro más fuerte y más guapo. Eran cada vez menos mujeres al alejarse de mí, hasta el rufián muy puro que los domina a todos, el que reinaba en su galera, cuya verga tan bella, grave y lejana, bajo forma de albañil, recorría la Colonia. ¡Harcamone! Yo estaba al otro extremo de esta guirnalda, y era el peso de la virilidad del mundo lo que soportaba con los riñones tensos cuando Villeroy me penetraba».<sup>71</sup>

Frente a esta remisión al infinito de la virilidad auténtica, se abre la posibilidad de lanzarse a la abyección. Ésta consiste en convertirse en lo opuesto del macho como para dibujar su forma en negativo. Los personajes de Genet oscilan entre estas dos vías: la del ideal viril fuera de alcance y la de la santidad por la abyección, cuyo efecto podría ser el de suscitar en el otro la virilidad que el propio sujeto desespera de alcanzar. Hacerse objeto caído del falo: en esta segunda vertiente la encarnación es posible, pero es una encarnación inerte y que no alcanza a ser viril, ni siquiera a ser sexual propiamente dicha. Un ideal imaginario, cuando queda despojado de su brillo y pierde su poder de ilusionar, abre la vía hacia un objeto real cuya sacralización aparecerá en adelante como la verdad escondida del mito fálico.

La obra de Genet proporciona diversas figuras de este objeto,

a más característica de las cuales es tal vez la que aparece al comienzo de *Diario del ladrón*. Detenido por la policía española en 1932, el héroe de este relato autobiográfico es sometido a un registro, y le descubren, ante la consternación general, *un tubo de vaselina*. Los policías se burlan del hallazgo, pero Genet hace de él un instrumento de salvación: «Entre los objetos elegantes salidos de los bolsillos de los hombres detenidos en esa redada, éste era el signo de la abyección personificada, de la que se disimula con el mayor cuidado, pero también el signo de una gracia secreta que pronto iba a salvarme del desprecio». <sup>72</sup> Una vez encerrado en la celda, en vez de esconder ese objeto miserable, lo expone, ofreciéndolo al desprecio, «lo opuesto a una Adoración eterna», del grupo de policías. Y Genet añade: «Estaba, sin embargo, seguro de que ese canijo objeto, tan humilde, los desafiaría; con su sola presencia sabría sacar de quicio a toda la policía del mundo, atraería a sí los desprecios, los odios, las iras virulentas y mudas, con cierta socarronería quizá —como un héroe de tragedia a quien le divierte atizar la cólera de los dioses—, indestructible como ese héroe, fiel a mi dicha y ufano». <sup>73</sup>

Vemos pues qué gana Genet mediante esta identificación con lo abyecto: la indestructibilidad. En esta posición, ni hombre ni mujer, sin tener el falo y sin serlo, Genet puede contemplar el desasosiego del macho y de la ley que, con su rabia y su desprecio se muestran impotentes. Identificándose con el tubo de vaselina, a falta de alcanzar el ideal de la virilidad, Genet se convierte en el obstáculo inerte contra el que la virilidad de los otros acaba estrellándose y deshinchándose. En esta conciencia de su propia caída, a la que arrastra igualmente al otro, incluso al propio falo, sitúa él su santidad paradójica. Así, mientras Jouhandeau salva al falo convirtiéndose todo él en su imagen, Genet lo hace caer mostrando el objeto miserable, erigiéndose como ese mismo objeto. A su manera, se convierte en hermano espiritual de san Benito Labro, convertido, por el vagabundeo, la mendicidad y el descuido de su cuerpo, en objeto de repulsión para los hombres (estaba cubierto de llagas y de piojos, y de acuerdo con rumores no verificados, se cubría con sus propios excrementos), pero convertido también en objeto de la misericordia divina. «Así pues, ¿me iré volviendo cada vez más innoble, cada vez más repulsivo, hasta alcanzar el punto

final, que aún no sé en qué consiste, pero que debe ser consecuencia de una pesquisa tan estética como ética?», se pregunta al principio de *Diario del ladrón*,<sup>74</sup> cuando relata su estancia en el Barrio Chino en compañía de los mendigos, las prostitutas y los piojos. En otro lugar, en *Milagro de la rosa*, cuenta una escena en el curso de la cual uno de sus compañeros, encarnación de la virilidad, es cubierto de escupitajos por el resto de internos de la Colonia. Luego, hablando en primera persona, Genet se presenta así: «Me alcanzaban en la cara y pronto estuve más viscoso que capullo bajo lechada. Entonces me revestí de una seriedad muy elevada. No era ya la mujer adúltera a la que se lapida, era un objeto que sirve para un rito amoroso. Deseaba que escupiesen más y viscosidades más espesas».<sup>75</sup>

### ***Realidad del objeto, impostura del falo***

Esta forma de abyección paradójica, ¿le permite acaso al héroe de Genet librarse de la impostura? ¿Qué hay de la posición del escritor que trae a escena estos recuerdos o estos fantasmas? Hemos de volver a plantearnos la cuestión de la confesión y la renegación —ya expuesta más arriba—, crucial en la obra y en el destino de Genet. En el mismo momento en que evoca el objeto en su cruda presencia, el pequeño tubo de vaselina despojado de toda aureola fálica, una imagen se le impone a Genet: el rostro de una viejecita que le había pedido algo de dinero. Una ladrona, había pensado, pero luego sus ensoñaciones le llevaron a imaginarse que tal vez se tratara de su madre, a quien nunca conoció, pero creía que debió ser una ladrona. ¿Y si fuese ella? Tras pensar por un instante en cubrirla de flores y de besos, enseguida se le ocurren los gestos más viles: «Me conformaría con babearle encima —pensaba yo, rebosante de amor».<sup>76</sup> Un poco más lejos, después de descubrir sus miserias y su ignominia de mendigo, menciona de nuevo a su madre, sobre quien vierte su saliva y sus vómitos, para añadir enseguida: «Quise ser semejante a esa mujer que, ocultándose de la gente, dejó en casa a su hija, una especie de monstruo horrendo, deforme, que gruñía y andaba a cuatro patas, imbécil y blanco [...] Tomó la decisión de amar a ese monstruo, de amar la fealdad nacida de

ese vientre suyo en que se había desarrollado y encumbrarla devotamente».77 Así, en Genet, el envilecimiento de la abyección parece estar vinculado con la relación primordial con la madre —esa madre que, en lo real, le abandonó al nacer, haciendo de él una escoria. Su proceder, en este punto, revela ser lo contrario de una sublimación: lejos de elevar el objeto a la dignidad de la Cosa, tiende más bien a hacer caer la Cosa al nivel del objeto, reduce la figura de la madre al mismo nivel que un tubo de vaselina o un escupitajo.

A esta aparición del objeto real se le oponen las diversas figuraciones del semblante fálico. La obra de Genet está atravesada de parte a parte por dos clases de dualidades: la primera opone a la miseria del objeto el brillo de las representaciones imaginarias del falo; la segunda distingue, en el propio interior de estas últimas, las dos caras de la mascarada —su cara macho y su cara hembra. Así, la oposición entre la abyección del mendigo y la gloria del ladrón no coincide con la oposición que separa al travestido del «rompedor». La mendicidad en la obra de Genet designa un estado más acá de la imagen fálica, la mascarada y la impostura; mientras que el travestido, por muy escandalosas e indignas que sean sus manifestaciones, se sitúa ya en la renegación de la realidad encarnada por la mendicidad. Si puede decirse que la ética es la preocupación fundamental de esta obra, es en la medida en que la pregunta que plantea, más allá de la crítica de las costumbres y las leyes, concierne a la relación del deseo y la ley con lo *real*, relación que tanto el uno como la otra enmascaran. ¿Cómo puede convertirse la basura en joya, cómo se eleva la abyección hasta la santidad, cómo se convierte el Mal absoluto en la mismísima Ley? Detrás de todas estas preguntas, que insisten en los escritos de Genet, se dibuja otra todavía más fundamental: la de saber cómo puede ser reconocido como sujeto deseante un ser reducido a la posición de escoria. ¿Sólo a fuerza de aparentar podemos abrir en el Otro un lugar que nos acoja? La homosexualidad de Genet y la de sus héroes está profundamente marcada por este debate entre la impostura y lo real. En el interior del relato, ninguna de estas dualidades queda verdaderamente resuelta: en la abyección o en la gloria, en la feminización o en la virilización, el héroe sigue siendo fundamentalmente un impostor, un «comediante», por emplear el mismo término que Sartre. Y este encierro en la impostura es, por

otra parte, causa de su martirio. Pero además la obra, el escrito, que le abrió a su autor una vía distinta de la seguida por sus héroes, plantea una pregunta: a saber, si introduciendo esta impostura en la literatura, Genet habrá encontrado otro acceso a lo real, una forma más verdadera de presentificar el objeto. ¿Se puede hacer de escritor como el travestido se hace la mujer y como el «duro» se hace el hombre? El escándalo suscitado por la obra de Genet en sus comienzos indica que va mucho más allá del ataque a la moralidad dominante: tanto escándalo demostraba que su escrito caía en el campo de la literatura como un objeto extraño, exhibiendo en él su presencia exactamente cual el tubo de vaselina en el despacho de los policías de Barcelona. Si Genet fue maldito, lo fue mucho más por su literatura, considerada pernicioso, subversivo y corruptor, que por sus gamberradas. Y así es como en la misma escritura Genet pudo encontrar una salida a la impostura, al menos por un tiempo.<sup>78</sup>

Dentro del relato, la impostura llega a un callejón sin salida y queda sin efecto, como lo indican las dos escenas capitales de *Santa María de las Flores*. La primera muestra al personaje de Divina —un travestido que para Genet encarna la vía pasiva de su homosexualidad— en un bar, disfrazado de reina, con una diadema de perlas falsas en la cabeza. Con el movimiento, la corona de perlas cae al suelo y se rompe. Entonces alguien grita: «¡La Divina sin corona! ¡Es la gran depuesta! ¡La pobre exiliada!». <sup>79</sup> Pero Divina no se viene abajo; estalla en carcajadas y se saca la dentadura postiza, se la pone sobre la cabeza y exclama: «Váyanse a la mierda, señoras, de todas maneras seré reina». <sup>80</sup> El personaje de Divina remite a lo que era el propio Genet antes de su descubrimiento del robo y de la pseudoidentidad viril adquirida al convertirse en ladrón: un ser que oscila entre la abyección y la realeza, entre la miseria y el esplendor, entre lo femenino y lo masculino, pero siempre en la comedia y el simulacro. Como travestido que es, Divina no es mujer: él/ella hace de mujer, incluso de la Mujer. Sus famosas exclamaciones («soy la Toda-Sola, la Toda-Desvergonzada, la Toda-Vaporosa», etc.) culminan en un suspiro: «Soy la Toda-Toda», finalmente abreviado como «la T' T'». Esta representación de la Mujer Toda, a quien no le faltaría nada, se presenta sin embargo en forma de espectáculo, como una falsificación; Divina no pre-

tende ser considerada como una mujer, se exhibe como travestido a modo de una caricatura de la mujer. Muestra la falsedad de la feminidad exponiéndola como un fetiche. Esta falsedad exhibida supone una renegación de la realidad de la feminidad, y si de pronto se manifestara esa realidad a través de la máscara, surgiría el horror. Así, cuando la corona de perlas falsas cae al suelo, la degradación que amenaza a Divina corresponde a la caída de su mascarada. Pero su fuerza, su arte de la impostura, consiste precisamente en poder representar esa misma caída como una nueva mascarada: la dentadura que extrae de su boca, lejos de atraer la atención sobre el órgano bucal desdentado, la distrae de nuevo hacia la corona postiza que la convierte de nuevo en una reina de parodia. Por otra parte, Genet observa que «ejecutar ese gesto era poca cosa al lado de la grandeza que necesitó para llevar a cabo éste: quitarse la dentadura de la cabeza y metérsela en la boca».<sup>81</sup> La degradación de Divina sigue siendo pues una degradación parodiada, un gesto, una pose, cuya finalidad es evitar la realidad de la castración, es decir lo que se resiste a cualquier representación.

La otra escena se desarrolla en sentido exactamente inverso. Hemos de situarla en la otra vertiente subjetiva de la homosexualidad de Genet, la de su virilización por medio de la conversión en ladrón. Como se sabe, Genet conoció a lo largo de su vida una importante mutación (o al menos así lo pretende él mismo) cuando, a la edad de veintiséis años, descubrió el robo. Hasta entonces había vivido de la mendicidad y de la prostitución, en condiciones análogas a las que describe en su *Diario del ladrón*, identificado con el partner blando y pasivo de un homosexual viril. El paso de la mendicidad y la prostitución al robo fue para él equivalente a un cambio de sexo: se viriliza, se convierte en un «rompedor», en portador del instrumento (la palanqueta o «la pusca») que le permite violar viviendas e identificarse con su propietario al penetrar en ellas. Genet hace un impresionante relato de esta transformación al comienzo de *Milagro de la rosa*: «Durante estos años de molicie en que mi personalidad adoptaba todo tipo de formas, cualquier macho podía apretar mis flancos, contenerme entre sus paredes. Mi sustancia moral (y física, que es su forma visible, con mi piel blanca, mis frágiles huesos, mis músculos blandos, la lentitud de mis gestos y su indecisión) no tenía nitidez, no tenía perfil. As-

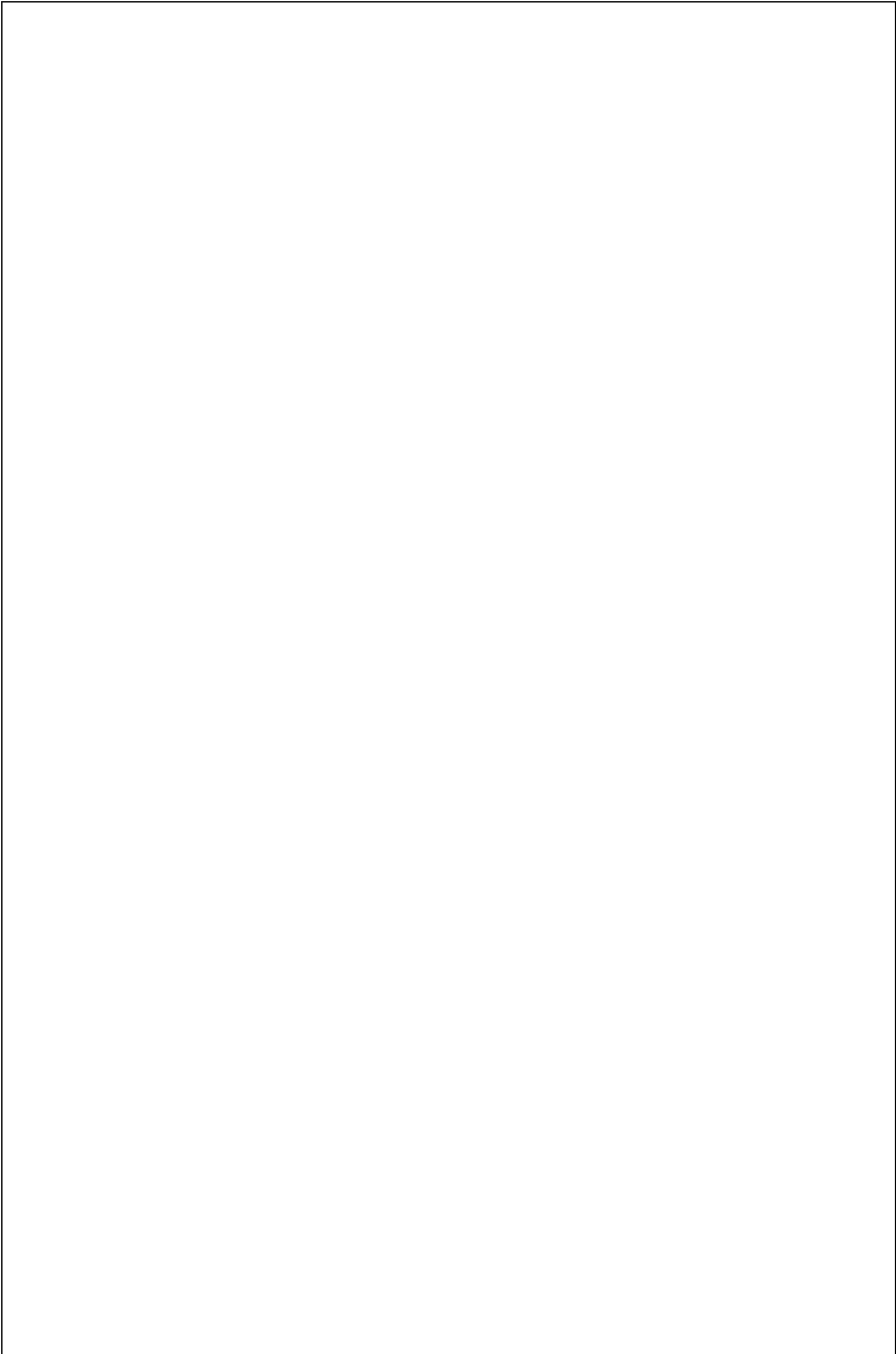


piraba entonces —hasta el punto de que me imaginé a menudo mi cuerpo enroscándose alrededor del cuerpo sólido y vigoroso de un varón— a dejarme estrechar por la espléndida y apacible estatura de un hombre de piedra de nítidos ángulos. Y no lograba completamente el reposo más que si podía ocupar por entero su lugar, tomar sus cualidades, sus virtudes; cuando me imaginaba ser él, hacía sus gestos y pronunciaba sus palabras: cuando era él. [...] Quise ser yo mismo, y fui yo mismo cuando me revelé topero. Todos los revientapisos comprenderán la dignidad que me adornó cuando tuve en la mano la palanqueta, la pusca. De su peso, de su materia, de su calibre, de su función, en fin, emanaba una autoridad que me hizo hombre. Tenía, desde siempre, necesidad de esa verga de acero para liberarme completamente de mis fangosas disposiciones, de mis humildes actitudes y para alcanzar la clara sencillez de la virilidad».<sup>82</sup> Hemos de tomar estas declaraciones con cierta reserva. Si bien, en efecto, podemos creerle cuando declara «he ido hacia el robo como hacia una liberación»,<sup>83</sup> así como cuando opone diametralmente la gloria del robo a la abyección de la mendicidad, no está tan claro que la «virilidad» así adquirida sea menos de apariencia, menos una pura identificación imaginaria que la «feminidad» del personaje de Divina. Así, vemos al héroe del mismo relato hundiéndose en el «vértigo final» cuando descubre que incluso un ladrón puede dejarse besuquear por otro ladrón.<sup>84</sup> Al final se confirma el carácter de pura fachada de esta virilidad del rompedor, cuando explica que se convirtió en ladrón por imitar a los muchachos que le habían seducido: les había robado sus gestos.<sup>85</sup> La virilidad del ladrón es pues tan sólo una virilidad robada...

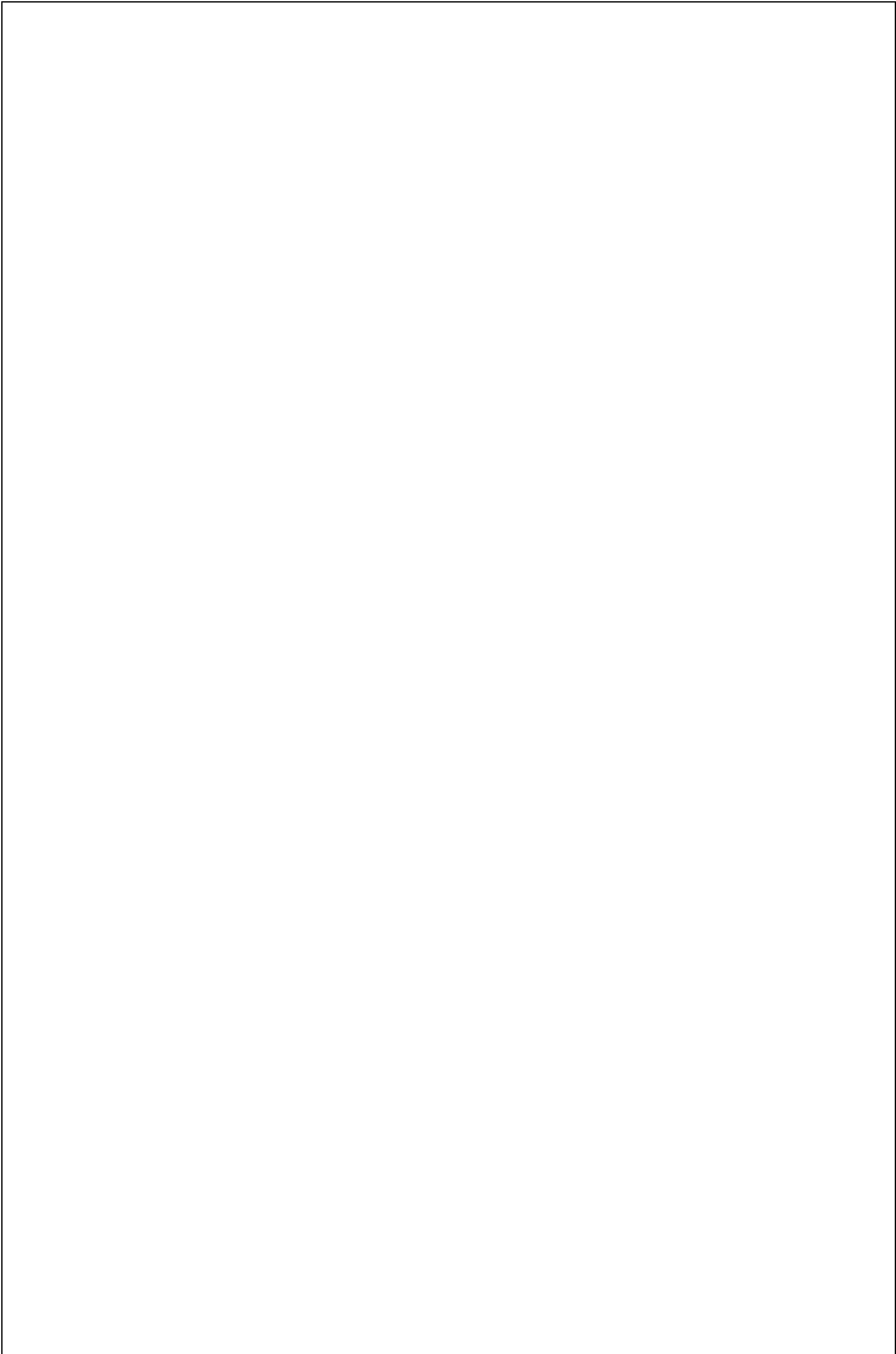
En este sentido conviene leer el relato de la segunda escena capital de *Santa María de las Flores*, cuando el sujeto se enfrenta con el peligro de que se destruya la impostura en la que había creído poder fundar su identidad. Ésta, como ya he dicho, es el contrapunto de la escena en la que Divina hace de su degradación una nueva parodia. Así como en la escena de Divina es vital para el sujeto sostener el triunfo de la impostura, impidiendo el acceso a la realidad de la castración y manteniendo la feminidad en el dominio de la ilusión, de la misma forma, en esta segunda escena, cuando se trata de la virilización del sujeto, la impostura se convierte en sí misma en fuente de angustia y en una amenaza de de-

gradación. En el primer caso, era preciso mantener el falo imaginario como un atributo de la feminidad; en el segundo, por el contrario, del lado masculino, es preciso asegurar que el falo no es sólo una pura apariencia imaginaria. Genet introduce esta escena advirtiendo que para él es el momento de una verdadera «revelación». Se desarrolla cuando está encerrado en una prisión yugoslava en compañía de una veintena de detenidos. «Tres cingaros habían organizado una escuela de rateros. Así es como se operaba: mientras uno de los prisioneros dormía echado en la litera fija, se trataba, por turno, de que le sacáramos de los bolsillos —y los volviéramos a meter—, sin despertarlo, los objetos [...] Cuando me llegó el turno de actuar, el cingaro que era el jefe me llamó y me ordenó que trabajara. Bajo la tela de la chaqueta sentí latir el corazón y me desvanecí. Me llevaron a la litera y me dejaron hasta que volviese en mí. He conservado un recuerdo muy exacto de la disposición del teatro.»<sup>86</sup> Vemos que en el mismo momento en que se le propone acceder al título de «ladrón», tan deseado, que para él significaba el acceso a la virilidad, el sujeto se desvanece. Sartre hace en este sentido una observación muy pertinente: dice que Genet se desvanece porque el robo era *ficticio*.<sup>87</sup> Creo, en efecto, que la revelación insoportable para Genet en esta escena es el carácter falso del robo, y en consecuencia del simulacro de virilidad que consagra: si el título sagrado de «ladrón» tiene tan poca realidad como una parodia de robo, entonces la virilidad del ladrón no es menos engañosa que la feminidad de Divina. En consecuencia, todo es teatro, el mundo entero se reduce a la prisión de la impostura. Cuando esta revelación se abate sobre él, Genet se hunde, como si hubiera visto a Dios: al desvanecerse queda ahí, inmundo, excluido del simulacro como una escoria, expulsado del semblante y del vínculo social que éste organiza. «Cuando recuperé el conocimiento, estaba en el rincón más próximo a la ventana. Me puse en cuclillas al modo de los beréberes o de los niños pequeños, con los pies envueltos en una manta. En la otra esquina, de pie, en un grupo compacto, los demás hombres. Se echaron a reír mientras me miraban. Como no conocía su lengua, uno de ellos, señalándome, hizo el siguiente gesto: se rascó el pelo y, como si se hubiese sacado un piojo, hizo el simulacro de comérselo, con esa mímica propia de los monos. [...] Fue en ese instante cuando comprendí la celda. Co-

noí —durante un tiempo inapreciable— su esencia. Siguió siendo una celda, pero cárcel del mundo. Quedé, para mi horror monstruoso, exiliado en los confines de lo inmundo (que es no-mundo), frente a los gráciles alumnos de la escuela de los carteristas; vi claramente lo que eran aquella habitación y aquellos hombres, qué papel *interpretaban*: ahora bien, era un primerísimo papel en la marcha del mundo. Se me reveló de repente, gracias a una especie de lucidez extraordinaria, que entendía el sistema. El mundo se redujo y también su misterio, en cuanto quedé cercenado de él.»<sup>88</sup> En este momento, expulsado de la escena, el sujeto se hace equivalente al tubo de vaselina expuesto a los policías al principio del *Diario del ladrón*. Ahora se ha convertido en la mismísima abyección, y sin fingir: eso es lo que le dicen sus compañeros a través del mensaje de sus gestos: ¡si no puedes fingir, cómete tus piojos!



**Carlos  
o  
el discurso maniaco**



### *La ideología de la «depresión»*

El problema clínico que abordo en este capítulo, con la relación del análisis de Carlos, y en el capítulo 5, aunque es frecuente en la práctica raramente ha sido planteado en la teoría psicoanalítica después de los trabajos de los pioneros como Freud, Abraham, y, más recientemente, Melanie Klein. Desde luego, el psicoanalista no suele aceptar comprometerse en la experiencia analítica con un sujeto de los que suelen ser designados como «maníacos», y ello por una razón esencial: dejando de lado las evidentes dificultades técnicas que presenta el análisis en tales casos, los prejuicios del discurso común —y el analista no siempre se libra de ellos tanto como debiera—, así como los prejuicios del discurso médico, incluyen a la manía, junto con el trastorno «maníaco-depresivo», entre los tributarios exclusivos de la soberanía de la ciencia psiquiátrica. En el estado actual de las relaciones entre la clínica psicoanalítica y la clínica psiquiátrica, podríamos decir incluso que la existencia del trastorno «maníaco-depresivo», como fenómeno, y su consistencia como concepto, constituyen el punto de apoyo clínico, la justificación médica y el caballo de batalla teórico de la psiquiatría contemporánea, que encuentra en ella la locura demostrativa requerida por la ciencia. Por el contrario, la paranoia y la esquizofrenia, ya conquistadas, constituyen las bases de una clínica psicoanalítica de las psicosis. Así, si hay alguna locura que requiera la competencia específicamente médica del psiquiatra, es precisamente el trastorno «maníaco-depresivo». Paralelamente a este reparto del terreno, asistimos hoy día a la extensión, en el campo psiquiátrico —borrando las distinciones de estructuras (neurosis, psicosis, perversiones) fundadas por la clínica psicoanalítica— de la noción de

«depresión», que se pretende establecer como un síndrome trans-estructural más adaptable a la comprensión de la problemática del hombre contemporáneo.

El objetivo que me planteo aquí, al relatar mi propia práctica, no es principalmente polémico. Con todo, las observaciones clínicas que dicha práctica me lleva a efectuar demuestran que el llamado trastorno maniaco-depresivo incumbe perfectamente al saber psicoanalítico, es decir a una clínica del discurso (y no del organismo, lo que no excluye la producción por parte del discurso de cierto número de efectos sobre el organismo, por vías todavía misteriosas), clínica que supone un inconsciente estructurado como un lenguaje, un sujeto y un objeto de goce. Cuando Henry Ey, en sus *Estudios psiquiátricos*, empieza su exposición sobre la manía con estas palabras: «El cuadro clínico de la manía es tan simple, que es el que se les enseña a los principiantes»,<sup>1</sup> seguramente tiene razón: el *cuadro* de la manía es luminoso, evidente, espectacular, resulta imposible no *verlo*. Pero aunque la *descripción* del fenómeno, en la clínica de la mirada que es en lo fundamental la psiquiatría clásica, es fácil, la explicación de su composición, la identificación del pintor y su localización en el cuadro lo son mucho menos. De la misma forma, cuando leemos, en el manual básico de la psiquiatría actual y del mañana,<sup>2</sup> los cuadros de criterios diagnósticos que permiten identificar el episodio depresivo o el trastorno ciclotímico, resulta chocante la completa falta de interés por la comprensión de una estructura.

El término «depresión» se ha convertido en una palabra clave de la nosografía psiquiátrica y al mismo tiempo se ha introducido en el lenguaje común. El éxito de este significante ha de ser reconocido como lo que es: un síntoma. Este síntoma demuestra la crisis fundamental que conoce la clínica psiquiátrica desde hace unas tres décadas —es decir, después de la salida al mercado de los neurolépticos, los antidepresivos y los tranquilizantes—, crisis que sólo ha podido acentuarse con la reciente adopción del DSM III (cuyo principio es el establecimiento de una clasificación de las «enfermedades» en función de la clasificación de los «medicamentos» existentes). Esta crisis se manifiesta esencialmente en la rarefacción, incluso la desaparición pura y simple de las grandes observaciones clínicas a las que nos había acostumbrado la psiquiatría de finales



del siglo pasado y principios del actual, así como en la extinción de las fecundas disputas que dividían y animaban a las distintas escuelas psiquiátricas, especialmente la escuela francesa y la escuela alemana. Mientras que Freud podía encontrar, en Charcot, en Kraepelin o en Bleuler, a sus maestros o a sus adversarios, y Lacan, en los años 30, podía encontrar una orientación o las bases de un debate en Clérambault, en Claude o en Delay, hoy día la psiquiatría contemporánea no tiene ya casi ningún punto en común, desde el punto de vista clínico, con el psicoanálisis. Es obvio que el papel del psiquiatra se ha modificado sensiblemente. El psiquiatra de hoy, y con mayor razón el de mañana, ya no tiene como vocación esencial la de observar, describir y tratar de comprender los procesos de alienación mental, sino tan sólo hacer cesar lo más rápidamente posible las anomalías y los efectos perturbadores. Ahora son otros sabios (farmacólogos, bioquímicos, estadísticos, informáticos) quienes describen, clasifican y comprenden los mecanismos de la «enfermedad mental» y le proporcionan al psiquiatra un saber *prêt-à-porter*, un instrumento de comprensión universal e instrucciones de uso para el tratamiento. Si todavía se dedica a la observación, el psiquiatra así formado y acompañado ya no tiene más que registrar y describir los efectos de un medicamento, es decir de un tratamiento, en la composición del cual no ha intervenido en forma alguna, y se limita a ser su ejecutor. De ser una ciencia incierta de lo anormal, como era hasta hace cincuenta años, la psiquiatría se ha convertido así cada vez más en una práctica de la normalización, la adaptación y la conformidad con la media.

Se me objetará que esta unificación de la clínica psiquiátrica, consagrada por el DSM III, no prejuzga en absoluto la práctica efectiva sobre el terreno. Sin duda, eso espero, y no ignoro que cierto número de psiquiatras se sienten encerrados dentro de esas nuevas tablas, incluso despojados de lo que podría ser su acción. La aplicación del DSM III supone sólo rellenar cierto número de fichas y cuestionarios, para hacer entrar a los pacientes en las casillas de una nomenclatura preestablecida que a su vez determina el tratamiento medicamentoso. Esto no implica forzosamente negar que el paciente en cuestión sea sujeto de un discurso y que el psiquiatra no pueda prestarle atención. Pero sí implica, en todo caso, que el paciente, como por otra parte el psiquiatra, es sujeto del *discurso*

*del amo*, inspirador de la elaboración de la nomenclatura: cada cual tiene su lugar, cada clavija en el agujero correspondiente (de vez en cuando llega a mis oídos que a falta de poder agrandar los agujeritos, se aprietan un poco las clavijas...).

Esta nueva forma del encierro traiciona su ideología tácita, si se tiene en cuenta lo que excluye y lo que conserva. Excluye, por ejemplo, el diagnóstico de histeria, y consagra oficialmente la categoría de la depresión. De esta forma, rechaza lo que era una de las enfermedades fundamentales reconocidas por la psiquiatría clásica y adopta una nueva entidad cuyo origen es ajeno a la ciencia psiquiátrica. Esta doble toma de posición es por sí misma un signo de la maniobra del discurso del amo. ¿Acaso la histeria no se había articulado, desde siempre, como un desafío a la posición del amo,<sup>3</sup> mientras que la «depresión», por el contrario, adquiere su sentido dentro de ella, siendo como es «un rechazo de la lucha, o sea una enfermedad que le es esencial al discurso del amo»?<sup>4</sup>

Pero ¿de qué amo se trata exactamente, en el contexto contemporáneo? Dicen que la «depresión» es la enfermedad del siglo xx. Y con razón, si observamos que este término, presente en la lengua desde hace siglos, no ha adquirido una significación en el dominio psíquico hasta el siglo xx. La depresión entró en el lenguaje de la psiquiatría únicamente por un deslizamiento producido a partir del campo de la economía. En efecto, en el siglo xx este término se convirtió principalmente en uno de los significantes amo de un sistema económico cuya finalidad es la creación y el mantenimiento de una plusvalía, con variaciones que se anotan en la Bolsa en una escala variable entre la baja y el alza. En suma, lo primero que es ciclótico es la propia estructura del mercado capitalista. Cuando la «depresión», en el seno de la lengua, de económica pasa a ser psíquica —o nerviosa, como dicen— el deslizamiento producido no debe ocultarnos que sigue tratándose del mismo significante, y con él es la misma ideología la que se desplaza de un campo al otro. Esta ideología se articula alrededor de la noción fundamental de un capital de energía (trátese de energía monetaria, de energía nerviosa, de energía humoral o de la energía moral del individuo), que se ha de mantener en alza para conservar su poder.

En el siglo pasado, la psiquiatría todavía obtenía su vocabulario en otro campo, no en el de la economía capitalista. Desde la

«melancolía» hasta la «neurastenia», pasando por la «hipocondría», la «pasión triste» de Esquirol, el «estupor» de Baillarger y las referencias metafísicas o psicológicas a las «pasiones del alma» o al «dolor moral», la clínica psiquiátrica buscaba sus puntos de referencia en función de una afectividad, incluso de una ética, que no se dejaba reducir a esa simplista bipolaridad de la baja y el alza. El éxito del término «depresión» es pues un síntoma, en la medida en que es el signo de las relaciones latentes de subordinación al amo capitalista de la psiquiatría de hoy —y la psiquiatría de mañana le estará aún más subordinada. El resultado es que el hombre, el «enfermo» de quien se ocupa este psiquiatra, necesariamente ha de ser concebido a su vez como un capital de energía que el tratamiento debería mantener en su nivel adecuado de productividad. Por supuesto, sería imposible hacer entrar a la histeria en esta lógica, mientras que el «deprimido», por su parte, se coloca ahí él solo, por definición. El psiquiatra formado por el DSM III se convierte, lo sepa o no, en agente de una política. En adelante, los criterios del desorden psíquico se toman prestados de la ciencia económica, y los del juicio diagnóstico se reducen a la selección de los datos admisibles y tratables informática y estadísticamente. Obsérvese que esta tendencia es, por otra parte, compartida por el neurobiólogo. La lectura de *El hombre neuronal*, de Jean-Pierre Changeux<sup>5</sup> da la impresión de una especie de visita guiada de un ser humano concebido exactamente a imagen y semejanza de una fábrica moderna. Por otra parte, en una entrevista concedida hace unos años a la revista *Ornicar?*, J.-P. Changeux declaraba explícitamente que los problemas del hombre neuronal tratables por la psiquiatría no eran, en el fondo, más que el subempleo o el sobreempleo de sus células de producción en el nivel sináptico.<sup>6</sup>

### *¿Trastornos del humor o pasiones del alma?*

¿Qué son, para el psiquiatra, la «manía» o la «depresión»? Son siempre, en última instancia, *trastornos del humor*, con independencia de que se consideren fenómenos orgánicos, estados de ánimo o estados de la conciencia. Esta noción parece, como mínimo, vaga, y su examen revela un defecto de conceptualización en el plano

estructural. Su empleo es habitual en dos tendencias distintas de la psiquiatría. Por no hablar aquí más que de la psiquiatría francesa, la primera de esas tendencias se sitúa en la vía trazada por Jean Delay, para quien la noción de humor descansa fundamentalmente en la variación cuantitativa de cierto substrato neurológico; la segunda fue defendida por Henry Ey, para quien el humor no es un fenómeno fisiológico cuantitativo, sino un estado cualitativo de la conciencia moral. Para Jean Delay, «el humor es a la esfera tímica que engloba a todos los afectos lo que la conciencia es a la esfera noética que engloba a todas las representaciones». <sup>7</sup> En esta concepción, por lo tanto, hay una separación neta entre una escala de los humores, por una parte, y una escala de las conciencias, por otra parte, separación coincidente con la dicotomía cartesiana del cuerpo y el espíritu. <sup>8</sup> Al ser pues definidas las variaciones del humor como variaciones de una cantidad orgánica (situada en las interacciones cortico-basales), sus alteraciones sólo pueden provenir de un exceso o un defecto de la substancia que les da consistencia. La clasificación de los trastornos del humor se reduce entonces a su localización en una escala que va desde la hipotimia hasta la hipertimia, y a su vez esta última se divide, de acuerdo con el modelo de la oposición placer/dolor, en un exceso de tristeza y un exceso de alegría.

Según Henry Ey, la noción de humor ha de equipararse con el término alemán *Stimmung* (que él traduce como «estado de ánimo»).\* Así, no se trata de un fenómeno de excitación o irritación nerviosa, ni de un fenómeno físico en general: «El humor no es ni un botono [...], ni un factor tímico elemental. Es [...] una "cualidad" global y compleja de la conciencia, una forma de su intencionalidad irreductible, una especie de propiedad funcional, como una "tonalidad" física, porque es la avidez misma de la intencionalidad de la conciencia, que sólo puede ser entendida como la avidez del deseo». <sup>9</sup>

Cada una de estas tendencias de la psiquiatría se sitúa como la heredera de una de las dos tradiciones antiguas que les proporcionan sus bases conceptuales respectivas. La primera es una prolongación de la concepción tradicional en medicina según la cual el

\* *État d'âme*.

humor es, fundamentalmente, *los humores*, en el sentido fisiológico del término, es decir secreciones glandulares reguladoras del estado del cuerpo. Desde Empédocles hasta *El hombre neuronal* de Changeux, pasando por Hipócrates, Galeno y Descartes, toda una familia de pensamiento considera la moral del ser humano como una manifestación humoral. Por otra parte, fue dentro de esta tradición donde la propia idea de la melancolía adquirió consistencia, sin otro significado, como lo indica la etimología, que una secreción de bilis negra.

La segunda tendencia tiene raíces más recientes. Se apoya en lo que podríamos llamar el estudio de la conciencia desgraciada. Es pues una consecuencia lejana de la ruptura epistemológica introducida por el *cogito* cartesiano, que a través de las filosofías de Hegel, Nietzsche y los fenomenólogos husserlianos, llega hasta los trabajos de Janet, Minkowsky y Ey. Desde este punto de vista, la moral del hombre no se relaciona con su estado de equilibrio o desequilibrio humoral, sino con el estado de su moral. El trastorno del humor es considerado como trastorno ético, y sus puntos de referencia son la felicidad y la desgracia, más que el placer y el dolor. Sin embargo, a pesar de ser diametralmente opuestas en una serie de aspectos, estas dos escuelas psiquiátricas comparten una misma base en sus razonamientos. Ambas parten, como de un hecho irrefutable, de la noción de humor, y para captarla en la clínica le atribuyen una función variable con dos polaridades. Independientemente de que conciben esta función bajo una modalidad cuantitativa, como la variación entre un exceso y una falta de secreción, o bajo una modalidad cualitativa, como una oscilación entre dos puntos, se postula que la función en cuestión ha de encontrar en alguna parte un principio de equilibrio, una homeostasis.

Para nosotros, psicoanalistas, la cuestión reside en saber, de entrada, si podemos considerar el humor como un hecho, y en tal caso, si podemos conformarnos con definirlo de acuerdo con el modelo del principio del placer/displacer. Por otra parte, se constata que, con independencia del abordaje elegido, los trastornos del humor son siempre concebidos en psiquiatría en el marco de una problemática intrasubjetiva. Introducir la clínica psicoanalítica en este dominio tiene algunas consecuencias inmediatas. La primera es que con la noción de humor se revela una división irreductible

entre los *afectos* y las *pulsiones*, es decir entre fenómenos de orden preconscious y manifestaciones del inconsciente, imposibles de encerrar en el registro del funcionamiento del principio del placer. La segunda es que, si bien la clínica psicoanalítica tiene como punto de mira la estructura del sujeto, sólo la alcanza haciendo surgir, en el seno de esta misma estructura, un más allá. En efecto, sólo hay sujeto en función del Otro, y éste no es tan sólo *los demás*, o nuestro semejante, sino más allá de él, el lugar de donde nos viene el lenguaje, el lugar donde se dice, o no se dice, algo que nos concierne. Es también el lugar donde se formula lo que nos permite tomar posesión de nuestro cuerpo, lo que implica una adquisición y al mismo tiempo una pérdida de su goce. Si consideramos lo que suele llamarse «manía» desde esta perspectiva, vemos surgir, como lo demostrará el análisis de Carlos, algo muy distinto de un simple trastorno del humor.

Para pasar de la noción psiquiátrica de *humor* a la noción psicoanalítica de *afecto*, de entrada es conveniente subrayar la pérdida —conceptual y clínica— que supone la idea de «trastorno del humor», debido al rechazo de la temática de las *pasiones del alma*, temática rehabilitada, en cierto modo, por la clínica psicoanalítica. En efecto, la concepción psicologizante del humor tiene sus preliminares históricos. Y hay también, en la perspectiva que ahora estoy considerando, unos preliminares teóricos que permiten entender mejor qué tratamos de designar con el término de *afecto* en psicoanálisis —y ello con independencia de la historia de las ideas.

Si bien se sitúa a años luz de nuestra forma de pensar —aunque sólo fuese por la concepción del alma en la que se basa, concepción de la que estamos radicalmente separados por la revolución cartesiana—, la tradición aristotélica de las pasiones del alma, con sus prolongaciones a través de san Agustín y santo Tomás, especialmente, es en efecto la referencia a la que recurre Lacan para situar la problemática del afecto en psicoanálisis. Lacan nos indica de esta forma que en lo fundamental no hemos de relacionar el afecto con la emoción, sino con la pasión, y ésta ha de ser referida a un objeto no sólo de orden sensorial, sino fundamentalmente de orden ético. Se trata de lo que está bien o está mal, más que de lo agradable o desagradable.<sup>10</sup>

El alma, la *psique*, en Aristóteles o en santo Tomás de Aquino,

no es el puro espíritu separado del cuerpo tal como hoy en día lo concebimos. Es, por el contrario, un ser unido al cuerpo y que por otra parte participa de las funciones del intelecto. El alma aristotélica es la *forma* del cuerpo —oponiendo aquí «forma» a «materia», y concibiéndola como la noción que tenemos del cuerpo, más que su imagen. Simplificando (tal vez demasiado), podríamos, si no confundir, sí al menos relacionar el «alma» con el cuerpo incorporado que según la enseñanza de Lacan nos proporciona el orden simbólico. El alma es sede de «pasiones», y ello se ha de entender desde un punto de vista metafísico: sufre ciertas alteraciones cuando se encuentra bajo la influencia de alguna causa que actúa y la enfrenta con la pregunta sobre lo que le conviene o no le conviene a su naturaleza o a su deseo. La «pasión del alma» es más que una sensación: es una atracción o una repulsión que supone la idea de una falta o de un rechazo, de un Bien que el sujeto quiere alcanzar o un Mal que desea evitar. Sería conveniente —pero no voy a hacerlo aquí— determinar en qué registro se sitúan, dentro de la dialéctica de las pasiones del alma, esta falta y su relación fundamental, ya sea con el objeto de la necesidad (pasiones llamadas «de lo irascible»), ya sea con el objeto del deseo (pasiones llamadas «de lo concupiscible»). También sería preciso examinar y criticar la noción de Soberano Bien, de la que santo Tomás hace depender toda la gama de las pasiones del alma.<sup>11</sup> Me limitaré a observar que esta concepción da lugar a una psicología tan compleja y sutil, que a su lado nuestra moderna concepción de los «trastornos del humor» resulta de una pobreza penosa. Tomás de Aquino enumera seis pasiones de lo concupiscible (el amor y el odio, el deseo y la aversión, la alegría y la tristeza) y cinco pasiones de lo irascible (la esperanza y la desesperanza, la audacia y el temor, y la cólera); además, cada una de ellas tiene sus variantes. La tristeza, por ejemplo, tiene cinco subdivisiones: la misericordia, la envidia, la ansiedad, la angustia y la acidia —esta última es la tristeza que hace enmudecer:

Entre las *pasiones del alma* y los *estados de ánimo*, hay una solución de continuidad. Esta ruptura conceptual aísla el afecto y lo encierra en una dialéctica intrasubjetiva, mientras que el término de pasión del alma implicaba, por definición, una relación con el Otro y con un objeto exterior. Tal ruptura se debe a Descartes,

cuyo tratado *Las pasiones del alma* (1649) abre la vía, por una parte, a la concepción puramente fisiológica del humor y, por otra parte, a la psicología de los estados de ánimo. Descartes introduce en efecto una nueva concepción del alma, consistente en separarla definitivamente del cuerpo. A la idea aristotélica del alma como forma del cuerpo, le sustituye la de un alma hecha de puro pensamiento, distinta del cuerpo, considerado como pura extensión. Expulsando así al alma del cuerpo, en adelante Descartes tratará las pasiones como fisiólogo, por una parte, y como psicólogo, por otra, según las considere en el plano corporal o en el plano del pensamiento. Las pasiones del alma, en esta nueva perspectiva, se convierten en puros fenómenos de conciencia que pueden ser incluidos entre los errores del ser humano, pues su causa no se encuentra en el mismo lugar donde parecen producirse —no está en el alma, sino en el cuerpo. La sede de las pasiones, según Descartes, ha de estar en la fisiología del cuerpo, precisamente en la «glándula pineal», localizada en el centro del cerebro, desde donde irradia a través de todo el cuerpo. En consecuencia, para Descartes, el estado de ánimo es en realidad la idea de un estado del cuerpo. La tristeza, por ejemplo, se convierte en un fenómeno esencialmente nervioso: es, dice, «un dolor que ofende a los nervios».<sup>12</sup>

### *El afecto engaña*

La noción de afecto, en la clínica psicoanalítica, se separa radicalmente de la noción psiquiátrica de humor y de la noción psicológica de estado de ánimo; por el contrario, se acerca, en ciertos aspectos, a la noción de pasión del alma. En su *Metapsicología*, especialmente en los capítulos «El inconsciente» y «La represión», Freud introduce una distinción capital para captar la relación entre el afecto y el inconsciente, o más precisamente, entre el afecto y la pulsión. El afecto, dice Freud, *no* está reprimido. Sólo lo está el representante, el significante de la pulsión. El término «afecto» designa pues algo que constituye un resto del proceso de la represión, un anexo del significante que representa a la pulsión, el cual, a su vez, cae bajo la represión, o sea cae en el inconsciente. Esta situación de contigüidad es fundamental para situar el efecto en



su justo lugar. El afecto, según Freud, «corresponde a la pulsión en cuanto ésta se ha separado de la representación».<sup>13</sup> La pulsión tiene pues dos caras: en una de ellas está representada por un significante y en la otra no lo está —o, en todo caso, lo está en el inconsciente, es decir en lo reprimido. El afecto está vinculado con esta segunda cara de la pulsión, y en consecuencia tiene un carácter fundamentalmente ambiguo: por una parte, tiene un vínculo con la pulsión; por otra parte, está separado de ella (de su significante inconsciente). Freud nos lo indica cuando plantea el afecto como manifestación *cuantitativa* de la pulsión. Ello implica que la coloración *cualitativa* del afecto (es decir cómo lo califica el lenguaje) no es la propia pulsión. Desde el punto de vista energético, la cantidad invertida en la manifestación del afecto es la misma que hubiera descargado la pulsión de haber franqueado la represión, pero su cualidad, la modalidad de su manifestación, su significación (que sea la tristeza en vez de la cólera, la envidia o el odio, etc.) no tienen en sí ninguna relación con la pulsión reprimida. En consecuencia, si se habla de afectos o de sentimientos *inconscientes*, es por un abuso del lenguaje. El afecto está, en realidad, fundamentalmente vinculado con la conciencia (o lo preconscious). Su relación con la pulsión inconsciente está desviada, se extravía, debido a los significantes conscientes o preconscious.

Por eso Freud afirma que lo esencial en el afecto es que está desplazado, es decir vinculado con un significante distinto que el representante de la pulsión en el inconsciente. Si bien el aspecto cuantitativo del afecto es «verdadero», pues se corresponde ciertamente con la pulsión reprimida, su lado significante, por el contrario, es fuente de equívoco, porque el significante que califica al afecto no es el que fue objeto de la represión. Por lo tanto, no podemos *confiar* en el afecto para captar lo que se dice en el inconsciente del sujeto: en cada ocasión será preciso *verificar* el afecto, hacerlo verdadero, proporcionándole la relación que le falta con el significante reprimido. El afecto de tristeza, por ejemplo, puede ser signo, no de un «duelo inconsciente», como se suele creer, sino de un deseo de muerte. La manía no es necesariamente expresión de una euforia, de un «optimismo exagerado» (como dice el DSM III): puede estar perfectamente articulada con una falta inconsciente. La relación del afecto con la pulsión aparece pues, en el análisis

que de ella hace Freud, como fundamentalmente desviada, y en consecuencia engañosa.

Lacan, a su vez, lo confirma cuando da a entender, en su ensayo sobre el simbolismo de Jones, que el afecto hace al símbolo ininteligible.<sup>14</sup> El afecto confunde las pistas que habrían de conducirnos al significante reprimido, desorienta el desciframiento simbólico. Salvo un afecto determinado: la angustia. Pues, como Freud lo planteó, la angustia es precisamente el único afecto que connota el paso de la pulsión al estado consciente, cualquiera que sea la pulsión. El afecto es pues mentiroso, salvo la angustia, único afecto que no engaña.

Por otra parte, si bien el afecto *se produce* en el cuerpo, o en el alma, en el sentido que antes he destacado en Tomás de Aquino, no es de allí de donde *proviene*. «Lo que descarga es pensamiento», dice Lacan en *Televisión*.<sup>15</sup> Así, la descarga de adrenalina es sin duda un fenómeno orgánico, pero ello no debería confundirnos: el afecto que la provoca se limita a desviar la verdadera descarga, cuyo origen es otro. Este carácter engañoso y el desplazamiento propios del afecto son consecuencia de que el propio cuerpo del ser humano está afectado por la estructura,<sup>16</sup> es decir afectado por la estructura de lenguaje donde habita y toma posesión (y es desposeído) de su cuerpo. El afecto se produce en un cuerpo que sufre la incidencia del lenguaje, un cuerpo que padece —en el sentido de la pasión— el significante.<sup>17</sup> El efecto de la incorporación del lenguaje en el *organismo* nos da un *cuerpo* modelado, en todos sus aspectos y funciones, por los efectos del lenguaje. El ser hablante ya no tiene relación directa con el cuerpo como organismo, sino tan sólo relaciones mediatizadas por el lenguaje: el cuerpo que éste nos proporciona únicamente puede tener, en determinados aspectos, una relación muy lejana con el organismo descrito por la fisiología.

He aquí un ejemplo. Un analizante que sufría de dolores intestinales incomprensibles para la medicina me dio la clave para entenderlo al explicarme que, cuando pensaba en sus intestinos, veía «mentalmente» la representación de un cerebro. Las circunvoluciones cerebrales e intestinales formaban para él una única imagen idéntica. Para este hombre, el cerebro era un intestino. Ahora bien: había advertido que sufría siempre de dolores intestinales cuando,

especialmente por preocupaciones vinculadas con su profesión, tenía que «romperse la cabeza» pensando en un problema difícil. Siguiendo el hilo de sus asociaciones, encontró la imagen original de ese cerebro. De pequeño había asistido al descuartizamiento de un cerdo en casa de un granjero vecino. Aún conservaba la imagen de las vísceras del animal, que aparecieron al abrirle la panza con un enorme cuchillo. A esta imagen se le superponía otra, más tardía, de un cerebro entero visto en el mostrador de una carnicería, así como la de una disección del cráneo humano en un libro de anatomía. Cuando se «rompía la cabeza» en su trabajo, por otra parte, solía reprochárselo a sus compañeros, poco responsables para su gusto, y les insultaba mentalmente tratándoles de «cerdos».

Esta incidencia del cuerpo de lo simbólico en el organismo supone igualmente efectos sobre el goce: éste se encuentra fragmentado y parcializado, localizado en cierto número de orificios del cuerpo. Las zonas erógenas, alrededor de las cuales se constituyen las pulsiones, dan fe de esta pérdida de goce: cada goce pulsional no es sino parcial con respecto al goce del cuerpo propiamente dicho, inaccesible para siempre jamás. Siendo así, ¿cómo puede tener el ser hablante sin embargo la impresión de que su organismo fisiológico, su cuerpo como anatomía simbólica y su cuerpo en cuanto afectado por una pérdida de goce, constituyen una sola entidad? Los distintos modos de presencia del cuerpo se mantienen unidos sólo en la medida en que el sujeto se construye una idea del cuerpo: la imagen corporal, en realidad mucho más que una imagen, indicada como *i(a)* por Lacan. A través de esta idea del cuerpo es como puede trazarse un vínculo entre el afecto y las pasiones del alma. Así lo indica Lacan en *Televisión*, cuando declara: «De hecho, el sujeto del inconsciente sólo alcanza el alma a través del cuerpo, introduciendo en él el pensamiento».<sup>18</sup> Introducir el pensamiento en el cuerpo provoca la construcción de esa «forma del cuerpo» que es el alma, o *i(a)*. Esto mismo hacía aquel analizante cuando se rompía la cabeza para evitar el pensamiento de destripar a sus semejantes; el pensamiento que se introducía en su cuerpo (en este caso, en su cabeza) suscitaba la formación de su idea de esta parte del cuerpo: la imagen intestino-cerebral en la que se producía el afecto, capaz de producir de paso ciertos efectos en el organismo.

De cualquier forma, aunque restaura en cierto modo la noción de pasiones del alma, Lacan indica igualmente su límite y señala los engaños que podría inducir. Por otra parte, otorga un lugar primordial a un término elidido en la dialéctica de las pasiones del alma: el deseo del Otro. El deseo del Otro, precisamente, queda enmascarado por el afecto, salvo en el caso de la angustia.<sup>19</sup> Si podemos considerar el afecto como pasión del alma, pasión de la imagen del cuerpo, es en la medida en que ésta puede *traicionar*, más que *traducir*, la forma en que el sujeto es afectado por el deseo del Otro, cómo lo sufre. El lado verdadero del afecto es su aspecto cuantitativo, que lo homologa con el goce, pero su lado falso es que vincula a ese goce, no con el objeto que el deseo del Otro le incita a encarnar, sino con la imagen corporal. En la dialéctica entre deseo (del Otro) y goce, el afecto sustituye a la dialéctica de la demanda y el deseo. Por ejemplo, a la imposibilidad de igualarse al objeto que responda al deseo del Otro, el afecto sustituye a la queja impotente de la demanda de amor: «Estoy triste... porque nadie me quiere», y en consecuencia: «Necesito que me quieran». En la lógica del afecto, el sujeto pretende que se aprovecha de un bien o sufre de un mal, ambos conocidos, y espera que el Otro se lo dé o se lo quite, respectivamente. La problemática de la falta es pues evitada y sustituida por la del tener y el don —algo del todo conforme con la tradición de santo Tomás, para quien el sujeto de las pasiones del alma sabe lo que quiere y cree en un Bien conscientemente localizable y construido a su imagen. Por eso, en lo fundamental, Lacan considera el afecto como un *pecado*. Es un pecado, porque le sirve al sujeto para eludir enfrentarse con el deseo del Otro y con el goce que habría de sacrificarle. Yo diría incluso que el afecto es la defensa más simple e inmediata contra el deseo del Otro. El afecto ignora el deseo del Otro ocupando, en la dialéctica de la demanda y la necesidad, un lugar análogo al del goce con respecto a la dialéctica de la demanda y el deseo.

Así, tristeza y furor —términos que prefiero a depresión y manía— deben ser considerados como dos variedades de un pecado, de una falta moral fundamental: falta con respecto al deber de *bien decir*, o sea el deber que tiene el sujeto de situarse en la estructura que le viene del lenguaje. Se trata pues de dos formas de no decir lo que hay que decir, dos formas de ignorar que el deseo

se basa en el deseo del Otro y en la propia falta de goce. ¿Qué son, según Lacan, el bien decir y la «gaya ciencia» que le corresponde, opuestos a la tristeza? En una fórmula luminosa, Jacques-Alain Miller proponía definir el bien decir como «la concordancia entre el significante y el goce y su puesta en resonancia»; y añadía: «Cuando el saber es triste, es impotente, no puede poner el significante en resonancia con el goce, y éste permanece exterior».<sup>20</sup> La cuestión que nos plantea un sujeto con episodios de los llamados «maníacos» o depresivos no es pues la de una clínica del trastorno del humor, ni siquiera una clínica del afecto, sino más bien la de saber cómo y por qué el «saber» (es decir la organización significativa impuesta por el discurso de su inconsciente), permanece en él tan separado de su goce, por qué insiste tanto, precipitándose en la manifestación del afecto, en ignorar el deseo del Otro correspondiente a ese goce.

### *Un sujeto sin domicilio fijo*

Puesto que hablo de mi práctica con la finalidad de poner en tela de juicio sus causas y sus efectos, expondré a continuación no un cuadro clínico, sino el discurso de un sujeto bajo transferencia. El síntoma principal de Carlos, en análisis conmigo durante unos tres años y medio —lo que es sin duda insuficiente, pero considerable si se tienen en cuenta las dificultades del caso—, eran unas crisis de agitación maníaca espectaculares que le habían valido numerosas hospitalizaciones psiquiátricas en los años inmediatamente anteriores. Con treinta años de edad, me había venido a ver como último recurso, enviado por la institución\* en la que estaba acogido. Carlos sembraba allí el desorden con su agitación, su perpetua rebeldía y su embriaguez permanente. Era lo que llaman un «caso difícil». Tenía un historial psiquiátrico y judicial muy cargada hospitalizaciones repetidas, de las cuales, tres en régimen penitenciario, tratamientos farmacológicos masivos (todavía en curso cuando le recibo), curas de insulina, electrochoques... Y a todo ello había que añadir determinadas medidas policiales y algunas condenas por

\* *Institution postcure.*

insultos, atentados contra el pudor y tenencia de armas. En resumen, no le faltaba nada, y vino a mí como cubierto de medallas, burlón, hablando a voz en grito, miserable, pero suficientemente afectado por la angustia como para que nuestra entrevista funcionara de inmediato.

Carlos empieza hablando precisamente de sus angustias. Tiene miedo, dice, de «no tener centro». Éstas son las primeras palabras que pronuncia, después de que mi silencio inquisitivo le ha dejado lo suficientemente sorprendido como para romper el monólogo logorreico que había iniciado al llegar a mi despacho. Este primer enunciado me pareció un buen punto de partida. ¿Qué es este «miedo de no tener centro»? Anticipándome a la continuación de su discurso, diré que se trata del miedo de no tener ningún lastre, ningún punto de fijación que le amarre, que le permita a su imagen descansar en su discurso. La demanda de análisis estaba pues presente de entrada, formulada de la forma más clara posible: sea usted mi centro, el punto de fijación alrededor del cual pueda yo establecer mi existencia. Resulta imposible designar mejor la posición de estructura que debe ocupar el analista en la transferencia: esa posición definida por Lacan como la del objeto del fantasma, objeto causa del deseo, cuyo rasgo más notable es precisamente el de una presencia fija en el corazón de la espiral del discurso del sujeto.

A continuación, Carlos me habla de su padre. Era, me dice, un hombre terriblemente angustiado. «Tenía miedo de la noche a la mañana y vivía bajo la tutela de una mujer vengativa que no dejaba de darle órdenes». El gran temor de Carlos es pues el de parecerse a su padre, y para conjurarlo, me explica, ha hecho una serie de «cosas peligrosas», hazañas irrisorias, desafíos fugaces que narra en forma de una novela de estilo heroico (se trata principalmente de «hazañas» realizadas durante el servicio militar, en una unidad de élite, además de los peligros de la frecuentación de los bajos fondos, desafíos dirigidos a diversos «hombres fuertes» y apuestas de borracho). Luego sigue con el relato de sus peregrinaciones, que no resulta útil explicar aquí.

En realidad, lo que Carlos trata de decirme sin saberlo, a través del relato de su vida caótica, es su imposibilidad de acceder a la dimensión del acto, es decir la imposibilidad de establecer una acción o un enunciado donde pueda encontrar, realizándose en él,

el corazón mismo de su ser. En este registro del acto —que distingo aquí de la acción— algo se le escapa por completo. Desde este punto de vista, su discurso y su vida parecen estrictamente homogéneas; son dos errancias, dos fugas alrededor de un punto imposible de localizar, y también dos fugas para evitar localizar o encontrarse con ese punto central. Así, Carlos huye de un lugar a otro, de un oficio a otro, o de un amigo a otro, igual como, en su discurso, salta de una idea o de una palabra a otra. Más aún, yo diría que vagabundea en la vida porque yerra en su discurso evitando el deber de «bien decir». De fuga en fuga, la errancia de su vida no hace más que verificar constantemente una posición en la existencia que puede situarse en el nivel propio del sujeto más que en el del individuo: una falta de domicilio fijo. Carlos siempre está en casa de alguien, de cualquiera que le ofrezca un techo provisional donde cobijarse un instante. Se aprovecha encantado de este cobijo, pero nunca se instala, nunca causa su propio agujero. (Dicho sea de paso, tal actitud tenía considerablemente hartos a los terapeutas de las instituciones donde había permanecido, y le valió en diversas ocasiones el diagnóstico de «histérico»...)

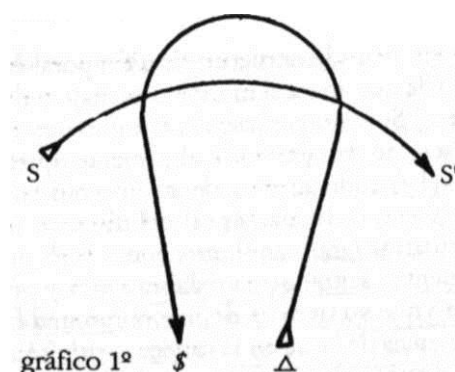
Esta ausencia de domicilio fijo es igualmente notoria en su discurso cuando toma un cariz maníaco. A menudo los psicólogos subrayan la «extroversión» dominante en el carácter del maníaco. En mi opinión, es mucho más que un rasgo de carácter: esa ausencia de interioridad, propia del estilo maníaco, realiza, en su misma forma de enunciación, una modalidad de la relación con el Otro. El discurso maníaco se presenta como una metonimia incesante cuya cadena no atrapa ningún objeto, ningún ser. Éste es el sentido, me parece, de la observación hecha por Henry Ey, de acuerdo con los análisis de Binswanger, a propósito de la fuga de ideas en la crisis de manía. Según Ey, esta fuga de ideas «no se produce bajo la forma de una prolijidad verbal, un vaciamiento, sino de una comprensión elíptica».<sup>21</sup> Este característico «salto de la elipse», esta «volatilidad sin peso»,<sup>22</sup> determinan tanto en el discurso como en la vida del maníaco «una vertiginosa imposibilidad de detenerse»,<sup>23</sup> que lleva a Ey a describir la vivencia maníaca como una «carrera sin aliento, esa insaciable y turbulenta forma de estar en el mundo, es decir de no detenerse en nada».<sup>24</sup> La razón de esta imposibilidad de detenerse es, de acuerdo con su análisis y el de su maes-

tro Binswanger, una «desestructuración temporal-ética» caracterizada por el hecho de que «para el maníaco no hay nada definitivo, nada permanente».<sup>25</sup> Su desorganización temporal se debería a una pérdida de la facultad de constituir el presente, quedando así la conciencia sin «el sentido mismo de su dirección».<sup>26</sup>

De tal manera, lo fundamental del discurso maníaco, descrito por los psiquiatras fenomenólogos como fuga de ideas, logorrea, torbellino mental, salto de una palabra a otra y pérdida del presente —lo mismo que yo trato de definir como una falta de domicilio fijo y una ausencia de lastre en la cadena metonímica—, corresponde a algo muy distinto de un trastorno del humor o una manifestación del afecto. Estas manifestaciones se han de articular con cierto tipo de relación con el Otro y con cierto tipo de relación con el proceso de la significación. Ahí es donde se produce un trastorno que justifica la emergencia del afecto. El hecho de que el afecto alcance, en la crisis de manía, su paroxismo, parecerá menos sorprendente si se tiene en cuenta que, en su relación con el Otro y con la significación, el maníaco acentúa al máximo el propio mecanismo del afecto, es decir la separación entre la vertiente significante de la pulsión (es decir la cadena metonímica) y su vertiente no representable por el significante (o sea el objeto donde se concentra el goce pulsional, lastre y punto de fijación de la cadena metonímica).

Para aprehender esta relación del sujeto con el Otro y con el mecanismo de la significación, y para entender cómo trata el discurso maníaco esta relación, el mejor instrumento es el primer grafo propuesto por Lacan en «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano».<sup>27</sup> Dicho grafo se compone de dos flechas entrecruzadas, cada una en sentido inverso de la otra. Estas dos flechas representan los dos movimientos simultáneos y contradictorios que el sujeto efectúa en el discurso. El primero, representado por la flecha  $S \rightarrow S'$ , va *hacia adelante*, y el segundo, representado por la flecha  $\Delta \rightarrow S$ , va *hacia atrás*.





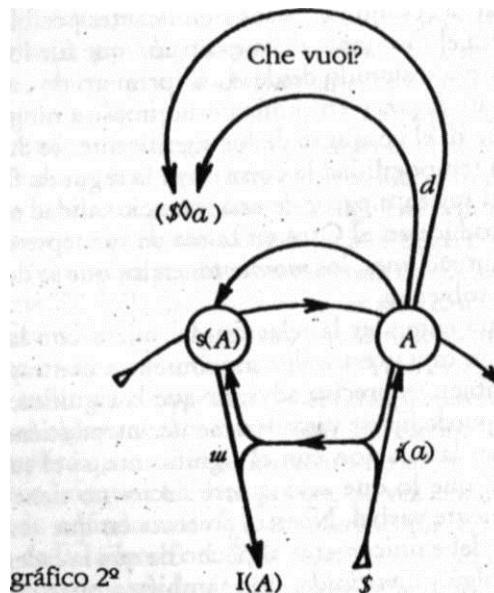
El primer vector,  $S \rightarrow S'$ , representa el movimiento cronológico del desarrollo de los significantes que componen la frase o el discurso. Describe simplemente el hecho de que toda frase empieza con una primera palabra, luego se le añade una segunda palabra, luego una tercera, y así sucesivamente; el conjunto produce una significación que siempre está, al mismo tiempo, constituyéndose y proyectándose hacia adelante (cuando me encuentro a mitad de mi discurso, ya hay una parte constituida: es lo dicho hasta el momento; y por otra parte, hay una significación todavía sin fijar, pero ya prevista: el punto a donde quiero llegar). Así, en este primer eje del discurso se produce un movimiento de *anticipación*: cada significante  $S_1$  de la cadena  $S \rightarrow S'$  es seleccionado en función del significante  $S_2 \dots \dots S_n$  previsto, y la significación final siempre se pospone hasta un término posterior. Pero el sujeto que habla y el que le escucha no esperan hasta el final (si acaso un discurso puede terminar alguna vez), para recoger los efectos de significación. Así se explica que dos seres humanos no dejen de interrumpirse uno a otro mientras hablan, porque de vez en cuando creen haber adivinado adónde se dirigía el interlocutor. En cada etapa del desarrollo de la cadena  $S \rightarrow S'$ , el sujeto realiza un balance, determina provisionalmente la significación comparando lo que él había anticipado con lo que resulta; a cada movimiento de anticipación le corresponde un movimiento de *retroacción*, mediante el cual volvemos hacia atrás, reconsideramos lo que ya se ha dicho para corregir y matizar su significación. Esta retroacción está indicada con la segunda flecha del grafo,  $\Delta \rightarrow S$ , donde  $\Delta$  designa la intencionalidad de decir o de comprender, y  $S$  el sujeto que se puede

determinar como sujeto del discurso proferido en cuanto su efecto de significación queda fijado de forma efectiva. Este segundo vector define pues «la puntuación donde la significación se constituye como producto terminado»,<sup>28</sup> y realiza, al cruzarse con el otro vector, el «punto de almohadillado», tal como lo llama Lacan. Este punto de almohadillado marca, durante un tiempo al menos, el deslizamiento de la significación, que de lo contrario sería indefinido.

Los dos puntos donde se cruzan ambos vectores, el de la anticipación y el de la retroacción de la significación, Lacan los designa de forma más precisa en los dos grafos que figuran a continuación en el texto:<sup>29</sup> el punto de entrecruzamiento situado a la derecha del grafo, con la letra *A*, y el de la izquierda, con la escritura *s(A)*. La letra *A* se refiere al Otro como tesoro del significante, es decir como lugar del conjunto de los significantes posibles del discurso, y *s(A)* indica el momento de la escansión que fija lo que quiere decir el discurso sostenido desde *A*. El primero de estos dos puntos, *A*, es pues un *lugar*, y en sí mismo no implica ninguna temporalidad (de por sí, el conjunto de los significantes se da en la simultaneidad); la temporalidad la constituye la segunda flecha —aquella en la que el sujeto, a partir de una intencionalidad todavía sin definir, se introduce en el Otro en busca de sus representaciones— al fijar las puntuaciones, los *momentos* en los que se determina la significación subjetiva.

Pero para entender la relación del sujeto con la significación, no basta con captar estos dos movimientos contrapuestos del discurso. También es preciso advertir que la significación de un discurso sólo puede fijarse verdaderamente, introduciéndose así la temporalidad en la relación con el significante, si el sujeto tiene una convicción: que lo que «eso quiere decir» no tiene una significación puramente verbal. Nuestra creencia en que «eso quiere decir algo» no se debe únicamente al hecho de que la cadena significante desprenda algún *significado*, sino también a nuestra convicción de que dicho significado tiene cierta relación con un *objeto real*, en sí mismo ausente de la cadena, pero aun así presente por su propia ausencia.<sup>30</sup> En otras palabras, por lo general estamos convencidos de que la significación de un discurso sólo puede fijarse de verdad y en consecuencia interesarnos de verdad (o sea que concierna a nuestro propio ser, y no se limite a una producción retórica), si

está anclado en un real capaz de lastrarlo con su peso. La puntuación  $s(A)$  únicamente puede adquirir fijeza y darle así al sujeto su domicilio en el discurso en función del *objeto* ( $a$ ), que carga a esa puntuación con el peso de una certeza. Lacan lo da a entender cuando escribe, comentando su primer grafo: «La sumisión del sujeto al significante, que se produce en el circuito que va de  $s(A)$  a  $A$ , para regresar de  $A$  a  $s(A)$ , es propiamente un círculo en la medida en que el aserto que se instaura en él, a falta de cerrarse sobre nada sino su propia escansión, dicho de otra manera a falta de un acto en que encontrase su certidumbre, no remite sino a su propia anticipación en la composición del significante, en sí misma insignificante».<sup>31</sup>



Por eso, en el segundo grafo que reproducimos, aparecen dos flechas que parten desde  $A$  hacia el piso superior (allí donde Lacan, en un último grafo, situará el inconsciente); estas dos flechas separadas terminan, en su camino de vuelta hacia el punto  $s(A)$ , en la fórmula del fantasma:  $\mathcal{S} \diamond a$ . Estas dos flechas separadas, en

representación de la demanda y la necesidad respectivamente, indican que el sujeto, cuando va a buscar en el Otro (*A*) su propia representación, no puede evitar plantearse la pregunta: ¿Qué quiere de mí? ¿Qué quiere con respecto a lo que soy? A esta pregunta (el «Che vuoi?» del gráfico) no hay más respuesta que el fantasma con el goce que enmarca. Así, el objeto del fantasma —ese objeto real, revestido por el fantasma con representaciones imaginarias— explica, en el plano inconsciente, la fijeza de la significación del discurso, e induce una temporalidad que arrastra al sujeto a volver siempre al mismo punto. La experiencia analítica verifica la fijeza del fantasma (en oposición a la movilidad del síntoma):<sup>32</sup> diga lo que diga el sujeto de todas las maneras posibles en la asociación libre, siempre acaba diciendo lo mismo, porque detrás de la serie de todas las significaciones producidas por su discurso, insiste siempre la presencia fija del *objeto (a)*, en sí mismo nunca dicho, pero cuya presencia fuera del discurso lastra a toda significación.

En el discurso maniaco, es decir en el tipo de discurso propio de la crisis maniaca, abundantemente descrito por los fenomenólogos, sucede como si la palabra ya no estuviera sometida sino a uno solo de los dos vectores de la significación. Lo que se ha descrito como fuga de ideas, salto elíptico, logorrea, salidas por peteneras, son en realidad características de un discurso que sólo se desarrolla siguiendo el vector de la *anticipación*, sin ninguna retroacción que fije una puntuación de la significación. O, más exactamente, tal discurso se presenta como si las significaciones no estuvieran ya lastradas y fijadas por su anclaje en lo real, como si el *objeto (a)* hubiera quedado radicalmente desamarrado de *s(A)*. Por el contrario, en la fase llamada «depresiva», contrapeso de la exuberancia maniaca, le toca al vector de la *anticipación* quedar fuera de juego. Cuando esto ocurre, el discurso pierde su fluidez, su facultad de deslizarse de un significante a otro; la significación se congela y el sujeto queda pegado a un real inerte e in formulable. Entonces sólo subsiste el vector de la *retroacción*, que siempre hace volver al sujeto al mismo punto, como si ahora la puntuación excluyera a las palabras del discurso, como si la significación quedara completamente invadida y sumergida por el peso del objeto real, hasta el punto de desaparecer debajo de él. Sin embargo, en ambas coyunturas, la maniaca y la depresiva, se impone una constante:

la separación radical entre el lado significante de la pulsión (es decir, la cadena metonímica que parte del significante inicialmente reprimido) y su lado no significante o cuantitativo (es decir, el objeto real cuya representación falta en la cadena y alrededor del cual se concentra el goce). Dicho de otra manera, la propia estructura de la relación con el Otro y con la significación que está en la base del discurso «maníaco-depresivo» comporta una acentuación extrema de la condición de existencia del afecto: ya sea pronunciando una expulsión del punto de detención de la cadena metonímica —y entonces sólo puede subsistir su aspecto formal (manía)—, ya sea efectuando el rechazo de la deriva representativa de la metonimia —y entonces sólo se conserva la presencia real e inerte del objeto elidido por dicha deriva.

Antes de volver al análisis de Carlos, quisiera introducir una última observación que arroja algo más de luz sobre esta coalición entre la estructura del discurso maníaco y el mecanismo que condiciona al afecto. En sus *Lecciones clínicas*, pronunciadas a finales del siglo pasado, el gran psiquiatra francés Magnan plantea una fórmula que adquiere un nuevo brillo a la luz de nuestras reflexiones. Refiriéndose a la capacidad del maníaco para proyectarse más allá de sí mismo, Magnan escribe: «Todas las puertas están abiertas de par en par para proyectar afuera las imágenes, los recuerdos, los movimientos... *Todo afuera*: ésta es la fórmula del maníaco».<sup>33</sup> En efecto, muchas crisis maníacas nos ofrecen la ilustración más concreta de esta fórmula: a menudo, durante el episodio maníaco el sujeto se ve arrastrado a explosiones de furor en el curso de las cuales tira por la ventana todas sus pertenencias, todos sus objetos. Por el contrario, advertimos que en la crisis «depresiva» o «melancólica», lo que el sujeto tiene tendencia a tirar por la ventana es a *él mismo*. Esta alternancia verifica la tesis que estoy desarrollando porque, en suma, si el sujeto se tira él mismo por la ventana cuando pasa a la fase depresiva, es porque en ese momento vuelve al lugar del objeto real.

Como se ve, la ventana, que es el clásico marco del fantasma, la utiliza el sujeto para trazar una frontera estricta entre el objeto y el representante: o uno, o el otro. Este «todo afuera» tiene dos aspectos. En primer lugar, significa el movimiento de rechazo de un objeto cuyo lastre no quiere seguir sintiendo el sujeto. En esta

perspectiva, resulta algo superficial hablar de la extraversión del maníaco, o de su tendencia a la proyección. En realidad, el maníaco se comporta en ese momento como si pudiera darse la vuelta como un guante y poner así en el exterior lo que constituye su interior. El segundo aspecto a subrayar en la fórmula de Magnan es el término con el que designa lo que el maníaco lanza afuera: *Todo*. Debemos tomar este término en sentido fuerte. En efecto, mediante esta expulsión del objeto (materializado en este caso por la expulsión de los objetos que pueblan su interior), el sujeto en crisis maníaca intenta constituir el Todo de su universo, un Todo al que no le faltaría nada (salvo él mismo..., pero eso se empeña en ignorarlo). Por otra parte, en el plano discursivo, la logorrea típica de la manía tiene las mismas características: consiste en eructar, expulsar palabras, pero también es el vértigo de «decirlo todo».

### *De la pena al furor maníaco*

Desde las primeras entrevistas, Carlos me proporcionó una serie de indicaciones que permiten encuadrar lo que llamaré su «morada»,\* es decir su configuración familiar. Me habla principalmente de tres personas: su padre, su madre y su abuelo materno. Su padre —ya hemos hablado antes de su pusilanimidad en la vida conyugal— es un pequeño funcionario literalmente minado por el temor a sus superiores. No se ocupa de sus hijos (Carlos tiene una hermana), no tiene amigos y no sale de casa (por miedo a la gente). Este hombre está pues «todo él en el interior», enterrado en su madriguera. La madre de Carlos tiene un rasgo característico fundamental: es una disimuladora. Maestra retirada, bebe a escondidas desde siempre, pero Carlos se dio cuenta muy tarde, hacia los quince años. Hasta entonces se sentía perplejo, y a veces muy angustiado, frente a ciertas conductas extrañas, carentes de una explicación plausible. Así, recordaba que su madre se caía a menudo cuando le acompañaba a la escuela; ella les explicaba a sus hijos estas caídas diciéndoles que le daban tanto trabajo, le ocasionaban tantas fatigas y preocupaciones, que sufría «síncopes». Cuando des-

\* *Chez-soi*.

cubrió el alcoholismo de su madre, Carlos comprendió retroactivamente la verdadera naturaleza de esos síncope; su madre estaba ya borracha de buena mañana, o todavía no se había recuperado del día anterior. Encima, tenía el arte de «hacerse la mártir», cuenta Carlos, literalmente furioso por haberse dejado engañar así durante tanto tiempo.

Curiosamente, estos dos personajes tan pintorescos parecen haberse entendido a la perfección: el padre hacía como si él también ignorara el alcoholismo de su mujer, y ésta no se tomaba a mal ni su poca virilidad ni sus quejas incesantes. A este padre delicuescente y a esa madre engañosa, hay que añadirle la figura del abuelo materno, personaje llamativo pero tan vacuo como los anteriores. Es lo que suele llamarse un bocazas. Ex combatiente de la guerra del 14, su catálogo de gestas heroicas, en las que siempre aparece burlando a la muerte, es inagotable. «Es el hombre indestructible e imparable», dice Carlos. Empezó desde cero y tuvo una rápida ascensión social que le llevó a convertirse en un notable de la provincia. Además, como tenía una opinión formada sobre muchas cosas y pretendía darla a conocer, escribía en distintos periódicos, además de publicar libros de talante moralista o patriótico. Uno de sus temas favoritos era el alcoholismo, y se convirtió en su defensor oficial. Llegó a sostener públicamente y en sus escritos la idea de que la guerra se había ganado gracias a las raciones de vino tinto repartidas entre los combatientes; él mismo se vanagloriaba de beber hasta siete litros diarios de vino sin sufrir la menor indisposición. La «enfermedad» de Carlos (él mismo emplea este término) toma los elementos que acabo de describir y los organiza a modo de una puesta en escena.

Este trastorno se declaró bastante tarde, al comienzo de la edad adulta. La infancia de Carlos había sido poco sintomática, y su adolescencia estuvo marcada por una agresividad sorprendente en la relación con sus padres, pero sin llegar a excesos demasiado notables. Tras cursar estudios destinados a ejercer una carrera en el campo de la enseñanza, Carlos desempeñó diversos oficios, en una típica trayectoria descendente: primero profesor, luego maestro, luego un simple peón... A continuación vinieron los primeros accesos maníacos, las hospitalizaciones, las recaídas, los escándalos, el vagabundeo y acabó obteniendo el reconocimiento de la invalidez ab-

soluta y el beneficio de una pensión concedida por el Estado.

Las cosas empezaron a estropearse en la época en que hacía de peón. Empezó a estar cada vez más «depresivo». «Ya no entendía a mi interlocutor —me dijo Carlos—, tenía una especie de sordera, me volvía sordo cuando me hablaban.» Extraño síntoma esta sordera impuesta por la palabra del otro, ¡incluso por la palabra del Otro! «Bastaba con que me llamaran ¡Señor!, ¡Señor!, para que, inmediatamente, no oyera la continuación...» Como veremos más adelante, el tema de la virilidad no es el último en importancia en el discurso de Carlos. Por otra parte, su posición de educador se le había hecho insoportable, seguramente por su conexión con el problema de la impostura a través del personaje de su madre (antigua maestra). Pero unos meses más tarde, la depresión desapareció «en un abrir y cerrar de ojos» y abrió la puerta a la primera crisis de manía.

Vale la pena detallar las circunstancias de esta primera crisis. Su desencadenamiento se produce —característica constante de todos los episodios maníacos que tendrá Carlos desde entonces— como un cambio brusco, casi instantáneo, «a continuación de un hecho banal pero que me resulta extremadamente chocante», según sus propias palabras. La primera vez, la crisis se produce en el siguiente contexto: muy deprimido desde hacía unos días, Carlos había ido, sin saber muy bien por qué, a una fiesta celebrada en la escuela de la que era ex alumno. Enseguida se sintió aburrido, y el baile y los reencuentros entre antiguos alumnos no conseguían modificar su talante melancólico. Calmaba su desánimo bebiendo agua, rodeado de desconocidos, sin compartir la alegría general. Al cabo de un rato, acabó entablado conversación con su vecino de mesa, que se había presentado como profesor de latín en la escuela en cuestión. En medio de este intercambio de palabras banales, se le ocurrió «gastarle una broma a ese digno representante de la enseñanza», y decidió hacerle creer a su interlocutor que no estaba bebiendo agua, sino ginebra. Entonces, fingiendo una embriaguez progresiva, Carlos se puso a vaciar vasos uno tras otro. El profesor, primero incómodo y luego decididamente inquieto, empezó incitándole a moderarse, fue insistiendo cada vez más y acabó por suplicarle que dejara de beber. Pero nuestro bebedor se sentía cada vez mejor a medida que iba bebiendo vasos y aumentaba la an-



gustia de su interlocutor. Al final se dejó caer al suelo mientras reclamaba balbuceando: «Más ginebra», y el profesor, que aún no se había percatado del engaño, intentaba en vano ayudarlo a levantarse.

Pero el burlador fue a su vez burlado: borracho de mentirijillas, ya no podía controlar su borrachera, imparable aunque no tuviera nada que ver con el alcohol. No conseguía detenerse; empezó a revolcarse por el suelo mientras gritaba y decía groserías, hasta que le cogieron entre cuatro para expulsarlo de la sala de fiestas en un estado de excitación que ya no tenía nada de simulado. Una vez fuera, su agitación siguió en aumento hasta que fue arrestado por la policía y acabó internado por primera vez en un hospital psiquiátrico.

Así, Carlos había descubierto un goce inesperado a través de un engaño —a decir verdad, ¿quién se hubiera imaginado llegar a gozar de esta manera bebiendo agua? Pero este goce, ¿de verdad lo descubrió? ¿No sería más adecuado decir que cuando iba a conocerlo, o más bien reconocerlo, en ese mismo momento lo rechazó, sustituyéndolo, a modo de una barrera, por el afecto llevado al extremo? El engaño escenificado en aquella ocasión evoca, como en la simetría invertida de una imagen especular, el engaño del que él mismo fue víctima por parte de su madre cuando era un niño. Su madre, profesora como él, conseguía ocultarle que estaba verdaderamente borracha haciendo pasar sus caídas por síncope, cuya causa supuesta era el propio Carlos, con la consiguiente angustia que esto le provocaba. Ahora él, Carlos, estaba sobrio y caía al suelo en medio de una borrachera fingida, y además provocaba la inquietud de un *representante* de la enseñanza. Sin embargo, esta escenificación no le proporciona ningún control del engaño. Por el contrario, es como si creyendo haber comprendido el mecanismo del engaño, en realidad no hubiera entendido nada y quedara aún más capturado en él. Y esto, me parece, por la siguiente razón: se mantienen separados la angustia de uno y el goce del otro, disyunción que impide en este caso la «concordancia del significante con el goce» (el significante «borracho» y la caída). En vez de extraer su certeza de la angustia infantil, reconociendo en ella el signo de la inminencia del goce del Otro, en vez de descifrar la caída de su madre como manifestación de goce, Carlos opone

obstinadamente a este reconocimiento el afecto de furor que experimentó a los quince años cuando descubrió el engaño.

El desencadenamiento del segundo episodio maníaco, dos años más tarde, parece confirmar esta interpretación. La segunda crisis se produce con el mismo carácter de instantaneidad de la primera. Carlos, de nuevo melancólico tras su primera estancia en el hospital (de un año de duración), trató de distraer su estado de ánimo con un viaje organizado al norte de África. El viaje iba bien, pero no podía quitarse de encima su humor pesadoso, hasta que un día, durante una visita a las ruinas de Cartago, vio a una de sus compañeras, profesora de universidad, quitarse parte de la ropa y ponerse a bailar medio desnuda sobre las ruinas mientras cantaba una canción estudiantil. Frente a este espectáculo en el que el Otro se quita de repente la máscara y revela la obscenidad de su goce, se siente invadido de nuevo por una excitación incontenible: la crisis de manía es inmediata y furibunda, y Carlos consigue a duras penas llegar al final del viaje. Al bajar del avión fue hospitalizado de inmediato. También en esta ocasión, el goce, cuyo modelo parece ser la embriaguez pero luego da paso al afecto de furor, ha sido provocado por el descubrimiento brusco por parte del sujeto, en un «instante de ver»,<sup>34</sup> de la dimensión del engaño y del semblante.

Las circunstancias precisas de estas dos primeras crisis de manía indican que la perturbación del proceso de la significación y la exclusión del objeto que lastra la metonimia significante, características observadas en el discurso maníaco, no constituyen una estructura inicial del sujeto, sino más bien su respuesta a una coyuntura precisa. La confrontación con el Otro mentiroso, incluso simplemente la falta de una garantía en el Otro, dejan a Carlos perplejo. Y la caída de la máscara, con la revelación subsiguiente del goce en el Otro, inducen, cuando cabría esperar angustia, un acceso maníaco. Que el agua pueda convertirse en ginebra con sólo decirlo (poder irrealizante de la metonimia significante), o que un digno profesor de universidad pueda revelarse idéntico a un colegial cualquiera (identidad del objeto a pesar de la diferencia significante), todo ello arroja una luz repentina, desde el punto de vista de Carlos, sobre los dos enigmas contradictorios propios de la relación de la realidad con lo real. Por una parte, el nombre constituye a la cosa produciendo el significado; por otra parte, el ser permanece idéntico a sí mismo, sean cuales sean las denominaciones

que lo recubren. Carlos no puede soportar un descubrimiento en el fondo bien banal: los vestigios de una civilización grandiosa se reducen a nada frente a esta verdad: en el hombre, sea cual sea su apariencia de dignidad, sólo hay una voluntad de embriagarse y de gozar, y esa voluntad constituye su única permanencia real. Cuando el azar le enfrenta con este descubrimiento, se apodera de él otra borrachera: la de la rabia, la del furor maníaco. Comprendemos mejor la reacción de furor cuando vemos que esta confrontación con la simulación y con la vanidad trivial de lo que oculta están en el mismísimo corazón de la experiencia edípica de Carlos.

### *Una familia de impostores*

Ya he subrayado los rasgos de falsedad que sobresalían en el retrato de sus padres, tal como Carlos me lo pintó en sus primeras sesiones de análisis. Estos rasgos se precisaron más en la continuación del análisis, y el engaño del que Carlos se había sentido objeto por parte de su familia adquirió un acento particular. La madre de Carlos hacía algo más que beber a escondidas y disimular su alcoholismo. Era su propio ser lo que no dejaba de disfrazar en una verdadera pasión por la mentira. A través del relato de Carlos me fui dando cuenta cada vez más de que la madre representaba para él la encarnación del disimulo, pero disimulo de nada, salvo de una voluntad de goce llevada en ocasiones hasta la más genuina crueldad. Carlos me aportó multitud de anécdotas de esta clase, pero me atenderé a lo esencial, pues no me propongo llevar a cabo una exposición completa de este análisis.

Su madre consiguió forjarse en su pueblo una reputación de santa, era unánimemente admirada y citada como ejemplo; su rostro acogedor y su mirada franca inspiraban confianza a todos los que venían, en gran número, a contarle sus íntimos pesares. Y todo ello porque había sabido hacerse una máscara y forjarse una actitud capaces de inspirar respeto e incitar a la confianza.

Carlos, engañado durante mucho tiempo como todo el mundo, acabó penetrando en el secreto de esta fachada. En realidad, me dijo, «mi madre puede mentir cuanto quiera sin dejar de mirar a la gente a los ojos». Por otra parte, experimentaba un placer ma-

lévolo al obrar así. Con fingida compasión escuchaba las desgracias, recogía las miserias, recibía las confesiones, y luego, aparentando propósitos altruistas, distribuía consejos sabiamente meditados para sembrar la cizaña y el odio. «Domina el arte de hacerse querer por los demás mientras los destruye —comenta Carlos—, nunca obra mal abiertamente, sino que va haciendo el bien a su alrededor de tal forma que el propio bien acaba convirtiéndose en mal.» Asidua al oficio religioso, se deja ver diariamente en la iglesia, donde reza y comulga como una beata, pero en la intimidad invoca a Satán y a las fuerzas del mal. En resumen, «trae desgracias», concluye Carlos, y añade: «Después de todo, es peor que mi padre».

Por su parte, el padre, ese hombre permanentemente aterrizado, colecciona «manías» y rituales. El retrato que de él me hace Carlos es el de un neurótico obsesivo caricaturesco, prácticamente reducido a la neurastenia. Así, se pone siempre cinco o seis chalecos uno encima de otro, y se los va quitando o poniendo en función de las menores variaciones del termómetro, que vigila constantemente. Bajo estas múltiples capas protectoras, él también oculta un pequeño secreto: en efecto, lleva una serie de talismanes, como escapularios y amuletos, para protegerse del diablo, en cuya existencia cree firmemente. El principio de homeostasis que se aplica en lo referente a la temperatura es en realidad fundamental en el conjunto de su vida; así, se empeña en evitar cualquier variación, cualquier exceso en todos los terrenos, ya sea en el de las sensaciones físicas o en el de las emociones sentimentales, hasta en la forma de hablar. Se alimenta con plantas especiales que se hace traer de todas partes, y regulariza constantemente sus funciones internas mediante la ingestión de tisanas y toda clase de preparados. Evita cuidadosamente tanto las contrariedades como las sorpresas. Se asusta cuando llaman a la puerta, por temor a una visita imprevista o una noticia inesperada, y sólo sale de casa de noche, para evitar que lo reconozcan en la calle y así no verse obligado a hablar con nadie. Con la misma intención, no lee nunca el diario hasta tres o cuatro días después de que aparezca, para suavizar el posible impacto de un acontecimiento inesperado. De forma todavía más general, se ha visto obligado a precaverse de lo simbólico; como teme los efectos de la palabra, se defiende de ellos encerrándose en lugares comunes: «Siempre hablaba a través de proverbios o expresio-

nes hechas —decía Carlos—, o se refugiaba en el estilo más administrativo y anónimo».

Éstas son algunas de las características más chocantes de ese hombre, dedicado con perseverancia a su propia desaparición subjetiva y a ceder al Otro todo el lugar y la menor iniciativa, empeñado en no contar nunca para nada, en marcar lo menos posible el lenguaje anónimo con su palabra: «Nunca en su vida dijo "yo"» —ésta fue la conclusión de Carlos tras releer las cartas que le había dirigido su padre, sin poder encontrar en ellas la menor marca personal de su autor. Semejante culto a la insignificancia se traduce también en determinadas «manías», únicos indicios de la tozuda afirmación de un ser por lo demás inaprehensible. El padre de Carlos recogía cada día, y conservaba cuidadosamente escogidos y clasificados, en una multitud de cajas apiladas en una cómoda cerrada con llave, toda clase de objetos menudos: agujas extraviadas, trozos intactos de cerillas, botones, clavos usados, restos de lápices, etc. Tales objetos eran la recopilación irrisoria de las huellas y los restos dejados por algún ser humano tras su partida. También cultivaba, con un cuidado extraordinario, un minúsculo jardín donde hacía crecer pequeñas plantas frágiles y poco frecuentes. Por otra parte, su jardín fue el motivo de que este hombre enigmático se impusiera un día a su hijo, hecho memorable por constituir la única prueba de su autoridad —le riñó severamente porque había pisado sin querer algunas de sus plantas.

Todos estos rasgos, aunque sin duda ponen de relieve las flaquezas de un hombre, no me parecen indicar una verdadera carencia paterna en el sentido simbólico del término, es decir una ausencia del Nombre del Padre. Lo que dice Carlos es que su padre siempre rehuyó el conflicto y de esta forma se convirtió en una caricatura de hombre. Carlos denuncia su insuficiencia y la forma en que huye de su función *real* de padre, y al hacerlo, hace omnipresente en su discurso al padre ideal, *imaginario*, que nunca tuvo. En otras palabras, el discurso de Carlos no demuestra la ausencia del padre *simbólico* (como sucede en la psicosis), sino la carencia del padre *real* que suscita una llamada apremiante al padre *imaginario*.

Por otra parte, los problemas de Carlos no se deben a que su padre se mostrara «deshinchado» ante la perversidad de su madre, sino al hecho, mucho más enigmático para él, de que en casa rei-

naran el orden y la armonía. Su padre y su madre formaban una pareja: he aquí el misterio. «Una pareja de monstruos», dijo Carlos en una ocasión, dando a entender que eso le olía a alguna oscura perversión. En efecto, su padre se mostraba respetuoso y lleno de afecto hacia su madre, de quien decía que era «una santa»; en cuanto a su madre, parecía venerar a su marido, cuyos síntomas se empeñaba en ignorar, y a menudo recordaba su condición de huérfano de padre como si le hiciera acreedor de todos los derechos. Y afirmaba: «Seguramente, si no hubiera dejado de estudiar por culpa de la guerra, hubiera llegado a ministro». El vínculo indestructible que une a esta pareja en una impostura compartida se pone de manifiesto más claramente cuando, cierto día, Carlos me revela otro detalle de su vida en común: «Mi madre dormía en pijama y mi padre en camisa». Así, la problemática edípica está omnipresente, resulta incluso aplastante en el discurso de Carlos, pero su complejidad proviene de una mala distribución de los papeles. Entre una mujer que hace de hombre y un hombre que se feminiza, ¿cómo puede uno encontrar el camino propio de la posición del hijo y convertirse en hombre? Ésta es la pregunta fundamental de Carlos, y para resolverla no duda en remontarse a la generación anterior e indagar en el Edipo de sus padres. «Los dos tuvieron padres completamente anormales», constata.

El abuelo paterno, a quien Carlos no conoció, y de acuerdo con la versión transmitida por sus padres, murió a causa de los malos tratos que recibió de su mujer. No era raro, le contaron, que su mujer le persiguiera por toda la casa con un cuchillo de cocina en la mano. Semejante fiera aterrorizaba también a su hijo (el padre de Carlos), y así continuó hasta mucho después de que éste se casara con la que había de ser la madre de Carlos. En efecto, con la pretensión de no abandonar a su hijo a los cuidados de ninguna otra mujer, la abuela se había conducido como si esa boda supusiera para su hijo los más graves peligros. Pocos años después, se apresuró a comprar la casa contigua a la de los jóvenes esposos para instalarse en ella y controlar constantemente a su nuera. La joven pareja estaba sometida a un espionaje cotidiano; la abuela casi podía oír desde su casa lo que decían en la casa contigua, y acudía al menor grito o ruido sospechoso. Incluso llegó a tomar en secreto fotografías de su nuera cuando ésta se quedaba sola en casa. De

tal forma, por otra parte, ella fue la primera en conocer el gusto de la nuera por la bebida, descubrimiento que le denunció encantada a su hijo, junto con la descripción pormenorizada de los menores defectos observados en su rival. Así, el legado de Carlos por vía paterna, en dos generaciones sucesivas, era la idea de que el hombre corre un grave peligro —en el límite, un peligro mortal— en su relación con la mujer.

Por parte de madre, los antecedentes de Carlos no son menos significativos. Ya he contado cómo me había presentado a su abuelo materno en una de nuestras primeras entrevistas: «un bocazas» y un «siete vidas».\* Al revés de lo que se constata del lado paterno, aquí el Hombre no parece faltar. Yo diría que, en este caso, el hombre es demasiado «el Hombre» para que sea verdad. Carlos lo dice con una frase que lo resume todo: «del Jado de mi madre, lo que hay es un Superhombre». Desafío viviente a la muerte, a la enfermedad y a la embriaguez, ese personaje es también, si hemos de creer en sus propias palabras, un superhombre en el aspecto sexual. No sólo se vanagloriaba de ser capaz de proezas sexuales poco comunes. Sobre todo, en lo referente a la sexualidad, mantenía un discurso pretendidamente libre de la menor represión. Así, no satisfecho con engañar continuamente a su mujer, lo iba diciendo y daba a conocer sus excesos con todos los detalles. Al parecer, tuvo un talento fuera de lo común para narrar estas hazañas, porque su esposa, en vez de reprochárselo, era la primera en mostrarse admirada cuando escuchaba la crónica de semejantes proezas, y de hecho acababa contándolas ella misma llena de orgullo. En otras palabras, este hombre no engañaba: decía que lo hacía. Y en esta opción personal basaba su reputación de defensor incorruptible de la verdad, que además encarnaba a través de sus escritos. En cuanto a la madre de Carlos, no sólo no celebraba la sexualidad triunfal de su padre: no la admitía. Le daba asco y rabia, y llegó a concebir un verdadero odio por los hombres —hecho que ayuda a entender su posterior elección matrimonial.

Podrían responderme, a la luz de todos estos datos, que el carácter fabulador, incluso mitómano, del maníaco es un hecho conocido en la clínica, y que no pocos de los rasgos atribuidos a sus

\* *Un trompe-la-mort.*

padres y abuelos por parte de Carlos han sido seguramente exagerados hasta lo grotesco, si no son pura y simplemente inventados. Esta observación, por muy fundada que pueda estar en la *realidad*, tomaría como único criterio el sentido más seguro de la realidad del supuesto oyente de Carlos. Pero eso sería considerar la *verdad* como una cuestión de hecho, objetivable, y por lo tanto sometida a la aportación de contrapruebas mediante una investigación sobre el terreno, o recogiendo datos en una entrevista con la familia. De todas formas, la noción de verdad que hace intervenir la experiencia psicoanalítica no es ésta, no supone el control de la veracidad objetiva de un decir; se trata de lo que es verdad para el sujeto, una verdad de discurso y, en consecuencia, capaz de mentir, incluso mentirosa en todos los casos —pero si lo es, es porque el discurso aspira a un imposible de decir. Sostener este punto de vista me parece tanto más necesario en el caso de Carlos, dado que él mismo, fundamentalmente, se pregunta por el engaño, por la impostura basada en el discurso, así como por la verdad oscura confesada por aquel que, como ese abuelo cuyo retrato acabamos de esbozar, dice abiertamente: «Yo miento».

### *El Otro falaz y el genio maligno*

Aunque corra el riesgo de parecer un provocador, o de despertar la sospecha de que soy un psicoanalista «intelectualista», sostengo que es imposible captar el mecanismo característico del discurso de Carlos y de sus crisis de manía, sin haberse sometido uno mismo a la prueba cartesiana del «genio maligno» para poder captar su lógica interna. «Supondré, pues, no que Dios, que es la bondad suma y la fuente suprema de la verdad, me engaña, sino que cierto genio o espíritu maligno, no menos astuto y burlador que poderoso, ha puesto toda su industria en engañarme.»<sup>35</sup> Esta frase, punto culminante de la primera de las *Meditaciones metafísicas*, podría ser la fórmula clave que el discurso de Carlos trata denodadamente de alcanzar. Es conveniente recordar el título completo de estas *Meditaciones: Meditaciones sobre la primera filosofía, con la de demostración de la existencia de Dios y de la distinción real entre el alma y el cuerpo del hombre*. Este título indica, en efecto, el doble



objetivo de Descartes: dar una base firme a la existencia de Dios y determinar un punto de *real*\* (más allá de la representación), que permita separar las operaciones del espíritu de los poco fiables testimonios de los sentidos. Este doble objetivo es el fondo contra el cual revela toda su sutileza y su complejidad la hipótesis del genio maligno.

El proyecto de Descartes se enuncia, desde el principio de esta primera *Meditación*, de acuerdo con dos consignas. En primer lugar, Descartes se impone la tarea de «empezar de nuevo desde los fundamentos»;<sup>36</sup> y por otra parte, para llevar a cabo esta reconstrucción, se compromete a «destruir en general todas mis opiniones antiguas».<sup>37</sup> Empieza entonces a arrasar el edificio actual del pensamiento para construir otro más sólido, para «establecer algo firme y constante en las ciencias».<sup>38</sup> Por otra parte, es de destacar que Descartes se lanza a esta prueba radical bajo una presión de carácter *ético*. Así, él mismo nos confía que, si bien alentaba este proyecto desde mucho tiempo atrás, había pospuesto su realización. Pero ahora ya se sentía como entre la espada y la pared: «Lo he diferido tanto tiempo, que ya creo que cometería una falta grave si perdiera en deliberar el que me queda para la acción».<sup>39</sup> Está en juego mucho más el deseo del filósofo que la conciencia de la muerte cada vez más cercana, o del tiempo fugitivo, porque éstos, inquietantes como son, no son nada comparados con la *falta* que hacen cada vez más patente. Aplazar indefinidamente el acto capaz de darle al deseo de filosofar su certeza haría insostenible la posición ética del filósofo. Ya no es pues tiempo de deliberar, sino de actuar.

Esta acción, como ya he destacado, es en primer lugar destrucción de lo consabido. Pero, ¿qué es lo consabido? Descartes lo sitúa en dos frentes: el de los sentidos y el del número, distinción correspondiente a una división interna en el campo de las ciencias (por una parte, la física, la astronomía, la medicina «y todas las otras ciencias dependientes de la consideración de cosas compuestas», y por otra parte, la aritmética, la geometría y las ciencias «que no tratan sino de cosas muy simples y generales, sin preocuparse mucho de si están o no en la naturaleza»);<sup>40</sup> En términos más ac-

\* *De réel*. Real no es aquí adjetivo, sino el nombre de uno de los tres registros: real, simbólico, imaginario.

tuales: por una parte, las ciencias naturales, cuyo objeto es exterior a su propio razonamiento, y por otra parte las ciencias conjeturales, cuyo objeto lo constituyen sus propios términos y su procedimiento. Esta distinción se encuentra también en el mismo sujeto filosofante: Descartes se pregunta tanto por la realidad de su contacto con los objetos del mundo (incluso con su propio cuerpo), como por la realidad de los enunciados del pensamiento que permiten dudar de ese contacto. En cada una de estas dos vertientes, la pregunta que se plantea Descartes es la de la distinción entre la representación y la realidad, entre lo imaginario y lo real, y en consecuencia, el posible engaño resultante de una falta de distinción clara entre estos dos registros.

Así, el filósofo empieza planteándose: «Todo lo que he tenido hasta hoy por más verdadero y seguro, lo he aprendido de los sentidos o por los sentidos: he experimentado varias veces que los sentidos son engañosos».<sup>41</sup> Si los sentidos pueden engañarnos a veces, siempre deberíamos dudar de su testimonio, hasta el punto de poner en duda que «yo estoy aquí, sentado junto al fuego, vestido con una bata, teniendo este papel entre las manos».<sup>42</sup> Pero entonces, si sigo por el camino de la duda que he resuelto aplicar a todo, ¿no corro acaso el riesgo de convertirme en algo parecido a un «insensato», no podría volverme loco? Descartes da una respuesta magistral a esta pregunta observando que en cierto modo hay una locura propia de todo hombre, más fundamental aún que la locura clínica de los insensatos. Él no se enfrenta a la prueba de la duda como un «insensato», sino como un «hombre». En efecto, si el insensato tiene el cerebro «turbio y ofuscado por los negros vapores de la bilis»,<sup>43</sup> hasta tal punto que puede creerse rey sin serlo, el hombre en general nunca está seguro de si sueña o está despierto. El loco puede tomarse por rey, pero el hombre que es rey no deja de preguntarse si lo es de verdad o si sólo lo está soñando. La locura y el sueño son pues, en el trasfondo de la duda, los dos escollos que la meditación ha de evitar en su camino para alcanzar un punto de referencia real. Por otra parte, el sueño es aún más engañoso que la locura. Pues si al loco que se toma por rey o por un jarrón puede oponérsele la realidad del rey o del jarrón, cuando estoy soñando, por ejemplo, que estoy despierto y me dedico a mis ocupaciones, ¿quién me demostrará, una vez despierto, que estoy verda-

deramente despierto y no se trata de un sueño? De tal forma, Descartes se ve obligado a reconocer que «no hay indicios ciertos para distinguir el sueño de la vigilia».<sup>44</sup>

¿Estoy loco? ¿Estoy durmiendo? Éstas son pues las dos preguntas que inquietan al filósofo cuando pone en duda el testimonio de los sentidos. Mientras Descartes rechaza la primera hipótesis deduciendo inmediatamente de su duda la seguridad de no estar loco, se detiene en la segunda y abre así el campo de una reflexión sobre la esencia de la representación. «Supongamos pues ahora que estamos dormidos», empieza diciendo, y que todo aquello que sentimos no sean sino falsas ilusiones como las representaciones del sueño; con todo, no sería menos cierto que «las cosas que nos representamos durante el sueño son como unos cuadros y pinturas que tienen que estar hechas a semejanza de algo real y verdadero».<sup>45</sup> Por lo tanto, la representación supone necesariamente una realidad representada: mi cuerpo, en la ilusión del sueño o en el engaño de la sensación, bien puede parecerme distinto de como es, pero no es menos cierto que tal representación implica la existencia real de un cuerpo al que se refiere la representación.

No voy a entrar en la crítica de esta teoría de la representación, que remite a la expuesta por Platón en su mito de la caverna, teoría que deberíamos comparar con la que denuncia la lingüística saussureana cuando plantea a la vez la arbitrariedad del signo y el vínculo necesario del significante con el significado. Nótese por otra parte que este planteamiento de la esencia de la representación y su vínculo con lo real es, en Descartes, mucho más complejo que una simple relación de correspondencia. Continuando con su alegoría de la pintura, Descartes desarrolla luego un razonamiento en dos tiempos. Primer tiempo: los pintores, aun cuando representan las formas más extrañas, como las de sátiros y sirenas, no pueden crear formas enteramente nuevas, inexistentes en la naturaleza, o cuyos elementos no puedan encontrarse en ella dispersos. Segundo tiempo: si ello fuera posible, de todas formas, si un pintor consiguiera inventar «algo tan nuevo, que nunca haya sido visto», si nos representara una cosa «puramente fingida y absolutamente falsa», al menos los colores de su cuadro habrían de ser «verdaderos», dice Descartes, es decir reales.<sup>46</sup> Esto va mucho más lejos que la primera distinción entre lo imaginario de la representación y lo

real de la cosa representada. Esta referencia a la realidad del color del cuadro implica, en efecto, la existencia de algo real en la propia representación: se trata sin duda de una imaginarización de lo real, pero su existencia de representación es en sí misma algo real.

Así, con toda naturalidad, Descartes pasa en este punto de su razonamiento a la segunda parte de su empresa de destrucción de los conocimientos consabidos, la de los conocimientos correspondientes al número. En efecto, si la representación supone en sí misma cierto real, como el cuadro, necesariamente hecho de colores, deberá revisarse la primera tesis que en un principio había justificado el ejercicio de la duda, es decir la tesis de acuerdo con la cual los sentidos son engañosos. Porque la realidad de la representación constituye un límite al engaño de los sentidos. Éstos pueden engañarnos, pero sólo hasta cierto punto. En realidad, el error resultante de los sentidos es tan sólo una deformación: afecta a la *presentación* de la cosa representada, pero no supone una puesta en tela de juicio radical de su misma *presencia*. Dudar de esta presencia, es decir dudar de la realidad de la representación, supone llevar la destrucción más allá del nivel del *contenido* de la representación. Ya no se dudaría sólo de la *figuración* del cuadro, sino incluso de su *lenguaje*, o sea su sistema de colores. Igualmente, aplicándolo al pensamiento del que medita, la cuestión ya no será sólo la adecuación del pensamiento a su objeto exterior, sino algo más radical: su materialidad de pensamiento pensante. Ahora se trataría de dudar de lo que Descartes formula en estos términos: «Duerma yo o esté despierto, siempre dos y tres sumarán cinco».<sup>47</sup> Dudar de la realidad del número es suponer mucho más que el carácter engañoso de los sentidos. Es hacer vacilar las condiciones *a priori* de la representación,<sup>48</sup> o sea construir la hipótesis de que el lenguaje de la ciencia o de la filosofía no puede afirmar nada. Pero llevar la duda hasta ese punto implica algo más que el engaño de los sentidos, implica que el mismo Dios engaña, supone el carácter esencialmente engañoso del Otro.

Si Dios lo puede todo —y es de destacar que, de todas las opiniones consabidas, ésta es la única que Descartes nunca pondrá en duda, como si fuera exterior al campo del pensamiento—, «puede haber querido que también me engañe cuando adiciono dos y tres».<sup>49</sup> Esta eventualidad de un Dios mentiroso, evidentemente,

amenaza con arruinar todo el edificio, y no sólo el edificio antiguo de las opiniones, sino también el nuevo, ese que Descartes proyecta construir. La duda alcanza aquí su nivel máximo: ninguna opinión queda ya a salvo —aparte de la existencia de un Dios todopoderoso.

¿Cómo seguir pues con el proyecto de «empezar todo de nuevo desde los fundamentos»? Resulta que precisamente esta posibilidad del Dios mentiroso es lo que permitirá pasar de la duda a la certeza, y así fundar la validez de la ciencia. Si Dios me engaña, ¿cómo puedo aun así conocer la verdad y saber qué es real? *Haciendo bascular ese engaño, situándolo del lado del sujeto*, responde Descartes, es decir utilizando yo mismo como un triunfo la falta de una carta maestra en el juego tal como el Otro lo ha repartido.

Así, Descartes decide emplearse a fondo para engañarse a él mismo, haciendo como si todos sus pensamientos fuesen falsos e imaginarios. La respuesta del sujeto al engaño del Otro consiste pues en fingir. Aquí hay algo más que un simple «carácter voluntario de la duda», como dice F. Alquié.<sup>50</sup> Se trata del descubrimiento de *un uso, con una finalidad verdadera, de la dimensión del engaño*. El sujeto aparentará engañarse a sí mismo. Responderá al otro engañoso haciendo como si —debemos poner todo el énfasis en este «como si»— él, el sujeto, hubiera caído en el engaño. En este desplazamiento del engaño (por parte de Dios) al fingimiento (por parte del sujeto) reside la clave y la eficacia de la hipótesis del genio maligno. La idea de que Dios pueda engañarme es, después de todo, una idea, y en consecuencia algo que debería someter a la duda. Pero por eso mismo es una paradoja, porque si esta idea es verdadera, corre el riesgo de ser falsa (si Dios me engaña, la idea de que Dios engaña puede ser una idea falsa), y si es falsa, entonces es verdadera (si Dios no me engaña, la idea de que Dios engaña debería ser verdadera). En consecuencia, la solución no puede ser inmediata: la verdad sólo se puede establecer pasando por un intermediario que ponga en acción, en el propio pensamiento del sujeto, la trampa atribuida a Dios.

¿Qué puedo hacer? La solución cartesiana a la cuestión del genio maligno consiste en construir otra idea, una idea falsa, pero fingir que la tomo por verdadera, como si me dejara engañar por el posible engaño de Dios. Fingiré que me he dejado engañar, pero

—y en esto el fingimiento se distingue del engaño— si finjo es para burlar el engaño, engañando al gran Engañador. Así, dice Descartes: «Supondré, pues, no que Dios, que es la bondad suma y la fuente suprema de la verdad, me engaña, sino que cierto genio o espíritu maligno, no menos astuto y burlador que poderoso, ha puesto toda su industria en engañarme».<sup>51</sup> En consecuencia, dudaré de todo y consideraré todas las cosas, incluso mi cuerpo, como meras ilusiones y engaños. ¿Cuál es el beneficio resultante de esta treta? Como se ve más adelante, al principio de la segunda *Meditación*, este engaño por parte del sujeto es lo que le permite estar seguro de su propio ser, y en consecuencia darle a su pensamiento una base «firme y constante». En efecto, si considero que todo es ilusión y he sido engañado en todo, resulta al menos lo siguiente: si *soy engañado*, entonces *soy*, nueva fórmula de un *cogito* cuya verdad tiene ahora un fundamento. Como se ve, la puesta en duda de la verdad del propio lenguaje conduce de esta forma a la certeza del ser.

Con todo, el último párrafo de esta primera *Meditación* todavía nos abre la puerta a otros abismos. En él, Descartes comenta la resistencia interior, subjetiva, que siente al tener que llevar a cabo su fingimiento. Emplea dos términos, *pereza* y *sueño*, pero también da a entender lo que estos dos términos encubren: el goce —«como un esclavo que sueña que está gozando de una libertad imaginaria, al empezar a sospechar que su libertad es un sueño, teme el despertar y conspira con esas gratas ilusiones para seguir siendo más tiempo engañado, así yo vuelvo insensiblemente a caer en mis antiguas opiniones y temo el despertar de esta somnolencia».<sup>52</sup> Este pasaje confirma que el tema más profundo y más misterioso de esta *Meditación* es el sueño del ser, sueño que es el lugar y el tiempo donde se producen los sueños, pero también constituye su finalidad y su ganancia, como Freud demostrará algunos siglos más tarde. Si mencionara aquí la alegoría de la pintura y comparara el sueño con la figuración del cuadro, diría que en este caso Descartes alcanza otra dimensión: no ya lo imaginario de la figuración, ni la realidad de los colores, sino la realidad más oscura del soporte que le permite a la pintura existir como engaño. Así, tanto al final como al principio de esta *Meditación*, la cuestión planteada es fundamentalmente ética: la relación del deseo con el goce. Al descubrir que el deseo de dormir es más fuerte que el deseo de encon-

trar un acceso a lo real a través de la meditación, Descartes se refiere nuevamente a la dimensión de la falta, al primer pecado, pero ahora puede captar su verdadera consistencia: no se trata sólo de que nos dejemos engañar, sino de que en lo fundamental pedimos ser engañados y no sufrir una desilusión. Como se verá, lo que Carlos se plantea a través de su síntoma maníaco está relacionado con esta misma falta.

### *¿Es posible no dejarse engañar por el Otro?*

Cuando Carlos maldice la figura grotesca del coleccionador de agujas o la del refranista empedernido, en realidad se está preguntando por la disyunción entre la posición simbólica de su padre, su figura imaginaria y su ser real. ¿Cómo es posible que un ser tan nulo en la realidad fuese reconocido por su madre y, al menos implícitamente, por él mismo? Con respecto a su abuelo materno, figura fundamental de su discurso, se plantea una pregunta análoga. El primero es como la cabeza de una aguja, minúscula, pero absolutamente consistente; el segundo es como un gran árbol, pero vacío. Este vacío, precisamente, este reverso del decorado es lo que Carlos trata de localizar incluso en plena crisis de manía. Cuando finge estar borracho bebiendo agua, se refiere a ese abuelo, más allá del alcoholismo y de las caídas de su madre, porque aquella figura se encuentra en el origen del deseo del Otro (en este caso, de su madre). De la misma forma, más tarde, cuando en su errancia Carlos se introduce en los bajos fondos y acaba refugiado en una casa donde convive con varias prostitutas, está poniendo en escena lo absurdo de una potencia sexual que pretende ser absoluta. En ese momento se encuentra en el lugar del hombre que puede tener a todas las mujeres, pero en realidad no tiene ninguna, por culpa, según él, de «un síntoma incurable mediante el psicoanálisis: mi sexo es tan voluminoso, que no puedo penetrar a ninguna mujer, ni siquiera a éstas a las que todo el mundo penetra». También en este caso, la posible fabulación de Carlos tiene la función de revelar el carácter de fábula propio de todo discurso sobre el sexo, en la medida en que todo discurso de esta clase está articulado con el falo como semblante, como un velo que tapa un vacío.

Su fabulación, como el simulacro que escenifica en el encuendo con el profesor previo a su primera crisis maniaca, restituye la falta que el Otro (en este caso, el abuelo) quiso disimularle mediante un engaño —engaño que, en la siguiente generación, con su madre, se convirtió en una verdadera pasión por la mentira. En suma, produciendo un discurso que parece calcado del tema del genio maligno, Carlos trata de exhibir la verdad oculta del deseo de su madre: un falo en desuso.

Él mismo se convierte en ese falo en desuso, en esa pura apariencia de palabra, pero conoce su falsedad y se siente apesadumbrado por la falta que supone esta impostura. Un paciente citado por Karl Abraham en su gran estudio sobre la melancolía declaraba explícitamente: «Toda mi existencia está construida sobre la impostura».<sup>53</sup> Esta identificación sólo podía resultar confirmada, incluso agravada, por la relación con el deseo que Carlos puede discernir en su padre. Está claro que, por su pusilanimidad respecto de su mujer, por su temor a la autoridad y al prójimo en general, y sobre todo por su intento de protegerse en un uso de la palabra sistemáticamente insignificante, el padre de Carlos se convirtió para él en el detentor de un falo ridiculizado, razón de una relación fundamentalmente miedosa con el deseo. Esta significación del padre resultaba todavía más problemática para Carlos, si se tiene en cuenta que sólo por su sexo anatómico ya despertaba en su madre el horror al hombre —además, desde muy pequeño se había sentido responsable de su degradación. El carácter irrisorio de la imagen fálica queda aún más acentuado *a contrario* por la grandilocuencia del abuelo y su mitomanía sexual, que Carlos verificará sistemáticamente en la adolescencia. En efecto, en esa época empezó su búsqueda del padre ideal, a través de diversas figuras heroicas mencionadas a título de ejemplo en su familia, o de ciertas glorias locales de la política, del periodismo o del mundo deportivo. Pero siempre acababa haciendo la misma constatación: tropezaba con tipos «vacíos como globos», dice Carlos, con «comediantes», y entonces se empeñaba encarnizadamente en denunciar su impostura. Porque para él, «comediante» se había convertido en el insidio supremo, denuncia del crimen por excelencia que pretende comprobar en el otro, empezando por su abuelo —incluso llega a hacerse él mismo un poco comediante con el fin de llevar a cabo su



investigación. Así, descubrió que una de las mujeres de las que su abuelo solía presumir, en realidad no había tenido con él ni siquiera un triste *flirt*; descubrió igualmente que la mayor parte de las hazañas militares que le habían valido la gloria a su abuelo eran puras leyendas. «Desde entonces, me dijo Carlos, quería cargármela»

Así, nada tiene de sorprendente que al llegar a la edad reglamentaria le faltara tiempo para presentarse voluntario al servicio militar, con la petición de ser destinado a la unidad conocida como la más dura. Y allí prosiguió, a lo largo de poco menos de dos años, su empresa de denuncia metódica, aceptando sin rechistar el precio a pagar en forma de novatadas y sanciones disciplinarias. Pero lo que Carlos no ve es que su situación no tiene salida, pues aunque no le falta razón para denunciar sistemáticamente la comedia del hombre (es decir la distancia entre la representación del macho y su realidad no tan gloriosa), no consigue extraer de ello el menor efecto de verdad. En este momento, Carlos se encuentra todavía como al principio de la primera *Meditación* de Descartes: denuncia lo engañoso de los sentidos (es decir la imagen fálica), pero todavía no capta la verdadera base del engaño.

Es entonces cuando se le viene encima una nueva «revelación», que le deja estupefacto. Hasta ese momento, el único y débil motivo que le quedaba para sentir algún respeto por su padre era que éste, por fidelidad a su propio padre, nunca había querido renunciar a su profesión de fe católica, a pesar de vivir en un medio muy progresista donde esa obediencia religiosa le suponía muchas molestias. Pero Carlos se entera, en una de las escasas confidencias algo personales de su padre, que lejos de tratarse de la afirmación de un deseo, su tozuda resistencia no era sino otra expresión más de miedo y superstición: decía tener «aún más miedo del Infierno que del socialismo». En ese momento, el lazo del engaño acaba de cerrarse alrededor de Carlos: su padre, que hasta entonces había desempeñado el papel de alguien burlado por su mujer, de pronto se le aparece como alguien no menos mentiroso que ella. Algunas semanas más tarde, Carlos rompe con su prometida —la única mujer a quien ha amado—, abandona el trabajo y va a refugiarse a casa de una prostituta, donde permanecerá varios meses sin que llegue a producirse el menor contacto sexual con su anfitriona. Un día, cuando me comentaba este episodio de su vida y sus frecuentes

amistades con prostitutas, Carlos declaró: «Para mí, las prostitutas pertenecen a una raza superior, son las únicas mujeres *verdaderas*».

Desde ese instante, las condiciones para la aparición del episodio maniaco —desencadenado unos meses más tarde en las circunstancias antes comentadas— están dadas. En vez de poseer el falo como símbolo y como llave que permite acceder a una salida posible hacia la castración, lo que Carlos tiene ahora es una especie de *saber sobre el falo*, sobre la estafa en que consiste radicalmente el falo como significación, significación que se encuentra reducida a la impostura. Este saber, este falso saber, empieza literalmente a infectarle. Durante los meses de convivencia con su amiga prostituta, Carlos no se cuida lo más mínimo: prácticamente no se lava, duerme en un rincón, en el suelo, encima de una manta vieja, en un absoluto desorden, y sus ropas se van deteriorando... Se hace despedir del trabajo una vez tras otra, o ni siquiera se presenta. En resumen, convertido en un falo en desuso\* y tras la revelación decisiva de que el velo de la significación fálica cubría un puro y simple vacío, se hunde, se destituye a sí mismo como falo y, en el fondo de esta destitución, encarna el objeto defalicitado. Este sueño del ser en el que se hunde se manifiesta en primer lugar en su aspecto mugriento, sin duda excremental, pero también malvado, porque en su propia presentación reconoce aquella llamada al Mal que antes había captado en su madre detrás de su apariencia de santa. Esta destitución es lo que pone en escena en los subsiguientes accesos maniacos. Cada uno de ellos empieza por la revelación, con ocasión de algún encuentro azaroso, de que no hay nada real, y no ya en la imagen, en la representación o en el ideal, sino ni siquiera en la palabra.

Ahí se detiene, en efecto, la trampa del genio maligno en el caso de Carlos: en el preciso momento en que consigue engañar al Otro (o cuando éste confiesa su engaño por sí mismo), entonces, en vez de tomar su «entonces, yo soy» como la verdad que buscaba, lo rechaza al exterior y se precipita a su costa en el engaño redoblado del afecto. Para llegar a esta prueba de verdad y al callejón sin salida correspondiente, tenía que tropezar con alguien que, por algún rasgo característico, pudiera representar al Otro cuyo deseo le obligaba

\* *Sans emploi*. Literalmente, «sin empleo».

a tomar posición (en este caso, su madre). En su primera crisis, la persona frente a quien prueba el papel de genio maligno es «profesor» y «digno»: con eso basta para que Carlos le suponga falsedad, incluso malignidad, lo bastante como para que se sienta llamado a «hacerse el hombre», en el sentido más vacío de la expresión. Así, ante ese digno profesor, finge la capacidad legendaria del superhombre de su abuelo, vaciando vaso tras vaso de (falsa) ginebra para provocar su angustia. La aparición de esta angustia en el otro constituye el momento de verdad crucial de la escena, pues en ese instante, aun en la cima de su papel de comediante, Carlos encarna para su interlocutor «lo que no engaña».\* Esto sólo parece una paradoja si no se ve que «lo que engaña» y «lo que no engaña» se sitúan en registros distintos: lo primero, en el plano significativo (la «ginebra» es sólo agua) y la significación fálica (el superhombre es ilusorio); lo segundo, por el contrario, en el plano de lo real del objeto (en este caso, objeto oral) y del goce (representado por la embriaguez).

Este momento de la verdad es para Carlos, en su estructura, análogo al instante de la «revelación» que puse de relieve, en el capítulo anterior, respecto de la obra de Jean Genet. (Si Genet no se hubiera desvanecido en el momento de cometer una «parodia de robo», consagrando así su virilidad mediante una falsa prueba, no es imposible que hubiera sufrido un acceso maníaco —coyuntura frecuentemente observada en sujetos perversos.) Pero Carlos no se desvanece; por el contrario, se encuentra atrapado en su propio engaño. De ello resulta otra variante de la paradoja anteriormente enunciada: él, que no engaña, ¡se encuentra engañado! Entonces se derrumba debajo de la mesa, encarnando materialmente en su caída la destitución del falo irrisorio, dándole a ver al otro (el profesor) y, más allá de él, al Otro (su madre), a través de su borrachera de pantomima, la obscenidad de su goce. Pero precisamente en este instante concreto de la escena, una censura más fuerte que ninguna otra cosa se abate sobre Carlos, como si al imitar ese goce de la madre quedara necesariamente atrapado en él sin saberlo. Tan pronto como se deja caer al suelo ya no se trata de un juego, sino que se ve arrasado a un furor irresistible, expresión multiplicada del furor que

\* *Ce qui ne trompe pas.*

había sentido a los quince años, al descubrir el alcoholismo de su madre y comprender retroactivamente la razón de sus «síncope». Como Hamlet, cuya tragedia se articula igualmente en torno al desenmascaramiento del deseo y el goce de su madre, en cierto modo Carlos se ve empujado a «hacerse el loco»,<sup>54</sup> porque sabe, como Hamlet, que «hay un objeto digno y un objeto indigno»,<sup>55</sup> y sabe también que su madre no puede prescindir de ese objeto indigno. El afecto maníaco que se apodera de él en el momento preciso en que va a encontrar y va a exhibir la realidad del goce de la madre, viene pues en auxilio de la censura que prohíbe dicho goce.

La interpretación de esa escena es todavía más clara a la luz de otro elemento del discurso de Carlos. Preguntándose por las posibles causas de la repugnancia que su madre manifestaba por los hombres, Carlos me explica que, «con el padre que tuvo (su madre), le sobraron ocasiones para oír hablar de sexo». Pero cuenta también que su madre recordaba el profundo impacto de ciertas caricias equívocas que aquél le había prodigado «un día que había empinado en la mesa».\* La escena del desencadenamiento del primer acceso maníaco de Carlos incluye este significante, y se puede «ver» literalmente cómo el surgimiento del afecto confirma la separación entre las dos caras de la pulsión: su lado significativo (articulado con el representante reprimido) y el lado «cuantitativo» del goce. En esta escena, en la que primero adopta el papel del abuelo, Carlos ha «empinado en la mesa», y en su destitución de la representación fálica del abuelo, se encuentra «debajo de la mesa». A través de este segundo significante puede establecerse un puente entre el significante y el goce (incestuoso) de la madre, porque ésta había recibido debajo de la mesa las caricias de su padre. El mismo significante es el que Carlos se empeña en negar en sus crisis maníacas. En efecto, uno de sus enunciados repetidos a propósito de esas crisis es que «cuando estoy en plena manía puedo beber todo lo que quiero, nunca me emborracho, nunca me caigo debajo de la mesa».

\* En adelante, se juega con el equívoco, por homofonía entre *il était soûl à table* («estaba borracho en la mesa») y *il était sous la table* («estaba debajo de la mesa»). Como esta homofonía resulta intraducible, nos conformamos con jiltronar el equívoco semántico presente en «empinado», con sus resonancias inequívocamente fálicas, aludiendo al aspecto obsceno de la escena descrita.

Ésta es la condición —la denegación de un goce que le convoca debajo de la mesa— para que Carlos pueda sostener durante su episodio maníaco que traga «como un agujero», y declare en esta misma línea: «En la familia hay un agujero: es mi madre». Este agujero que Carlos, como su madre, llena de alcohol, mientras por otra parte hace fluir de él un chorro inagotable de palabras, ha de permanecer ignorado como lugar del goce compartido con su madre.

También merece nuestra atención la forma en que se resuelve la crisis maníaca de Carlos cuando no es interrumpida por la intervención de la policía, o por las dosis masivas de medicación que recibe en el hospital. Su manía termina tan instantáneamente como había empezado y da paso a una melancolía. Este cambio brusco se produce en una especie de nueva caída, una caída real y no simulada, que él llama «crisis de epilepsia», aunque ningún examen médico ha podido confirmar este diagnóstico. De pronto, imprevisiblemente, cae al suelo en un estado de inconsciencia, interrumpido por violentos sobresaltos, y luego entra en un vago estado de confusión durante una o dos horas, para acabar durmiéndose. Cuando se despierta, comprueba inmediatamente que ha salido del movimiento de anticipación que le arrastraba durante el estado de manía. Ahora, por el contrario, todo está *detenido*, y él mismo sufre de una sensación de inmovilidad, de estar paralizado, sin poder escapar, en un ser que le resulta execrable. Esta vez es como si hubiera pasado al otro lado del decorado, como si la manía hubiera acabado alcanzando su verdadero objetivo.

Entonces, una vez disipada la borrachera de impostura, le queda el penoso sentimiento de ser una escoria, y Carlos queda abrumado por la conciencia de su profunda indignidad: «Me siento como una rata de cloaca —dice—, me revuelco en mi mierda, no soy nada», etc. Su fuga perpetua se ha acabado: ya no puede salir de su habitación y su discurso no progresa. El objeto, antes expulsado al exterior, vuelve para invadirle con todo su peso, hasta el punto que ninguna significación, ninguna deriva metonímica parece tener efecto sobre él. En este momento Carlos se reduce literalmente a un desecho, a un excremento inerte y pegajoso que no despierta ninguna ilusión en nadie, ni siquiera en él mismo. Ha dejado el ámbito de las apariencias y se hunde en el del ser. Me parece pues que el dolor que se manifiesta en esta conclusión melancólica de la manía

indica un triunfo final *del* objeto, y no un triunfo *sobre* el objeto como cree Melanie Klein.

¿Debemos concluir que, en este vuelco de la manía a la melancolía, Carlos encuentra una salida al engaño sostenido por el afecto maniaco en el periodo anterior? No lo creo, porque la teatralización del objeto desfalicizado en la vertiente melancólica no va acompañada de ninguna correlación con el deseo o el goce del Otro. Por el contrario, se diría que ahora es la tristeza lo que le sirve para no verse obligado a establecer esa relación. A la *pasión de la apariencia* que era el motor del episodio maniaco (el Otro me quiere por lo que no soy) le sucede ahora la *pasión de la negación* en el episodio melancólico (el Otro no puede querer nada de lo que soy). Pero en ambos casos se rechaza la misma proposición: el Otro me quiere por lo que soy. Manía o melancolía alternativamente le permiten pues al sujeto evitar la correlación de su deseo con el deseo y el goce del Otro. La nueva caída de Carlos (la «crisis de epilepsia») no puede operar como momento de verdad, ni más ni menos que la primera (la caída debajo de la mesa).

A pesar de mi insistencia, no conseguí obtener de Carlos las indicaciones que hubieran permitido situar de forma precisa el contexto de sus «crisis de epilepsia», y tal vez encontrar en ellas la huella de una manifestación del deseo del Otro. También es cierto que entretanto el análisis había producido algunos efectos y los accesos maníacos se podían detener mediante la palabra. (Una intervención decisiva, desde este punto de vista, se produjo un día en que Carlos vino a sesión inmediatamente después del inicio de un acceso de manía. Empezó a repetir a toda velocidad la lista de palabras del diccionario, empezando por «a». Le escuché perplejo unos minutos y luego le advertí, alzando la voz en tono de reprimenda, que si creía poder decirlo todo se equivocaba, porque sólo podría conseguirlo a costa de excluirse él mismo de su decir. Eso le detuvo, y entonces le planteé la célebre paradoja del catálogo de los catálogos que no se mencionan a sí mismos.) Como luego ya no hubo más accesos maníacos verdaderos, tampoco hubo más «crisis de epilepsia», de forma que este punto siguió sumido en el misterio.

Por último, he de decir algo sobre la extraña forma en que terminó este análisis, malográndose de repente después de algo más de tres años. En esa época, Carlos se mostraba huraño desde hacía

algunos meses. Ya no era aquella franca melancolía que había conocido en diversas ocasiones en los años anteriores, sino una especie de desánimo y un profundo tedio ante la idea de las responsabilidades que, como adivinaba, debería asumir para recuperar su sitio en la vida. Le había llegado la hora de los balances y de los reproches. No había estudiado lo que hubiera querido estudiar, había saboteado su carrera de profesor con los numerosos escándalos que había provocado, había hipotecado gravemente su salud física por sus repetidos excesos con el alcohol. Y sobre todo, lamentaba haber abandonado la práctica del ajedrez, juego en el que había destacado en otra época. Para él, el ajedrez había sido durante mucho tiempo el «juego de la verdad», que oponía al «teatro de la vida», y sin ser un verdadero genio del tablero había llegado a obtener una buena clasificación entre los jugadores no profesionales. Pero sus accesos de manía le habían valido la exclusión de los campeonatos, y finalmente también de su club. (En aquella ocasión había negado la importancia de la sanción comentándola en estos términos: «¡Campeón o peón, tanto monta, monta tanto!»)

Su arrepentimiento no era estéril si era un indicio de sus ganas de encontrar nuevamente un terreno donde poder medir su deseo con el deseo del Otro. En aquel momento su situación se complicó singularmente porque la institución donde residía, impacientándose por su improductividad, decidió expulsarle. Carlos se vio obligado a encontrar rápidamente un trabajo para poder subsistir. Entonces dio con un hombre que le produjo una fuerte impresión: un antiguo militar de carrera, convertido en criador de caballos, que le contrató como mozo de cuadra. Carlos se dio cuenta enseguida de que acababa de comprometerse a un verdadero suplicio: estaba obligado a levantarse a las tres de la mañana para trabajar de forma ininterrumpida hasta las cinco de la tarde, rodeado de barro y estiércol, por un salario miserable y sometido a la autoridad tiránica de su patrón. «Ni mujeres, ni alcohol, ni tabaco», era la orden que había recibido el primer día. Luego tuvo ocasión de comprobar que no era broma: un día que apareció una botella de vino oculta entre la paja del establo, fue castigado a golpes de cinturón. Cualquiera se hubiera largado sin más. Pero Carlos no. Me comunicaba estos sucesos con orgullo, y por otra parte parecía encontrarse mucho mejor. Como le estaba estrictamente prohibi-

do abandonar su trabajo, muy lejos de la ciudad, empezó a faltar a nuestras citas cada vez más a menudo. Escuchándole, me preguntaba si esta relación con el jefe debía entenderse como un *acting-out*, y si tal era el caso, a qué sordera por mi parte correspondía. Sin embargo, nada en el desarrollo del análisis en las semanas o los meses anteriores parecía poder explicar en lo más mínimo esta nueva orientación de Carlos.

De pronto, reconsiderando aquella intervención mía que había detenido las crisis de manía, empecé a preguntarme si su eficacia debía atribuirse a su contenido (la imposibilidad de decirlo todo), o más bien al tono de reprimenda empleado. En efecto, cuando me hablaba de sus relaciones con su jefe, Carlos contaba constantemente los reproches, las vejaciones, incluso los insultos que aquél le dedicaba sin cesar. Además, mi sorpresa iba en aumento al comprobar que, en vez de quejarse de los maltratos, daba muestras de sentirse aliviado por ellos, cuando no contento. Más exactamente, Carlos me hablaba de esa extraña relación con *curiosidad* y *satisfacción*. Estaba absorto ante el descubrimiento de una nueva identificación. Hasta entonces, había oscilado en vano entre su abuelo materno y su padre, entre el «superhombre» y el «gallina», para denunciar su equivalencia en el registro del semblante. Ahora parecía tomar más bien la vía del otro abuelo, el padre de su padre, de quien le habían dicho que «había muerto a consecuencia de los maltratos recibidos de su mujer». ¿No era acaso ésta la vía que Carlos debía tomar para vincularse de forma más firme con el deseo del Otro? Como ya he subrayado anteriormente, el placer que experimentaba la madre de Carlos haciendo el mal era uno de sus rasgos principales. Al elegir una relación abiertamente sadomasoquista, Carlos había encontrado sin duda una forma de responder por fin a ese deseo materno de forma digna, en vez de con la obscena indignidad manifestada en sus accesos maníacos y melancólicos.

¿Acaso no dice Lacan, a propósito de Hamlet, que tras haber expulsado el objeto fuera de todo ser «sólo podrá recobrarlo en el instante de su propio sacrificio»?<sup>56</sup> Con su decisión de afirmarse como masoquista, Carlos vuelve a falicizarse como objeto en el deseo del Otro, y por este mismo hecho recupera una relación con el Otro en la que también este último recobra su dignidad. En las últimas sesiones del análisis me sorprendió escuchar cómo



se iba precisando en el discurso de Carlos la estructura perversa que hasta entonces se había ocultado casi por completo tras el síntoma maníaco-melancólico. Su elección de *ser* el falo golpeado y humillado constituía para él una solución al deseo de la madre. Al mismo tiempo, de esta forma podía vencer a su padre, que se había pasado la vida precaviéndose contra la amenaza de una elección semejante, sin conseguir, aun así, evitar sus efectos. Algún tiempo después, Carlos recibió de su jefe una nueva consigna: «¡Nada de psicoanálisis! Un hombre tiene que arreglárselas él solo». Así me lo hizo saber por teléfono, y añadió: «Éste es el contrato que hemos establecido». Nunca más tuve noticias tuyas, y supongo que si las cosas le hubieran ido mal, yo lo hubiera sabido.<sup>57</sup>

### *La solución masoquista: Carlos y Adamov*

¿Cómo pudo encontrar Carlos en el masoquismo, aunque fuese transitorio, una solución al enigma ante al que debía tomar posición como sujeto? ¿Cómo pudo encontrar de esta forma una alternativa al síntoma «maníaco-depresivo»? Para responder a esta pregunta yendo más allá del plano de las identificaciones, hemos de considerar nuevamente la historia de Carlos para localizar sus momentos clave, como situaciones en las que se vio llamado a tomar posición ante el deseo del Otro y su goce. La primera ruptura en la vida de Carlos se produce cuando, a los quince años, descubre de repente que había sido víctima de un engaño desde siempre por parte de su madre. Su desilusión y su indignación son proporcionales a la satisfacción engañosa que hasta entonces había alimentado su narcisismo y sostenido la complicidad con la madre. Hasta ese momento, en efecto, Carlos se había podido tomar por la causa del «martirio» de su madre, martirio que se evidenciaba en los síncope y en las quejas incesantes.

Al desvelar el secreto del alcoholismo de su madre y su profunda duplicidad, Carlos descubre al mismo tiempo que él no tiene nada que ver con aquello que siempre había tomado por angustia del Otro; y ahora, por el contrario, todo se revela como una manifestación de goce. El verdadero agente de este goce (agente fantasmático al menos) es más bien el abuelo materno, incestuoso após-

tol de la bebida. Si ya no es causa de nada para su madre, Carlos se ve brutalmente destituido y entregado a una existencia que es, literalmente, un *exilio* (ex-sistencia) con respecto al ser con el que hasta entonces creía poder confortarse: su ser se reduce a nada, al vacío cubierto por la máscara de una pura apariencia. Más aún: Carlos descubre, no sólo que no es causa de nada para su madre, sino también que quien causa su goce, el de ella, o sea el abuelo, es tan sólo un impostor en lo referente a la virilidad, una especie de falo de cartón piedra. ¡Y sin embargo, sigue siendo toda una autoridad, si no para su nieto, sí para su hija!

¿Dónde reside el misterio de tal autoridad, de este poder de la máscara? Esto es lo que Carlos tratará de averiguar enrolándose en el ejército —episodio que podríamos considerar como una primera exploración del masoquismo, porque en su relato de estos dos años de duras pruebas Carlos destaca siempre su sumisión absoluta, las humillaciones y los castigos. Con todo, en aquella época, Carlos se consideraba rebelde en su trato con la autoridad, y creía poder resolver la papeleta denunciando el reverso del decorado, es decir subrayando la miseria de todos aquellos que se adornaban con los títulos y honores del mando militar. Pero no penetró ni el misterio de su autoridad, ni el de su propia obediencia: cuando desenmascaró las insignias del jefe como trozos de tela colgados del vacío del más nulo de todos los seres, Carlos persistió en su imposibilidad de ver cuál era la fuente del imperativo reinante en la jerarquía, y a pesar de sus aires de agitador, siguió sometido a esas órdenes cuya absurdidad denunciaba. Un día me contó que, muchos años después de su paso por el ejército, bastaba con el sonido de una corneta o con oír el sonido de la lengua alemana (su unidad, un cuerpo de élite, estaba estacionada en Alemania, y parte de las órdenes eran pronunciadas en alemán), para que sintiera inmediatamente una especie de movilización automática en su cuerpo.

La fuente del imperativo —ya sea del mando o del goce— se le seguía escapando en el síntoma maniaco, precisamente cuando trataba de convertirse de nuevo en causa de algo para alguien, en concreto, causa de angustia para «un digno representante de la enseñanza», o sea para un sustituto de la madre. La puesta en escena inconsciente de una destitución del falo, realizada a través de su

caída debajo de la mesa, sigue siendo para él algo completamente oscuro, y sin vínculo alguno con la compulsión a gritar que se apodera de él a continuación. Lo que Carlos no percibe es que su pasión por verificar una impostura fálica está dirigida a alcanzar un «más acá» del falo que se hace aún más consistente y tiránico con la caída del velo. Su ceguera a este respecto le condena por otra parte a encarnar este «más acá» del falo con su propio ser hasta lo insoportable, hasta quedar reducido a una voz vociferante. Así, aun cuando se siente empujado en dos direcciones opuestas, atraído por dos polos, el de la ex-sistencia y el del ser, cada vez más separados uno de otro, Carlos no se da cuenta de que, cuanto más denuncia la vanidad de su existencia, más se hace uno con su ser, y la exaltación maníaca es la vía más segura hacia la caída depresiva.

Un día, en plena crisis maníaca, en medio de una parrafada logorreica en la que no conseguía yo introducir la menor escansión, me soltó entre carcajadas: «¡Hablo, hablo, es todo lo que sé hacer, como mi abuelo, ese inútil, hablar hasta el infinito, hasta tener las orejas llenas!». Por casualidad, aquel día yo no tenía las orejas demasiado tapadas... y no me sentí obligado a poner mi precioso órgano de psicoanalista a cubierto de su voz atronadora y penetrante. Y así, oí su *je cause*\* como algo distinto de un «hablo». Al mismo tiempo, si bien Carlos tenía la impresión de *causer pour rien*, no dejaba de *causar* algo, pues suscitaba en mí el deseo, no de hacerle callar, sino de separar su *voz* de su *palabra*, para que pudiera decirme de una vez lo que no conseguía decirme aunque al mismo tiempo no dejaba de hacérmelo oír. En efecto, acababa de decirme que quería *causar*, o sea ser la causa de algo para alguien, con su voz y no con su palabra, y que eso le era negado. El vértigo de «decirlo todo» al que se veía empujado por la manía, si tenía la apariencia de una cadena metonímica infinita, sin el lastre de un objeto real que la detuviera, es porque Carlos era incapaz de hacer aparecer en ella el sentido; y éste no era tanto un *decirlo todo* como mantener la presencia constante de una voz confundida con el decir, una *voz continua*. Aprovechando el segundo de silencio que Carlos dejó transcurrir tras su exclamación, le pregunté, jugando con el equí-

\* *Je cause*. Tanto en este caso como más abajo, se juega con los dos sentidos del verbo *causer*: «causar» y «hablar».

voco significativo: «¿Qué busca usted tomando la *vía/voz*\* de su abuelo?», y di por terminada la sesión. Al día siguiente, Carlos estaba otra vez silencioso y «deprimido». En efecto, podía tomar el camino [*voie*] de su abuelo (con el alcoholismo, el ejército, la pasión por dar discursos y el culto de las máscaras de la virilidad), pero en todo caso no podía quitarle su voz [*voix*]. La realización de este anhelo le estaba rigurosamente prohibida, y por eso la elevación maníaca de Carlos concluía siempre en una nueva caída en el silencio de la depresión, que para él era una forma de dejarle al Otro la voz de mando, más tiránica si cabe por la destitución de los simulacros fálicos.

La impotencia para apoderarse de la voz cargada del carácter sagrado del incesto y el goce materno (entre madre y abuelo), ¿no era acaso, en realidad, una verdadera voluntad de dejar en el Otro la clave del goce? En todo caso podemos ponerla en paralelo con un curioso síntoma que Carlos había experimentado regularmente durante sus crisis de manía. Este síntoma estaba en el límite de la alucinación, al menos desde un punto de vista fenomenológico, pero sin embargo no presentaba ninguna de las características de la alucinación verbal propias de la psicosis: en el caso de Carlos, el sujeto no recibía ningún mensaje, no se le entregaba ningún código, no había ninguna alusión que apuntara al corazón de su ser. Se trataba de una intensa sensación de presencia que podría equipararse con el sentimiento de lo siniestro (*Unheimlich*), salvo que, precisamente, carecía de su aspecto inquietante. «Sentí una presencia en la habitación, una presencia que invadía por completo la habitación y me aplastaba. Pensé en algo infinito, extremadamente poderoso, algo *total*, que podía aniquilarme, pero no quería hacerme ningún daño. Luchaba con todas mis fuerzas para que esa presencia se fuera: la *insultaba*, le *suplicaba*, y después de una larga lucha, eso desaparecía. Pero en cuanto desaparecía, tenía una horrorosa sensación de aislamiento, y entonces sólo esperaba que volviera. Me ponía casi a *rezar*, a *implorar* la vuelta de esa presencia misteriosa» (la cursiva es mía). En estos términos me describió Carlos su curiosa experiencia.

Este discurso pone de relieve, de la forma más explícita, uno

\* *Vía/voz* - *voie/voix*, términos homofónicos en francés.

de los elementos clave de la lógica de la crisis maníaca: la sensación de la presencia de un objeto total, exterior al sujeto, un «todo» del que se encuentra excluido, pero sin poder prescindir de él; un todo al que quisiera dominar, ya sea expulsándolo con un insulto, ya sea atrayéndolo con una oración.

No puedo evitar aquí referirme, en relación con estas palabras de Carlos, a ciertas páginas de *La confesión*, de A. Adamov. En ellas el autor recurre a esta forma particular de dirigirse al Otro que es la oración, y lo hace en el momento en que tiene una experiencia similar a la de Carlos, experiencia que relaciona explícitamente con la dolorosa separación que siente entre el ser y el existir.<sup>58</sup> «Voy arriba y abajo por mi habitación —escribe Adamov— con la cabeza acosada por mil rumores ensordecedores. Pero consigo reponerme, trabajo, escribo. Y lentamente, se hace en mí el silencio.» Pero tras estas líneas de introducción, que de entrada sitúan al narrador en relación con la voz, o sea lo que ha de callarse en él para poder decir algo, Adamov continúa: «La puerta de la habitación se abre. Entra lo desconocido. Cualquiera. Lo esencial, es que la puerta se haya abierto por una entrada. Entre las innumerables presencias, visibles e invisibles, que pueblan mi habitación, acaba de introducirse otra presencia. Algo o alguien está ahí, y antes no estaba».<sup>59</sup> Y él también tratará de acceder, invocándola mediante la oración, a esa presencia que remediaría el «existir», es decir el movimiento que lanza al sujeto de dentro afuera, que lo expulsa «fuera del centro del ser».<sup>60</sup> «Lo que llamo la oración, es la necesidad desesperada que tiene el hombre sumergido en el tiempo de recurrir al único principio capaz de salvarle: *la proyección al exterior de aquello que en él participa de la eternidad*. [...] Algunas noches he de recogerme en un lugar cerrado, en una habitación, y allí, *separado de todo*, afirmar con fuerza que eso es lo único que subsistirá. He de dividirme en dos y postrarme, humillar la parte podrida de mí mismo ante la intangible pureza de lo eterno. He de rezar, es decir recogerme, concentrarme en la cima de mí mismo, con el espíritu centrado en mi origen.»<sup>61</sup> Adamov insiste en diversas ocasiones en que no es a Dios a quien reza, o en todo caso no al dios de la religión, sino a una presencia que se encuentra más allá de cualquier nombre, el propio vacío del silencio de las palabras, algo que es del orden de la realidad turbadora del objeto, más

que del registro de la representación o del significante.<sup>62</sup> Y como en esa época, cuando escribe estas líneas, Adamov es un masoquista consagrado, puede aventurarse algo más en su confesión y escribir: «Me humillo ante una fuerza desconocida y rezo. Me someto por un acto de mi voluntad a la omnipotencia del misterio, pronuncio las palabras de la humillación absoluta: *Hágase de mí tu voluntad*. ¿Pero no es esto todavía obedecer a la misma necesidad ciega que me arroja a los pies de una mujer, en la abyección?».<sup>63</sup>

Esta dimensión de la oración (y su correlato, el insulto) como forma de invocación del ser en el momento en que el ser descubre que existe de la forma más pura, es decir cuando se descubre expulsado al reino de la apariencias, al simulacro o al vacío, no es una mala introducción a la estructura del masoquismo. ¿No plantea Lacan acaso, en una de esas fórmulas incisivas con las que sabía sorprender a su auditorio, que el perverso es «un defensor de la fe», incluso «un singular auxiliar de Dios»?<sup>64</sup> (Por otra parte, el lector ya habrá podido comprobar la pertinencia de estos planteamientos al leer las reflexiones que he propuesto en el capítulo anterior sobre la obra de Genet y la de Jouhandeau.) Si el perverso es un defensor de la fe, es porque se consagra a hacer existir al Otro, a hacerlo consistente, proponiéndose él mismo como objeto, a modo de suplemento, garante del goce. En efecto, la estructura de la renegación perversa va más allá de la negación de la diferencia de los sexos, la negativa a reconocer la carencia del falo en la madre: apunta a la existencia del goce del Otro en cuanto tal. Que el Otro goce —o más aún, que *deba* gozar— constituye el principio director del universo perverso (mientras que el neurótico se conforma con imaginarse el goce del Otro, pero en ningún caso puede encontrarlo efectivamente, salvo sintiendo al instante un efecto de angustia). El Otro del perverso tiene que ser completo, no puede faltarle nada en lo que al goce se refiere. Por eso el sujeto ha de poner algo de su parte, con una finalidad demostrativa, hasta conseguir aportarle al Otro un suplemento con su ser. Pero para eso ha de ceder su lugar de sujeto (lugar que denuncia como una impostura) al objeto que supuestamente sería causa del goce del Otro. Se trata de algo más que una identificación, porque en la identificación, el sujeto trata de captarse como subjetividad, mientras que el proceso

de la perversión implica por el contrario un autosacrificio de la subjetividad en provecho de la voluntad del Otro.

En la perversión masoquista, como Lacan mostró a lo largo de su seminario «De un otro al Otro», la voz es el objeto al que el sujeto le cede su lugar para consagrar la omnipotencia y la completud del Otro. El masoquista abdica de su posición de sujeto para hacer del objeto vocal la garantía de la existencia de un Otro, y desde ese momento le responderá como un perro que obedece a sus órdenes. El contrato masoquista, cuya importancia subrayó de forma luminosa Gilíes Deleuze en su obra sobre Sacher-Masoch,<sup>65</sup> tiene ante todo la finalidad de organizar una reposición de la voz al Otro, Otro que, más allá del partener cruel, se expresa supuestamente a través suyo. Si el masoquista se priva de la palabra, el objeto del contrato consiste en comprometer a su pareja de tal forma que sólo pueda expresarse bajo una modalidad enteramente imperativa: en su boca, cualquier palabra se convierte en una orden, en un edicto, en expresión de una voluntad de goce ineludible.

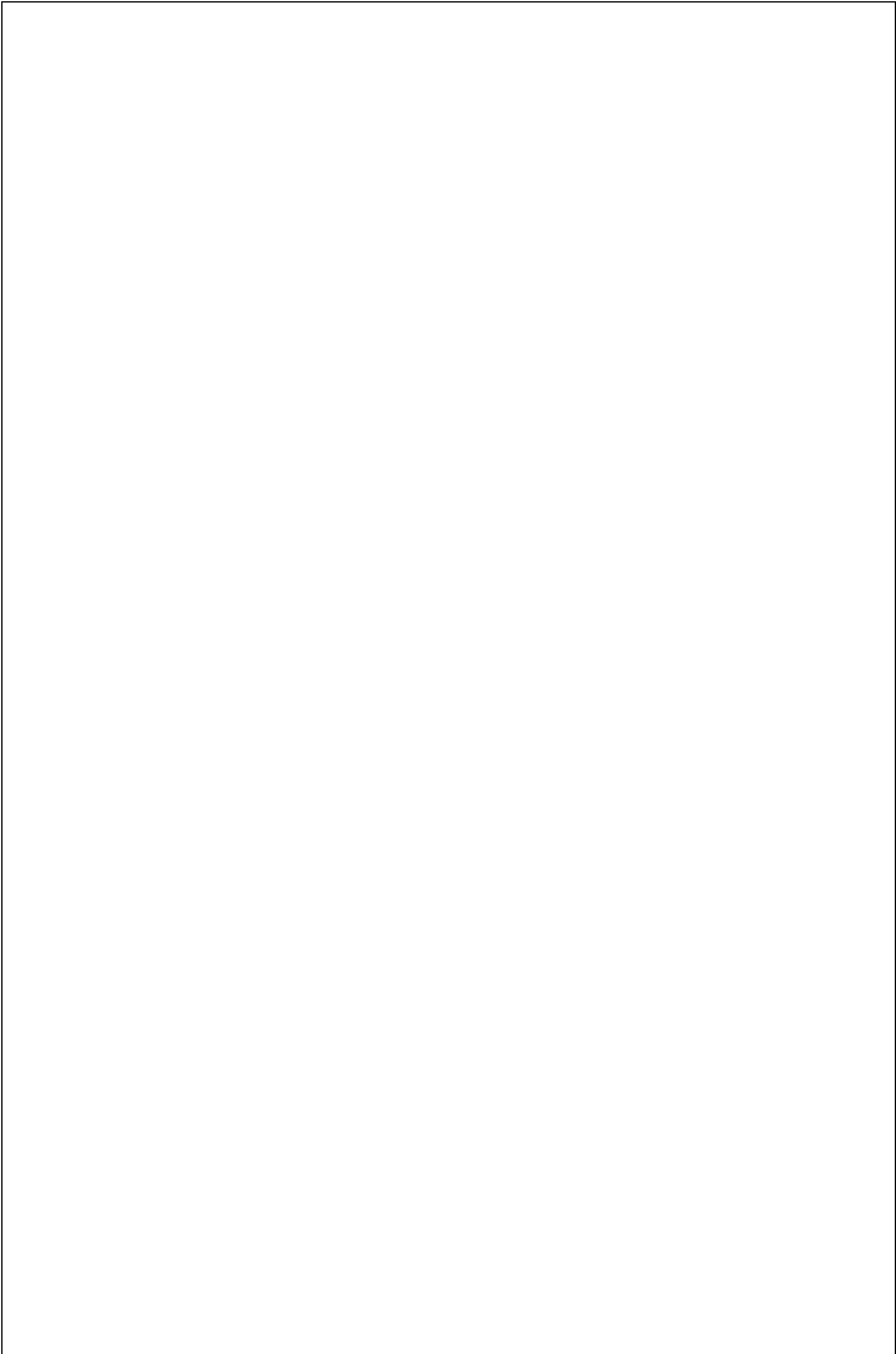
Tal vez ahora se puede entender mejor por qué el masoquismo se le presenta a Carlos como una solución. Adviértase en primer lugar que esta reorientación de su vida no se produce en cualquier momento ni en cualquier contexto. El encuentro con el ex coronel que se convertirá en su amo tiene lugar, en efecto, cuando la institución en la que estaba acogido decide su expulsión. No voy a discutir lo acertado de tal decisión, ni abriré una polémica sobre las reglas de funcionamiento de la institución: como en toda sociedad humana, las reglas son necesarias y no pueden evitar cierto grado de arbitrariedad. Pero sí he de tener en cuenta, como un elemento esencial del discurso de Carlos en el marco del análisis, que él ocupaba —al menos desde su punto de vista— un lugar central en dicha institución: era, literalmente, el *bufón*. En efecto, Carlos pretendía ser «psicoanalista de la institución», en la medida en que se dedicaba a observar a los psicoterapeutas oficiales, criticando sus errores, sus hipocresías y sus cobardías, y no perdía ocasión para lanzarles algunas interpretaciones insolentes (impertinentes, sin carecer forzosamente de pertinencia); también se entrometía en las intrigas amorosas y las relaciones sexuales entre los miembros del equipo terapéutico, así como entre los pacientes, además de ir repitiendo maliciosamente a unos y otros las maledicencias que les concernían. Cuando el equipo de la institución decide aplicarle

una medida de exclusión, Carlos descubre de nuevo que, a pesar de la ilusión que había sostenido hasta ese momento, él, en ese «hogar» institucional, no era causa de nada. Es entonces cuando, convirtiéndose en mozo de cuadra en las condiciones antes descritas, Carlos se pondrá literalmente «a la orden». Más allá del nivel de la identificación con una figura paterna, podemos decir que, mediante su sumisión, Carlos decide entregarle al Otro la voz de mando: su autosacrificio es al mismo tiempo un don. De este modo encuentra una forma de situarse y de aceptarse como objeto: este objeto aparece en el Otro como encarnación de su «yo soy», y así él recupera, mediante un desplazamiento, su máscara fálica. Esta relación con el objeto es lo que Carlos rechazaba permanentemente en el síntoma «maníaco-depresivo» —el objeto voz quedaba desconectado de toda posibilidad de asunción viril, al quedar ésta descalificada como un simulacro.

En cierto modo, la solución masoquista reconcilia al falo con el objeto (a), situándolos a ambos del mismo lado. Para Carlos ya no se trata de denunciar la impostura de algún personaje que goce oficialmente de los títulos de una autoridad reconocida (el abuelo, los jefes militares, los psicoterapeutas de la institución), ni de verificar lo engañoso del velo fálico, que convierte el mundo en una vasta escena donde actúan los «comediantes» y que sólo permite conocer el reverso del decorado a costa de una destitución. De lo que se trata ahora es de ser, él mismo, mediante su sumisión voluntaria, causa de la autoridad absoluta de un hombre insignificante que no tiene nada para hacerse acreedor de su posición, salvo la voz que el propio Carlos le impone.



**Céline**  
**O**  
**la pasión de la miseria**



### *De la melancolía como pasión del ser*

¿Sabemos hoy día qué es la tristeza? Me refiero a la verdadera tristeza, la que Esquirol llamaba, sin un asomo de duda, *pasión triste* —la «depre» contemporánea es sólo una pobre imitación. ¿Tenemos ahora alguna idea del significado de la expresión «pasión triste», si hemos perdido el sentido que tenían en la época de Esquirol las palabras «tristeza» y «pasión»? En el discurso contemporáneo, la pasión se ha visto relegada cada vez más al apartado de los estados de ánimo, con los amoríos, y en cuanto a la tristeza, parece no quedarle otra resonancia más que la de índice de una caída del humor por debajo del nivel «estándar» que nos hace aptos para ocupar nuestros lugares de trabajo. Ya dije, en el capítulo anterior, hasta qué punto el término «depresión» en el lenguaje psiquiátrico ha desvirtuado la noción de tristeza. Olvidando la «pasión triste» y sustituyéndola por las «depresiones» y los «trastornos del humor», la clínica contemporánea ha perdido contacto con toda una tradición que, desde Aristóteles hasta Descartes pasando por Tomás de Aquino, consideraba la tristeza, no un estado de ánimo, ni un humor, ni un sentimiento, sino una pasión del alma. Al mismo tiempo, todo el catálogo de esas pasiones, y especialmente el de las diversas formas de la tristeza, ha ido quedando como una curiosidad arqueológica.

La vida y la obra del escritor Louis-Ferdinand Céline, sin embargo, nos obligan a interesarnos por una de estas formas de la tristeza, aquella a la que Tomás de Aquino, en la segunda parte de su *Summa Teológica*, llama *misericordia*. La misericordia es una clase de tristeza que consiste en que el sujeto considera como un mal personal la miseria de los demás. Se trata pues de lo contrario de

la envidia, en cuyo caso el sujeto ve el bien de los demás como su propio mal. En una palabra: la misericordia, antes de convertirse en una virtud o de confundirse en el discurso pacificador del devoto con el sentimiento de la piedad, es fundamentalmente *pasión de la miseria*.

Esta definición tiene algo de inquietante. En efecto, si la misericordia forma parte, como «misericordia divina», de los atributos que se le reconocen a Dios, es legítimo preguntarse por el deseo de ese Otro divino respecto de sus criaturas y dudar seriamente de su bondad, si no de su buena fe. El libro de Job nos lo recuerda, así como ciertas vidas de santos, por ejemplo la de san Benito Labro, empeñado en convertirse en un cebo para la misericordia de Dios haciéndose literalmente el desecho de la humanidad. Por otra parte, es necesario, para introducirnos a la idea de una pasión de la miseria, apartarnos por un momento del discurso común y de la ideología de la «seguridad social». Entremos, por el contrario, en la inseguridad social, para encontrarnos con aquellos a quienes la sociedad alimenta en vano con su auxilio y su solicitud: los mendigos, los vagabundos, el «cuarto mundo», en suma, todos aquellos que se presentan como ruinas del vínculo social organizado. Si los consideramos víctimas desdichadas o seres *carentes* de algo, seremos incapaces de apreciar la vehemencia a menudo característica de su posición de desecho o de mártir, que supone a buen seguro la reivindicación, aun sin saberlo, de la posesión de algo esencial.

Estar fuera del mundo, ser *immundo*, puede suponer una voluntad virulenta, una ambición tan devoradora como la de ser el amo. En algunos, la pasión de la miseria puede acercarse a la santidad —en todo caso a esa forma de santidad que Jouhandeau definía como la santidad por la abyección. Tengo pues excusa para provocar todavía más al lector proponiéndole que pongamos en compañía de una madre Teresa, no sólo a san Benito Labro, sino también a Jean Genet o a Louis-Ferdinand Céline.

El melancólico no es un «deprimido», sino ante todo un apasionado. Su pasión es menospreciarse, acusarse de todas las miserias y todas las bajezas, realizarse como cada vez más inmundo ante la mirada del otro, demostrar que su ser es un ser de podredumbre, indigno de consideración y de amor. «Por fuerza has de odiarme

como yo me odio»: éste es el mensaje que opone a nuestras propuestas de ayuda y a nuestra piedad. ¿Cómo ha llegado a ser tan indigno? Es ésta una pregunta que no se resolverá ni con dosis de antidepresivos ni por medio de electrochoques, aunque llevado por su lógica interna el sujeto llamado «melancólico» lo hace todo para que se le apliquen los tratamientos más violentos y degradantes.

En el campo de la clínica psicoanalítica, Freud y Abraham abordaron la cuestión de la melancolía y la manía, y se pusieron de acuerdo en cuanto un principio de explicación de tales síntomas. Pero este principio sigue siendo fuente de confusiones, porque su enunciado es tributario de las incertidumbres y la relativa falta de precisión de la teoría freudiana, o mejor dicho, del nivel de elaboración que había alcanzado en aquel momento.

Freud intenta determinar por primera vez la esencia de la melancolía en su artículo de 1915 titulado «Duelo y melancolía», y empieza advirtiendo que ésta presenta «diversas formas clínicas, a las que no se ha logrado reducir todavía a una unidad».<sup>1</sup> El propio Freud deja pues prudentemente en el aire el establecimiento de una estructura nosológica específica. Dicho sea de paso, Céline, con ocasión de una estancia en Viena en junio de 1933, le pidió expresamente a una amiga este texto de Freud.<sup>2</sup> Comparando la melancolía con el proceso del duelo, Freud advierte que ambos presentan los mismos rasgos principales (depresión dolorosa, inhibición de la actividad), pero la melancolía incluye una característica suplementaria: la pérdida de autoestima que se traduce en reproches, juicios condenatorios e injurias, llegando a veces hasta el delirio de indignidad o la espera del Juicio Final. Por otra parte, mientras que el duelo constituye la reacción normal a la pérdida real de una persona querida o un ideal, la melancolía está determinada por una pérdida más sutil y más difícil de localizar. Freud admite que seguramente se trata de la pérdida de un «objeto de amor», pero, por un lado, esta pérdida no se confunde necesariamente con la muerte de la persona amada, y por otro lado, la pérdida en cuestión permanece inconsciente: *el melancólico ignora la realidad de lo que ha perdido*. De acuerdo con el discurso del propio paciente, el objeto perdido sería una parte de él mismo: el paciente «nos describe su yo como indigno de toda estimación, incapaz de todo rendimiento valioso y moralmente condenable. Se dirige amargos re-

proches, se insulta y espera la repulsa y el castigo. Se humilla ante todos los demás y compadece a los suyos por hallarse ligados a una persona tan despreciable».³ Freud advierte perfectamente que este discurso de autodesprecio es el signo de una elaboración subjetiva, comparable con el trabajo del duelo, realizado en el inconsciente. Así, en lo que podríamos llamar el «trabajo de melancolía», el sujeto se encuentra dividido: se acusa, pero la parte acusadora, en vez de mostrarse abrumada por la vergüenza y los remordimientos como parte acusada, por el contrario parece experimentar una singular satisfacción. El melancólico exhibe su miseria con un encarnizamiento sádico y plantea sus juicios condenatorios en tono triunfal. En 1915, cuando escribe «Duelo y melancolía», Freud concibe esta división como interna al yo: una parte del yo, llamada «conciencia moral», se opone a otra que la toma por objeto. Más tarde, en el capítulo sobre la identificación de *Psicología de las masas y análisis del yo*⁴ o en el capítulo V de su ensayo *El yo y el ello*⁵ reformulará esta oposición en términos de escisión entre yo e ideal del yo, y finalmente entre superyó y yo.

Con independencia de cómo se considere esta división, el problema planteado por la melancolía es el de saber cómo puede encontrarse el yo del sujeto en posición de objeto. La cuestión se aclara cuando Freud observa, teniendo en cuenta el equívoco significado, que los lamentos del melancólico son, como en los procesos judiciales, «quejas».⁶ Con este rasgo basta para diferenciar la melancolía del cuadro psiquiátrico de la «depresión», así como para entenderlo como pasión: el melancólico no se queja, *plantea quejas*. Los reproches que se hace el melancólico, deduce Freud, demuestran ser en realidad reproches contra un objeto de amor «vuelto contra el propio yo».⁷ Así, la esposa que deplora con tanto ruido que su marido esté con una mujer tan inútil como ella, en realidad pretende protestar contra la incapacidad de su marido —y esto en todos los sentidos posibles del término. Así, la autoacusación del melancólico se dirige a otro. Y si en el enunciado manifiesto este otro se confunde con el yo del sujeto, es porque de entrada el yo se ha confundido con el otro.

Según Freud, el proceso de la melancolía se desarrolla en tres etapas. Al principio, una elección de objeto, un vínculo erótico se establece entre el sujeto y otro; luego, bajo la influencia de una

decepción o de un prejuicio, esta relación es perturbada y el objeto se pierde; como reacción a esa pérdida, la libido, en lugar de abandonar el objeto perdido, se desplaza e inviste un nuevo objeto, retirándose al yo identificado con el objeto abandonado. Como lo resume Freud en una fórmula célebre, «la sombra del objeto cayó así sobre el yo; este último, a partir de este momento, pudo ser juzgado por una instancia especial como un objeto, y en realidad como el objeto abandonado».<sup>8</sup> El odio, el rencor y el deseo de venganza contra el objeto perdido pueden expresarse entonces desviados hacia el yo del propio sujeto. Cuando este odio se desarrolla hasta llegar al deseo de muerte, puede suponer el suicidio melancólico, conocido por su característica violencia.

La inversión, frecuente pero no forzosa, de melancolía a manía no constituye para Freud una dificultad particular. El hecho de que el episodio maniaco se presente en ciertos casos de melancolía y no en otros, o que haya una alternancia regular de fases melancólicas y fases maniacas, indica que la aparición de la manía, cuando se produce, no añade nada a la estructura y a la significación de la melancolía, ni modifica su esencia. En consecuencia, para Freud, la manía ha de explicarse de la misma forma que la melancolía: «el contenido de la manía es idéntico al de la melancolía», escri- be,<sup>9</sup> ambas luchan contra el mismo «complejo». La única diferencia entre estas dos fases de un mismo proceso sería que en la melancolía el yo sucumbe y en la manía triunfa. Pero este último punto es el más débil del razonamiento desarrollado por Freud en «Duelo y melancolía». Está claro, en efecto, que lejos de ser un triunfo, lejos de equivaler a la culminación del trabajo del duelo, la manía se limita a precipitar al sujeto hacia una nueva catástrofe. Por otra parte, el propio Freud parece presentir esta objeción, pues se pregunta por qué motivo el duelo normal, cuando termina, no conoce una fase de triunfo análogo a la manía, «ni el más leve indicio».<sup>10</sup> A mi modo de ver, Abraham distinguió con más precisión el carácter de la fase maniaca al destacar no tanto la alegría como la rabia y el rencor.<sup>11</sup> Tal como la analiza Abraham, la crisis maniaca se presenta pues como una forma distinta de castigar al objeto de la melancolía, expulsándolo violentamente como un excremento.<sup>12</sup>

El enigma de la melancolía, en la concepción freudiana, con-

siste en la relación entre el yo y el objeto perdido; pero, por otra parte, esta noción de *pérdida del objeto* resulta oscura. ¿Qué es un objeto a este nivel de elaboración de la doctrina freudiana? Es un *objeto de amor*, es decir una persona o un ideal cuyo valor procede, por una parte, de las estructuras del complejo de Edipo, y por otra parte, de los mecanismos de idealización propios del campo narcisista. Nosotros no podemos conformarnos con esta primera concepción, tanto menos cuanto que el discurso del melancólico, como el del maniaco, nos presentan un aspecto completamente distinto del objeto.

En este sentido, las investigaciones iniciadas por Abraham sobrepasan el punto hasta donde Freud consiguió llevar sus propias reflexiones. En su estudio sobre la melancolía y la manía, Abraham destaca, más allá de la pérdida del objeto de amor, la aparición del objeto pulsional más arcaico: el seno o el excremento. Sin duda, está de acuerdo con Freud en que «una decepción amorosa constituye el prelude de la depresión melancólica»,<sup>13</sup> pero subraya, por otra parte, que el verdadero sentido de esa decepción reside menos en la pérdida de la persona amada propiamente dicha que en la desaparición de la pantalla que aquel *objeto de amor* mantenía sobre otra clase de objeto: el *objeto de la pulsión*, ahora desmascarado por el sujeto. La base de la melancolía no es pues la *pérdida* del objeto, sino su *alteración*: ahora ya no es amado, o no es amable. El objeto es desidealizado, despojado de su brillo imaginario y reducido al objeto real de la pulsión. Así, el objeto con el que se identifica el yo del melancólico es todo lo contrario del objeto de amor o del ideal narcisista. Es, por definición, el objeto no amable, que sólo puede ser sacrificado o rechazado, y especialmente el objeto excremental.

Para comprender el mecanismo de la melancolía, con esa curiosa relación entre el yo y el objeto, es preciso introducir las distinciones planteadas por Lacan entre los registros de lo imaginario, lo simbólico y lo real, además de situar la relación con el objeto en el marco de la lógica del fantasma. Por lo tanto, el proceso melancólico se puede analizar de la siguiente manera: la pérdida de un ideal (o sea un objeto imaginario acorde con el narcisismo del yo) acarrea el descubrimiento del objeto real que camuflaba; y al mismo tiempo se produce la identificación del sujeto con esta se-



gunda clase de objeto. Con todo, la pérdida del ideal narcisista sólo puede ser determinada en el plano simbólico por una palabra o un mensaje del Otro. En efecto, es en el Otro donde el sujeto encuentra el punto de referencia *simbólico* que le permite dar un fundamento verdadero\* a sus identificaciones y a sus ideales *imaginarios* —siendo estos últimos el revestimiento de los objetos *reales* que causan su deseo. Esta estructura por pisos la formalizó Lacan en su famoso esquema de los dos espejos construido en «Observación sobre el informe de Daniel Lagache»<sup>14</sup> y en sus dos primeros seminarios.<sup>15</sup> La cadena constituida entre  $A$  (el lugar del Otro) e  $I(A)$  (el ideal del yo), y luego entre  $I(A)$  e  $i(a)$  (la imagen especular del yo ideal), muestra que la articulación de lo imaginario del *yo ideal* con lo simbólico del *ideal del yo*, como rasgo tomado del Otro, tiene la función esencial de mantener el velo que cubre al objeto  $a$  en el fantasma. Una pérdida o una decepción que afecten a  $I(A)$  en esta secuencia han de repercutir por fuerza en  $i(a)$ , y así emerge lo que esta imagen debería camuflar.

Pero a esta explicación le falta mucho para ser satisfactoria. El hundimiento del ideal del yo, por sí solo, no puede explicar la identificación con el objeto  $a$ , resultado aparente de la melancolía. Tanto en la neurosis histérica<sup>16</sup> como en los síntomas de la neurosis obsesiva pueden encontrarse reacciones en cadena similares. Recordemos que Freud habla de un episodio melancólico en su análisis del caso de Cristobal Haitzmann,<sup>17</sup> y lo mantiene en el marco de una neurosis histérica —a pesar de haber considerado ya en otros textos la posibilidad de definir la melancolía como una «neurosis narcisista», distinta de las neurosis de transferencia. La buena convivencia entre el episodio melancólico y la estructura neurótica la ilustran igualmente ciertos análisis de Abraham, en los que la melancolía está asociada con la neurosis obsesiva.<sup>18</sup> Es cierto que la aparición del objeto al desnudo, el privilegio concedido al objeto anal y la obsesión de la muerte, rasgos llamativos del cuadro clínico de la melancolía, favorecen este acercamiento; y aun así, Abraham introduce muchos matices.

Pero creo que es Lacan quien, en las lecciones de su seminario «El deseo y su interpretación» consagradas a Hamlet,<sup>19</sup> nos ofrece

\* *En vérité.*

el punto de vista más sensato sobre esta relación de la melancolía con la neurosis obsesiva. En efecto, el personaje de Hamlet —no un neurótico, sino más bien un revelador de lo que es la neurosis— es acechado por la melancolía y la manía. El momento decisivo de su drama, en el que, según Lacan, Hamlet puede reintegrar su deseo y recuperar su condición de hombre, se produce en la famosa escena del cementerio cuando, al contemplar la exhibición por parte de Laertes de una pena excesivamente teatral, él mismo se siente afectado por el duelo. ¿Qué está en juego para Hamlet en este duelo? No se trata simplemente de la incorporación del objeto perdido. Más allá de esta incorporación, más allá del trabajo del duelo forzado tal vez por la desaparición de Ofelia, incluso más allá de la elaboración melancólica que este objeto pudo haber alimentado previamente, en la pérdida de Ofelia hay un elemento decisivo para Hamlet: «En la medida en que el objeto de su deseo se convierte en un objeto imposible, recobra de nuevo el carácter de objeto de su deseo».<sup>20</sup> En otros términos, la muerte le devuelve a Ofelia su dignidad fálica, y al mismo tiempo Hamlet puede recuperar su lugar en la temática del deseo obsesivo. Parecería por lo tanto, en este caso, que la neurosis obsesiva interviene como una solución a la posible melancolía o manía, restableciendo la barrera entre deseo y goce que le permite al deseo hacerse reconocer en cuanto tal. Esta barrera construida por la neurosis obsesiva mediante la promoción de la *imposibilidad* del acceso al objeto, la neurosis histérica la establece manteniendo la *insatisfacción* en la relación con el objeto.

Deberíamos deducir pues que el problema de la melancolía debe ser replanteado desde el punto de vista de la constitución del deseo inconsciente y su objeto, distinguiendo en este último dos vertientes: por una parte, el objeto al que se dirige el deseo (es decir la relación con el falo) y, por otra parte, el objeto causa del deseo (es decir la relación con el objeto *a*).

Más que por la pérdida o el hundimiento del ideal del yo, me parece posible explicar el síntoma melancólico por la destitución del valor fálico del ideal. A esta destitución se enfrenta Hamlet cuando descubre que el objeto del deseo de su madre es un deseo indigno, indecente, impúdico. «El sentido de lo que Hamlet conoce por boca de su padre se nos presenta con toda claridad —es la irreme-

diable, absoluta, insondable, traición al amor. Al amor más puro, el amor de ese rey que —hablando claro— pudo ser un completo granuja como cualquier otro hombre, pero que por este ser que fue su mujer era capaz hasta de apartarle las piedras del camino —al menos eso dice Hamlet. A Hamlet le asalta la noticia de que todo aquello que se le antojaba prueba de la belleza y de la verdad, de lo más esencial, es completamente falso.»<sup>21</sup> La misma destitución es la que se repite con Ofelia: ésta, despojada de la idealización que le confería el amor, se manifiesta ahora como puro objeto *a* expulsado por el sujeto. Ya he subrayado este mismo tipo de relación con el objeto desfalicizado en el caso de Carlos, y a continuación mostraré con qué insistencia se presenta en la obra de Céline. La relación del melancólico (o del maníaco) con el deseo se caracteriza pues por una denuncia virulenta de los *semblantes\** del velo idealizado que rodea al objeto al que se dirige el deseo, y entonces sólo subsiste el objeto causa del deseo en su esencial impudor. La manía y la melancolía plantean en suma una objeción a la comedia humana, a la regla de acuerdo con la cual el deseo es dirigido por un señuelo.\*\* Por esta razón sin duda la problemática del amor, como la problemática del duelo, son tan cruciales en el desencadenamiento de los episodios maníacos o melancólicos.

### ***La comedia del falo y el horror del objeto***

¿Cuál es este señuelo esencial en el objeto del deseo? Más allá de la idealización narcisista que envuelve al objeto del amor o del duelo con una serie de rasgos simbólicos en los que nuestra propia imagen puede encontrar un apoyo, está en juego el proceso mismo de la significación. En efecto, para el inconsciente, toda significación puede conectarse con el deseo sexual a través de ese termino que es el falo. Éste no es ni un fantasma, ni un objeto, ni un órgano, sino un significante «cuya función levanta tal vez el velo de la que tenía en los misterios», escribe Lacan,<sup>22</sup> y concluye que «no

\* Véase nota de pág. 66.

\*\* *Leurre*. Término empleado por Lacan en El Seminario, libro IV, *La Relación de objeto*, Ed. Paidós, 1995. En cuanto a las dificultades de traducción que supone, véase la página 196 de este seminario.

sin razón tomó Freud su referencia del simulacro que era para los antiguos». El significante fálico cumple su función en el Otro (como lugar del lenguaje) significándose en el lugar mismo de la imposible simbolización de la diferencia de los sexos y de la relación sexual: como en el Otro falta un significante (el significante que permitiría inscribir al hombre y a la mujer como complementarios), como en el Otro se encuentra aquel agujero indicado por Lacan como  $S(A)$ , todos los significantes pueden adquirir la significación evocadora de esa relación entre los sexos imposible de escribir. En consecuencia, cualquier palabra de la lengua puede tener un sentido sexual: se trata del denominador sexual común a todos los significantes y de la unificación de los significados alrededor del sexo representado por el falo, «significante destinado a designar en su conjunto los efectos de significado». <sup>23</sup> De ello resulta que, para el ser hablante, el objeto al que apunta el deseo desaparece bajo el velo de las significaciones, y las relaciones entre los sexos se encuentran sometidas a la comedia de los efectos de significado: alarde viril y mascarada femenina.

El discurso melancólico plantea una objeción precisamente a esta comedia del falo. Y lo hace promoviendo, de forma espectacular, el objeto miserable que el falo recubre con un púdico velo. En otros términos, el melancólico se presenta como desengañado de los efectos de significado. ¿Acaso el discurso del Otro, donde encontró las bases de su subjetividad y de su deseo, no le ha transmitido esos efectos de significado? La melancolía se situaría entonces en el marco de la problemática de las psicosis, en las que la forclusión del Nombre del Padre impide que el sujeto pueda estar amarrado a la significación fálica. <sup>24</sup> La experiencia clínica desmiente esta hipótesis: pueden observarse episodios melancólicos en sujetos neuróticos, y sobre todo en sujetos perversos. ¿Se trataría pues de que el Otro le reveló al sujeto el carácter engañoso inherente a la comedia del falo?

Para responder a esta pregunta, es conveniente remontarse a) punto de partida de la función del falo para el sujeto. Tal como lo plantea Lacan en su seminario *La Relación de objeto*, el sujeto se enfrenta en primer lugar con este término del falo —en la vertiente imaginaria y en la vertiente simbólica— en su relación con el deseo de la madre, y no en función de su propio deseo por la

madre. Antes de ser simbolizado como falta que afecta a la madre y relacionado con la presencia real del padre, el falo es concebido de entrada como una solución imaginaria para el punto oscuro que constituye para el niño el objeto del deseo materno. «¿Qué quiere?» y «¿Qué he de ser para responder a su deseo?» —tales son las preguntas del sujeto cuando empieza a escrutar su lugar en el deseo del Otro. Así, el niño trata de situarse en la problemática del Edipo y de la castración: se propone como respuesta al oscuro deseo de la madre, como encarnación del falo imaginario, y entonces ha de tropezar con el obstáculo, con el «no» del padre a esta maniobra, «no» que significa que él, el niño, no puede colmar con su *ser* la falta materna, y él, el padre, sí *tiene* aquello que puede darle la respuesta adecuada. Con todo, es preciso que la madre tenga la bondad de prestarse a esta operación. Y sobre todo, ella misma ha de dejarse engañar\* por la función del falo, ha de dejarse encandilar.\*\*

En el caso de Carlos, expuesto en el capítulo anterior, al parecer el sujeto se enfrentaba a una madre que, en vez de dejarse encandilar por el falo, sólo lo hacía ver, y de esta forma era ella la que engañaba. Por ejemplo, mientras sostenía explícitamente un discurso de pura forma en el que reconocía a su propio padre, o a su marido, como dotados del falo, por otra parte no le reconocía al falo su sentido propio y se conducía como si ella fuera el hombre de la casa buscando su goce en otra parte, en el uso solitario del alcohol.

El análisis del drama de Hamlet propuesto por Lacan está completamente centrado en este aplastamiento del deseo materno por el goce y en la destitución del falo que de ello resulta para el sujeto. Si Hamlet no es Edipo, incluso si no puede serlo, es porque, como subraya Lacan, contrariamente a Edipo Hamlet sabe cuál es el crimen perpetrado contra el padre, pero también, y sobre todo, conoce el extraordinario impudor del deseo de su madre. La fórmula clásica del deseo\*\*\* edípico —*no sabía que estaba muerta de acuerdo con su deseo*— ya no es válida en este caso. Por el contra-

\* *Être dupe.*

\*\* *Leurrer.* Véase nota de pág. 277.

\*\*\* *Voeu.*

rio, la aparición del fantasma del rey asesinado le ha revelado a Hamlet que el padre sabía que estaba muerto de acuerdo con el deseo de aquel que quería ocupar su lugar, su hermano Claudio. Al revelar esta verdad a su hijo, le hace compartir con él este saber que, en cierto modo, produce un cortocircuito en el complejo de Edipo. Porque el hecho de *no saber* es esencial en la situación de Edipo y es el correlato esencial de la constitución del inconsciente para el sujeto: la ignorancia consciente es tan sólo el reverso del saber inconsciente. Este no saber no cuenta sólo en el sujeto, sino también en el Otro. Cuando el niño descubre que el Otro —en este caso sus padres— no pueden conocer todos sus pensamientos, entonces el inconsciente puede adquirir para él su plena consistencia. El efecto producido por las revelaciones del fantasma paterno es pues, en el caso de Hamlet, la supresión de la dimensión de inconsciencia en el deseo. Ahora sabe demasiado sobre la maldad y la miseria del deseo como para poder reconocerse en él. Pero el saber de Hamlet, ¿en qué consiste en realidad? Se refiere a que en el reino de Dinamarca hay algo podrido, es decir el falo. Porque la revelación cuya carga le endosa el espectro a Hamlet no concierne sólo al asesinato abominable del padre, sino también a la doble revelación de la falta y del goce: el padre fue asesinado «en la flor de sus pecados» y la madre cedió a su *shamefull lust*, a su vergonzosa concupiscencia. Sabemos con qué virulencia la emprende Hamlet con su madre a lo largo de toda la obra, para avergonzarla por la voracidad de su goce y exhortarla a tener un poco de decencia: le restriega por las narices «el sudor fétido de un lecho inmundo» donde ella hace el amor como en un «sucio estercolero».

El drama en el que se encuentra sumergido Hamlet se debe pues no sólo a la obligación moral de vengar a su padre vilmente asesinado, sino también y sobre todo, a la necesidad de hacerlo enfrentándose al deseo de su madre, deseo que ahora se le manifiesta como absolutamente degradado, confundido con la satisfacción bestial de una necesidad. En el deseo de la madre, el objeto del deseo está, para Hamlet, destituido de todo prestigio fálico, desnudo en su realidad obscena: se le muestra no como *falo*, sino como *objeto a*, escandalosamente indigno de la menor idealización. Si la sublimación consiste en elevar el objeto a la dignidad de la cosa,<sup>25</sup> el mecanismo que produce sus efectos en Hamlet es exactamente inverso: para

él, la Cosa se encuentra degradada a la condición del objeto. Es pues comprensible que la propia feminidad se convierta en objeto de horror y que Hamlet sólo pueda ver en Ofelia —cuyo nombre significa precisamente «O Phallos», el falo—<sup>26</sup> todas las posibilidades de degradación y corrupción de la mujer y de la madre. En consecuencia, en la medida en que él mismo se identificaba con el falo (como objeto del deseo de la madre) Hamlet se siente en adelante destinado al sacrificio. Así como la muerte de Ofelia es lo único capaz de restituírsela como objeto de amor a través del mecanismo del duelo, sólo su propia muerte puede restablecer en el deseo de la madre la falta que le devolvería al falo su significación enmascarando el objeto obsceno revelado por las manifestaciones del espectro.

En ambos casos, como se ve, el trabajo del duelo opera en sentido inverso al de la elaboración melancólica: el duelo recubre el velo fálico del objeto horrible puesto al desnudo por la melancolía. Por eso la melancolía conduce a menudo al sujeto al autosacrificio suicida: es preciso matar al objeto (aunque el sujeto desaparezca con él), para restablecer la dignidad del falo, de forma que la impudicia del goce del Otro quede revestida por las máscaras del deseo.

Todas estas reflexiones permiten reinterpretar el análisis que hace Freud, en «Duelo y melancolía», de la introyección del objeto y de las quejas del melancólico contra ese objeto introyectado a través de las autoacusaciones aparentemente dirigidas contra él mismo. Para captar el verdadero sentido de este texto de Freud, es conveniente darle dos significaciones distintas al término «objeto» tal como él lo emplea constantemente: tan pronto se trata del falo, es decir del símbolo que vela el objeto al que apunta el deseo, como se trata del objeto *a*, es decir el objeto real, causa del deseo (y no su objetivo), rodeado por la pulsión en su trayecto y revestido por el fantasma con su puesta en escena. Lo que se desmorona en la fase anterior al episodio melancólico no es la relación con el objeto real, sino la relación con el falo: éste sufre un menoscabo, es degradado o destituido por el Otro (Freud lo llama un «prejuicio real» o una «decepción»), y entonces el objeto real queda repentinamente al desnudo y se le aparece al sujeto en toda su indignidad, es decir su inconveniencia respecto de la relación sexual. Este hundimien-

to del semblante fálico constituye el núcleo de dos situaciones típicas en las que se produce clásicamente la eclosión del síntoma melancólico (o maniaco): la ruptura de la relación amorosa, o la muerte de una persona amada o idealizada. En ambos casos, el otro, despojado bruscamente de su máscara fálica, cambia de naturaleza: ahora se presenta como objeto *a*, como objeto perdido. Y todo el trabajo del duelo que entonces se le impone al sujeto consiste en reinscribir este objeto real en lo simbólico y en lo imaginario, devolverle su revestimiento y su representación. Pero la pérdida real sólo puede transformarse en pérdida simbólica e imaginaria mediante la intervención del falo. Si éste es denunciado como podrido o como una pura mentira, como ocurre en el melancólico, es comprensible la imposibilidad de asumir la ruptura amorosa y el duelo, de forma que el sujeto se encuentra condenado a identificarse con el objeto perdido, es decir con el objeto *a* propiamente dicho, y a sacrificarse en su lugar.

No deben confundirse esta identificación con el objeto y la posición a la que se ve conducido el sujeto psicótico: éste es literalmente el objeto *a* para su Otro —aunque el desamparo característico de la psicosis puede inducir un cuadro clínico de tipo melancólico.<sup>27</sup> La melancolía está emparentada más bien con una especie de atravesamiento salvaje del fantasma. Pero su particularidad con respecto al atravesamiento al que conduce la experiencia analítica es la singular consistencia atribuida al objeto por el melancólico: lo alimenta, de hecho, con toda la consistencia de su yo. Por eso, a pesar de su aparente avidez por la denuncia, por el desenmascaramiento, el discurso melancólico revela la más profunda mala fe. El melancólico sólo exhibe lo real desnudo para poder rechazarlo mejor: detrás de su despliegue de saber sobre la comedia fálica, encontramos en realidad una reivindicación de la ignorancia más absoluta. Lo demuestra la función del *insulto*, tan característica del discurso melancólico o maniaco. Ya sea dirigido al exterior en la manía, o vuelto hacia el propio sujeto en la melancolía, el insulto apunta a la presencia real del objeto. Pero ¿con qué fin? ¿Para qué arrastrarlo por el barro? La decepción vinculada con la destitución del falo no me parece poder explicar por completo esta actitud.

En verdad, en el furor maniaco y en el encarnizamiento melancólico hay como un remordimiento por una falta fundamen-



tal. Resulta singular que el descubrimiento del objeto real en el deseo del Otro (es decir de la madre) provoque tanta indignación en el sujeto. Ello demuestra, en todo caso, que el melancólico pide ser engañado, reclama la ilusión y la máscara más que la verdad desnuda. Si Hamlet sabe lo que Edipo no sabía, por otra parte debe destacarse que preferiría no saber, que cuanto más sabe menos quiere saber. Por eso se ve llevado a «hacerse el loco», como dice Lacan, quien por otra parte subraya que «hacerse pasar por loco es también una de las dimensiones de lo que podríamos llamar la política del héroe moderno».<sup>28</sup> ¿No hay pues cierta cobardía, más allá de los límites estructurales que sostienen el movimiento del deseo y exigen que el objeto responda a los criterios de la belleza, de la dignidad y, al fin y al cabo, de la ley? En realidad, el melancólico retrocede ante la revelación y trata de oponerle la denegación más radical. Pero ¿cómo negar lo real? Esta imposible negación es lo que trata de llevar a cabo la identificación con el objeto: el indigno no es el Otro, soy yo mismo —afirma pues el sujeto melancólico. Denunciándose a sí mismo como abyecto, con toda la ferocidad del superyó, el melancólico carga con el pecado del Otro, con su miseria de objeto real: se condena para devolverle al Otro su dignidad. Si enumera incansablemente sus defectos, sus bajezas, su ignominia, si rechaza todo deseo del Otro, es porque quiere, en suma, *prohibirle* al Otro que lo ame y lo desee como objeto real.

Que la madre quede intacta y la Cosa permanezca velada por el pudor: ésta es la regla que anuda al deseo con la ley y tal es la prohibición que el melancólico se esfuerza en restaurar. Este es igualmente el sentido de la consigna que el espectro le impone a Hamlet: «¡Que tu alma se abstenga de todo proyecto hostil contra tu madre!».<sup>29</sup>

### *La melancolía fundamental de Céline*

Es sorprendente constatar hasta qué punto convergen la vida de L.-F. Destouches y la obra de L.-F. Céline. Ambas están marcadas por dos tendencias contradictorias: por una parte, la *errancia*, y por otra parte la *adherencia*\*. Oscilación que podríamos descri-

\* *Engluement*.

bir, en la clínica, en el marco de la dialéctica entre la corriente maníaca y la corriente melancólica. Como encabezamiento de su primera novela, *Viaje al fin de la noche*<sup>30</sup>, Céline reproduce una cita que empieza con estas palabras: «Nuestra vida es un viaje».

¿De qué viaje se trata y qué hay al final de la noche? Dos llamadas contradictorias guían al que sigue este camino. La primera es la llamada a una fuga sin objetivo aparente, tanto a través de las palabras, los discursos y los géneros literarios, como de un ser a otro, de un vínculo social a otro, de oficios y lugares geográficos. Esta vertiginosa fuga metonímica es alimentada en todo momento por la denuncia de todas las supercherías, de todos los ideales, de todas las ilusiones capaces de detener la errancia del sujeto dándole un sentido a su viaje. La otra llamada le conduce por el contrario a la fijeza de una adherencia del sentido de la que no hay más salida que la muerte —pero una muerte en cierto modo eterna. Una vez reveladas todas las mentiras, lo que queda es la pasión por la podredumbre, la miseria y el excremento, puestos permanentemente al descubierto. Céline acabará en esta posición como en un sacrificio: al final de su vida se encuentra rechazado por todos, aprisionado en su cuerpo sufriente como muerto en vida.

Entre el viaje y el fin de la noche, los fuegos de artificio de la escritura maníaca, la explosión de la pasión por decirlo todo y el furor que le hace expulsar el objeto, le conducen a la infamia. Los panfletos más odiosos que jamás se hayan escrito sobre los judíos, la expresión más radical de la canallería humana, expuesta sin la menor contención, se lo ponen difícil al lector: ¿cómo mantener los ojos abiertos ante enunciados tan indignos sin convertirse en su cómplice involuntario? Sin embargo, esos panfletos tenían sin duda para Céline el valor de un intento de curación: la expulsión del judío, cargado con todas las taras y todas las indignidades, significaba para Céline un intento de mantener a distancia lo real del goce.<sup>31</sup> La falta de Céline, que trató de redimir en vano identificándose cada vez más con el objeto que condenaba y hundiéndose más y más en la infamia, es su absoluta ausencia del sentido de la responsabilidad como escritor. Como Gribouille, que se tiraba al río para protegerse de la lluvia, Céline, al final de su vida, se revuelca en el odio que despierta para tratar de huir de su merecida condena. A pesar de tener una idea tan elevada del estilo, sin

embargo ignoró los efectos que un estilo puede desencadenar en lo real. Con independencia de las legítimas dudas sobre si tenía alguna ética de la escritura, veremos como este desprendimiento de lo real producido por lo escrito en Céline corresponde a la desconexión de la cadena metonímica respecto de su anclaje real —la misma desconexión que encontramos en el discurso de Carlos en el capítulo anterior.

Para entender la lógica que domina en toda la obra de Céline y ver en qué sentido es una respuesta al discurso del Otro, conviene decir de entrada algunas palabras sobre la vida de L.-F. Destouches.<sup>32</sup> Aunque el propio Céline nunca lo mencionó, desde un principio su venida al mundo está marcada por una connotación particular que en mi opinión ilustra las bases del fantasma que luego irá desarrollando. En efecto, al poco de nacer L.-F. Destouches es separado de su madre con un pretexto en sí mismo sintomático: su madre, por razones desconocidas, creía estar enferma de tuberculosis y temía contaminarle. Louis-Ferdinand es enviado al campo con una nodriza (más tarde, Céline manifestará una constante aversión por la vida rural), y no volverá con sus padres hasta tres años después, en junio de 1897. Por tanto, se trata de una larga separación, pero más que la propia separación lo destacable es el motivo aducido: el fantasma de contagio que obsesionaba a su madre. Si el Otro se cree portador de un mal y no está seguro de la barrera que le separa del sujeto, ¿qué puede pensar este último? No es muy arriesgado plantear la hipótesis de que, para Céline, el deseo del Otro se presentó de entrada como fuente de una infección mortal. Encontraremos sus huellas más tarde, cuando tanto en su vida como en su obra, Céline se muestra obcecado por cuestiones de higiene y profilaxis: en su tesis de doctorado en medicina, en sus novelas y en sus panfletos, el enfermo y el médico están amenazados por la podredumbre y el microbio, como el hombre blanco lo está por el mestizaje.<sup>33</sup>

Más que la precocidad y la duración de la separación (y la pérdida de amor que pudiéramos suponer), el espectro de una madre infectada me parece la fuente más lejana de la melancolía de Céline. Antes de manifestarse a través de discretas pinceladas en la obra y en la correspondencia de Céline, este fondo melancólico se revela en toda su magnitud a la edad de dieciocho años, cuando el jo-

ven Destouches se enrola en el ejército. Sus notas de esa época, reunidas bajo el título de *Cuaderno del soldado de caballería Destouches*, están llenas de tristes observaciones, de melancolía y de desesperación. Es importante observar que su regimiento es una unidad de prestigio, reservada al servicio del presidente de la República, y en general sus miembros provienen de las familias más ricas de Francia. El 12° de Caballería, con guarnición en Rambouillet, es una unidad de desfile, con todas las contradicciones que ello implica: disciplina militar draconiana, tradiciones inquebrantables, pero detrás de esta fachada, ausencia absoluta de reglas morales. Además, la actividad de estos soldados de élite es irrisoria: se reduce a constituir el equipo de caza de la duquesa de Uzès para sus cacerías en el bosque de Rambouillet. Estas indicaciones permitirán situar el episodio correspondiente de la vida de L.-F. Destouches en el marco de la relación del sujeto con los semblantes\* y con la impostura, relación que acabará siendo un tema central en su obra de escritor. En esa época Louis-Ferdinand anota en su *Cuaderno*: «Hay en mí, en el fondo, un fondo de tristeza, y si no tengo la valentía de ahuyentarlo con una ocupación cualquiera, adquiere enseguida proporciones enormes, hasta el punto que esta melancolía profunda no tarda en cubrir todas mis preocupaciones y se funde con ellas para torturarme en mi fuero interno». <sup>34</sup> Esta melancolía es mucho más que una sombra pasajera en su alma de adolescente. En el mismo cuaderno íntimo encontramos la siguiente confidencia: «Cuántas veces volvía de las cuadras y, solo en mi cama, sintiéndome inmensamente desesperado, me ponía a llorar, a pesar de mis diecisiete años, como una niña en su primera comunión. Me sentía vacío, sentía que mi energía era de boquilla y en el fondo de mí mismo no había nada, no era un *hombre*». <sup>35</sup> El mismo vacío debajo de la máscara, de la «boquilla», y el mismo hundimiento de la identidad viril se encuentran en diversos pasajes del *Viaje al fin de la noche*, en la narración de sus experiencias en el África colonial, en Nueva York o en su vida como médico de pobres.

Sin lugar a dudas, esta disposición a la melancolía que se manifiesta durante la adolescencia encontró su alimento en el discurso del Otro, es decir en lo que le fue transmitido a Céline dentro de

\* Véase nota de pág. 66.

su configuración familiar. En primer lugar, en su familia hay una discordancia entre la rama paterna y la rama materna. Por parte de padre, los Destouches son de origen burgués; el abuelo pretendía incluso tener orígenes nobles en el siglo XVII. Pero lo característico de esa familia cuando Céline se incorpora a ella, es que son burgueses venidos a menos. El abuelo, profesor de literatura, murió a los treinta y nueve años, y luego su viuda se dio la gran vida, sin preocuparse por sus hijos; se gastó lo poco que tenía y acabó viviendo mantenida por los amantes de sus hijas. Fernand Destouches, el padre de Céline, criado en tales circunstancias, sólo llegó a ser un modesto empleado, amargado por su suerte, que soñaba con recuperar la respetabilidad perdida por su madre. No mucho más espabilado que trabajador, encima era algo mitómano: se inventaba aventuras marítimas que prolongaban la pasión de su propio padre por el mar, y se calaba a menudo una gorra de oficial mientras contaba a quien quisiera escucharle sus viajes y tempestades de fábula. Tal vez esperaba mejorar su situación contrayendo un matrimonio interesante; en todo caso, ésta era la sospecha de su familia política, que se opuso ferozmente a la unión de su hija, Marguerite Guillou, con semejante inútil. Los Guillou eran de orígenes mucho más modestos, pero a fuerza de paciencia y de espíritu ahorrativo, habían conseguido algo de dinero y pretendían conservarlo.

Con todo, la boda tuvo lugar, pero el desprecio de la abuela materna de Céline nunca disminuyó. Ahora bien: precisamente con esta abuela, el pequeño Louis-Ferdinand estableció muy pronto una relación de complicidad que, como dijo uno de sus biógrafos, fue «uno de los pocos *puntos fijos* de su existencia» (la cursiva es mía).<sup>36</sup> A ella le tomaría prestado el nombre de Céline que más tarde se convertiría en su seudónimo de autor. Con independencia del verdadero odio que Céline Guillou sentía por su yerno, cuya huella encontramos en *Muerte a crédito*, su influencia sobre su nieto se debe sobre todo a la discordancia que fue capaz de subrayar entre los registros de lo imaginario y lo real. Por un lado, al contrario que el padre de Céline y su tendencia a la fabulación, esta abuela era una mujer alérgica a las mentiras:<sup>37</sup> no se cortaba a la hora de criticar a su hija y a su yerno, y sin duda inició a su nieto en el descubrimiento del reverso del decorado familiar. Por otra

parte, le inculcó el gusto por los espectáculos, el teatro de marionetas, las ferias, el cine en sus comienzos... —en suma, todo un mundo imaginario y fantástico que marcó profundamente la obra de Céline.

Se ha especulado a menudo a propósito de las posibles repercusiones del antisemitismo de su padre, quien al parecer solía insultar a los judíos con cualquier excusa y dio gran importancia al asunto Dreyfus, que hacía correr ríos de tinta en la época en que nació Louis-Ferdinand. Pero no creo que éste sea el rasgo más sobresaliente del padre de Céline. Por poco agradable que resulte esta reflexión, es preciso constatar que después de todo el antisemitismo de Fernand Destouches era, ni más ni menos, el antisemitismo común a la mayoría de pequeños burgueses de su tiempo. Lo que por el contrario parece más decisivo para la determinación inconsciente de Céline, es el aspecto grotesco, irreal e inmaduro del padre, así como su uso teatral de la palabra y su marcada propensión a encenderse y a lanzar por nada apasionadas acusaciones. En *Muerte a crédito*, Céline pinta su retrato patético como el de un ser narcisista cuya imagen terrible está en completa discordancia con la realidad. «Era rubio y robusto, mi padre, furioso por nada, con nariz como de bebé, redonda, sobre un mostacho enorme. Hacía visajes con ojos feroces, cuando montaba en cólera. Sólo recordaba las contrariedades. Las había habido a centenares [...] Le habría gustado ser fuerte, acomodado y respetado. En la oficina de la Cocinelle lo trataban a patadas. El amor propio lo torturaba y la monotonía también. Sólo contaba con su bachillerato, su mostacho y sus escrúpulos. Con mi nacimiento, además, se hundían en la miseria.»<sup>38</sup> Éste personaje, que trata desesperadamente de salvar su amor propio a fuerza de grandilocuencia, precisamente cuando su orgullo está sufriendo los reveses de la realidad, plantea un singular contraste con el típico héroe céliniano, el Bardamu de *Viaje al fin de la noche*, que se define, por el contrario, por el abandono absoluto de todo amor propio. Por otra parte, en su *Viaje...*, Céline habla explícitamente de este abandono en términos que podríamos comparar con los del joven Joyce cuando cuenta la desaparición de la cólera en Stephen tras la paliza recibida de sus condiscípulos.<sup>39</sup> Las circunstancias en que se produce esta evacuación del amor propio son un elemento capital para la comprensión de la

obra del escritor. En este punto, Céline cuenta una experiencia decisiva para su errancia. Durante un viaje en barco que ha de llevarle a África, donde piensa probar la aventura colonial, Bardamu despierta las antipatías de todo el pasaje y es designado como chivo expiatorio. «Yo desempeñaba, sin quererlo, el papel del indispensable *malvado y repugnante*, vergüenza del género humano, que aparece a lo largo de todos los siglos [...]. Se anunciaba, pues, un regocijo moral y general a bordo del *Almirante-Braguetón*. *El inmundo*, que no escaparía de la severa sentencia, era yo.»<sup>40</sup> Le provocan, sufre toda clase de vejaciones, es abiertamente agredido, etc.: «¡Un sacrificio! Yo iba a saber lo que era esto».<sup>41</sup> Finalmente, le obligan a responder de la acusación capital que pesa sobre él: se le acusa de calumnias contra su patria, contra el heroísmo del ejército francés y la grandeza del imperio colonial. En ese momento, Bardamu opta por hacer como todo el mundo y representa el papel de un gran patriota para disculparse. «Toda cobardía imaginable se hace una esperanza para quien sabe lo que hace. Tal es mi parecer. No hay que mostrarse nunca difícil con respecto a la manera de salvarse de la cacería, ni perder el tiempo tampoco en buscar razones por las que lo persiguen a uno. Escapar a esa persecución es suficiente para el sabio.»<sup>42</sup> En suma, a Bardamu le sale bien su número de patriota y se gana el reconocimiento como «hermano» por parte de ese grupo de gente que le repugna. Tras narrar esta paradójica representación (el sujeto se hace reconocer como un valiente comportándose como un cobarde), Céline la comenta en estos términos: «Gradualmente, mientras duraba este experimento de humillación, sentía que mi amor propio se empañaba todavía más, se alistaba para dejarme, para abandonarme enteramente, como diríamos, oficialmente. Momento agradable, dígame lo que se quiera. A partir de aquel incidente, yo me sentí para siempre infinitamente libre y ligero, moralmente, se entiende».<sup>43</sup>

Esta experiencia de la caída del amor propio, de cuya naturaleza autobiográfica no cabe la menor duda, es sin embargo muy distinta de la de Joyce. Por su parte, Joyce constata simplemente que su amor propio (su reacción agresiva en el plano especular) le abandona «con tanta facilidad como una fruta se desprende de su piel tierna y madura», como si ese amor propio no hubiera estado nunca

unido a él, como si su imagen especular nunca hubiera estado verdaderamente amarrada a lo real de su cuerpo. Para Céline, esta experiencia viene en segundo lugar con respecto a la caída del ideal que primero ha localizado en el Otro: si él mismo no puede seguir siendo un héroe, ni hermano de héroes, es porque los héroes oficiales se han revelado en su innoble realidad. Bajo el calor asfixiante de las aguas africanas todo el mundo se desnuda, en sentido propio y en sentido figurado. Y entonces aparece «la angustiante naturaleza de los blancos, provocada, liberada, bien despechugada por fin, su verdadera naturaleza, como en la guerra. [...] Es una confesión biológica. En cuanto el trabajo y el frío ya no nos oprimen, cuando sueltan por un momento su presa, puede verse en los blancos lo que se descubre en una alegre ribera cuando se retira el mar: la verdad, marismas pesadamente fétidas, los cangrejos, la carroña, las heces».<sup>44</sup> La identificación con el objeto innoble —explícitamente identificado en este caso como objeto excremental— que constituye el destino de Bardamu es pues consecuencia del descubrimiento del engaño ejercido por el ideal, y de la puesta al desnudo de lo real que el propio ideal encubría. Pero más allá de todo ideal heroico (en este caso militar), es el propio velo de la palabra, el propio velo del significado, lo que es puesto en tela de juicio. Como en el caso de Carlos, expuesto en el capítulo anterior, el sujeto ha de enfrentarse con un Otro que engaña, pero en esta ocasión, detrás de todas sus encarnaciones posibles, lo que es cuestionado es el Otro del lenguaje. Con toda seguridad, la discordancia que Céline pudo constatar en su propio padre entre su grandilocuencia verbal y su insignificancia real, con toda seguridad le trazó el camino de la denuncia de las *bagatelas* de la palabra.<sup>45</sup> En su *Viaje...*, como conclusión al relato de rehabilitación de Bardamu por parte de los pasajeros del *Almirante-Braguetón*, Céline plantea así la función de mentira fundamental propia de la palabra: «Las historias coloniales son como los chistes verdes: agradan siempre a los militares de todos los países. Lo que hace falta en el fondo para obtener una especie de paz con los hombres, oficiales o no, es permitirles en toda circunstancia —armisticios frágiles, es verdad, pero preciosos de todas maneras— que se exhiban relamiéndose con sus necesidades».<sup>46</sup>

Por otra parte, el discurso del Otro en el que creció Céline y



hubo de encontrar su lugar como sujeto está marcado por dos obsesiones propias de sus padres: la enfermedad y la miseria. La madre de Céline, Marguerite Guillou, era una mujer fundamentalmente inquieta —probablemente con una modalidad obsesiva— y literalmente acosada por la idea de los microbios. Como dice Francois Gibault, «su madre detestaba los microbios al menos tanto como su padre detestaba a los judíos». <sup>47</sup> A su temor fantasmático de la tuberculosis, antes mencionado, hemos de añadirle su verdadera obsesión por la higiene y por el aire puro, así como una admiración incondicional por Pasteur. Sin duda esto influyó en Céline, porque escogió la carrera médica antes de convertirse en escritor y siempre concibió su destino de escritor como el de un *médico de la lengua*. Pero más que de una influencia, se trata de una verdadera transmisión de lo reprimido materno: como médico, puede decirse que Céline se convirtió en el síntoma de su madre, en el sentido de que fue a sumergirse sistemáticamente en las condiciones más miserables y malsanas del ejercicio de la medicina como si estuviera obligado a exponerse a la contaminación. Por otra parte, la madre de Céline era ante todo una mujer recta, rígida y muy laboriosa, severa y poco dotada para el placer. «Era tan dura, era imposible esa mujer [...], la verdad es que tenía un temperamento... no gozaba de la vida, qué va. De ninguna manera. Siempre inquieta y como en trance.» <sup>48</sup> La pareja de los padres de Céline parece haber permanecido unida esencialmente por el proyecto de mantener una categoría incompatible con sus dificultades financieras. El padre reivindicaba una ascendencia burguesa, pero carecía de recursos; la madre tenía que salvar la cara ante su propia madre. Pero ni el salario irrisorio del primero (sólo consiguió ser nombrado subjefe del despacho dos años antes de jubilarse), ni los negocios erráticos de la segunda (tuvo una tienda de lencería poco próspera), les permitían sostener sus aspiraciones. De modo que se pasaron la vida tratando de disimular esa miseria que Céline, tanto en su obra como en su propia vida, va exhibiendo continuamente. «Si los Destouches hubieran aceptado vivir como obreros, hubieran ido más desahogados y sin duda hubieran sido más felices. Pero querían aparentar, parecer lo que no eran», comenta Gibault. <sup>49</sup> Aunque en diversas ocasiones, en entrevistas, Céline exageró la pobreza de sus padres, capta perfectamente su verdadera importancia, puesto que

escribe: «La miseria, uno puede repantingarse, se puede emborrachar, pero eso era la miseria que se comporta, la miseria digna, eso sí es terrible».<sup>50</sup>

En consecuencia, no parecen haber sido ni la enfermedad ni la miseria en sí mismas las que más marcaron a Céline, ni siquiera su presencia obsesiva en el discurso de sus padres, sino la mentira en la que ambas se inscribían: su madre decía estar enferma, pero tenía buen aspecto; sus padres se quejaban de ser pobres, pero no lo eran verdaderamente. Así, cuando Céline declara, en una entrevista publicada por el diario *Le Monde*: «Cuando yo era un niño, todo estaba en quiebra a mi alrededor»,<sup>51</sup> se refiere a una amenaza más imaginaria que real. Y la avaricia patológica que manifestó durante toda su vida me parece menos determinada por un temor heredado de carecer de dinero, que por el miedo a poseerlo o ser visto en su posesión. Esta impostura de la miseria alegada por sus padres es tal vez la única máscara que Céline nunca se decidió a hacer caer; por el contrario, protegió la convicción familiar de que eran unos miserables, y luego él mismo adoptó ese disfraz para toda la vida. La amenaza de quiebra, aunque fuese exagerada, que se cernía imaginariamente sobre la infancia de Céline no carecía en sí misma de relación con la falsedad y con la mentira. En efecto, los negocios de la madre de Céline —primero se dedicó a las antigüedades, luego a los bordados antiguos— siempre estuvieron de alguna forma relacionados con la *falsificación* del objeto y con el *adorno* de la palabra. Poder discernir lo verdadero de lo falso, no dejarse engañar en la compra de mercancías, pero saber deslumbrar al cliente con bellas palabras: tales son las reglas del oficio. Céline, sin duda, fue iniciado en esas artes por las conversaciones oídas en su infancia. Encontramos un testimonio tardío en *Normance*, cuando revela, refiriéndose a la decoración de la casa de Lambrecaze: «Yo sé lo que digo... huelo lo falso a veinticinco metros... a mí me han educado en la verdad... en tiempos de mi abuela, lo falso olía, ¡ahora ya no huele!... ¡Si todavía oliera, habría que cerrar todos los muros!».<sup>52</sup> Nótese, en este pasaje, que lo verdadero se sitúa del lado de la abuela, en oposición a la madre y al padre, retratados como seres mentirosos en *Muerte a crédito*. Se comprende pues por qué motivo Céline toma de ella su seudónimo. Pero es de destacar el criterio elegido para distinguir lo verdadero de lo falso: el olor, tema

obsesivo de la obra de Céline que indica la presencia de la única verdad del mundo céliniano: la podredumbre.

### *El fin de las supercherías*

El síntoma melancólico de Céline empieza a hacerse verdaderamente consistente a partir del final de su adolescencia. Ya me he referido a la confesión de su melancolía en el cuaderno íntimo que escribe cuando se encuentra en el 12° de Caballería, en 1912-1913. Es en esa época cuando dice haber visto por primera vez su alma al desnudo y cuando por primera vez se hunde su creencia en la capacidad del ejército para hacer hombres. Sin embargo, en aquella época, la profunda conmoción que le produce a su identidad viril el desenmascaramiento de la autoridad militar le abre una vía distinta a la del abismo melancólico. Su primera respuesta al Otro engañoso será enarbolar él mismo una máscara: Céline se hace confeccionar un uniforme de fantasía y se exhibe así vestido en sus salidas a Rambouillet o a París.<sup>53</sup> Pero dos años más tarde, el tiempo de la farsa se ha acabado: la comedia humana se convierte en tragedia, incluso en puro horror, y la melancolía da paso al furor mientras las payasadas son sustituidas por las denuncias más virulentas.

Empieza la guerra. El regimiento de Céline deja sus desfiles para entrar en combate, en Flandes. Brutalmente, Céline se encuentra sumergido en pleno apocalipsis, en lo que luego llamó el *Casse-Pipe*. Las carnicerías, el terror de los hombres y las bestias, la sanguinaria obstinación de los jefes, el embrutecimiento general de los soldados atrapados en una absurda masacre, todo ello le produce un efecto descorazonador. La principal característica de la visión céliniana de la guerra es que no la vive como una desgracia, una catástrofe o una fatalidad, y menos aún como la oportunidad para defender una causa cualquiera. La singularidad de su experiencia consiste más bien en que la percibe de entrada como la manifestación más explícita del deseo del Otro. Para Céline, la guerra es la manifestación de una voluntad de goce histórica, y él está condenado a ser su instrumento, consienta o no consienta en ello. En lo más profundo de su desánimo da la impresión de sentirse arras-

trado por una voluntad implacable, una voluntad extraña e inalcanzable. Encontramos una alegoría impresionante de semejante voluntad en la metáfora de un caballo desbocado, fuera del control de su jinete: «...do que contaba no era el jinete, sino el jamelgo... El que carga es el caballo. ¡A ver quién para a un caballo que se embala arrastrado por los otros! ¡O mejor, a ver quién le hace dar media vuelta cuando se te mete el miedo en la barriga! ¡El fulano sólo tiene que esforzarse por mantenerse encima y dar sablazos a diestra y siniestra para despejar el terreno! ¡Es el jamelgo el que convierte al caballero en un héroe!».<sup>54</sup> Esa fuerza ciega capaz de arrastrar al hombre a cualquier carnicería o a una muerte repugnante, la encontramos por toda la obra de Céline en las imágenes clave del tren o el metro repletos de pasajeros y lanzados a toda máquina hacia un final desconocido, hacia el abismo, descrito a veces como el agujero mismo del sentido y en otros casos como la cloaca en la que todo acaba como un excremento.<sup>55</sup>

Pero bajo esta alegoría discernimos la desmitificación más radical del héroe y de la gloria conseguida en combate: el pánico de la montura que hace del caballero un héroe a su pesar. Como él mismo escribirá más tarde en *Bagatelas para una masacre*, para Céline «el culto del héroe es el culto de la chiripa». <sup>56</sup> Y no le faltan razones para lanzar esta fórmula, porque la suerte quiso que fuese considerado oficialmente como un héroe de la guerra del 14. El 27 de octubre de 1914, de vuelta de una misión de enlace de poca importancia a la que se había presentado voluntario, es alcanzado por una bala en el brazo derecho. Mencionado en un informe del regimiento, es conducido al hospital, donde rechaza la anestesia por temor a que los médicos le mientan y acaben amputándole el brazo sin previo aviso. Al cabo de un mes, es transferido al Val-de-Grâce, donde recibe la medalla militar. En el colmo de la gloria y el orgullo para sus padres, el *Illustré national* consagró supuestamente la portada de diciembre de 1914 a esta proeza: un dibujo que representaba a un soldado de caballería galopando al anochecer y, superpuesta en un medallón, la fotografía de L.-F. Destouches en uniforme completo, con un pie que contenía el texto de su mención de honor. ¡De hecho, esta portada era una falsificación del propio Céline, hecha a partir de un dibujo publicado por el *Illustré* de noviembre de 1915 añadiéndole su propia fotogra-

fia!<sup>57</sup> Semejante engaño demuestra que sabía muy bien de qué estaba hablando cuando denunciaba la comedia del héroe... Tras algunos meses de convalecencia, le dan de baja y le otorgan una invalidez del 70 %. La herida en el brazo le dejó algunas secuelas, aunque no demasiado graves. Pero en sus escritos y entrevistas, Céline se vanagloriaba de haber sufrido una herida en la cabeza, con la consiguiente trepanación, cuyas consecuencias sufrió supuestamente hasta el fin de sus días. Ningún informe militar menciona ni la lesión ni la intervención descritas, que por consiguiente parecen puras invenciones de Céline.

Sin embargo, es un hecho comprobado que desde 1914 tuvo síntomas extraños y persistentes: un insomnio rebelde, sorderas pasajeras, neuralgias y, sobre todo, alucinaciones auditivas acompañadas de vértigos. F. Gibault encontró, en archivos conservados en Dinamarca, un papel manuscrito de Céline que permite resolver este misterio. Al parecer Céline resultó herido, o al menos traumatizado —inmediatamente antes o en el mismo momento en que fue herido en el brazo— por la explosión de un obús caído muy cerca de él. Aunque no pudo observarse ninguna herida abierta, probablemente un oído quedó afectado por la deflagración, pero sobre todo, las quejas consignadas por el propio Céline en el expediente danés insinúan los síntomas de una neurosis traumática.

Céline no se conforma con quejarse de esos síntomas, ni con aprovecharse de ellos para justificar su personaje —más o menos amañado— de gran herido en combate: les da sentido. Los convierte en su miseria o en su castigo, pero también hace de ellos la matriz de su estilo. «Con fiebre o sin ella, siguen zumbándome los oídos, y tanto, que es que ya no puede ser peor. Desde la guerra me zumban. Ha corrido tras de mí la locura... tanto y más durante veintidós años. Cosa fina. Ha probado mil quinientos ruidos, un estruendo inmenso, pero yo he delirado más deprisa que ella, me la he metido en el bote, le he hecho el avión pero bien. ¡Y listo! Digo gilipolleces, la camelo, la obligo a olvidarme. Mi gran rival es la música; está atrapada, se descompone en el fondo de mi oído... No cesa de agonizar. Me atonta a trombonazos, se defiende noche y día. No me falta ningún ruido de la naturaleza, de la flauta al Niágara... Paseo conmigo el tambor y una avalancha de trombones... El triángulo semanas enteras... Nadie me puede con el cla-

rín. Tengo también, yo solito, una pajarera completa con tres mil quinientos veintisiete pajaritos que no callarán nunca... Soy los órganos del universo...»<sup>58</sup> Esos ruidos incesantes, que Céline compara en otras ocasiones con ruidos de trenes, acompañan toda su obra como una especie de voz de fondo que no dice nada, no contiene ningún mensaje (al contrario de la voz alucinatoria de la psicosis), pero recuerda incansablemente la amenaza próxima del goce del Otro. Así, cuando imagina la realización de una versión cinematográfica de *Viaje al fin de la noche*, Céline se representa un paisaje del Mösel o de Flandes con el batir de los cañones como ruido de fondo: «La marca característica de la guerra, para la gente del 14, cuando llegaban al frente, eran los cañones, para los unos y para los otros. Era un retumbar, un Blom belolom belom, como una piedra de molino por la que iba pasando, al fondo, la época».<sup>59</sup> Esa «música» sintomática, ese retumbar de fondo es lo mismo que el sonido de la caballería al galope, el tren o el metro lanzados hacia el abismo sin que el sujeto pueda detenerlos.

Una vez reformado, saturado de su comedia de héroe y, sobre todo, definitivamente asqueado de la histeria mortífera de la guerra, Céline embarca hacia Londres, donde permanecerá hasta finales de 1915. Éste es el periodo más oscuro de su vida. No se sabe qué hizo allí, ni de qué vivía. De acuerdo con el testimonio de un francés que tuvo trato con él en esa época, Céline se sumergió en la vida nocturna de Londres: frecuentaba a prostitutas y maleantes, y tal vez incluso llegó a ejercer de chulo —en todo caso, gozaba de protección en esos medios. Fue entonces cuando su *voyeurismo* y su pasión por las bailarinas empezaron a tomar consistencia. En esta misma época se casó por primera vez. En relación con este matrimonio extraño, de pocos meses de duración, Céline siempre se mostró notablemente discreto, y ni dio aviso a sus padres en ese momento, ni llegó a decirles nunca nada al respecto. Según Lucette Almanson, la compañera de sus últimos años, su mujer de entonces era una *entraîneuse*\* y Céline se casó con ella para facilitarle la obtención de documentos de identidad.<sup>60</sup> Por otra parte la abandonó sin decirle nada, con tanta facilidad como se había casado con ella: se limitó a irse de Londres sin molestarse siquiera en

\* El equivalente de una «taxi-girl».

disolver el matrimonio (en consecuencia, cuando algunos años más tarde se casó con Edith Follet, de hecho se convirtió en bigamo). Las relaciones de Céline con las mujeres —exceptuando a la última, Lucette Almanson, que era bailarina— siempre se caracterizaron por esta imposibilidad de crear y fijar un vínculo conyugal.

También durante su estancia en Londres, Céline se relacionó con un personaje fuera de lo común, modelo en el futuro para su extravagante Sosthène de Rodiencourt, de *Guignol's Band*, que comparte algunos de sus rasgos con Henri de Graffigny (el Courtial des Pereires de *Muerte a crédito*). Testigo en su enigmático matrimonio londinense, Edouard Benedictus es para Céline la primera encarnación de una figura clave de su creación: la del inventormistificador. Pretendido descendiente de Spinoza, Benedictus era a la vez compositor, amigo de Ravel, químico, físico, inventor del cristal Triplex y de los gases sofocantes, decorador, creador de tejidos y diseñador de muebles... Si puede extraerse alguna conclusión de tan escasas informaciones, digamos que la estancia en Londres de Céline, inmediatamente después de su descubrimiento —además de la práctica— de la superchería del heroísmo guerrero, se desarrolla enteramente en el terreno de la ilusión: a la falsedad del mundo de los bares y de la prostitución, se añade el simulacro de su primer matrimonio. Además, su amigo Benedictus, a quien él mismo califica de «mistificador cabalesco»,<sup>61</sup> le abre la puerta a nuevos espejismos.

Al poco de volver de Londres, mientras resuenan todavía los clamores de la guerra, Céline no puede estarse quieto y empieza un viaje más largo: se embarca hacia el Camerún, la más reciente de las colonias francesas. No permanece allí ni un año siquiera, y vuelve destrozado por las condiciones climáticas, los mosquitos y la disentería. Durante este periodo africano se entrega a sus primeros intentos literarios, empezando por una serie de poemas que F. Vitoux, con toda razón, califica de pastiches.<sup>62</sup> Fue también allí donde, ante las condiciones sanitarias desastrosas de la población indígena, se lanza a la práctica salvaje de una medicina rudimentaria y hace que sus padres le envíen toda una farmacia de medicamentos. Pero sobre todo, si damos crédito a su propio relato en *Viaje al fin de la noche*, la experiencia africana de Céline es fundamentalmente una nueva experiencia de *desmitificación*. La brutal

abulia de los colonos, la miseria desvergonzada de los colonizados, los peligros debidos a los mosquitos y bestias de toda clase, las peligrosas fiebres y la sempiterna disentería, todo ello disfrazado bajo la máscara del heroísmo colonial y patriótico, componen otra versión del Apocalipsis que no le va a la zaga a la de la carnicería guerrera. Los mosquitos sustituyen a la metralleta, pero en todo caso ponen de manifiesto el mismo embrutecimiento y la misma baja en los hombres; y una vez más, Céline sale de allí asqueado y mortificado en su mismo cuerpo.

A su vuelta a París, en 1917, prueba suerte en el comercio. Y entonces se encuentra con un personaje de lo más pintoresco, el principal modelo de uno de los héroes más extraordinarios de su obra: Roger-Marin Courtial des Pereires, de *Muerte a crédito*. Se hacía llamar Henri de Graffigny, nombre que en realidad es en sí mismo una mistificación, porque su verdadero nombre, más prosaico, era Raoul Marquis... Graffigny, secretario de la publicación *Eureka*, «revista de las invenciones y su relación con la industria y con la vida moderna», se presentaba como un inventor genial además de negociante sin escrúpulos. Empezó como aventurero en las primeras ascensiones libres en globo y luego fue autor de más de cien obras, sobre los temas más dispares: desde la *Guía manual del motociclista*, hasta *Todo lo necesario para montar casa*, pasando por *El diamante artificial*, *Las maravillas de la relojería*, *Los rayos mortíferos y las radiaciones útiles*, y *El libro de oro de la joven madre*... También escribió libros de ficción como *Las aventuras extraordinarias de un sabio ruso*, libro para el que consiguió un prefacio de Camille Flammarion, así como comedias, diversas obras fantásticas al estilo de Julio Verne y obras para teatro de marionetas. Graffigny, que se hacía pasar por marqués y daba como dirección suya en los almanaques mundanos la de un castillo inexistente, se sitúa a medio camino entre el loco literario y el timador. Para Céline es sobre todo una ocasión para explorar una nueva variedad de la superchería humana: la superchería científica.

Algunos meses más tarde, Céline, aburrido de ser un pequeño comerciante, se retira y encuentra un empleo al servicio de la Fundación Rockefeller, que está reclutando a propagandistas para enseñarles a las masas las reglas de la higiene y de la prevención de la tuberculosis. Viaja de ciudad en ciudad, dando conferencias en



escuelas y lugares públicos de acuerdo con un guión cuidadosamente elaborado, y luego recoge dinero para la fundación. En una de estas giras conoce a Édith Follet, su futura segunda esposa, hija del doctor Follet, nueva figura cuya máscara descubrirá Céline. En efecto, Follet es un hombre muy inteligente, y dotado de todos los diplomas necesarios, pero ante todo es un arribista cínico y poco cuidadoso en su práctica médica. Con él, Céline podrá dedicarse a observar la superchería médica. Follet le aprecia, y disfruta comprobando el amor de su hija por este joven algo extraño. Pero el afecto de Follet, que les empuja a casarse, no es del todo desinteresado: él sabe que Céline es sobrino de Georges Destouches, secretario de la Facultad de Medicina de París, y de esta forma espera conseguir el apoyo necesario para ser nombrado director de la escuela de medicina de Rennes. Y en efecto lo consigue, gracias a la intervención del tío Destouches. El discurso oficial de acogida al nuevo director, pronunciado por el decano del cuerpo de profesores, aclara qué tipo de personaje era el tal doctor Follet y en qué consideración le tenían sus colegas. Dirigiéndose a Follet y leyendo un texto elaborado unánimemente por los profesores de la Facultad, texto cuya inclusión en los archivos solicita, el decano le dice: «Habéis entrado en esta casa por la puerta de las intrigas personales y los compromisos más tristes, faltando a vuestra palabra y enfrentándoos, de una forma que resulta penoso calificar, con la voluntad formalmente expresada de vuestros colegas. Por otra parte, sois de aquellos para quienes un compromiso, cual un papel arrugado, no tiene ningún valor, y todavía debéis recordar, como todos los que os conocen, cuáles fueron vuestros primeros pasos en la carrera médica. [...] Señor, si os queda el menor sentimiento de dignidad, dimitid ahora mismo. Tal vez sea ésta una forma, aunque tardía, de rehabilitaros en el ánimo de todos los médicos de la región».<sup>63</sup>

A pesar de todo, Follet asume sus nuevas funciones y Céline se casa con su hija el 19 de agosto de 1917. La única condición puesta por su suegro para esta boda era que Céline prosiguiera sus estudios para convertirse a su vez en médico. Eso hizo él, y así se instaló en la vida burguesa a expensas de su familia política, con todo desahogo, sin perder nada de su independencia.

Los jóvenes esposos disponen de un apartamento privado en la planta baja de la casa familiar, pero Céline se apropia de un cuarto

para su uso exclusivo en el primer piso. Desde un principio, su vida de pareja es inexistente. De hecho, Céline se instala en la biblioteca de Follet, donde pasa las noches trabajando, y sólo coincide con su esposa en las comidas. Como le escribe por entonces a un amigo: «De mi mujer, no veo gran cosa, porque soy tan solitario como independiente y no soporto las obligaciones, ni siquiera bajo su forma más afectuosa. El matrimonio sólo me es posible a cambio de la mayor independencia, y por suerte toda mi familia entiende la libertad elevada a la potencia más alta. Aquí hacemos estrictamente lo que queremos y sin que nos duela lo más mínimo podemos pasar semanas enteras sin vernos».<sup>64</sup> Céline manifiesta aquí un rasgo constante en su relación con las mujeres: una imposibilidad de vincularse que se traduce en mucho más que en un comportamiento banal de seductor e histérico. Es como si ninguna mujer, salvo la última, Lucette Almanson (pero ella era bailarina...) pudiera encarnar el punto de amarre de un fantasma, como si para él el erotismo sólo pudiera ser concebido y vivido, de acuerdo con la justa apreciación de F. Vitoux,<sup>65</sup> como una fuga —pero una fuga hacia adelante, y no un retroceso.

Comentando las confidencias de Édith Follet, F. Vitoux subraya como un *leitmotiv* de la vida de Céline su terrible impaciencia, su incapacidad para saborear el momento presente, su necesidad de estar más lejos o en otra parte,<sup>66</sup> en suma, una constante tendencia a situarse en la anticipación más que en la retroacción, tendencia que por mi parte relaciono con la lógica de la *ausencia de domicilio fijo*, analizada en el capítulo anterior a propósito de Carlos. Algunos meses más tarde, cuando decide largarse de verdad, Céline le escribe a su mujer una carta que confirma esta hipótesis: «...por mi parte, me resulta imposible vivir con alguien —no quiero verte arrastrándote llorosa y llena de miserias detrás de mí, me aburres, eso es todo— no te aferres a mí. Preferiría matarme a vivir contigo continuamente».<sup>67</sup>

Beneficiándose de las facilidades concedidas a los ex combatientes, Céline consigue terminar sus estudios de medicina en dos años y medio. A finales de 1923 tiene su diploma. Entonces efectúa distintos *stages* en hospitales y empieza a redactar una tesis sobre la vida y la obra de Philippe-Ignace Semmelweis, texto capital que más tarde analizaré. En 1924, una vez terminada su tesis, duda en-

tre la psiquiatría, la pediatría y la práctica de la medicina en un barco de pasajeros. En realidad, lo que le atrae sobre todo es la idea de viajar.

Entonces, por medio de la Fundación Rockefeller, conoce al doctor Rajchman, director de la sección de higiene de la Sociedad de Naciones, en Ginebra, quien le propone un empleo. El 21 de junio de 1924, Céline cambia Rennes por Ginebra: sin decirles nada, abandona a su mujer y a su hija... Tras Graffigny y Follet, Rajchman es el tercer personaje clave del destino de Céline, tal como se va tramando en estos años anteriores a la eclosión de la vocación literaria. En este caso se trata igualmente de un personaje de prestigio: descendiente de una gran familia de intelectuales judíos polacos, Ludwig Rajchman está cubierto de títulos y ocupa funciones muy elevadas en instituciones médicas de la Sociedad de Naciones. Más tarde será uno de los fundadores de Unicef. Este nuevo jefe es una especie de padre bondadoso y permisivo para Céline, pero sin embargo él acabará maltratándole, traicionándole y arrastrándole por el fango de forma indecente.

Aunque Rajchman no está inmerso en el fraude como Graffigny, ni da muestras de un arribismo escandaloso como Follet, sin embargo, Céline descubrirá en él una nueva forma de superchería: en efecto, se ocupa de toda la comedia y la hipocresía de la Institución y de la Administración. Peor aún, Céline cree conocer la razón de la aptitud para aparentar y para el ritual que Rajchman, como gran funcionario modelo, domina con maestría:<sup>68</sup> sus orígenes judíos —así es como se cristaliza por primera vez el antisemitismo de Céline. En *Bagatelas para una masacre*, caricaturizando a su antiguo jefe bajo el nombre de «Yubelblat», Céline expresa claramente, además de su antisemitismo, una aversión fundamental por las apariencias: «Es un hecho: Yubelblat trató de convertirme en un perfecto *técnico*, diplomático y sagaz, y también, sobre todo, quiso que a su lado me volviera un perfecto administrador. Yo le caía simpático, a pesar de mis pequeños defectos... mi cabeza de cerdo... Quería que me iniciara en todos los tejemanejes, las grandes rapacerías del oficio, las finas astucias que hacen funcionar las Asambleas, las Comisiones».<sup>69</sup>

En su nuevo empleo, Céline manifiesta de entrada una aversión por los informes que se le solicitan por cada misión llevada a cabo.

Más tarde, en *Bagatelas para una masacre*, se verá que esta aversión está relacionada con el tratamiento estilístico de la lengua materna impuesto por la lengua administrativa; así, tras relatar la tortura que para él representaban esos informes, reescritos una y otra vez y corregidos por «finezas circunlocutorias», Céline concluye: «Al fin me había formado: redactaba, superastuto, burlesco, como un sub-Proust, cuarto Giraudoux, para-Claudel... Me iba en circunloquios, escribía como un judío, como un cerebro de hoy día, de moda... dialecticulando... elíptico, frágilmente reticente, inerte, escolarizado, torneado, elegante como todas las bellas mierdas, las academias Frangoncourt y las fístulas de los Anales...».70 En contra de la opinión de F. Gibault, este falso aparato de la lengua propio del estilo administrativo (él mismo lo llama «circunlocución») es, en mi opinión, la revelación decisiva que Rajchman y la Sociedad de Naciones suponen para Céline, revelación aún más importante que la de las «inconsecuencias de la posguerra que presencié en directo dentro de ese hervidero de la Sociedad de Naciones».71 Después de algunos meses en Ginebra, en la sede de la S.N., donde se inicia en el protocolo y los usos de la institución, Céline es enviado a una misión a los Estados Unidos de América, donde ha de realizar un periplo de cinco meses de duración. De esta forma realiza un viejo sueño, porque desde niño estaba fascinado por Norteamérica. Allí descubre el mundo retratado por Chaplin en *Candilejas* y en *Tiempos modernos*, visita Nueva York y las fábricas de Ford. Las mujeres americanas, sobre todo, le impresionan, y las fetichiza globalmente reduciéndolas a un par de piernas «alargadas, rubias, magníficamente delineadas y tensas: piernas nobles».72 Céline lleva a cabo todavía alguna que otra misión, más breve, en África y en Europa. Luego, cansado de la palabrería y las costumbres de la S.N., harto del lenguaje de los informes administrativos, se lanza a redactar una obra satírica que escenifica la institución y tiene como personajes a Yudenzweck (= Rajchman) y Bardamu (= Céline). Se titula *La Iglesia*,73 título que le parece resumir adecuadamente la S.N. y «la religión internacional del acercamiento entre los pueblos». El tercer acto de la obra ya pone de manifiesto un antisemitismo injurioso contra el personaje de Yudenzweck, adornado con el título de «director del servicio de los

compromisos». Sin embargo, antes incluso de presentársela a Gallimard (quien la rechaza), Céline se la da a leer a Rajchman. En contra de lo que se pudiera suponer (por ejemplo, en el caso de un neurótico obsesivo), Céline no lo hace con crueldad, ni llevado por la menor voluntad de venganza. Al parecer, por el contrario, cree que Rajchman apreciará su humor satírico y será su cómplice. En sus recuerdos sobre Céline, Milton Hindus observa que se vanagloriaba de su «falta de prudencia, de discreción y de malicia»: todo ello le permite sentirse a salvo de la duplicidad y las apariencias, como si fuese «verdadero de pies a cabeza», y le anima a no hacerse responsable de sus actos, especialmente del acto de escribir como acto capaz de ejercer sus efectos en lo real de la vida y no sólo en lo real de la lengua.

A finales de 1927, cuando termina su contrato, Céline deja Ginebra y la S.N. para volver a París, donde se instala como médico en un arrabal. Su despacho se convierte en punto de encuentro de los miserables, los inválidos y los alcohólicos, desechos humanos de una periferia desalmada que sufre los estragos de la industria, y a menudo se niega a cobrarles sus honorarios. Muchas veces se describe a Céline, en su papel de médico de los pobres, como alguien entregado y lleno de solicitud. Este retrato no me parece exacto. Estaba más harto y asqueado de sus pacientes que apiadado, y practicaba una medicina muy rudimentaria. Es preciso tomarse en serio las declaraciones que él mismo hace a este respecto en sus escritos: «Estaba hasta las narices de los enfermos... Treinta de esos pelmas nada menos había remendado ya... No podía más... ¡Que tosieran! ¡Escupiesen! ¡Reventaran! ¡Se descuajaringasen! ¡Salieran volando con treinta mil gases en el culo!... ¡A mí, plin!».74 Si puede decirse que quiere a sus enfermos, es en la medida en que le inspiran una misericordia elevada a la *pasión*, entre horror y goce. Para el Céline médico, el cuerpo enfermo representa la mismísima verdad del ser humano, despojado de su comedia de la salud. Pero de todas formas, siempre lo aborda con tanta repugnancia como fascinación.

Por otra parte su clientela es muy reducida, hasta el punto que en 1928 se hace contratar como redactor publicitario del laboratorio farmacéutico La Biothérapie y acepta un puesto fijo en el nuevo dispensario creado en Clichy en 1929. Allí se encuentra bajo

la dirección del doctor Grégoire Ichok, que despierta su inmediata hostilidad y en quien una vez más descubre una duplicidad cercana a la superchería. Céline le acusa de ser un *impostor*, ni médico ni francés (Ichok es lituano de origen judío), nombrado para su puesto gracias a presiones soviéticas supuestamente ejercidas por el ayuntamiento comunista de Clichy; sospecha incluso que es pura, y simplemente un espía disfrazado de médico...<sup>75</sup> Aunque los biógrafos de Céline suelen calificar de «paranoicas» las relaciones entre ambos hombres (al parecer, el propio Ichok sufría de manía persecutoria), lo fundamental en mi opinión es que Céline encuentra en Ichok una nueva figura del Otro mentiroso. En este caso, el aspecto paranoico de la relación no es estructural, sino efecto de la intensidad de la rivalidad imaginaria que se establece entre los dos. En efecto, Ichok parece en ciertos aspectos como un doble de Céline: es médico, y como él ha obtenido el título por un circuito abreviado, pero sobre todo, también tiene ambiciones literarias. Cuando en 1937 Céline le cuenta a Robert Poulet las razones de la dimisión de su cargo en el dispensario, da a entender que la cuestión literaria no estuvo del todo al margen de la hostilidad contra su antiguo jefe: «Dimití también de mis funciones en el dispensario por Ichok y porque mis colegas me hacían el vacío, por ser un médico literato. Los comunistas (éste fue mi tercer motivo para irme) desconfiaban de mí, desde que me negué a colaborar en *Pravda*».<sup>76</sup> Durante este periodo, que cubre los años en que Céline se convierte verdaderamente en escritor y compone *Viaje al fin de la noche*, todavía siente regularmente necesidad de viajar. En diversas ocasiones (en 1927, 1929, 1930, 1931 y 1932), consigue que le confíen «misiones de estudios» en el extranjero gracias al doctor Rajchman, quien no dejó de apoyarle a pesar de las heridas ocasionadas por la lectura de *La Iglesia* a mediados de 1927. En adelante, la biografía de Céline será ya inseparable de la obra y de la construcción del fantasma fundamental en que se basa.

#### *De Ferdinand el triste a Ferdinand el furioso*

Al privilegiar el aspecto melancólico del discurso celineano, en el fondo estoy destacando el fantasma de Céline y su relación con

el objeto de dicho fantasma, más que su síntoma. En efecto, tanto como de Céline el melancólico, hubiera podido hablar de Céline el maníaco, en su obra y en su vida. Lo que se mantiene en su vida como una oscilación entre un movimiento de errancia y cólera, y a la inversa, una inmovilización en la miseria y en la desesperación, se traduce igualmente en su obra como una oposición entre el estilo y el sentido: el estilo de Céline es maníaco, mientras que el sentido de su obra es melancólico. Esta bipolaridad en la que se plantea la separación de los dos ejes de la relación con el significante y la relación con el objeto, se hace cada vez más evidente a medida que su obra se va elaborando. Sus dos primeras obras publicadas (*Viaje al fin de la noche* y *Muerte a crédito*), que considero los dos grandes escritos melancólicos del siglo xx, no ponen completamente de manifiesto, sin embargo, esta contradicción fundamental.

El furor maníaco se adueña del estilo de Céline inmediatamente después, con los panfletos antisemitas. Es de destacar que en esta segunda fase de su obra Céline ya no se muestra dividido, como antes lo estaba, en su relación con lo escrito: ahora el autor ya no se distingue del héroe —es él mismo quien toma la palabra. La división se desplaza entonces a otro nivel: la podredumbre y la miseria, la cobardía y la apatía que las dos primeras novelas habían planteado como internas, propias del sujeto, son ahora expulsadas al exterior y localizadas en el mundo.

La ignominia de los panfletos antisemitas de Céline y la inexcusable responsabilidad que implican (aunque, con astucias y bufonadas, consiguió eludirla, al menos social y jurídicamente) no deben impedirnos percibir su función en la economía subjetiva del autor. Al decidir identificar la podredumbre con el judío y al designar a éste como origen de una infección amenazadora, como una epidemia que requiere un médico higienista, Céline repite el gesto inaugural de muchas crisis de manía, cuyo motivo expuse en el capítulo anterior —el rechazo del objeto al exterior. Y a la vez, en el mismo movimiento, Céline recupera una identificación paterna. En la escritura de los panfletos se iguala a ese padre colérico, tonante y vituperador, ese mitómano perdido en su monólogo, caricaturizado con saña y al fin muerto en *Muerte a crédito*: «Mi padre se hablaba a sí mismo. Se perdía en monólogos. Insultaba, sin

parar... Los Judíos, La Mala Pata... La Exposición... La Providencia... Los Franco-Masones...». Ésta era, por otra parte, la lección final de *Muerte a crédito*, cuando Ferdinand se convierte en Courtil —tras su muerte, «habla por él».\* Desde este punto de vista, la función del furor antisemita de Céline bien podría ser, en el plano subjetivo, la de un intento de curación de su melancolía —Philippe Muray, en su notable ensayo sobre Céline, se dio perfecta cuenta.<sup>77</sup>

¿Cuál es la lógica de estos panfletos antisemitas? Para responder a esta pregunta, primero es conveniente advertir que son precedidos, en 1936, por un primer panfleto, en este caso antisoviético: *Mea culpa*. Este texto aparece después de un viaje de Céline a la URSS, al parecer limitado a una estancia en Leningrado. ¿Qué debió ver, aparte de las visitas turísticas habituales, teatro y bailarinas? No gran cosa, salvo, una vez más, las hipocresías y las supercherías de un sistema. De vuelta a París, le escribe a su amiga Cillie Pam una carta que nos proporciona la palabra clave: «Acabo de volver de Rusia, ¡qué horror!, ¡qué farsa indigna!». <sup>78</sup> En *Mea culpa*, que escribirá de corrido unas semanas más tarde, denuncia esa farsa con la mayor violencia en un discurso plagado de puntos suspensivos en medio de las frases. Desenmascara al comunismo revelando que se limita a disimular el individualismo más feroz, llevando al colmo de la obscenidad por una miseria espantosa: «Un egoísmo rabioso, envenenado, mascullador, invencible, embebe, penetra, corrompe ya esa atroz miseria, rezuma, la hace todavía más pestilente».

Esta misma denuncia de una impostura fundamental se encuentra en el trasfondo de los panfletos antisemitas que publicará a continuación, empezando por *Bagatelas para una masacre*, de 1937. Lo que el comunismo quiere —o sea la bajeza, la crueldad y la obscenidad del individuo—, el «judío» lo manifiesta abiertamente. Así, dejando de lado que Céline repite en sus panfletos las tesis más comunes y bochornosas del antisemitismo, que cada vez se expresa más abiertamente en Europa en ese momento, él se vale de dichas tesis para designar y localizar fuera de él el origen de la impostura y la miseria humanas. Así, por ejemplo, en una carta a Lucien Com-

\* *Cause à sa place*.



belle, declara: «El judío no lo explica todo, pero CATALIZA TODA nuestra decadencia, nuestro servilismo, toda la apatía jadeante de nuestras masas, y él mismo se explica su fantástico poder, su tiranía espantosa, con su diabólico ocultismo —y ni unos ni otros no os sois conscientes de él (*sic*). El judío no lo es todo, pero es el diablo, y con eso basta y sobra [...]. ¡Sabe Dios que el Blanco está podrido! ¿Quién lo sabe mejor que vuestro señor el gran Dios? Mortalmente podrido —pero el judío ha sabido desviar esa podredumbre a su favor, explotarla, exaltarla, canalizarla, normalizarla como nadie. ¡Racismo! ¡Racismo! ¡Racismo! El resto es una imbecilidad —lo digo como médico».<sup>79</sup> Por lo tanto, Céline designa aquí al «judío», exterior a él, como causa de su propia podredumbre, y lo hace, según dice, *como médico*. Curiosamente, mientras que al parecer, en su práctica médica efectiva, Céline no pudo evitar ser invadido por la miseria y la podredumbre de sus enfermos, se diría que en sus panfletos, y únicamente gracias a ellos, puede tratar de separar al médico del enfermo, a la salud de la podredumbre, expulsando esta última al exterior.

Su tesis de medicina, como trataré de demostrar, ilustra este mecanismo y revela el fantasma fundamental que se encuentra en su base. Pero el «judío» de Céline no es sólo el agente de la podredumbre, sino también, más sutilmente, el propio camuflaje de la degradación, de ese «cagarro podrido que es el mundo»:<sup>80</sup> ser bastardo por su misma esencia, híbrido surgido del cruce de los «negros con bárbaros asiáticos»,<sup>81</sup> el «judío» de Céline está pues biológicamente inscrito en la mentira y en la farsa, y en consecuencia propaga una verdadera epidemia de la falsificación que afecta a la propia historia, a la inteligencia y a la palabra. Como escribe con toda justicia Albert Chesneau, al final del desarrollo de los panfletos «los judíos han de ser identificados con la palabra [Céline dice "del Verbo"], que por definición sólo puede ser mentirosa. Sólo los judíos hablan en el mundo y toda palabra es mentira. La única verdad existente es la de los órganos mudos de la sensación, de la emoción. Es una verdad biológica que carece de voz para expresarse».<sup>82</sup> Así, la operación que persiguen los panfletos antisemitas no es tan sólo la localización de la podredumbre y la mentira de la palabra en el exterior del sujeto, sino también fuera de la lengua materna (mientras que en *Muerte a crédito*, precisamente la madre era desig-

nada como fuente y origen de la mentira). Es comprensible que F. Vitoux pueda escribir que, «con los panfletos, es como si Céline cediera a la esperanza, encontrara por fin una explicación de los males que denunciaba». <sup>83</sup> En efecto, si el engaño puede ser expulsado fuera de la lengua materna, ésta recupera una verdad posible, y así la madre puede recobrar alguna dignidad.

Sin embargo, esta esperanza que se abre con la salvación de la lengua y de la madre supone un contragolpe mortal para el sujeto. El final de la guerra inaugura un tercer periodo para Céline: tras la fase melancólica de sus primeros escritos y la fase maníaca de los panfletos, empieza la de la persecución. En este punto, la mayor parte de los comentaristas se han dejado engañar. Sin duda advirtieron que en la queja incesante de sentirse acosado y perseguido, que se manifiesta en Céline después de la guerra, hay algún exceso en relación con la realidad. Porque en el terreno de la realidad (judicial, política y material), puede decirse que Céline, una vez más, tuvo suerte. Aunque no trató de colaborar de forma efectiva con los nazis, ni intentó aprovecharse de la ocupación, contribuyó indiscutiblemente a crear o a consolidar un estado de ánimo favorable al racismo nacionalsocialista, y su antisemitismo, por excesivo que fuera el tono empleado (molesto incluso para los propios alemanes), atizó sin duda el odio antijudío desarrollado luego por los nazis y sus colaboradores hasta sus últimas consecuencias. Por lo tanto, merecía una condena legal de la que consiguió salvarse gracias a la habilidad de sus abogados.

En cuanto al oprobio que hubo de sufrir durante la postguerra, nunca fue excesivo y en todo caso no le impidió seguir publicando ni ser tenido en muy alta consideración en la literatura. Las quejas de Céline son pues expresión de una realidad psíquica, mucho más que de una realidad material. Por lo general, los críticos han deducido que el drama de Céline era la paranoia. En este punto hemos de ser categóricos: aunque diga explícitamente sentirse víctima de una persecución, Céline no tiene nada de paranoico. Su drama es más bien el de una imposible paranoia, en el sentido de que tal vez, de haber conseguido ser paranoico, hubiera podido aliviarse verdaderamente su melancolía. La persecución que manifiesta en la posguerra y hasta su muerte no es sino una nueva variante de la autoacusación melancólica, una nueva forma de proponerse como

objeto de sacrificio. Es *una parodia de paranoia*: no es el Otro quien le deja en la posición de un desecho, sino que él mismo organiza su exclusión, y por otra parte la clama a gritos como si nunca hubiera sido suficientemente pronunciada. No es un rechazo, un «asesinato del alma» schreberiano, sino una identificación: de ahora en adelante, Céline se convierte en Céline el infame, Céline el excremento de la literatura. Así, al llegar al final de su recorrido se encuentra en el punto de partida y realiza, en el mundo de la literatura, aquel ser por el que se había sentido amenazado al principio y contra el cual había luchado expulsándolo al exterior: un cadáver putrefacto, roído por los gusanos, un escritor ya póstumo que habla desde más allá de la muerte, «de esas profundidades donde todo deja de existir...», como rezan las últimas palabras de *Rigodón*, relato concluido por Céline inmediatamente antes de morir.

Curiosamente, en parte ha pasado desapercibido hasta qué punto la lógica de este trayecto está presente ya en su primer escrito, que todavía no es una obra literaria, firmado con el nombre del doctor Louis Destouches. Se trata de *La vida y la obra de Philippe-Ignace Semmelweis*,<sup>84</sup> tesis de medicina que Céline escribió en 1924 y donde nos proporciona, de la forma más abierta, el fantasma fundamental del que luego surgiría toda su obra.

Semmelweis es un médico vienés, de origen húngaro, que vivió entre 1818 y 1865, y descubrió, mucho antes de Pasteur, las virtudes de la asepsia en obstetricia. Había constatado que obligando a los médicos a lavarse las manos antes de acercarse a la parturienta, la proporción de infecciones puerperales, a menudo mortales, con una frecuencia del 30 % o más en los hospitales vieneses de la época, caía a menos del 1 %. Las infecciones se producían sobre todo porque los médicos pasaban, sin desinfectarse, desde la sala de disección de cadáveres hasta la sala donde atendían los partos. La tesis de Céline, como se verá, excede ampliamente el dominio de la técnica o la ética médicas. No se trata todavía de una novela, pero es ya una exposición, en estado puro, de un fantasma con toda su puesta en escena. Céline se muestra literalmente fascinado por Semmelweis, en quien ve a una especie de santo, en cierto modo el reverso del personaje abyecto de Robinson en *Viaje al fin de la noche*.<sup>85</sup> El relato de la vida de Semmelweis, ante todo, le permite a Céline exponer un tema que luego estará presente en toda su obra

como un mar de fondo: el de una infección de la vida por la podredumbre del cadáver. Por otra parte, este tema prevalece por encima de la objetividad de la exposición biográfica, que Céline da en una versión por lo menos novelada. Un profesor de la Universidad de Budapest, que se interesó en Semmelweis con más rigor y desde luego con menos intereses subjetivos, publicó una actualización en la que rectifica ciertas exageraciones y errores de Céline. En particular, muestra que el final trágico de Semmelweis, tal como él lo describió, es pura imaginación. De modo que la tesis en cuestión debe ser leída como una especie de autobiografía *a priori* de Céline, y no tanto como la biografía de Semmelweis.

Lo que Céline toma de Semmelweis es, de entrada, la definición de su propia vocación: «El destino me ha elegido —escribe— como misionero de la verdad en cuanto a las medidas que deben tomarse para evitar y combatir la plaga de la fiebre puerperal».<sup>86</sup> Semmelweis se atribuye pues una misión cuyo objetivo es *salvar a la madre* amenazada por la venida de su hijo. Como dice Céline, «deseaba la verdad completa».<sup>87</sup> Evidentemente, se siente cautivado por esa voluntad de decir *toda* la verdad, así como por su consecuencia lógica: al quererla *toda*, se acaba perdiendo, y entonces se convierte uno en mártir de la verdad. Semmelweis es, en efecto, «un torpe», como lo reconoce el propio Céline.<sup>88</sup> Su exigencia de verdad le lleva a rechazar el menor compromiso con los demás así como la menor desviación en el lenguaje: quiere decir toda la verdad y hacerlo directamente, sin circunloquios ni precauciones. La infección contra la que lucha Semmelweis es pues también, y tal vez sobre todo, la infección del discurso. Fue entre los cirujanos vieneses, escribe Céline, donde «Semmelweis sufrió la primera repugnancia por aquella sinfonía verbal en la que se envolvían la infección y todos sus matices».<sup>89</sup> La sinceridad de Semmelweis pretende prescindir del semblante esencial en la lengua, así como de la comedia de la relación con el otro que regula las relaciones entre colegas. Luego su intransigencia, su brutalidad y, finalmente, su grosería, provocan su exclusión de la universidad, el descrédito se cierne sobre sus investigaciones y se gana una sólida hostilidad en el mundo médica. Expulsado de Viena, emigra a Budapest, donde vuelve a suscitar a su alrededor la misma desconfianza.

Los años pasan y sus investigaciones, aunque se publican sus

resultados, no obtienen el menor eco. Poco a poco, Semmelweis se hunde en la melancolía. Escribe cartas abiertas a los obstetras de la Facultad de Budapest, pero se convierte en el hazmerreír de todos. Según Céline, Semmelweis se vuelve loco progresivamente, víctima de alucinaciones e ideas de persecución. De acuerdo con datos históricos comprobados, en realidad sufrió un primer trastorno mental repentino en 1865, durante una sesión en la Facultad de Medicina de Budapest. Se levantó de pronto y se puso a leer el juramento de las comadronas, y a petición de sus colegas húngaros fue trasladado a Viena, donde murió unos quince días más tarde. Esta identificación con la comadrona es sin duda un rasgo clínico a tener en cuenta para comprender la lógica del personaje. Pero Céline le inventa un final mucho más dramático, en el sentido teatral del término. En efecto, su sorprendente tesis doctoral culmina en una escena, una auténtica escena fantasmática. Céline cuenta que al saber que la Facultad había decidido relevarle de su cargo y nombrarle un sustituto, Semmelweis se dio muerte en circunstancias espectaculares en medio de una crisis de locura paroxística: «Alrededor de las dos, le vieron precipitarse a lo largo de las calles, perseguido por la jauría de sus imaginarios enemigos. Dando alaridos, descompuesto, así llegó a los anfiteatros de la Facultad. Había allí un cadáver, en medio del aula, para unas prácticas. Semmelweis, apoderándose de un escalpelo, atraviesa el círculo de alumnos; derribando varias sillas, llega a la mesa de mármol, hace una incisión en la piel del cadáver y saja los tejidos pútridos antes de que puedan impedirselo, al azar de sus impulsos, desgarrando los músculos en jirones que arroja a lo lejos. Y sin dejar de emitir exclamaciones y frases inacabadas... Los estudiantes le han reconocido, pero es tan amenazadora su actitud, que nadie se atreve a interrumpirle... Él lo ignora todo... Vuelve a coger su escalpelo y horada, con los dedos al tiempo que con la hoja, una cavidad en la carne del cadáver, rezumante de humores. Con un gesto más brusco, se corta profundamente. Sangra la herida. Semmelweis grita. Amenaza. Le desarman. Le rodean. Pero es demasiado tarde... Como poco tiempo antes Kolletchka, acaba de infectarse mortalmente».<sup>90</sup> Esta escena extraordinaria en la que el santa el «puro», se infecta mortalmente sumergiéndose en la podredumbre que tenía por misión eliminar es, nada más y nada menos, la escena primitiva

fantasmática de Céline. Conviene releer, paralelamente, las cuatro grandes escenas sexuales de *Muerte a crédito*: la de Ferdinand y la cliente de su padre, otra en la que está con la señora Gorloge, la escena con Gwendoline y, finalmente, con Nora Merrywin. Se constata entonces que en el apogeo de la escena aparece siempre la presencia, fascinante y horrible a la vez, de una especie de cloaca viscosa con la que se ha de enfrentar el héroe, arriesgándose a ensuciarse y a ahogarse o a hacer reventar alguna oscura cavidad en el cuerpo del otro. La paradoja de Semmelweis, quien se ofrece a quedar contaminado y, en consecuencia, muere de la misma falta que denunciaba en el otro, ilustra el movimiento de vuelco que he puesto de relieve en el recorrido céliniano.

¿Hay alguna ilustración mejor de lo que Abraham, con Freud, llama la introyección del objeto en la melancolía? Pero sobre todo, este fantasma escenifica la pareja del médico y la podredumbre cadavérica, pareja que encontramos a lo largo de toda la vida y la obra de Céline. Céline, como se sabe, insistía en que nunca había sentido la menor vocación literaria y, por el contrario, siempre había querido ser médico. Es dudoso que se trate de una simple coquetería. Tomémoslo más bien al pie de la letra y consideremos que si se interesa en la literatura y en la lengua, lo hace como médico —más precisamente como médico higienista, como discípulo de Pasteur. No cabe duda: en su vida de médico, en su obra de estilista, en su carrera de polemista, persigue a la podredumbre, la miseria y la descomposición, unas veces identificándose con ellas al modo melancólico, otras veces expulsándolas al modo maníaco. La escena en la que Semmelweis se precipita sobre el cadáver y se sumerge en sus entrañas figura la matriz de una serie de cuadros repetidos a lo largo de toda la obra de Céline, y prefigura igualmente el modo en que el médico Louis-Ferdinand Destouches se arroja sobre la miseria física en su dispensario. Recordemos cómo describe Céline, al principio de *Muerte a crédito*, su situación como médico de dispensario: «Toda la mala hostia, la envidia, la rabia de un barrio había caído sobre su jeta. Había tenido que tragar toda la acerba mala leche de los chupatintas de su propio consultorio. La acidez al despertar de los 14.000 alcohólicos del barrio, las pituitas, las retenciones extenuantes de las 6.422 blenorragias que no conseguía atajar, las convulsiones ováricas de las 4.376 menopau-

sias, la angustia preguntona de 2.266 hipertensos, el desprecio inconciliable de 722 biliosos, la obsesión recelosa de los 47 portadores de tenias, más las 352 madres de niños con ascárides, la horda confusa, la gran turba de los masoquistas de toda manía. Eccematosos, albuminosos, azucarosos, fétidos, temblequeantes, vaginosos, inútiles, los "demasiado", los "insuficientes", los estreñidos, los chorras del remordimiento y toda la pesca, el ir y venir de asesinos, había refluído hacia su jeta, había caído en cascada ante sus binóculos desde hacía treinta años, mañana y tarde».<sup>91</sup> Esta cloaca infecciosa puede compararse con la carnicería de sangre y barro de la guerra, con la humedad asfixiante y hormigueante de la selva africana, con la viscosidad purulenta de las carnes femeninas en el amor, con la corrupción del pasaje comercial donde viven sus padres... Se trata, al fin y al cabo, del fondo de lo humano, de su ser oscuro, de su *Dasein* original y final. Por otra parte, basta con un día caluroso de verano para que el gentío que toma el fresco en los jardines de las Tullerías se convierta, bajo su pluma-escalpelo, en la masa de carne purulenta incansablemente descrita, en todos sus detalles, por Céline: «Fue un derrumbamiento, una cabalgada sobre los escombros... ¡Lanzaban clamores repugnantes para que la tormenta estallara, por fin, sobre la Concordia!... Como no caía ni una gota, se arrojaron a los estanques, se revolcaron, en oleadas, en pelotas, en paños menores... [...] Un olor despiadado, tripas en orina y tufos de cadáveres, *foie-gras* bien descompuesto...».<sup>92</sup> Y lo que es más grave, el propio origen de la palabra está contaminado por esta infección del ser: «Cuando nos detenemos a considerar, por ejemplo, cómo se forman y se profieren las palabras, nuestras frases no resisten al desastre de su baboso decorado. Nuestro esfuerzo mecánico de la conversación es más complicado y penoso que la defecación. Esa corola de carne hinchada, la boca, que silba entre convulsiones, aspira y se debate, empuja a toda clase de sonidos viscosos a través de la fétida barrera de la caries dental, ¡qué castigo! He aquí, sin embargo lo que nos conjuran para que lo convirtamos en un ideal».<sup>93</sup> Así, esta invasión generalizada de la putrefacción (localizada luego en lo que Céline llama el «judío») se hace tanto más amenazadora al no sostenerse ya para él ningún ideal —y en el límite, ni siquiera el de la palabra.

### *El engaño materno y el fetiche*

Ya he mostrado que antes de la emergencia de su práctica literaria, la vida de Céline había quedado marcada por una serie de desilusiones, de descubrimientos de supercherías: la familia, el ejército, el heroísmo patriótico, la colonización de África, la invención científica, la Facultad de Medicina, la Sociedad de Naciones, la medicina social... Todas estas experiencias sucesivas fueron para él la repetición de la misma destitución del ideal. En cada una de esas etapas descubrió que todo opera a través de la apariencia, el *bluff*, incluso la estafa. Con estas experiencias alimenta sus primeras obras, *Viaje al final de la noche* y *Muerte a crédito*. En la inmensa y universal comedia humana, la pasión de la verdad que es su guía —de la verdad *toda*, como ya he destacado— le empuja a denunciar todas las mentiras y a afirmar que lo único verdadero es la muerte, la miseria y los gusanos. «La verdad es una agonía que no acaba nunca. Y la verdad absoluta de este mundo es la muerte. Hay que escoger entre morir o mentir.»<sup>94</sup> Y luego añade que nunca había sido capaz de darse muerte. Élisabeth Porquerol lo advirtió ya en 1933, refiriéndose al hilo conductor de la muerte en Céline: «Tiene el sentido de la muerte, como otros hablan del sentido de la vida».<sup>95</sup> Y es que para él la vida se hundió en la revelación de la mentira. La melancolía, la incurable melancolía —él mismo lo dice— de *Viaje al fin de la noche*, conduce a esta doble constatación de la muerte y de la máscara: «La tierra es un cadáver colosal. Y nosotros no somos más que gusanos moviéndonos cochinamente sobre su podredumbre, comiéndole lo que podemos, sus tripas y sus venenos... No hay nada que hacer con nosotros, amigo. Estamos todos podridos de nacimiento... ¿Comprendes? Y no hay más».<sup>96</sup> Tal es la verdad que todo el mundo trata de disimular bajo el velo de los ideales: «La gran fatiga de la existencia no es quizá, en resumidas cuentas, más que esa molestia enorme que nos imponemos para seguir siendo razonables unos veinte, unos cuarenta años más, y no ser simplemente, profundamente, lo que somos, es decir inmundos, atroces, absurdos. Pesadilla de verse obligados a presentar siempre como un pequeño ideal universal, como un superhombre de la mañana hasta la noche, el infrahombre claudicante que nos han dado».<sup>97</sup>



El paralelismo que estas dos citas permiten establecer entre el ser inmundo de los gusanos y la miseria del infrahombre renqueante nos da una indicación preciosa: designa, en todo caso, con precisión, en qué punto se hundió para Céline el primer ideal. La madre de Céline era coja, y con el transcurso de los años sufría cada vez más de ese defecto. En otras palabras, la verdad inmunda frente a la cual todo lo demás es simple superchería es la invalidez de la madre. Leer en esta revelación el descubrimiento de la castración materna no es estirar demasiado la cuerda de la interpretación psicoanalítica. En efecto: a esta cojera que desidealiza a la madre y la convierte incluso en objeto de horror, Céline le opone, a lo largo de toda su obra y toda su vida, la figura perfecta de la bailarina, dotada para él de una verdadera función de fetiche. Ellas, las bailarinas son las únicas mujeres que despertaron su interés sin mezcla de odio o repugnancia, las únicas que idealizó constantemente: todo músculo, elásticas, nerviosas, sustancias ideales, ni blandas, ni viscosas, ni purulentas, sólo ellas se salvan de la cadaverización. «Todavía me gustan las bailarinas. Incluso es lo único que me gusta. El resto me resulta horrible».<sup>98</sup> Sólo ellas, mejor aún que las lesbianas, a quienes llega a pagar para presenciar sus caricias, satisfacen su pasión de mirón y su exaltación del cuerpo *perfecto* de la mujer: «Al parecer, ha adivinado usted que yo adoraba la perfección física de las mujeres hasta el delirio. Lo que le estoy diciendo es una verdad. E impera sobre todas las demás», le escribía a Edith Follet en febrero de 1933.<sup>99</sup> Las únicas mujeres a quienes llegó a amar de verdad (Élisabeth Craig y Lucette Almanson), las únicas con las que quiso compartir su vida, eran bailarinas. Pero aparte de sus elecciones femeninas y de las condiciones de su vida erótica, este fetichismo explica el estilo tan singular de Céline. Esa «muisquilla» cuyo ritmo se ha de mantener sin el menor desfallecimiento, escandida por sus famosos tres puntos suspensivos o por signos de exclamación que inscriben en su frase el equivalente de un salto cada tres o cuatro pasos, es para Céline la forma de introducir la danza en la lengua materna, para salvarla así de la invalidez o la muerte. Desde este punto de vista, el punto final de su obra constituye igualmente su punto de almohadillado: *Rigodon*, el título del último libro, contiene esa confusión de la lengua con la danza, la única que le permite escapar del horror inmundo de donde surge

para él la palabra. En suma, la música del estilo, identificada con el paso de la bailarina, le devuelve a la lengua una erección fálica capaz de enmascarar su condición de desecho.

Pero la madre no está desidealizada sólo por una tara material: lo que importa es el sentido que adquiere esa tara. El personaje materno, en Céline, encarna el lugar de una mentira fundamental, el origen del primer engaño: «Mi madre no perdía ocasión para tratar de hacerme creer que el mundo era bueno y que ella había hecho muy bien al concebirme. Esta Providencia supuesta es el gran subterfugio de la incuria materna». <sup>100</sup> Por otra parte, todo el desarrollo de *Muerte a crédito* parte de la voluntad de Ferdinand de restablecer la verdad contra las mentiras de su madre. Ésta no sólo es desidealizada, sino también destituida de su poder de proponerle a su hijo un ideal masculino, y en particular, el ideal paterno: todo aquello que es elevado al valor fálico en el discurso de la madre, es degradado a la categoría de podredumbre por el hijo. Esto se aplica, en primer lugar, al padre de Ferdinand. Cuanto más se empeña la madre en idealizarlo, más denuncia el hijo el engaño fundamental de esta idealización y hace del padre un retrato ridículo. «¡Ah, si tu padre estuviera para verte!..." Oí esas palabras... ¡Me sacaron de quicio! ¡Ella otra vez! Me volví. ¡Mi padre era una mierda! dije... ¡Me desgañité! "¡No había un hijoputa mayor en todo el universo!, ¡de Dufayel al Capricornio!". Primero fue presa de auténtico estupor. Se quedó helada... Transida... Luego se recobró. Me puso a parir. Yo no sabía dónde meterme. Lloraba como una Magdalena. Se revolcaba por la alfombra de amargura. Se puso de rodillas otra vez. Volvió a levantarse. Me atacó con el paraguas.»<sup>101</sup> De hecho, Ferdinand denuncia en su madre la mascarada del amor que pretende profesarle a su marido y la idealización mentirosa efecto de esta mascarada. Profunda mentira que no se refiere sólo a la veracidad del personaje paterno: se trata sobre todo del velo que cubre a la naturaleza de la verdadera relación entre el padre y la madre. «Su recuerdo fue lo único que dejó mi padre, y problemas para parar un tren. ¡Era una obsesa del recuerdo! ¡Cuanto más muerto, más lo amaba! Era como una perra incapaz de parar... Pero yo no estaba de acuerdo... ¡Aunque me costara la vida, no me iba a morder la lengua! ¡Le repetí que era un falso, un hipócrita, bruto y cagueta de la cabeza a los pies! Volvió a la carga. Se

habría dejado matar por su Augusto».<sup>102</sup> Aparte del juicio contra un padre particularmente carente en su realidad con respecto a su idealización por el discurso materno, este pasaje enuncia la verdad misma del goce de la madre, camuflado bajo la manifestación de su amor: «¡Cuanto más muerto, más lo ama!». El furor de Ferdinand responde (de acuerdo con la regla del desplazamiento del afecto, destacada anteriormente en el análisis del caso de Carlos) a la aparición del goce materno y a la indignidad de su objeto. Bajo el velo del amor idealizado que ella sigue profesándole a ese hombre brutal y cobarde, Ferdinand ve transparentarse un goce a la vez sádico y masoquista. Por una parte, la madre goza de la muerte del padre, pues su deseo más profundo (y, en la lógica céliniana, el más femenino), es enviar al hombre a la muerte, destruir la figura masculina del falo (para Céline, la guerra y sus sangrientas carnicerías realizan el deseo histérico de la madre); y por otra parte, la madre goza también de ser golpeada y maltratada por el padre, de convertirse en desecho de su potencia fálica irrisoria, de ser la propia miseria en la que esa potencia se acaba perdiendo para reducirse a nada. En ambos casos, es la madre quien parece poseer, si no el falo, sí al menos el poder de determinar su suerte. Por eso, sin duda, esta escena culmina en un verdadero paso al acto: Ferdinand se lanza sobre su madre y desenmascara el secreto de su goce... Pero entonces, lo que encuentra es el horror y lo único que puede hacer es vomitar literalmente su ser: «¡Le iba a dar yo para el pelo bien. Qué leche!... Para algo tenía paludismo. Me injurió, se puso como una fiera, no respetaba mi estado. Conque me agaché, le levanté las faldas, con la furia. Vi su pantorrilla descarnada, como un bastón, la media arrugada, ¡qué asco!... No he podido quitarle ojo nunca... Le eché las tripas encima...».<sup>103</sup>

Así, la falda levantada pone al descubierto el misterio del cuerpo materno y deja aparecer tan sólo un falo esquelético e infecto que únicamente puede acoplarse con el cadáver o la podredumbre. Además, el discurso paterno confirma esta revelación. El retrato del padre hecho por Céline en *Muerte a crédito* es uno de los más violentos de la literatura. Dejando de lado todos los defectos que hacen de él un hombre ridículo e inepto para enfrentarse con lo real, el padre de Ferdinand se ofrece él mismo a la cadaverización que le amenaza en el deseo de la madre: «¿Morir, yo? ¡Huy, huy!

¡Pero, si es lo que más deseo! ¡Morir! ¡Rápido! ¡Huy, huy, huy! ¡No veas como me la trae floja! ¡Pero, si es lo que deseo yo, la muerte!... ¡Ah! ¡Me cago en la hostia!...». <sup>104</sup> En consecuencia, no puede ser una protección para Ferdinand cuando se siente atrapado por el deseo materno. Y con mayor razón aún, dado que él mismo avala el objeto causa de ese deseo tratando a su hijo como a la degradación personificada. La relación de Ferdinand con este padre depreciativo e insultante culmina a mitad del relato, cuando en una escena particularmente tormentosa el padre se dirige a la madre acusando a su hijo de ser una verdadera fuente de infección: «¿Ves, Clemencia?... Tu producto... Ya ves lo que has conseguido... ¡Con tu incuria demente! Tu imbécil ceguera...[...] ¡Y eso que te había avisado!... ¡Te escupiré en la mano! ¡Ah! ¡Ah! ¡Se nos lo ha bebido todo! ¡Se nos lo ha zampado todo!... ¡Apesta a alcohol! ¡Está borracho! ¡Ha pescado la sífilis! ¡Purgaciones! ¡Nos traerá el cólera! ¡Hasta entonces no descansarás! ¡Ah! ¡Bueno, pues ya recogerás los frutos! Tú misma, ¿me oyes?... ¡Tú lo has querido! ¡El degenerado de tu hijo! ¡Pues quédatelo! ¡Para ti sólita!...». <sup>105</sup> La palabra del padre equivale pues en este caso a una verdadera sentencia de abandono que condena a Ferdinand a permanecer como un objeto entregado al deseo materno. La escena prosigue. Augusto le vomita sus insultos a su hijo («miseria», «vago», «inútil», «infección», «cáncer venenoso», etc.), y se reprocha no haber sido más firme en su papel de padre. Así, constatando su propia carencia, le dice a su hijo: «¡Ah! ¡Sí! ¡Ahora puedo reconocerlo! ¡Cuánto lo lamento! ¡No haber sido bastante enérgico! ¡Lo culpable que soy por no haberte metido en cintura por las malas! [...] ¡Tu madre me lo impidió! ¡Ahora lo vas a pagar, chica!». <sup>106</sup> Mientras el padre de Ferdinand confiesa, una vez más, con esas impotentes regurgitaciones, su dependencia respecto de su mujer, ésta exhibe silenciosamente, al fondo de la escena, la causa oscura de semejante pelea de fieras: «Ella ya no se sostenía en pie, a fuerza de tropezar por todos lados. Tuvo que volver a la piltra... Se desplomó... Se levantó todas las faldas... volvió a enseñar los muslos, el bajo vientre, la raja y el mondongo... Se retorció de dolor... Se frotaba despacito... estaba encogida... "¡Ah! ¡Pero bueno! ¡Tápate! ¡Pero, tápate! ¡Qué asco!...". <sup>107</sup> Esta obscena exhibición actúa como una señal para que empiece la carnicería. Padre e hijo llegan a las manos y el segundo acaba medio

estrangulando al primero bajo los ojos atónitos de la madre. Cuando Ferdinand suelta a su padre, éste se ha desvanecido, y entonces los vecinos, que han acudido al oír los gritos, le dan una paliza. Luego, una vez solo, suelta por fin su respuesta al deseo del Otro: tras haber triunfado sobre el padre frente a la invalidez enfermiza de la madre, es presa de una convulsión que termina en una expulsión de excrementos. «Al cabo de un instante, solo ahí, me entraron los temblores. En las manos... las piernas... el rostro... y por dentro... Un telele infame... Auténtico pánico de los riñones... Parecía que todo se despegaba, se piraba en jirones... temblequeaba como en una tormenta, los dientes castañeteaban... ¡No podía más!... Tenía convulsiones en el jebe... Me cagué en los alares... El corazón najaba por el pecho tan veloz, que yo ya no oía ningún otro ruido... lo que ocurría... las rodillas se me chocaban... Me tumbé en el suelo cuan largo era... Ya no sabía lo que pasaba... Tenía canguelo... Sentía deseos de gritar... ¿No me lo habría cargado de todos modos? ¡Qué leche! Me era igual, pero el bul se me cerraba y abría... La contracción... Algo horrible...»<sup>108</sup>

Esta escena permite determinar el lugar y la función del falo y del objeto en Céline, frente al deseo de la madre y la carencia real del padre. La negligencia del padre (que el discurso de la madre se esfuerza en vano por camuflar) deja solo a Ferdinand ante el deseo materno omnipotente y lo que de él se revela. En este caso, el falo imaginario predomina con respecto a un falo paterno denunciado como pura impostura, y más aún, como una impostura montada de cabo a rabo por el propio discurso materno. Pero este falo materno se caracteriza por estar tarado y enfermo: la pierna descarnada que Ferdinand descubre bajo las faldas de su madre indica una figura obscena y mortífera e impone una impostura de segundo grado. En efecto, precisamente ante el trono donde se exhibe esa pierna defectuosa, padre e hijo se matan a palos en una escenificación del secreto anhelo de la madre herida: que el hombre muera por ella en una carnicería sangrienta. En adelante, para hacerse reconocer como hijo, Ferdinand ya sólo puede identificarse con el falo tambaleante que ha hecho abdicar incluso al padre —la crisis de temblores en la que se sume después de agredir a su padre manifiesta tal identificación (encontramos un esquema similar en la escena culminante de *Casse-Pipe*).

Pero al mismo tiempo que se identifica con el objeto (fin) del deseo materno, Ferdinand denuncia el objeto (causa) que lo vincula con el goce. La expulsión del excremento en la que concluye la escena es para él una forma de dar a ver su ser como objeto de goce para la madre, y de mostrarle dónde está realmente la raíz de su deseo. Todo el drama del sujeto céliniano se desarrolla entre estos dos términos: por una parte, el falo caldo como objeto del deseo, y por otra parte, el objeto excremental o la podredumbre como objeto del goce. El deseo de la madre es predominante y el falo (imaginario) permanece de su lado, no del lado del padre: éstas son las dos características estructurales que constituyen la marca indudable de la perversión de Céline, en quien encontramos, *mutatis mutandis*, algunos puntos fundamentales de una dialéctica que ya puse de manifiesto en la obra de Genet. Ante la degradación del falo, Céline responde con la edificación del fetiche: la pierna de la bailarina y sus pasos aéreos contradicen la invalidez y la cojera de la madre, como luego la «musiquita» introducida en la lengua desmiente su función de mentira en la boca materna. Del lado del objeto de goce, la emergencia masiva de la podredumbre como causa de su ser para la madre le impone a Céline recuperar su dignidad de sujeto. Y lo hace esforzándose en una oscilación perpetua entre el sacrificio (identificarse con la podredumbre para asegurarse de que el Otro no quiere nada de él) y la impostura (hacerse el «puro», el higienista médico de la podredumbre); a esta oscilación corresponde el síntoma melancólico-maníaco que marca su vida y su obra.

Como es norma en la perversión (Lacan la escribe a veces «père-version»), la carencia del padre real hace aún más imperiosa la llamada al padre que en adelante el sujeto lanzará al primero que se presente. Este encadenamiento lógico se verifica en *Muerte a crédito*. Tras la escena que acabamos de comentar, Ferdinand es recogido por su tío, el hermano de su madre, ideal paterno sustituto a quien Ferdinand le confía más tarde la clave de todo su periplo. «Mi madre admiraba a mi tío. Hubiera querido que yo fuera como él... De todas formas, ¡tenía que tener algún modelo!... Mi tío, a falta de mi padre, era un ideal más.»<sup>109</sup> Pero con este hombre, un buenazo, y demasiado próximo a su madre, Ferdinand no puede replantear su relación con el padre: «No podía echar raíces... Era amable, mi tío, pero es que... Y además, ¿cómo vivir? ¿Seguir siempre

a su cargo?... No era serio...». <sup>110</sup> Necesita un hombre que encarne más la autoridad y dé la impresión de tener algo que transmitirle. Y lo encuentra, por mediación de este mismo tío, que es quien le presenta a ese personaje inaudito de la obra céliniana: Roger-Marin Courtial des Pereires. Así, la segunda parte del libro está consagrada al relato de las aventuras tragicómicas de Ferdinand con su nuevo padre adoptivo, tan bufón como el primero, pero menos terrible y más afectuoso. «¡Era un auténtico maestro!», <sup>111</sup> nos advierte de entrada el narrador. Courtial se presenta como una especie de genio científico, autor de múltiples invenciones ridículas y heteróclitas. Dirige una revista de inventores en la que avala los hallazgos notificados por chapuceros de todos los rincones del país. De hecho, Ferdinand capta enseguida la mistificación: Courtial es un impostor, y dilapida todas sus ganancias en compañía de prostitutas y en las carreras. Dejo de lado los detalles rocambolescos de sus múltiples aventuras —no conviene suplantar en este punto a la propia pluma de Céline— y paso enseguida a la conclusión, a la apoteosis de esta nueva y definitiva sustitución del ideal y de la potencia paterna.

Perseguidos por los numerosos inventores engañados, Courtial, su mujer y Ferdinand han emigrado al campo, donde Courtial trata de hacer germinar su último hallazgo genial: el cultivo radiotelúrico (se trata de obtener legumbres gigantesas sometiendo la tierra a impulsos eléctricos constantes). Al cabo de los meses, el fracaso del procedimiento es cada vez más patente: de hecho, Courtial sólo ha conseguido producir una verdadera podredumbre, un campo de gusanos especialmente monstruosos: «Por el efecto de las ondas intensivas, por nuestras "inducciones" maléficas, por la disposición infernal de mil redes de alambre ¡habíamos corrompido la tierra!... ¡habíamos provocado al Genio de las larvas!... ¡en plena naturaleza inocente!... Acabábamos de engendrar, en Blêmele-Petit, una raza totalmente especial de gusanos enteramente viciosos, espantosamente corrosivos, que atacaban todas las simientes, ¡a cualquier planta o raíz!... a los propios árboles, ¡las cosechas, las chozas! ¡la estructura de los surcos! ¡todos los productos lácteos!... ¡no perdonaban absolutamente nada!... Corrompiendo, chupando, disolviendo... ¡jalándose hasta la reja de los arados!... Royendo, digiriendo la piedra, el sílex ¡igual que las judías! ¡Todo a su paso!

¡En la superficie, las profundidades!... ¡Cadáveres o patatas!... ¡absolutamente todo!... ¡Y prosperando, obsérvese, en pleno invierno! ¡Fortificándose con fríos intensos!... ¡Propagándose con profusión, por miríadas!... ¡cada vez más insaciables!... ¡a través de montes! ¡llanuras! y ¡valles!... ¡y a la velocidad eléctrica!... ¡gracias a los efluvios de nuestras máquinas!... ¡Pronto todo el distrito en torno a Blême no sería sino un enorme campo bien podrido!... ¡Una turba abyecta! ¡Una vasta cloaca de gusanos!... ¡Un seísmo de larvas hormigueantes!... ¡Después, vendría el turno de Persant!... ¡y después el de Saligons!... ¡Esas eran las perspectivas!... ¡Aún no se podía predecir dónde ni cuándo acabaría! ¡Si habría medio alguna vez de atajar la catástrofe!... ¡Primero habría que esperar el resultado de los análisis! Podría muy bien propagarse a todas las raíces de Francia... ¡Jalarse todo el campo!... Que nuestros gusanos volvieran Europa absolutamente incultivable... ¡Un puro desierto de podredumbre!... Entonces menudo si se iba a hablar, la verdad, de nuestra peste de Blême-le-Petit... a lo largo de los tiempos... como se habla aún hoy de la Biblia». <sup>112</sup> De esta forma, se demuestra una vez más la impostura de la función paterna: ésta, para Céline, nada puede contra la ley de la madre, que quiere que todo vuelva a la podredumbre —al contrario, sólo puede excitar más todavía el avance de la descomposición. En el Otro queda un vacío en el que el sujeto irá a alojarse para tratar de devolverle la consistencia que corre el riesgo de perder. Pero si el falo se manifiesta como esencialmente podrido, ¿qué posible identificación le queda a este sujeto?

El relato continúa. Courtial se suicida y Ferdinand se encarga de llevar su cadáver a casa. Y entonces se produce todavía otra destitución, la última, cuando la viuda de su jefe le cuenta que no se llamaba Roger-Marin Courtial des Pereires sino, más modestamente, ¡Léon-Charles Punais! Ahora todo está preparado para la escena final. Como en el último cuadro de la vida de Semmelweis, ahora «el cadáver está ahí, encima del mármol», y ahora puede tener lugar la incorporación del objeto en una parodia de festín caníbal. De pronto aparece un cura loco, antiguo cliente de Courtial, recién huido del manicomio. Solicita ver el cadáver. Cuando se lo muestran, se lanza sobre él como un demente, igual que Semmelweis al final de su carrera: «Metió los dedos en la herida... Metió las dos manos en la carne... En todos los agujeros... ¡Arrancó los



bordes!... ¡Los flancos! ¡Hurgó!... ¡Se enredó!... ¡Se le quedó cogida la muñeca en los huesos! Crujía... Daba tirones... se debatía como en una trampa... ¡Una especie de bolsa reventó! ¡Brotó el jugo! ¡Salpicó en todas las direcciones! ¡La tira de cerebro y sangre!... ¡Saltó en derredor!».<sup>113</sup> Sin embargo, Ferdinand no le sigue y deja a ese demente repitiendo incansablemente su letanía: «¡Padre nuestro que estás en los cielos!... ¡Venga a nosotros tu reino!».<sup>114</sup> De vuelta a París, Ferdinand, desamparado, tiene un ataque de náuseas incontenible: no puede tragarse nada, en los dos sentidos de la expresión, y vomita a raudales. Pero entonces se pone a hablar solo, con las mismas palabras y frases de Courtial: «Me parecía que él estaba ahí... al otro lado de la tablilla, que me daba la espalda, el pureta. Veía espejismos... Decía gilipolleces por él... Sus propias palabras absolutas... Tenía que oírle hablar... debían llegarme claramente todas sus palabras... ¡Estaba ante mí en el asfalto!... [...] ¡Ah! Era repugnante en el fondo... cómo había llegado a mentirnos... ¡Ahora volvía a empezar, el maricón! Estaba ahí, justo delante de mí... junto al banco... Sentía su olor a carne... Me inundaba la napia... Es la presencia de la muerte... Cuando hablas por otro...».<sup>115</sup>

En suma, en el mismo momento en que adopta la solución normativa para un hijo —la identificación paterna, a través de un padre sustituto—, Ferdinand descubre que se está identificando, nada más y nada menos con la mentira, y por lo tanto, en última instancia, con la madre. ¿Cómo salir de ese círculo vicioso? El final de *Muerte a crédito* deja una puerta entreabierta y el lector se queda en vilo: ¿será una esperanza de solución o por el contrario la confesión de la derrota? Ferdinand corre a refugiarse en casa de su tío Édouard, personaje decididamente más materno que paterno («Es que soy un poco como tu madre», le confiesa a Ferdinand),<sup>116</sup> y le anuncia su intención de enrolarse en el ejército. Ésta es la única salida que entrevé para desprenderse de su identificación con Courtial, es decir de la atracción de la impostura y la comedia: «Soy un farsante, tío...».<sup>117</sup> Al final pues, Ferdinand prefiere, a la angustia de ser también él un impostor, la solución sacrificial consistente en ofrecerse a la voluntad mortífera de la madre: se enrola y se va directo a lo que pronto llamará el *Casse-Pipe*.

### *La última palabra*

Si la obra de Céline puede dividirse en tres fases sucesivas —las tres primeras novelas, luego los panfletos y finalmente los relatos de posguerra—, la primera de ellas podemos describirla como el descubrimiento del deseo del Otro, de un Otro que en todo momento es profundamente materno. El resultado de esta confrontación con el deseo de la madre es la asignación al sujeto céliniano de un destino preciso: ser arrojado a la podredumbre, ya sea en la carnicería de la guerra, en la descomposición de las carnes femeninas, en la putrefacción de la jungla africana o en la miseria médica de los arrabales. En el inconsciente céliniano, la madre —y la mujer en general— se presenta como una especie de vampiro a quien hay que darle de beber sangre, esperma o muerte. El objeto de su deseo devorador es el «héroe», es decir el que se ofrece a la masacre o a la contaminación. El deseo del Otro se iguala de entrada, para Céline, con la pulsión de muerte bajo su aspecto más destructor. La figura del padre, cuya carencia real es objeto de una violenta denuncia, se limita a ratificar la cadaverización impuesta al hijo por el deseo materno. De hecho, el padre céliniano es sólo, al fin y al cabo, un apéndice de la madre: instrumento del deseo de la madre en vez de un límite que se le impone, su falo se reduce a un aparato grotesco, sin consecuencias. Semejante padre encarna una palabra vana, ruidosa pero sin la menor autoridad. En realidad, detrás de la invalidez de la madre de Ferdinand, es de destacar la radical impotencia de su padre y de todos sus padres sustitutos. Al final de *Muerte a crédito*, el héroe se enfrenta a una elección: o bien se confiesa impostor, o bien se identifica con el objeto putrefacto del deseo materno.

*Casse-Pipe*, libro inacabado que había de ser la continuación de *Muerte a crédito* y que Céline no publica hasta después de la guerra, confirma el callejón sin salida subjetivo donde se encuentra el héroe céliniano. El argumento del libro se reduce al mínimo: cuenta la llegada del narrador al cuartel y su primer día como soldado voluntario. Desde la segunda página, la descripción de los olores del puesto de guardia pone de relieve la descomposición reinante en el mundo donde penetra el héroe en cuanto atraviesa la verja: «Apenas entraba uno en el cuchitril, te tiraba de espaldas,

como para desvanecer a los centinelas, se te metía un olor en el fondo de las narices como para hacerte caer el alma a los pies... La carne, los orines y el tabaco mascado, las llufas, te tiraba de espaldas, violentamente, y luego el café triste, frío, y un gusto de estiércol, y algo dulzón como rata fiambre por todos los rincones».<sup>118</sup> Ese antro bestial —allí los hombres no hablan, sino que mugen, gruñen y resoplan, tan pronto hundiéndose como una masa informe de embriaguez y de fatiga, como agitándose a la manera de frenéticas marionetas bajo los berridos del jefe— constituye el lugar mismo del goce. Esto es lo que le indica a Ferdinand el mariscal de campo cuando viene a inspeccionar su nueva cosecha: «Hola, besugo, vas a gozar de lo lindo».<sup>119</sup> Y lo repite una vez más, poco después, tras reunir a la patrulla a la que se ha incorporado Ferdinand: «¡Ah! Mis alegres fanfarrones, vais a retorceros de gusto... aprenderéis a gozar hasta morir. ¡Educación! ¡Educación!».<sup>120</sup> La obediencia absoluta al jefe, único límite al goce mortal prometido por esa voz superyoica, puede establecer un simulacro de ley.

La intriga se desarrolla en torno al cumplimiento de una misión confiada a la patrulla de marras. Se trata de ir a relevar al hombre de guardia en el polvorín. La significación simbólica de la orden «relevar al hombre» es tanto más evidente, teniendo en cuenta que al llegar al puesto de guardia Ferdinand se gana el tratamiento de «señorita».<sup>121</sup> Para relevar al hombre, es preciso pronunciar la contraseña; pero resulta que la han olvidado: nadie en la patrulla, ni siquiera el brigada, consigue recordarla. Así, todo el argumento de *Casse-Pipe* gira en torno a una *palabra que falta*, la palabra que permitiría ocupar el lugar del hombre encargado de guardar el lugar donde está encerrado el poder de destrucción. La función de esta palabra dirige todo el relato. Gracias a ella los hombres pueden intercambiarse, tomar el relevo unos de otros y, en consecuencia, ocupar cada uno su lugar en la organización del grupo. Pero también gracias a ella, si se mantienen en orden, pueden librarse de las sanciones, es decir las amenazas del goce sádico que el jefe hace pesar sobre ellos: aunque el polvorín no corre el riesgo de explotar, la cólera del mariscal de campo, por el contrario, si no es refrenada por esa palabra, se desencadenará junto con las otras instancias que simbolizan el superyó. ¿Hay algún símbolo mejor de la función soberana del falo, significante director de todos los efectos de sig-

nificado, que esa palabra que falta pero fija y organiza el sentido de la cadena significante, con todos los órdenes y todos los lugares que puede ocupar el sujeto? Pero al mismo tiempo, ¿hay mejor ilustración de su fracaso que mostrarlo localizado del lado de la madre, incapaz de poner freno al imperativo de goce?

Al no poder encontrar la palabra, la patrulla está condenada a dar vueltas alrededor del cuartel o a camuflarse en los establos entre montones de estiércol. Como Gribouille, que se tira al río para huir de la lluvia, los hombres de la patrulla se refugian entre las bestias, contra la pared del establo, y se dejan sepultar por las paladas de purín que les lanza el mozo de cuadra: «Iba trayendo purín a capazos de debajo de los caballos. Se iba amontonando sobre las carretillas a nuestro alrededor. Desaparecíamos poco a poco, quedábamos cubiertos, enterrados».<sup>122</sup> En este falso escondite, los hombres se reducen ya, sin saberlo, al objeto compacto reclamado por el goce del Otro: se aprietan bajo un montón de carne medio descompuesto y asfixiante, se convierten en podredumbre ofrecida de antemano al superyó vociferante. «El estiércol se amontonaba, cada vez más alto. Se mezclaba bien con la orina, formaba sólidos terraplenes, costras espesas y compactas. Sólo se derrumbaba cada que vez Arcille añadía más. Entonces caía sobre nosotros, hacia dentro, se metía por todos los agujeros, llenándolo todo poco a poco. Con cada carretada de boñigas, Arcille venía a darnos ánimos. Pero bastante tenía yo con aguantarme y no morir asfixiado, como para oír sus palabras. Me apretaba contra el fondo de la cubeta, debajo del amasijo de carnes aplastadas, chafadas, enfermas, atrapadas en las espesuras, entre las capas húmedas y humeantes, atenazado contra los forrajes, bastones, objetos desconocidos.»<sup>123</sup>

Sólo hay una salida contra esa identificación cadaverizante con el objeto del goce del Otro: encontrar la palabra perdida. «Quería encontrar la palabra perdida... Me atormentaba ya, la palabra del pelotón... Poco a poco, los otros empezaban a roncar... Les importaba un bledo que no encontráramos la palabra... Cada vez pesaban más... Me dejaban sin aire... Me ahogaba... Era como un renacuajo.»<sup>124</sup> Pero los intentos de recordarla son en vano: no es ni «Navarra», ni «Navarin»... Tampoco es «Jonquille», como cree por un momento el brigada cuando, descubiertos por el mariscal de campo, los hombres son conducidos de nuevo al puesto de guardia

y se enfrentan con sus amenazas. Esa palabra perdida la proferirá un ordenanza destrozado, molido a palos por orden de un suboficial, en el punto culminante de una crisis epiléptica descrita por Céline con su minucia habitual cuando capta el menor cosquilleo de goce. Cuando el centinela, después de haberse convulsionado de todas las formas posibles, recobra el uso de la palabra, suelta por fin la contraseña que ha de permitir el restablecimiento del orden: «¡Mamá!... Ma... má... grita entonces... Ma... má... Mar... ga... rita».<sup>125</sup> Así, la palabra que faltaba, que le ha de permitir a cada uno de los hombres encontrar su lugar, la única capaz de frenar el goce mortífero del superyó, es el nombre de pila de la madre (Marguerite es el nombre de pila de la madre de Céline), eructado por un epiléptico, poseído por un goce obsceno: «Pero el centinela no paraba, estaba en crisis por todos los costados, se agitaba como un sapo, vomitaba líquido, como una espesa melaza, entre gluglús y espumarajos, y mientras, iba diciendo: ¡Margarita!... Insistía... No acababa nunca... ¡Margarita!... gemía...».<sup>124</sup>

Así, lejos de detener el goce temido, esa palabra sólo es capaz de desencadenarlo: el nombre de la madre, como contraseña, funciona aquí exactamente al revés que el Nombre del Padre. Lo confirma la reacción del mariscal de campo frente a esa crisis de epilepsia: «¡Que fenómeno de gran mal! ¡Todas esas venas! ¡Qué gusto! ¡La palabra! ¡El centinela! ¡Los beodígrafos! ¡Todo para mí!».<sup>127</sup> Podemos pues preguntarnos si el toque de corneta que concluye el relato, cual un obsceno simulacro del *shofar*, cabe entenderlo como un signo de apaciguamiento o, al contrario, como una llamada al sacrificio. Por otra parte el corneta, que toca lo que Céline llama ya un «rigodón», se ve amenazado por un caballo que irrumpe a galope tendido y se detiene frente a él, en el último segundo...

Está claro, en consecuencia, que la primera fase de la obra de Céline no desemboca en ninguna solución viable a la relación con el deseo y el goce del Otro materno, que ordenan inexorablemente la muerte del falo y la degradación del sujeto a la categoría de objeto en descomposición. A este callejón sin salida responde el síntoma melancólico de Céline. Como hemos visto, en la segunda fase, la de los panfletos antisemitas, Céline trata de intercambiar las posiciones asignadas por su fantasma. Expulsando al exterior el objeto podrido con el que en la primera fase sólo había podido

identificarse, y asimilándolo al judío, reclama la destrucción de este objeto con un furor maniaco no menos sintomático. Suponiendo que la expulsión del objeto le permita rehuir, por un instante, el goce mortífero del Otro materno, de todas formas no puede evitarle verse empujado a la impostura. Como lo demuestra la tercera fase de su obra, en la que al parecer Céline trata de conciliar la podredumbre del objeto con la impostura del falo en una nueva identificación: el personaje del escritor acosado y enfermo.

En efecto, después de la segunda guerra, Céline se identifica cada vez más con el sacrificado, con el maldito, con el excluido. Pero es preciso advertir con claridad lo tortuosa que es esta identificación: aun designándose, aparentemente, como objeto ofrecido al goce del Otro, en realidad Céline se sustrae mediante un sutil artificio. Por ejemplo, entregándose a los «perseguidores» para salvar a Destouches. «¡Perros, lo habéis estropeado todo! ¡No habéis pescado al verdadero monstruo! ¡Al Céline, se la suda! Aunque fueseis más acosantes, pelmazos, sedientos, mil veces, que todas las especies de África, de Asia, chacales, y América reunidos, cóndores y dragones, él se hace una paja. ¡El que sí es sensible es el doctor Destouches! ¡Si le tocáis el Diploma se acabó, se muere! Pero este acoso entre sombras, ese triste toque de cuerno de caza de fantasma, ese despedazamiento lunático, ¿ha de ultrajarme? ¡Lo azuzaré aún más, que pulule más todavía, en mayor número, aúpa, fantasma! ¡Mea, suda sangre, que den más berridos, corre y vuela a la carga de no yo! ¡A la luna! ¡Hienosa! ¡Que sea aún más humeante y jadeante, rabioso! ¡Saca espuma por la boca! ¡La trompa, la trompa, yo la tocaré, y una trompeta y un olifante!»<sup>128</sup>

Si ahora Céline se ofrece a las persecuciones, incluso las provoca añadiendo más infamia a las infamias de las que le acusan, es porque adopta la posición del fantasma. Si lo que quieren es su muerte, él la rehúye convirtiéndose en un muerto, ofreciendo a sus verdugos tan sólo un despojo, un ser ya reducido a un envoltorio vacío o un esqueleto sin consistencia. Reléase en este sentido *Cuento de hadas...* prestando atención, por ejemplo, a un fantasma expuesto en esta obra: el de ser ahorcado frente a una asamblea de mujeres cuyo goce secreto quedaría así al descubierto. Hablando de una visita que le han hecho su amiga Clemencia y su hijo, Céline hace el siguiente comentario: «¡Vinieron a ver a un próximo muerto,

a un mañana colgado, ella que ya está casi muerta!... ¡De infiltraciones, estropicios, de menopausaría podrida! ¡Esa hiel! ¡Las mujeres, declinan como cera, se estropician, se funden, pierden, se aplastan, rezuman por debajo! Alegre veneno, miserablecitas, pérdidas, fibromas, michelines, oraciones».<sup>129</sup> Si en *Muerte a crédito* la madre de Ferdinand, exhibiendo su tara, podía desencadenar el combate a muerte entre los hombres, ahora la situación se ha invertido: es Céline quien, exhibiendo su «casi cadáver», puede desencadenar sin el menor riesgo el goce histérico de las mujeres. Así consigue, de acuerdo con la inversión típica de la estructura de la perversión, enunciar su fantasma de forma que se convierte en el fantasma del otro. «¡A los hombres les tiembla la voz, temblequean, se lían, las mujeres se corren, descaradamente!... ¡las jóvenes peor! ¡Ya me ven colgado de un gancho, despedazado, emasculado! ¡Deprisa! ¡Deprisa! ¡Que hablen! ¡Su lengua! ¡Sus ojos! ¡Se arremolinan, se me sientan en las rodillas, me besan tan tiernamente!...»<sup>130</sup> Así, en *Cuento de hadas...*, no duda en describirse como «el podrido», «el inmundito», «el estiércol», «Del esqueleto lleno de costras», «Del Espectro»,<sup>131</sup> etc. Ahora se encuentra en el lugar anteriormente ocupado por la pierna tarada de su madre, falo-esqueleto que hace desviar la mirada, pero al mismo tiempo conjuga esta posición con la del objeto-podredumbre, causa de goce. La menor queja, la describe con la mayor complacencia: «Me despellejo... voy quedándome sin carne en las nalgas... sin dientes... ya no tengo músculos... ya no hago caca... pero no estoy muerto... ¡hay una prueba!».<sup>132</sup> La prueba... ¿cuál es pues esa prueba que Céline reclama para afirmar que, aun descompuesto y condenado a muerte, no está menos «no muerto», no es menos inmortal?

### «¡Yo soy de estilo!»

En respuesta a esta pregunta, y para concluir, he de examinar la naturaleza y la función del estilo en Céline. Y con mayor razón si se tiene en cuenta que ningún escritor ha insistido tanto como él en que su invención era sólo una «simple técnica» de escritura.<sup>133</sup> «¡Yo soy de estilo!», exclama en *Cuento de hadas...*<sup>134</sup> Ahora bien, esta técnica del estilo es lo que le permite a Céline afirmar,

en sus últimos años, cuando está condenado a la degradación social y física, que ya es inmortal. Tanto es así que, desde *Cuento de hadas* y en adelante habla ya como un escritor postumo: «Porque no renuncio a nada, ¿no es así?... ¿Vivo? ¿Muerto? Para mí, no tiene la menor importancia... Salgo de aquí, *Féerie* se me lleva». <sup>135</sup> Y en *Conversaciones con el profesor Y*, considera que son los demás los que están muertos: «Todos los otros escritores están muertos... Y ni lo sospechan... ¡Se pudren en la superficie, envueltos en sus cromos! ¡momias!... ¡todos momias!». <sup>136</sup> Por lo tanto, el estilo de la obra tendría en Céline un sentido diametralmente opuesto a su contenido: el estilo le salvaría de la podredumbre y de la muerte reinantes en la superficie, muerte y podredumbre a los que le conduce inexorablemente el contenido.

Conviene pues plantearse con respecto a Céline, como ya hice antes con Mishima y Genet, su vocación de escritor en relación con su perversión, cuyo rasgo central fetichista ya puse de manifiesto al destacar su verdadero culto a las bailarinas. En efecto, en y por medio del estilo que inventa, Céline consigue consolidar lo que llamo la impostura perversa, es decir la respuesta del sujeto perverso al descubrimiento de una primera impostura: la de la realidad. Porque el problema del sujeto perverso es éste: después de denunciar la destitución del falo y reducirlo a la obscenidad de un objeto real (en el caso de Céline, la podredumbre), ¿cómo puede restaurar el falo con ese objeto, por ejemplo elevándolo a la categoría de fetiche?

En este sentido, el caso de Céline es ejemplar, porque precisamente la invención de su estilo particular construye el lugar donde se produce esa especie de transubstanciación entre el objeto y el falo. Antes de llevar a cabo el desmontaje de su mecanismo, recordaré que el propio Lacan, en el pequeño texto que pone como «Obertura» de sus *Escritos*, se muestra altamente interesado en atraer la atención del lector sobre la equivalencia entre la cuestión del estilo y la del objeto (a) como principio de la división del sujeto. Y de la misma forma que, para desmentir la fórmula: «el estilo es el hombre mismo», Lacan alude a la imagen de Buffon adornado con su ropa interior mientras escribe —imagen cuya función es, nos dice, sostener la inatención—, podríamos traer aquí a colación las imágenes, conservadas fotográficamente, de Céline en Meudon,



cojeando y cubierto de harapos. Si el estilo no es el hombre, ni siquiera el hombre a quien uno se dirige, es porque tiene una imagen distinta que la imagen del autor, y en esencia no consiste en el mensaje que circula entre autor y lector, mensaje que cada uno recibe cuando le vuelve del otro. Más allá (o más acá) de estas dimensiones de lo imaginario y el sentido, el estilo es producto de un desplazamiento de la *letra* que acompaña («parodia», dice Lacan) el trayecto del *discurso* como su causa oculta y revela el punto donde se eclipsa el sujeto de dicho discurso. Por eso, plantea Lacan, «a ese lugar que designaba al hombre para Buffon, convocamos la caída de ese objeto» —y lo designa como el objeto causa del deseo. Como veremos, no hay mejor ejemplo que Céline para justificar esta forma de entender el estilo.

De entrada, es conveniente destacar que Céline entra oficialmente en la literatura en 1932, bajo una máscara: un seudónimo. Louis-Ferdinand Destouches, hijo de Fernand Destouches y de Marguerite Guillou, decide que en la portada de *Viaje al fin de la noche* figure el nombre Louis-Ferdinand Céline, compuesto de tres nombres de pila. Nótese que se dota de este nombre literario precisamente cuando muere su padre: en efecto, en marzo de 1932, pocos días después de este suceso, Céline manda el manuscrito de *Viaje...* a una primera editorial, que rechaza el manuscrito, y en el mes de abril del mismo año se lo envía a Denoel —esta vez es aceptado de inmediata Como ya se ha dicha «Céline» es el nombre de su abuela materna, Céline Guillou, que tuvo un papel determinante en la vida y en la obra del escritor. Como escribió Frédéric Vitoux, «Céline Guillou era una mujer alérgica a las mentiras, que no se dejaba embaucar por quimeras, falsas promesas y oropeles. Con ella, las ilusiones se disipaban, así como las palabras inútiles y la exhibición frívola de los sentimientos».<sup>137</sup> El propio Céline nos pinta el retrato de esta mujer, oponiéndola a la imagen paterna, en *Muerte a crédito*. «No puedo decir que fuera tierna ni afectuosa, pero no hablaba demasiado, y ya sólo eso es más que suficiente; y además, ¡nunca me abofeteó!... A mi padre, ¡le tenía un odio! No podía verlo, con su instrucción, sus tremendos escrúpulos, sus cóleras de panoli, todo su rataplán cargante. También encontraba absurdo que su hija se hubiera casado con semejante imbécil, con un sueldo de setenta francos al mes en Seguros».<sup>138</sup> La elección de este seudóni-

mo inscribe a Céline en la filiación de esta abuela, enemiga de lo falso y de las apariencias, capaz de denunciar la incapacidad del padre. Tal elección implica por fuerza tomar partido, y es algo que va más allá de la identificación con la madre. Philippe Muray destaca, con razón, que «no puede tratarse de una legitimación por la madre [...]. Por el contrario, se trata de remontarse a la madre de la madre, de la hija a la madre, en una efectuación de ese recorrido especialmente vedado que consiste en atravesar la intimidad de lo que un hijo puede entender como reproches silenciados entre una matriz y una supermatriz [...]. Remontar desde la madre hasta la abuela: descubrir los verdaderos orígenes de la madre, es decir los orígenes de lo que pretende hacerse pasar por el origen; remontar desde la historia hasta la prehistoria, de la masacre a la emoción, de la ilusión a lo real».<sup>139</sup> Sin embargo, el propio Céline contribuyó con sus declaraciones a mantener viva la leyenda de que había tomado como seudónimo el nombre de su madre. ¿Cómo descifrar esta mentira, salvo viendo en ella un anhelo de devolverle a la madre su dignidad agraviada por el padre, de salvarla de la infección y de la palabrería, de salvarla al fin y al cabo de la castración y de la muerte, tal como Semmelweis pretendía salvar a la madre apartando de ella las manos infectadas y los discursos académicos de los médicos, aun a costa de sacrificarse él mismo para conseguirlo?

Este anhelo —sin duda el más profundo en Céline— de hacer de la madre un ser completo, preservado de la castración y de la descomposición, el escritor lo traspone a su lengua materna, la lengua francesa, que es para él, como declara explícitamente, la única: «¡Sólo hay una lengua, Coronel, en este mundo parafarfulloso!... ¡Sólo una válida! ¡Respetable! La lengua imperial de este mundo: ¡la nuestra!... ¡jergas, las otras, ¡me entiende!... ¡dialeaos de última hora tardíos e inoportunos! ¡mal vestidos, mal pulidos, bufonadas! ¡roncos o como maullidos! ¡zopacerías de payasos!».<sup>140</sup>

Por lo tanto, en Céline, la cuestión del estilo se convierte en saber cuál es el suplemento que introduce en la lengua francesa para salvarla de la putrefacción (cuya imagen clave es la pierna descarnada de su madre) o de las apariencias de la circunlocución, y elevarla a la categoría de una lengua que nunca desfallece. «Cuando proclaman que TAMBIÉN YO (como los americanos, evidentemente) he escrito libros en *lenguaje hablado*, ya lo han dicho todo ¡Todo

el secreto! ¡Archi tontos! *Se trata de algo muy distinto*: de un lenguaje ritmado *interno* sin ningún desfallecimiento ¡en 630 páginas! ¡Vamos! ¡Pruébenlo!»<sup>141</sup> La «palabra que falta» de *Casse-Pipe* no soluciona este problema, porque esa palabra, eructada al final por un epiléptico, el nombre de la madre, no puede detener el goce mortal —mortal no sólo para los hombres, sino también para la propia lengua—, únicamente es capaz de excitar todavía más su reclamo. No es un significante lo que, al concluir la tentativa de decirlo todo, permitirá taponar la tara de la lengua materna, deficiencia frente a la cual al sujeto le quedan tan sólo dos vías abiertas: o identificarse con la podredumbre, o comprometerse con la impostura de las circunlocuciones. Si no se trata de un significante y, sin embargo, ha de traducirse en el estilo del escrito, ¿cuál es la naturaleza de ese suplemento? En sus *Conversaciones con el profesor Y*, el propio Céline nos lo define de una forma que debemos tomar en el sentido más literal: lo llama su «pequeño truco». «¡Pequeño inventor, perfecto! ¡Y de un truquito de nada!\* ¡Sólo un chisme de nada! ¡Yo no le mando mensajes al mundo! ¡Yo no, señor mío! ¡No voy atestando el Éter con mis pensamientos! ¡Yo! no, señor. No me sacio con palabras, ni con oportu, ¡ni con lisonjas juveniles! ¡Yo no *cogito* para el planeta!... Yo sólo soy un pequeño inventor ¡y de un chisme de nada! ¡colaré, ya lo creo! ¡como todo lo demás!»<sup>142</sup> Y ese «chisme de nada», Céline lo separa explícitamente de su posición de sujeto, que dice haber sacrificado por entero a la preparación de su invento. Hasta el punto que, cuando su interlocutor en las *Conversaciones...* le acusa de aferrarse a su invención como a un «yo» perpetuo, Céline le responde con esta sorprendente confianza: «¡Oh! ¡Coronel, oh! ¡Coronel!... yo, ¡la modestia en persona! ¡Mi yo no es en absoluto osado! ¡Sólo lo presento con un cuidado!... ¡muchísima prudencia!... ¡lo cubro siempre enteramente, con mucha precaución, de mierda! [...]... *hay que estar algo más que un poco muerto para ser verdaderamente gracioso* ¡Eso es! Es preciso que te hayan *desprendido* [...] —¿Yo a la mierda y desprendido? ¿Ésta es la fórmula, si he entendido bien? —¡No es gratuita, Coronel!... ¡Oh! ¡No! ¡No es gratuita! ¡no se equivoque: lo parece! ¡sólo lo parece! ¡y lo que cuesta! ¡hay que pagar por ello!».<sup>143</sup>

\* *Truc* tiene dos sentidos, y ambos tienen interés en el presente contexto de fetichismo: uno corresponde al español «truco» y el otro a «chisme, aparato, trasto».

¿Qué es ese «chisme de nada» que le permite desprenderse como un «yo a la mierda», o —por retomar una expresión de *Cuento de hadas...*— como un «esqueleto lleno de costras»?<sup>144</sup> Céline define su objetivo: se trata de reintroducir en el lenguaje escrito la *emoción* del lenguaje hablado. Insisto, porque este punto es decisivo: Céline subraya más lo *emotivo* que lo hablado. Se trata pues de algo que está *en* lo hablado sin ser lo hablado en sí mismo. Por eso no podemos conformarnos con decir que Céline escribe como se habla: al fin y al cabo, su estilo no tiene nada de «natural» (si acaso puede considerarse natural el lenguaje hablado). Al contrario, es puro artificio, resultado de un largo trabajo (a veces Céline escribe seis o siete versiones de sus libros), y en todo momento un trabajo sobre *la escritura*. La referencia de este trabajo al falo y a la castración parece manifiesta cuando Céline le explica al profesor Y el secreto de su técnica: si un bastón, sumergido en el agua, parece estar roto, torcido, Céline se propone corregir este efecto de la refracción rompiendo él mismo su bastón antes de meterlo en el agua.<sup>145</sup> Está claro, por lo tanto, que el estilo céliniano parte de un postulado: la castración es una ilusión (en todo caso lo es en la madre), y él trata de remediarlo haciendo algo «más real» con ayuda de un artificio, su «chisme de nada». Ese «chisme de nada» tiene una doble naturaleza: de *fetiché* (el falo imaginario cuya existencia se trata de sostener en la madre) y de *objeto (a)*.

En cuanto a su vertiente de objeto, es del todo manifiesto en sus últimos escritos que Céline va deshilachando la narración en provecho de la presencia de una *voz*, cuyos ritmo y musicalidad mandan en la frase, incluso en el relato —tal como en *Viaje...* o en *Casse-Pipe* el galope del caballo dirige el comportamiento del soldado. Así, la «expresión emotiva» que introduce en el relato es eso que en lo hablado no aparece como hablado, sino como causa del movimiento de hablar. Es algo que «viene del meollo del ser»,<sup>146</sup> y Céline dice que le vino como una revelación en el metro: un día, ante una boca del metro, sintió el abismo al igual que Pascal lo había sentido en el puente de Neuilly.<sup>147</sup> Ese abismo sucio y pestilente, «gran tragadero de los cansados», no es una simple imagen anal; para Céline se opone a la superficie, mundo de las ilusiones: «¿Las profundidades, o la superficie? ¡Oh elección entre infinitos! ¡La superficie está llena de interés!... ¡todos los trucos!... todo el Cine... ¡todos los placeres del Cine!... ¡piénsenlo! ¡piénsen-

lo!... las cantas de las damas, los traseros de la damas, ¡y toda la animación a su alrededor!... ¡los señores piafando!... ¡las vanidades salpicando!... ¡la concentración de las boutiques!... ¡los escaparates abigarrados!... ¡millones a gogó!... ¡el Paraíso etiquetado! [...] ¡pero atención! ¡magia! ¡ahora eres un filme! ¡te has convertido en un filme!».<sup>148</sup> ¿Debemos pensar, con Ph. Muray, que al elegir el metro Céline no se convierte a Dios, como Pascal, sino simplemente al vacío?<sup>149</sup> No lo creo. Porque el metro no se opone a las ilusiones de la superficie tan sólo por el hecho de ser un agujero: bajo la superficie y su mascarada, impone la presencia de un movimiento continuo, sin detenciones, sin pérdidas de tiempo: «¡Sin detenerse nunca en ninguna parte! ¡No, hasta el final, hasta el final, directo, a la emoción, a través de la emoción!».<sup>150</sup> Así, ese vacío está habitado por una fuerza que nada puede detener, que no se ha de detener —una metáfora de la pulsión en estado puro. Pero para que este movimiento del metro sea continuo y arrastre consigo a toda la superficie, ha de deslizarse sobre los raíles especiales que el estilo de Céline se encarga de perfilar: sus frases, con esos puntos suspensivos omnipresentes —Céline los describe como las «traviesas» indispensables para fijar su «estilo perfilado especial». ¿Qué realiza entonces el uso permanente de esos puntos suspensivos, sino la inserción en lo escrito de lo que no se puede decir y, sin embargo, es el sostén del lenguaje? O sea, la presencia continua de una voz, fuerza invocante que reclama el decir pero no dice nada por sí misma. Invocación que, como la traviesa con respecto al raíl, es perpendicular a la dimensión lineal de la frase y, más precisamente, al tiempo de la frase: la inserción de los tres puntos materializa un presente eterno en el interior mismo de la duración lineal del enunciado, huella omnipresente del objeto metonímico cubierto por el discurso.

Pero, por otra parte, el «chisme de nada» de Céline tiene también la naturaleza y la función de un fetiche introducido en la lengua. Y no hay mejor traducción de la estructura perversa del escritor que esta colusión del objeto y del fetiche en el estilo. Porque el suplemento de los puntos suspensivos con el que colma el vacío de la lengua como cadena significante (o como presentación sustitutiva del cuerpo de la madre) no es sólo el índice de la presencia de una voz. Es una voz particular, porque introduce en la frase cé-

liniana un ritmo y una música cuya función es convertir la lengua francesa en una lengua mágica, una lengua de ballet (como se sabe, Céline escribió diversos ballets que consideraba la cima de su obra, y lamentaba no haber conseguido hacerlos representar). Este es otro sentido del truco del «metro-todo-nervio-railes-mágicos-con-traviesas-de-puntos-suspensivos». A su fetichismo de la bailarina, que niega la cojera y la tara de la madre, le corresponde también el «truquito» del estilo que transforma la lengua en *rigodón* (título de su última obra). Dicho de otra manera, los puntos suspensivos de Céline son también un equivalente, una transposición de las *puntas* de la bailarina o de los saltos que efectúa cada cierto número de pasos. «El día en que las mujeres vayan vestidas sólo con músculos... y con música... cuántas frases menos... cuando los muslos blandos y rosados tengan al fin fama de repugnantes... cuando los raquitismos, las atrofias, las redondeces mal puestas no sean lo que son hoy día, [...] ese día, señor mío, ¿el mundo vivirá todavía de palabras?»<sup>151</sup> Volvemos a encontrar este mismo tema en *Cuento de hadas*: «...las bailarinas, las verdaderas, de nacimiento, están hechas, digamos, de ondas... no sólo de carnes, de piel rosada, de piruetas... sus brazos, sus dedos... ¿comprende usted?... Es útil en las horas atroces... ¡entonces fuera las palabras! ¡basta de palabras!».<sup>152</sup> El trabajo que la bailarina hace en su cuerpo incorporando en él un suplemento de músculos define pues para Céline el mismo ideal que se propone alcanzar cuando añade su «truquito» a la lengua materna. Se tratará de hacerla bailar hasta conseguir borrar su cojera original, hasta que la lengua goce de sí misma, como la bailarina, sin necesidad ya de ningún sujeto —sino sólo de un objeto, mirada para la bailarina, voz para la lengua. Nótese que, por otra parte, cuanto más progresa Céline en este trabajo de fetichización de la lengua, más se descompone él mismo corporalmente. Así, le vemos recorrer *Rigodón* apoyado en sus muletas, tal y como su madre cojeaba en *Muerte a crédito*. De esta forma, la renegación de la castración se distribuye en dos vertientes: el hombre y el estilo. Cuando salva a la madre, transformándola en bailarina, Céline se identifica, de una forma cada vez más teatral, con la mismísima podredumbre. Como Semmelweis, no puede acabar de salvar a la madre sin infectarse él mismo mortalmente.

## A modo de conclusión

El psicoanálisis es fundamentalmente una experiencia —con todas las inciertas implicaciones de este término—, tanto para el analista que supuestamente la dirige como para el analizante que a ella se somete. Para ambos participantes, esta experiencia se presenta como la renovación de una prueba: la prueba fundadora del deseo fundador que les lleva tanto al uno como al otro a sellar sus respectivos compromisos. Poner a prueba el deseo es, en cada caso, encontrar la vía que permita reconstruirlo como determinado originalmente y lógicamente por el deseo del Otro. He dicho *renovación* de una prueba fundadora y no *repetición*, aunque el recorrido de un análisis implica el paso, a veces muy laborioso, por los procesos de la repetición. ¿Qué sería la experiencia del psicoanálisis, cuál sería su valor o su interés, si al final no condujera a un reparto distinto de las cartas, aunque su número y sus figuras estén ya fijados de antemano, o sea por estructura? Podemos pues estar seguros de que un psicoanálisis que se limite a verificar el reparto inicial del saber inconsciente del analizante, o del saber psicoanalítico del analista, sólo puede ser una experiencia fallida. Que la experiencia del psicoanálisis ha de constituirse cada vez como una experiencia nueva, no es la simple afirmación de un ideal. Es la condición de su verdad, tanto para el analista como para el analizante.

¿Cómo dar cuenta entonces de una multiplicidad de experiencias cuyo objetivo es la singularidad más extrema, para extraer de ellas a pesar de todo algunas líneas de construcción que permitan generalizar su desarrollo y sus resultados? No podemos conformarnos ni con el punto de vista del clínico puro, para quien el psicoanálisis se desarrollaría empíricamente, sin ningún marco teórico,

ni con el del teórico puro, para quien la experiencia tendría por única función el control de lo acertado de un saber preestablecido. Aunque el psicoanálisis es ante todo una experiencia, debemos obrar de forma lo más rigurosa posible para protegerla de los desvíos en los que demasiado a menudo tiende a extraviarse. Mi opción en este sentido es la del propio Freud: la teoría ha de extraerse de la práctica, lo cual no excluye que se abra un campo a la pura especulación, a la elaboración de hipótesis. El futuro dirá si son intuiciones que se adelantan a las constataciones de la clínica, o bien la expresión sublimada de un fantasma del analista.

Los cinco capítulos anteriores contienen una serie de análisis clínicos que marcan el recorrido de lo que ha sido mi manera de entender y de abordar, en los quince últimos años, la cuestión de las perversiones en mi práctica de analista —tanto en sentido estricto como en el sentido más general de la lectura. Hay otros casos, más recientes y sin duda todavía más clarificadores, que merecerían figurar aquí. Pero es conveniente, en mi opinión, por razones de discreción y para beneficiarnos del suficiente distanciamiento intelectual, imprescindible para la elaboración, dejar pasar algún tiempo antes de publicarlos y en consecuencia fijarlos de forma definitiva. Por otra parte, me falta espacio, en el presente marco, para extraer de estos análisis, si no una síntesis, sí al menos los principios generales que permitan plantear los rudimentos de una teoría general de la perversión como estructura subjetiva. He de dejar para una obra ulterior la oportunidad de una exposición de esta clase.

Con peligro de frustrar al lector —aunque así tal vez le permita que él mismo se me adelante— me limitaré pues, en estas últimas líneas, a articular las cuestiones fundamentales que debería resolver una teoría psicoanalítica de la perversión.

La primera se refiere a la naturaleza del mecanismo inconsciente definitorio de la perversión como distinta de la neurosis y de la psicosis: la *Verleugnung* (renegación), que en la doctrina freudiana se distingue tanto de la *Verdrängung* (represión) neurótica como de la *Verwerfung* (forclusión) psicótica. Aunque Freud da una explicación de la renegación perversa que permite articularla con la castración imaginaria, queda por elucidar esta articulación a la luz de la enseñanza de Lacan, elevando este concepto de renegación a la categoría de una relación particular del sujeto con el lenguaje.



#### CONCLUSIÓN

La segunda cuestión, inmediatamente derivada de la primera, se refiere a la posición del sujeto perverso con respecto al fantasma, posición particular que sólo se encuentra en el marco de esta estructura.

En tercer lugar, el Edipo perverso, a menudo exclusivamente centrado en la representación de una madre fálica, contiene todavía no pocos puntos oscuros. Queda por dilucidar, en todo caso, el lugar de la figura paterna, que lejos de estar ausente o borrada, ocupa en la perversión un papel eminentemente singular.

En cuarto lugar, se debería considerar la relación compleja que el perverso establece entre los registros del deseo y del goce, y en consecuencia, establecer la función que adquiere la pulsión en esta estructura.

Por último, quedarían pendientes los temas fundamentales de lo que me atreveré a llamar la «ética perversa», y éste no sería el capítulo menos importante de esas conclusiones futuras. Porque la perversión es mucho más que una entidad clínica: es una determinada forma de pensar. Pensamiento cuya esencia demostrativa se deriva de las relaciones de perverso con el fantasma y con la Ley. Entender al perverso como el moralista de nuestro mundo, de este mundo entregado a las exigencias cada vez más inhumanas del discurso de la ciencia, no sería sin duda el descubrimiento menos irónico del psicoanálisis de hoy.

## Notas

### **Los fantasmas de la perversión y el deseo del analista**

1. J. Lacan, El Seminario, libro XI, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 17.
2. *Ibid.*, pág. 284.
3. S. Ferenczi, *Diario clínico*, Ed. Conjetural, Buenos Aires.
4. Véase F. Regnault, *Dios es inconsciente*, Buenos Aires, Manantial.
5. D.A.F. de Sade, «La Vérité», in *Oeuvres complètes*, t. VIII, París, J. J. Pauvert, 1966.
6. J. Lacan, «Kant con Sade», en *Escritos*, Ed. Siglo XXI, (17ª edición, 2 vol.) págs. 744-770. En esta edición la paginación de los dos volúmenes es seguida, por lo cual en adelante no se especificará el volumen, sino sólo el número de página.
7. M. Blanchot, «La raison de Sade», en *Lautréamont et Sade*, París, Minuit, 1963.
8. J. Lacan, *op. cit.*, pág. 757.
9. E. Kant, *Crítica de la razón práctica*, Ed. Porrúa, pág. 112.
10. J. Lacan, *op. cit.*, págs. 754 y 758.
11. M. Henaff, «Tout diré ou l'encyclopédie de Traces», en *Obliques*, n. 12-13, 1977, págs. 29-37.
12. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971, pág. 129.
13. R. Barthes, *op. cit.*, pág. 147.
14. J. Lacan, Sem. XI, *op. cit.*, pág. 284. Véase también, pág. 165: «En este asunto no sólo está en juego lo que el analista se propone hacer con el paciente. También está lo que el analista se propone que su paciente haga de él. Abraham, digamos, quería ser una madre. También podría divertirme acotando la teoría de Ferenczi con una célebre canción de Georgius: *Je suis un fils-père*».
15. De ahí la importancia crucial de una ética del análisis, tema que, como Lacan demostró, desborda la cuestión factual de una deontología profesional.
16. En cuanto a esto, remito al capítulo II de mi libro *Que veut une femme?*, París, Navarin, 1986, págs. 35-47.
17. *Ibid.*
18. J. Lacan, *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, México, Siglo XXI, 1975.
19. J. Lacan, Le Séminaire, libro XXIII, «Le Sinthome», sesión del 18 de noviembre de 1975, en *Omicar?*, n. 6, pág. 9.

20. F. Wedekind, *L'Eveil du printemps*, trad. francesa de F. Régault, prefacio de J. Lacan, París, Gallimard, 1974.
21. S. Freud, carta a Martha Bernays del 20 de enero de 1886.
22. S. Ferenczi, *Obras completas*, t. IV, Ed. Espasa Calpe, pág. 146.
23. S. Ferenczi, *Diario clínico*, Conjetural, 1988.
24. E. Jones, *Vida y obra de Sigmund Freud*, Ed. Paidós, t. II, pág. 93.
25. S. Freud-S. Ferenczi, *Correspondance 1908-1914*, Ed. Calmann-Lévy, carta 171.
26. Carta de Freud del 24 de septiembre de 1910, en S. Freud-C.G. Jung, *Correspondencia*, Taurus.
27. Título que Ferenczi recibe de Freud el 17 de noviembre de 1911, cuando se hace explícito el desacuerdo con Jung.
28. Como se sabe, esta cuestión la abordó Freud explícitamente en su correspondencia con E. Weiss. Weiss había recibido una demanda de análisis de su primogénito, y cuando le pidió a Freud su opinión, éste le respondió, el 1 de noviembre de 1935: «En lo que se refiere al análisis de vuestro hijo, chico tan prometedor, se trata sin duda de una cuestión delicada. Con un hermano menor, sería más fácil; con mi propia hija me ha ido bien, pero con un hijo tropieza uno con ciertos escrúpulos». Y añadía: «Sin embargo, no me sorprendería que usted lo consiguiera [...] No se lo aconsejaría, aunque no tengo derecho a prohibírselo». S. Freud-E. Weiss, *Lettres sur la pratique psychanalytique*, Privat, 1975.
29. S. Ferenczi, «Dificultades técnicas de un análisis de histeria», en *Obras completas*, t. ni.
30. Véanse especialmente los artículos de Ferenczi titulados «Prolongaciones de la técnica activa en psicoanálisis», «Las fantasías provocadas», «Contraindicaciones de la técnica activa», en *Obras completas*, t. III.
31. La expresión aparece en el artículo sobre «Las fantasías provocadas», *op cit*, t. III, pág. 291.
32. «[...] para decirlo francamente, los problemas terapéuticos no me interesan mucho. En la actualidad soy demasiado impaciente. Padezco cierto número de handicaps que me impiden ser un gran analista. Entre otras cosas, soy demasiado paternal. Por otra parte, en todo momento me intereso por la teoría, me ocupo demasiado de ella, tanto, que las ocasiones que se presentan me sirven más para trabajar en mi propia teoría que para atender a las cuestiones de la terapia. En tercer lugar, no tengo paciencia para retener a la gente demasiado tiempo. Me canso de ellos, y prefiero extender mi influencia», le confía Freud en 1922 a A. Kardiner (A. Kardiner, *Mon analyse avec Freud*, París, Belfond, 1978, págs. 103-104).
33. S. Ferenczi, «El problema del fin del análisis», en *op cit*, t. IV, págs. 49-58.
34. *Ibid.*, pág. 57.
35. S. Ferenczi, *Diario clínico*, *op. cit*, pág. 291.
36. *Ibid.*, pág. 88.
37. *Ibid.*, pág. 281.
38. Carta de Freud a Ferenczi del 13 de diciembre de 1931, mencionada por Jones, *op. cit*, t. I, pág. 181.
39. S. Ferenczi, *Diario clínico*, *op cit*, pág. 23.
40. *Ibid.*, págs. 110-111.
41. *Ibid.*, pág. 111.
42. *Ibid.*, pág. 69-71, 100, 108.
43. No hemos podido localizar esta referencia en la edición española consultada.

44. Véase S. Freud, «Análisis terminable o interminable» y «Escisión del yo en los procesos de defensa», en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, tomo IX.
45. S. Ferenczi, *Diario clínico, op. cit.*, pág. 277.
46. Véase el capítulo VI de «Análisis terminable...», *op. cit.*
47. S. Ferenczi, *Diario clínico, op. cit.*, pág. 278.
48. *Ibid.*, págs. 275-276.
49. *Ibid.*, pág. 276 (la versión española dice erróneamente «constricción»).
50. *Ibid.*, págs. 278-279.
51. *Ibid.*, pág. 279.
52. *Ibid.*, pág. 278.
53. *Ibid.*, pág. 72.
54. *Ibid.*, pág. 73.
55. *Ibid.*, pág. 73.
56. *Ibid.*, pág. 97.
57. *Ibid.*, págs. 97-98.
58. *Ibid.*, pág. 88.
59. *Ibid.*, pág. 103.
60. Carta de Freud a Ferenczi del 2 de abril de 1933, mencionada por Jones, *op. cit.*, tomo III, 196.
61. Ferenczi-Groddeck, *Correspondance 1921-1933*, París, Payot, 1982, pág. 127. En la misma carta, Ferenczi confiesa: «La causa psíquica del declive, además del agotamiento, ha sido la decepción con respecto a Freud».

#### Dos homosexuales

1. Véase el capítulo siguiente.
2. K. Dover, *Homosexualité grecque* (1978), trad. fr., Grenoble, La pensée sauvage, 1982, págs. 211 y 222.
3. Tesis que atraviesa todo el desarrollo de Jacques Lacan, El Seminario, libro XX, *Aún*, Ed. Paidós.
4. I. Lacan, El Seminario, libro XI, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ed. Paidós, pág. 284.
5. S. Freud, «Sóbre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina» (1920), en *Obras Completas*, Ed. Biblioteca Nueva, tomo VII, págs. 2544-2561.
6. Véase el desarrollo de Lacan a propósito del cuadro y la función de la mirada, en El Seminario, libro XI, *op. cit.*, págs. 73-126, principalmente pág. 106.
7. S. Freud, «Análisis fragmentario de una histeria» (1905), *op. cit.*, tomo III, pág. 986.
8. S. Freud, «Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre» (1910), *op. cit.*, tomo V, págs. 1625-1630.
9. H. de Montherlant, *Tous feux éteints*, París, Gallimard, 1975, pág. 116.
10. S. Freud, «Algunas consecuencias psicológicas de la diferencia entre los sexos» (1925), *op. cit.*, tomo VIII, pág. 2.899.
11. J. Lacan, «Ideas directrices para un congreso sobre la sexualidad femenina», en *Escritos*, Ed. Siglo XXI, pag. 713.
12. Podría aislarse esta temática, por ejemplo, en algunas alucinaciones de la paciente a quien Freud llama Emmy en sus «Estudios sobre la histeria», *op. cit.*, tomo I, pág. 55 y sigs.

13. S. Freud, «Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina» (1920), *op. cit.*, tomo VII, pág. 2551, 1er párrafo.
14. *Ibid.*, pág. 2551.
15. Véase S. André, *Que veut une femme?*, París, Navarin, 1986, págs. 152-160.
16. S. Freud, «Fetichismo» (1927), *op. cit.*, tomo VIII, págs. 2993-2996.
17. J. Lacan, El Seminario, libro XX, *Aún*, Ed. Paidós, pág. 35.
18. S. Freud, «Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina», *op. cit.*, tomo VII, pág. 2.556.
19. *Ibid.*, pág. 2.556.
20. *Ibid.*, pág. 2.557.

### Las homosexualidades del hombre o ¿cómo ser un hombre?

1. S. Ferenczi, «Homoerotismo: nosología de la homosexualidad masculina».
2. P. Veyne, «L'homosexualité á Rome», en *Communications* n. 35, París, Seuil, 1982, col. «Points», pág. 47.
3. S. Freud, *La feminidad*, «Nuevas lecciones introductorias a] psicoanálisis» (1932), *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, tomo VIH, pág. 3.166.
4. J. Boswell, *Christianisme, tolérancesociale et homosexualité* (1980) París, Gallimard, 1985 (traducido del inglés).
5. A. Gide, *Corydon*, Alianza Editorial.
6. Citado por Boswell, *op. cit.*, pág. 411. La edición francesa de la *Summa Teológica* (1ª lección de la 2ª parte, cuestión 94, art. 3) da una traducción algo distinta (véase *Somme Théologique*, Ed. du Cerf, París, 1984, pág. 593.)
7. S. Freud, «La disolución del complejo de Edipo» (1923), *op. cit.*, tomo VII, págs. 2.748-2.751.
8. Esta expresión de la jerga *sado* designa el acto consistente en que un hombre se hace introducir el puño de uno o más partners por el ano. El *fist-fucking* se ha convertido en uno de los principales ritos sexuales de ciertos círculos de homosexuales.
9. En este sentido, me remito igualmente a lo que dije sobre el fantasma de la muerte del falo en el caso de Violeta, en el capítulo anterior.
10. Y. Mishima, *Le Soleil et l'Acier*, Gallimard, 1973.
11. Y. Mishima, *Confession d'un masque* (1958) Gallimard, col. «Folio», 1983. (Hay edición española, *Confesión de una máscara*. Planeta. Pero como está agotada, damos las referencias de la edición francesa.)
12. H. Scott-Stokes, *Vieet mort de Mishima*, Balland, 1985 (ed. española, *Vida y muerte de Mishima*, Muchnik, 1993).
13. J. Nathan, *Mishima*, Seix Barral, 1995.
14. Y. Mishima, *Le Soleil et l'Acier*, pág. 135. Algunas páginas más abajo, Mishima se refiere al mismo F104 «destripando la inmensa cortina azul, vivo como el golpe de un puñal».
15. S. Freud, «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci» (1910), *op. cit.*, t. V.
16. S. Freud, «Psicología de las masas y análisis del yo» (1921), *op. cit.*, tomo VII, pág. 2587.
17. Tal vez gracias a este estrecho margen de 50 días, en los que al parecer la paternidad de Mishima fue respetada, no fue un paranoico, sino un perverso.
18. Y. Mishima, *Confession d'un masque*, pág. 15.

19. Y. Mishima, *Le Soleil et l'Acier*, págs. 81-82.
20. Y. Mishima, *Confession d'un masque*, págs. 18-19.
21. *Ibid.* pág. 19.
22. *Ibid.* pág. 23.
23. *Ibid.* pág. 33.
24. *Ibid.* pág. 39.
25. *Ibid.* pág. 71.
26. H. Scott-Stokes, *op. cit.*, pág. 86.
27. Y. Mishima, *Le Soleil et l'Acier*, pág. 67.
28. J. Nathan, *op. cit.*, pág. 267.
29. *Ibid.*, pág. 267.
30. Y. Mishima, *Le Soleil et l'Acier*, pág. 78.
31. J. Lacan, «Kant con Sade», en *Escritos*, Siglo XXI, pág. 757.
32. Entrevista con Hubert Fichte, en *Le Magazine littéraire*, n. 174, junio de 1981, pág. 31.
33. J.-B. Moraly./ean Genet *la vieécrite*, París, Ed. de la Différence, 1988, pág. 22. (Trad. española, *Jean Genet*, Gedisa, 1989.)
34. Entrevista en *Playboy*, n. 4, abril de 1964, traducción francesa en *Le Magazine littéraire*, n. 174, junio de 1981, pág. 21.
35. Entrevista con Hubert Fichte, *op. cit.*, pág. 28.
36. Véase Y. Mishima, *Le Soleil et l'Acier*, pag. 33. Con una reserva, de todas formas: de hecho, Mishima sólo cultivó la musculatura de la parte superior del cuerpo —y por otra parte, ello le valió algunas burlas. Por lo tanto, para él, lo que representaba la imagen fálica no era el cuerpo entero, sino el torso.
37. Es conocido el escándalo que se desencadenó en los años 1933-1934 con el descubrimiento de las prácticas homosexuales en las S.A. y las Juventudes Hitlerianas. Queda por hacer un estudio de las relaciones entre nazismo y homosexualidad.
38. J. Genet, *Pompas fúnebres*, Ed. Debate, pág. 154.
39. *Ibid.*, pág. 155.
40. K. J. Dover, *Homosexualité grecque* (1978), *La pensée sauvage*, 1982 (traducido del inglés).
41. B. Sergent, *La homosexualidad en la mitología griega*, Altafulla y *L'Homosexualité initiatique dans l'Europe ancienne*, París, Payot, 1986.
42. Referido por J. Nathan, *op. cit.*, pág. 109.
43. Entrevista con H. Fichte, *op. cit.*, pág. 31.
44. Citado por J. Nathan, *op. cit.*, pag. 101.
45. J. Genet, *Milagro de la rosa*, Ed. Debate, 1994, pág. 40.
46. *Ibid.*, pág. 42.
47. J. Genet, «L'enfant criminel», en *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1979, tomo V, pág. 382.
48. J. Genet, *Milagro de la rosa*, págs. 120-121.
49. J. Genet, *Santa María de las Flores*, Ed. Debate, pág. 264.
50. *Ibid.*, págs. 274-275. Vuelvo a comentar este pasaje más abajo.
51. *Ibid.*, pág. 137.
52. *Ibid.*, pág. 264.
53. Véase J. Lacan, «Introducción teórica a las funciones del psicoanálisis en criminología», en *Escritos*, Siglo XXI.
54. Entrevista en *Playboy*, *op. cit.*, pág. 19.

55. J. Lacan, *Televisión*, Seuil, págs. 28-29.
56. M. Jouhandeau, *De l'abjection*, Gallimard, 1939, pág. 36. Véase también pág. 21.
57. *Ibid.*, pág. 54.
58. *Ibid.*, págs. 136-137.
59. M. Jouhandeau, *Algebre des valeurs morales*, Gallimard, 1935.
60. M. Jouhandeau, *Eléments pour une éthique*, Grasset, 1955, pág. 128.
61. *Ibid.*, pág. 82.
62. *Ibid.*, pág. 157.
63. *Ibid.*, pág. 80.
64. M. Jouhandeau, *De l'abjection*, pág. 85.
65. *Ibid.*, pág. 85.
66. J. Genet, *Milagro de la rosa*, pág. 53.
67. J. Genet, *Diario del ladrón*, pág. 162.
68. J. Genet, *Milagro de la rosa*, pag. 337.
69. *Ibid.* pág. 249.
70. J.-P. Sartre, *Saint Genet comedián el mártir*, en J. Genet, *Oeuvres complètes*, Gallimard, tomo I.
71. J. Genet, *Milagro de la rosa*, pág. 283.
72. J. Genet, *Diario del ladrón*, pág. 11.
73. *Ibid.*, pág. 13.
74. *Ibid.*, pág. 17.
75. J. Genet, *Milagro de la rosa*, pág. 341.
76. J. Genet, *Diario del ladrón*, págs. 12-13.
77. *Ibid.*, pág. 18.
78. Durante cierto tiempo, conviene precisar. Pues cuando su obra alcanzó el reconocimiento como parte de la literatura, incluso fue loada como un modelo, ya no podía desempeñar en la cultura el papel de objeto de escándalo del tubo de vaselina en *Diario del ladrón*. De alguna forma, el éxito y la gloria empujaron a Genet a la impostura, forzándole a dirigir sus pasos, primero hacia el teatro, luego hacia la acción política. Desde 1964, en la entrevista que concedió a *Playboy*, después de precisar: «Nunca he tratado de introducirme en la literatura francesa», y cuando su interlocutor le puntualiza que aun sin haberlo intentado lo había conseguido, convirtiéndose luego en uno de los invitados más cotizados de los salones literarios, Genet concluye con esta constatación llena de desencanto: «He tenido que traicionar al robo, un acto individual, en favor de una actividad de carácter más universal, la poesía; me he visto obligado a traicionar al ladrón que yo era para convertirme en el poeta en que espero haberme convertido. Pero esta *legalidad* no me ha hecho más feliz» (*op. cit.*, pág. 20).
79. J. Genet, *Santa María de las flores*, págs. 158-159.
80. *Ibid.*, pág. 159.
81. *Ibid.*, pág. 159.
82. J. Genet, *Milagro de la rosa*, págs. 34-35.
83. *Ibid.*, pág. 144.
84. *Ibid.*, pág. 280.
85. *Ibid.*, pág. 281.
86. J. Genet, *Santa María de las Flores*, págs. 273-274.
87. J.-P. Sartre, *op. cit.*, pág. 141.
88. J. Genet, *Santa María de las Flores*, págs. 274-275.

**Carlos o el discurso maniaco**

1. H. Ey, «Etude n. 21», en *Etudes psychiatriques*, Desclée de Brouwer, 1954, tomo III, pág. 54.
2. *DSM III*, Ed. Masson. En la actualidad ya ha salido el DSM IV.
3. Wajeman, *Le Maître et l'hystérique*, Navarin, 1982.
4. S. Cottet, «La "belle inertie": note sur la dépression en psychanalyse», en *Ornicarf* n. 32, pág. 69, Navarin, 1985.
5. J.-P. Changeux, *L'Homme neuronal*, Fayard, 1983.
6. Véase *Ornicarf*, n. 16-17, pág. 171, Navarin, 1979.
7. J. Delay, *Les Dérégléments de l'humeur*, PUF, 1946.
8. Véase R. Descartes, «Tratado de las pasiones del alma», en *Discurso del Método y Tratado de las pasiones del alma*, Planeta, 1989.
9. H. Ey, *op cit.*, pág. 61.
10. Véase J.-A. Miller, «A proposito de los afectos en la experiencia psicoanalítica», conferencia pronunciada en Gand el 16 de mayo de 1986, publicada en J.-A. Miller, *Matemos II*, Ed. Manantial.
11. Tomás de Aquino, «Tratado de las pasiones del alma», en *Summa Teológica*. Biblioteca de Autores Cristianos, tomo II. Véase igualmente E. Gilson, *Saint Thomas moraliste*, Vrin, 1974; y también, A. Di Ciaccia, «De passionibus animae», en *Actes de l'École de la Cause freudienne*, vol. X, 1986, pág. 63 y sigs.
12. R. Descartes, *op. cit.*, pág. 136.
13. S. Freud, «La represión», *op. cit.*, tomo VI, pág. 2057 (Ballesteros traduce «idea», en vez de «representación»).
14. J. Lacan, «En memoria de Ernest Jones: sobre la teoría del simbolismo», en *Escritos*, Siglo XXI, págs. 676-695.
15. J. Lacan, *Televisión*, Seuil, 1973, pág. 37.
16. *Ibid.*, pág. 39.
17. *Ibid.*, pág. 41.
18. *Ibid.*, pág. 16.
19. J. Lacan, El Seminario, libro X, «La Angustia» (inédito).
20. J.-A. Miller, *op cit.*
21. H. Ey, *op cit.*, pág. 75.
22. *Ibid.*, pág. 75.
23. *Ibid.*, pág. 91.
24. *Ibid.*, pág. 91.
25. *Ibid.*, pág. 82.
26. *Ibid.*, págs. 91-92.
27. J. Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano» (1960), en *Escritos*, Siglo XXI, pág. 784.
28. *Ibid.*, pág. 785.
29. *Ibid.*, págs. 788-795 y pág. 797.
30. Toda la obra de Raymond Roussel puede ser leída en función de este principio rector.
31. J. Lacan, *op. cit.*, pág. 786.
32. Tesis desarrollada por J.-A. Miller a lo largo de su curso «Del síntoma al fantasma y retorno» (inédito).
33. Citado por H. Ey, *op. cit.*, pág. 96.



34. J. Lacan, «El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada» (1945), *op. cit.*, pág. 194 y sigs.
35. R. Descartes, «Meditaciones metafísicas», en *Discurso del Método, Meditaciones Metafísicas*, Ed. Espasa Calpe, col. Austral, *op. cit.*, pág. 97.
36. *Ibid.*, pág. 93.
37. *Ibid.*, pág. 93.
38. *Ibid.*, pág. 93.
39. *Ibid.*, pág. 93.
40. *Ibid.*, pág. 95.
41. *Ibid.*, pág. 94.
42. *Ibid.*, pág. 94.
43. *Ibid.*, pág. 94.
44. *Ibid.*, pág. 94.
45. *Ibid.*, págs. 94-95.
46. *Ibid.*, pág. 95.
47. *Ibid.*, pág. 95.
48. Nota de F. Alquié, en R. Descartes, «Les Méditations» en *Oeuvres philosophiques*, Garnier, 1973, tomo II, pág. 408.
49. R. Descartes, «Meditaciones metafísicas», en *Discurso del Método, Meditaciones Metafísicas*, Ed. Espasa Calpe, col. Austral, *op. cit.*, pág. 96.
50. Nota de F. Alquié, en R. Descartes, «Les Méditations» en *Oeuvres philosophiques*, Garnier, 1973, tomo II, pág. 411.
51. R. Descartes, «Meditaciones metafísicas», en *Discurso del Método, Meditaciones Metafísicas*, Ed. Espasa Calpe, col. Austral, *op. cit.*, pág. 97.
52. *Ibid.*, pág. 97.
53. K. Abraham, *Oeuvres complètes*, tomo IT, pág. 285. Payot. Trataré este tema de la impostura propia de la perversión en una obra ulterior.
54. J. Lacan, «El seminario sobre Hamlet», en *Freudiana*, n. 8 (1993), pág. 17.
55. *Ibid.*, *Freudiana*, n. 7, 1993, pág. 20.
56. *Ibid.*, *Freudiana*, n. 8, 1993, pág. 20.
57. En el momento de entregar este manuscrito al editor, me entero por una tercera persona de que Carlos lleva desde hace años una vida tranquila y discreta, y emplea su tiempo libre en comentar partidas de ajedrez en su club. No ha habido más episodios «maníaco-depresivo» después de la interrupción de su análisis.
58. A. Adamov, *UArveu*, Gallimard, págs. 32-33 y 73.
59. *Ibid.*, págs. 42-43.
60. *Ibid.*, pág. 73.
61. *Ibid.*, págs. 47-48.
62. *Ibid.*, págs. 22, 49-50, 100-101.
63. *Ibid.*, pág. 101.
64. J. Lacan, El Seminario, libro XVI, «De un otro al Otro» (inédito).
65. Prefacio de G. Deleuze a L. von Sacher-Masoch, *La Venus a la fourrure*, París, Minuit, 1967.

#### Céline o la pasión de la miseria

1. S. Freud, «Duelo y melancolía» (1915), en *Obras Completas*, tomo VI, pág. 2091.

2. F. Vitoux, *La vie de Céline*, Grasset, 1988, pág. 252.
3. S. Freud, *op. cit.*, tomo VI, pág. 2.093.
4. S. Freud, «Psicología de las masas y análisis del yo» (1923), *op. cit.*, tomo VII.
5. S. Freud, «El yo y el ello» (1923), tomo VII cap. *Las servidumbres del yo*
6. S. Freud, «Duelo y melancolía», tomo VI, pág. 2.094.
7. *Ibid.*, tomo VI, pág. 2.094.
8. *Ibid.*, tomo VI, pág. 2.095.
9. *Ibid.*, pág. 2.098
10. *Ibid.*, pág. 2.100.
11. K. Abraham, «Los estados maniaco-depresivos y las etapas pregenitales de organización de la libido» (1924), *Psicoanálisis Clínico*, vol. 4, Ed. Hormé.
12. En esto se distingue el maniaco del obsesivo —este último, como subraya Abraham (*op. cit.*, vol. IV, págs. 359-361) tiende más bien a retener el objeto (véase también pág. 378).
13. K. Abraham, *op. cit.*
14. J. Lacan, «Observaciones sobre el informe de D. Lagache: Psicoanálisis y estructura de la personalidad», en *Escritos*, Siglo XXI, pág. 652.
15. J. Lacan, El Seminario, libro I, *Los Escritos técnicos de Freud*, Paidós, especialmente págs. 121-130, 190-194, 212-223; El Seminario, libro II, *El yo en la teoría de Freud y en la técnica del psicoanálisis*, Paidós.
16. S. André, *Que veut une femme?*, Navarin, 1986, pág. 115.
17. S. Freud, «Una neurosis demoníaca en el Siglo XVII» (1993), tomo VII.
18. K. Abraham, *op. cit.*, págs. 361-365.
19. J. Lacan, «El seminario sobre Hamlet», *Freudiana*, n. 6, 7 y 8.
20. *Ibid.* n. 8, 1993, pág. 31.
21. *Ibid.* n. 7, 1993, pág. 28.
22. J. Lacan, «La significación del falo» (1958), en *Escritos*, siglo XXI, pág. 669.
23. *Ibid.*, págs. 669-670.
24. J. Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis», *op. cit.*
25. J. Lacan, El Seminario, libro VII, *La Ética del psicoanálisis*, Paidós.
26. J. Lacan, «El seminario sobre Hamlet», *Freudiana*, n. 8, 1993, pág. 18.
27. Véase D. P. Schreber, *Memorias de un neurópata*, Ed. Petrel, cap XI, donde el delirio adquiere la dimensión de un verdadero síndrome de Cottart.
28. J. Lacan, «El seminario sobre Hamlet», *Freudiana*, n. 8, 1993, pág. 18.
29. W. Shakespeare, *Hamlet*, acto I, escena 5.
30. L.-F. Céline, *Viaje al fin de la noche*. Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1960.
31. Véase Ph. Muray, *Céline*, Denoel, 1981, págs. 121 y sigs. (uno de los mejores ensayos publicados sobre Céline).
32. Para los datos de la vida de L.-F. Destouches, alias Céline, me apoyo en las dos biografías más completas aparecidas hasta el momento: F. Gibault, *Céline*, Mercure de France, 1977, 1985; y F. Vitoux, *La Vie de Céline*, Grasset, 1988.
33. Ph. Muray (*op. cit.*, pág. 162) no olvida el punto de apoyo fundamental que encuentra Céline en la ideología médica e higienista; por eso utiliza, para explicar su obsesión antisemita, la expresión de una «epidemia» judía que exigiría la intervención de un médico. Recordemos el papel capital que jugó el cuerpo médico en la elaboración y la aplicación de la solución final ideada por el nazis-

mo para «el problema judío» (véase Roben Jay Lifton, *Les Médecins nazis*, Lafont, 1989).

34. L.-F. Céline, *Casse-Pipe*, seguido del *Carnet de notes du cuirassier Destouches*, Gallimard, 1970, pág. 113.

35. *Ibíd.*, pág. 112.

36. F. Vitoux (*op. cit.*, pág. 24) escribe que la abuela de Céline «representaba para él, sin lugar a dudas, uno de los pocos *puntos fijos* de su existencia» (la cursiva es mía; recordemos la ausencia de domicilio fijo en el análisis del caso de Carlos, en el capítulo anterior).

37. F. Vitoux (*op. cit.*, pág. 24) describe a la abuela como una mujer alérgica a las mentiras, y por lo tanto particularmente sensible a la impostura. En *Muerte a crédito*, el narrador declara que su abuela odiaba a su padre.

38. L.-F. Céline, *Muerte a crédito*, Ed. Lumen, pág. 45.

39. J. Joyce, *Retrato del artista adolescente*, Ed. Lumen.

40. L.-F. Céline, *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*, pág. 97.

41. *Ibíd.*, pág. 100.

42. *Ibíd.*, págs. 101-102.

43. *Ibíd.*, pág. 103.

44. En la edición española consultada no se ha encontrado el pasaje equivalente (¿la traducción debió basarse en una edición francesa anterior?).

45. La etimología atribuye al término «bagatela» la significación de truco de malabarista.

46. L.-F. Céline, *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*, pág. 104.

47. F. Gibault, *op. cit.*, tomo I, pág. 63.

48. Cf. *Cahiers Céline*, n. 2, Gallimard, 1976.

49. F. Gibault, *op. cit.*, tomo I, pág. 68.

50. *Ibíd.*, pág. 68.

51. Entrevista en *Le Monde*, 10 de diciembre de 1932, en *Cahiers Céline*, n. 1, pág. 35, Gallimard, 1976.

52. L.-F. Céline, *Normance, Féerie pour une autre fois II*, Gallimard, 1954, pág. 194.

53. F. Gibault, *op. cit.*, pág. 130.

54. Testimonios recogidos por P. Ordioni, *Commandos et Cinquième Colonne en mai 1940*, Nouvelles Éditions Latines, 1970, págs. 7-17 (citado por F. Gibault, *op. cit.*, tomo I, pág. 142).

55. Véase el excelente ensayo de Ph. Muray, *op. cit.*, págs. 175-180 y 205-206.

56. L. F. Céline, *Bagatelles pour une massacre*, Denoel, 1938, pág. 138.

57. F. Vitoux pone al descubierto esta falsificación (*op. cit.*, pág. 90), mientras que F. Gibault, por el contrario, cae en la trampa (*op. cit.*, tomo I, pág. 154).

58. L.-F. Céline, *Muerte a crédito*, *op. cit.*, pág. 32.

59. Cf. *Les Cahiers de l'Herne*, reedición de los números 3 y 5, 1972, pág. 53.

60. F. Vitoux, *op. cit.*, pág. 97.

61. Carta a P. Monnier, citada por F. Vitoux, *op. cit.*, pág. 120.

62. F. Vitoux, *op. cit.*, pág. 110.

63. Citado por F. Gibault, *op. cit.*, tomo I, págs. 220-221.

64. F. Gibault, *op. cit.*, tomo I, pág. 226; F. Vitoux, *op. cit.*, pág. 138. Léase también la carta de ruptura citada por F. Vitoux, *op. cit.*, pág. 164.

65. F. Vitoux, *op. cit.*, pág. 140.

66. *Ibíd.*, págs. 139-140.

67. *Ibid.*, pág. 164.
68. Encontramos un retrato muy cargado de este personaje del gran comisio-  
nado internacional en A. Cohén, *Belle du seigneur*.
69. L.-E Céline, *Bagatelles pour une massacre*, *op. cit.*, pág. 104.
70. *Ibid.*, pág. 111.
71. F. Gibault, *op. cit.*, tomo I, pág. 250.
72. L.-F. Céline, *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*, pág. 195.
73. L.-F. Céline, *L'Église*, Gallimard, 1952. Véase la respuesta a Max Descaves  
en la entrevista publicada por *Paris-Midi* el 28 de marzo de 1933 (citada por F.  
Gibault, *op. cit.*, tomo I, pág. 274, y por F. Vitoux, *op. cit.*, pág. 169).
74. L.-F. Céline, *Muerte a crédito*, *op. cit.*, pág. 11.
75. F. Gibault, *op. cit.*, tomo I, págs. 283-286, y F. Vitoux, *op. cit.*, págs. 191-192.
76. F. Poulet, *Mon ami Bardamu*, Plon, 1971, págs. 91-92.
77. Ph. Muray, *op. cit.*, págs. 121-164.
78. Véase *Cahiers Céline*, n. 5, Gallimard, 1979, pág. 140.
79. Citado por F. Gibault, *op. cit.*, tomo II, págs. 155-156.
80. L.-F. Céline, *L'École des cadavres*, Denoel, 1938, pág. 164.
81. L.-F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, *op. cit.*, págs. 191-192.
82. A. Chesneau, «Essay de psychocritique de L.-F. Céline», *Archives des Let-  
tres Modernes*, n. 129, 1971, pág. 32.
83. F. Vitoux, *op. cit.*, pág. 317.
84. L.-F. Céline, *Semmelweis*, Alianza Editorial.
85. Véase D. Aebersold, «Céline, un démystificateur mythomane», *Archives des  
Lettres Modernes*, n. 185, 1979.
86. L.-F. Céline, *Semmelweis*, *op. cit.*, pág. 79.
87. *Ibid.*, pág. 108.
88. *Ibid.*, pág. 70. En realidad, la versión española que citamos traduce *mala-  
droit* por «desmanado». (N. del E.)
89. *Ibid.*, pág. 65.
90. *Ibid.*, págs. 156-157.
91. L.-F. Céline, *Muerte a Crédito*, *op. cit.*, págs. 25-26.
92. *Ibid.*, pág. 286.
93. L.-F. Céline, *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*
94. *Ibid.*, pág. 172. Véase también F. Vitoux *op. cit.*, págs. 248, 260-261.
95. *Cahiers Céline*, n. 1, *op. cit.*, 48.
96. L.-F. Céline, *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*, págs. 311-312.
97. *Ibid.*, pág. 343.
98. L.-F. Céline, «Lettres á Karen Marie Jensen», en *Cahiers Céline*, *ti. 5*, Ga-  
llimard, 1979, pág. 246.
99. L.-F. Céline, «Lettres á Édith Follet», en *Cahiers Céline*, n. 5, Gallimard,  
1979, págs. 165-166.
100. L.-F. Céline, *Viaje al fin de la noche*, *op. cit.*, pág. 148
101. L.-F. Céline, *Muerte a crédito*, *op. cit.*, págs. 38-39.
102. *Ibid.*, pág. 39.
103. *Ibid.*, pág. 39.
104. *Ibid.*, pág. 182.
105. *Ibid.*, págs. 290-291.
106. *Ibid.*, pág. 292.
107. *Ibid.*, pág. 293.

108. *Ibid.*, pág. 295.
109. *Ibid.*, pág. 297
110. *Ibid.*, pág. 300.
111. *Ibid.*, pág. 302.
112. *Ibid.*, págs. 477-478.
113. *Ibid.*, pág. 518-519.
114. *Ibid.*, pág. 521.
115. *Ibid.*, págs. 529-530.
116. *Ibid.*, pág. 532.
117. *Ibid.*, páj. 538.
118. L.-F. Céline, *Casse-Pipe*, *op. cit.*, pág. 8.
119. *Ibid.*, pág. 17.
120. *Ibid.*, pág. 25.
121. *Ibid.*, pág. 9.
122. *Ibid.*, pág. 61.
123. *Ibid.*, pág. 63.
124. *Ibid.*, pág. 64.
125. *Ibid.*, pág. 100.
126. *Ibid.*, pág. 101.
127. *Ibid.*, páj. 103.
128. L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois I*, Gallimard, 1986, págs. 38-39.
129. *Ibid.*, págs. 15-16.
130. *Ibid.*, pág. 19.
131. *Ibid.*, págs. 21, 27, 33, 46, 67, 101, 102, 120, 166, 169.
132. *Ibid.*, págs. 139-140.
133. L.-F. Céline *Entretiens avec le professeur Y*, Gallimard, 1955, págs. 39-40.
134. L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois I*, Gallimard, 1986, págs. 38-39.
135. *Ibid.*, pág. 189. Véase también págs. 33, 101, 120, 270.
136. L.-F. Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, pág. 91.
137. F Vitoux, *op. ciL*, pág. 24.
138. L.-F. Céline, *Muerte a crédito*, *op cit.*, pág. 55.
139. Ph. Muray, *op. ciL*, págs. 65-67.
140. L.-F. Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, pág. 107.
141. *Cahiers Céline*, n. 6, *op. cit.*, pag. 177.
142. L.-F. Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. cit.*, págs. 21-22.
143. *Ibid.*, págs. 66-67.
144. L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois I*, *op. ciL*, pág. 46.
145. L.-F. Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. ciL*, pág. 123.
146. *Ibid.*, pág. 36
147. *Ibid.*, pág. 82 y pág. 97 y sigs.
148. *Ibid.*, pág. 101.
149. Ph. Muray, *op ciL*, pág. 172.
150. L.-F. Céline, *Entretiens avec le professeur Y*, *op. ciL*, pág. 102.
151. L.-F. Céline, «Progres», en *Cahiers Céline*, n. 8, Gallimard 1988, pág. 57.
152. L.-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois I*, *op. cit.*, pág. 138.

