

CAUSAS

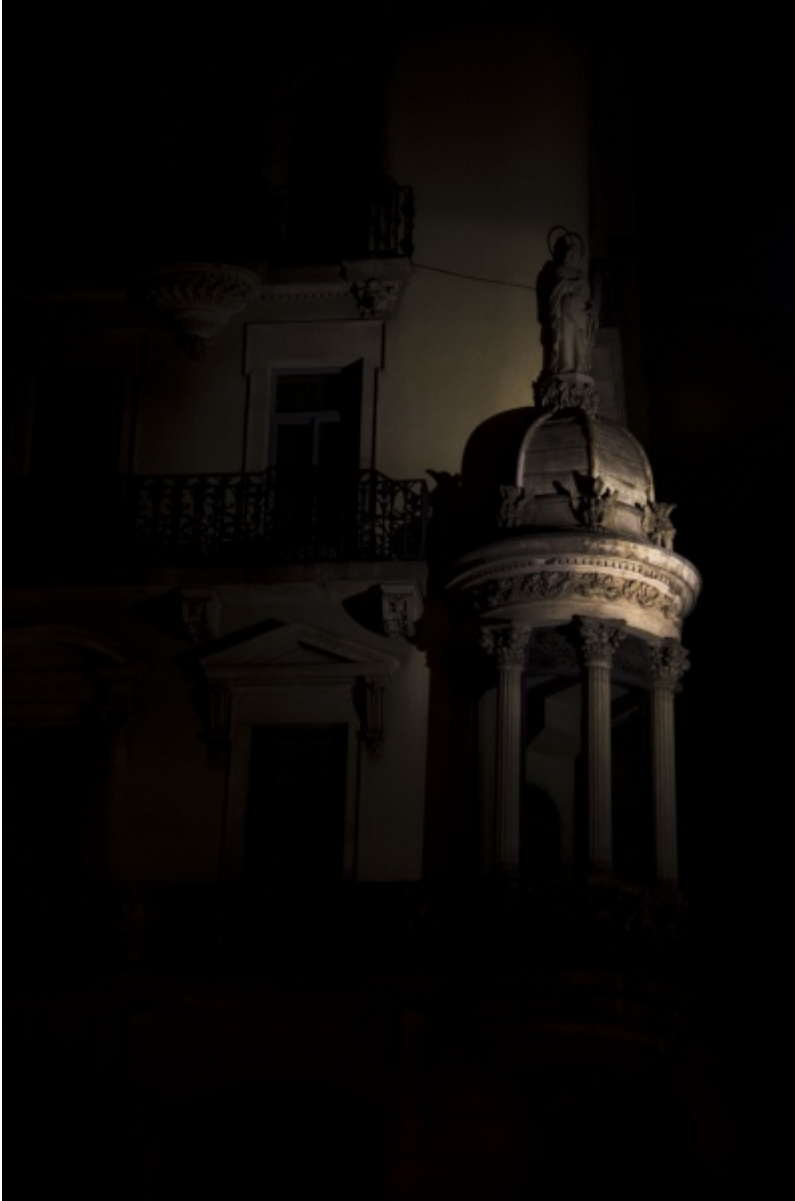
¿Qué se deja enseñar Jacques Lacan por la literatura?

Verónica Ortiz

*Lic. en Psicología (U.B.A).
Miembro de la Red AAPP
(Asociaciones Analíticas y
Publicaciones Periódicas), del
Comité Editorial de Analytica del
Sur. Psicoanálisis y crítica.
Miembro de APSaT (Asociación
de Psicoanálisis San Fernando-
Tigre).*

» *E-mail al autor*





Andrea Mac Micking. @andremacmickingphoto

I

¿Qué se deja enseñar acerca de la angustia Jacques Lacan por el escritor, ese hombre de letras que según él y junto al revolucionario, eran de los únicos hombres de la verdad que nos quedaban? De él decía que con su estilo marca la lengua. En la huella freudiana de reconocer un saber en el artista, un saber que tiene algo que decir al psicoanálisis para pensar su doctrina y para hacer en su práctica, Lacan hace un uso de obras literarias de algunos autores que resulta fecundo a la hora de ceñir la angustia. La angustia no es fácilmente apresable en una red de lenguaje, está más bien ligada al silencio pulsional. Es tal vez debido a esto que los ejemplos tomados de la literatura adquieren relevancia a la hora de dejarnos nosotros también enseñar por ellos.

II

Maupassant, Shakespeare y Hoffmann son los autores. *El Horla*, *El mercader de Venecia* y *El hombre de la arena*, los relatos.

El Horla es el nombre del esfuerzo por decir algo inefable: una presencia inquietante que va, poco a poco, tomando la vida entera de nuestro protagonista. Comienza acechando por las noches, luego inyectando desasosiego e inquietud en los días y termina en la locura incendiaria del narrador en un intento desesperado por librarse de él.

Maupassant le hace decir a su protagonista “*¿De dónde vienen estas influencias misteriosas que transforman nuestra felicidad en desánimo y nuestra confianza en angustia? [...] ¿Qué profundo es este misterio de lo Invisible! [...] esta sensación angustiosa de un peligro que me acecha, [...] este presentimiento de la aparición de un mal aún desconocido, madurando en la sangre y en la carne.*”

Lacan utiliza el aporte de Maupassant en dos oportunidades en el *Seminario X*. La primera, en ocasión de presentar su invento, el objeto *a* – con el auxilio de la topología del *crosscap* y de la banda de Moebius- explica que la imagen especular se convierte en la imagen extraña e invasora del doble, como ocurre poco a poco al final de la vida de Maupassant, cuando empieza a dejar de verse en el espejo o a percibir en la habitación un fantasma que sabe que tiene relación con él, que al darse vuelta *es* él. Y dice así: “He aquí la entrada de *a* en el mundo de lo real, al que no hace otra cosa más que volver”. Más adelante, explicando la relación existente entre la imagen especular y el Otro en el estadio del espejo, hace mención a la psicosis en la que la especularización es extraña, fuera del espacio, poniendo a *El Horla* como ejemplo.

Por su parte, William Shakespeare crea un personaje de una avaricia tal que prefiere hallar las joyas en el cuerpo muerto de su hija que a su hija viva. El judío Silok pretende cobrarse una deuda, si no en dinero, en *flesh*, carne humana, arrancada “de muy cerca del corazón”.

Al preguntársele de qué le serviría cobrarse con carne, Silok responde: “*Me serviría de cebo para los peces...*” [...] “*¿Por qué prefiero una libra de carne muerta a tres mil ducados? A esto responderé tan solo que cada cual tiene su gusto.*”

Al abordar el *acting out*, Lacan utiliza la libra de carne como una suerte de definición provisoria del objeto *a*: “[...] lo que yo les designo como el *a* minúscula o la libra de carne.” Entre el sujeto y el Otro (tachado) “lo que surge es este resto, *a*, es la libra de carne.” Más adelante en el seminario examina el compromiso del hombre que habla con la cadena significante y con el cuerpo, diciendo: “[...] en el cuerpo hay siempre, debido a este compromiso en la dialéctica significante, algo separado, algo sacrificado, algo inerte, que es la libra de carne.” Y pregunta: “¿Qué es el resto? Es lo que sobrevive a la prueba de la división del campo del Otro por la presencia del sujeto.”

Por otra parte, Lacan ilustra la angustia como señal con los textos hoffmanianos que lee en Freud. Estudia lo *Unheimlich* freudiano y formula lo que, en opinión de J.-A. Miller, constituye la hipótesis más importante del seminario: “La angustia está ligada a todo lo que puede surgir en el lugar (-).” Es decir, falta la falta, la angustia no es sin objeto. En «Lo siniestro» Sigmund Freud nos recuerda que herirse en los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil que persiste muchas veces en el adulto: el miedo a quedar ciego es un sustituto frecuente de la angustia de castración. El hombre de arena, que arranca los ojos a las criaturas, enloquece a Nataniel y lo empuja al pasaje al acto, primero intento homicida y luego suicidio. El óptico Cópola es, en efecto, el abogado Coppelius y en consecuencia, también, el hombre de la arena. En una preciosa nota al pie, Freud estudia la etimología de este nombre propio: Coppella, y advierte que *coppo* es la cavidad orbitaria, es decir la cuenca vacía del ojo. El vacío y la pieza suelta. “*¡Sí! ¡Bello occo, bello occo!*”

En *La angustia – Introducción al seminario X de Lacan*, Miller propone que hay en el seminario dos movimientos: el primero, más ligado al estadio del espejo y los esquemas ópticos, de “apariciones” (ansiógenas) en el campo especular y el segundo, del lado del objeto *a* como pieza separada del cuerpo, no especular, de “separaciones” (erógenas). Así, podríamos hacer un ensayo tentativo de ordenar nuestras referencias: Maupassant y su *Horla* del lado de las apariciones; en *El hombre de la arena*, cada vez que aparece Coppelius los ojos corren riesgo de ser arrancados de sus cuencas, de

sus *coppas*, en Shakespeare, la libra de carne separada es la deuda que se paga por entrar al lenguaje.

III

*“Atraigo a los locos y a los malévolos y
los transformo en escabel o alfombra de mi éxito.”*

S. Dalí

Nos detenemos aquí con las referencias a nuestros artistas escritores para agregar al artista pintor: Salvador Dalí, quien también escribe libros y contribuciones a revistas, ilustra obras literarias, esculpe, hace *films*... Es que el seminario comienza con alusiones a la mantis religiosa, insecto hembra que tiene la tan inquietante costumbre de devorar al macho después de la cópula. Para explicar la angustia frente al deseo del Otro, Lacan introduce el apólogo de la mantis religiosa: el sujeto no sabe qué máscara porta frente al globo ocular del Otro-insecto que, además, no refleja nada y no le permite adivinar ante qué deseo está él ahí como objeto para satisfacer.

Dalí escribió *El mito trágico del Ángelus de Millet*, entre 1932 y 1935. El texto se extravió en 1941, momento de su huída junto a su mujer, Gala, de la ciudad de Arcachon ante la invasión alemana. Fue recuperado veintidós años después y publicado en Francia (1963), con la autorización del autor. Es un libro asombroso que explica con rigor el “método paranoico crítico” de su invención y el modo en que la obra en cuestión –cito– “se convirtió de súbito en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido”. He aquí un autor familiarizado con la obra freudiana e interlocutor de Lacan, que utiliza al psicoanálisis como “ciencia de los delirios genialmente sistematizados” aclarando “sin que en ese caso delirio comporte el menor sentido peyorativo, por supuesto”, para explicar lo que él denomina “el fenómeno delirante inicial y los fenómenos delirantes secundarios”.

Dalí parece haber sido un hombre angustiado. La angustia lo atrapaba con frecuencia e intensidad, lo testimonia este libro y aquel otro, *Confesiones inconfesables*, recogidas por André Parinaud. En *El mito trágico...* Dalí estudia metódicamente lo que se presenta primero como una certeza delirante inicial: el *Ángelus* tiene una intencionalidad que lo interpela, bajo el simulacro inofensivo, insípido del cuadro, “algo ocurre”. Esta certeza va tomando forma de manera sistemática: aunque Dalí se pregunta por las “angustias incomprensibles” provocadas por el *Ángelus*, al mismo tiempo escribe “Yo ya sabía casi todo sobre la transformación del cuadro, comprendía, veía con toda claridad de qué se trataba”.

Aísla luego dos “fenómenos delirantes secundarios”: uno al manipular piedras en la playa, experimentando con sus concavidades y convexidades evocadoras de los acoplamientos del amor, y otro el tropiezo con un pescador que viene en sentido contrario en un prado donde hay insectos, entre ellos la mantis religiosa. Del choque dice “dos gestos idénticos y que se correspondían como los de un solo hombre y su imagen en el espejo”; de los insectos, que siente una “fobia aterradorante total”.

El método avanza y el delirio se va construyendo pasando por dos fases más: el encuentro azaroso en un pueblo (de un nombre que evoca un detalle de su infancia), en una vitrina, de un juego de café con la imagen del cuadro duplicada en cada taza y en la cafetera. La siguiente, el hallazgo de una postal en la que unas cerezas, por sus colores y posiciones, entran en relación con las tazas y los dientes de quien las degustará, ligándose así a la cafetera. Se van delineando de este modo la figura de la madre (la mujer en la pintura) que devorará al hijo (la figura masculina, un “muerto de antemano”). Las fantasías de canibalismo, ligadas a lo atávico, angustiaban a Dalí hasta el paroxismo, propiciadas por la proliferación de tazas, cerezas, e imágenes del *Ángelus*.

Son numerosos los temas del testimonio del genial pintor en los que podríamos detenernos. Pero me centraré en unos pocos puntos que me interesaron debido a su proximidad a lo trabajado en el seminario CABA 2019 de Enrique Acuña.

Lo Unheimlich: “No es la imagen que cambia desde el punto de vista morfológico,” -dice Dalí- “sino que, desde el punto de vista del argumento, del drama, es posible objetivar y hacer comunicable una transformación completa.”

La infancia: “Al Ángelus de Millet asocio todos los recuerdos pre-crepusculares y crepusculares de mi infancia.” También a esa obra asocia sus teorías sexuales infantiles.

No hay relación sexual: “Viví bajo el terror del acto del amor, al que confería caracteres de animalidad, de violencia y ferocidad extremas, hasta el punto de sentirme completamente incapaz de realizarlo, no solo a causa de mi supuesta insuficiencia fisiológica, sino también por miedo a la fuerza aniquiladora, que me hacía creer en consecuencias casi mortales.” “En realidad, me moría de miedo frente al amor.”

La mantis: entre las dos figuras crepusculares, una frente a la otra, está la tensión de la espera y de la inmovilidad, que anuncia la inminente agresión sexual, de lo que se convertirá en el “cruel acoplamiento” entre un hijo excitado, subyugado, hipnotizado y la influencia erótica de la madre, que lo aniquila.

Lo asombroso (para mí): la inquietud de Dalí acerca de la muerte de un niño frente a una madre-mantis, habría sido corroborada cuando, sometido el cuadro de Millet a rayos X en el laboratorio del museo Louvre, bajo la campestre canasta con papas, aparece la imagen de un pequeño ataúd. Freud ya advertía acerca del grano de verdad en el núcleo de todo delirio. Los padres de Dalí habían perdido a un niño de siete años antes del nacimiento de éste último y habían dado el mismo nombre -Salvador- a ambos. “Este hermano muerto cuyo fantasma me acogió a guisa de bienvenida fue, por así decir, el primer diablo daliniano.” [...] “Al nacer puse los pies sobre las huellas de un muerto a quien adoraban y al que, a través de mí, se seguía amando más aún tal vez. [...] Van Gogh se volvió loco por la presencia de un doble, muerto a su lado. Yo no.”

IV

Finalmente, no debería faltar algún esfuerzo de nuestra parte para intentar cernir la angustia de la mano de alguno de nuestros escritores vernáculos. Por falta de espacio, no lo haré en esta ocasión. Pero acudieron a mi llamado Julio Cortázar, angustiado porque su casa había sido tomada y Horacio Quiroga, en una mano una gallina degollada y en la otra un almohadón de plumas.

Bibliografía:

- Acuña, E.: Seminario “El Otro del desengaño”, Biblioteca Sánchez Viamonte, CABA, 2019.
- Lacan, J.: *El Seminario*, Libro X, *La angustia*, Paidós, Bs. As., 2006.
- Lacan, J.: *Escritos II*, “La ciencia y la verdad”, Siglo XXI Argentina Editores, 1975.
- Freud, S.: *Obras completas*, Tomo XVII, “Lo ominoso”, Amorrortu, Bs. As., 1979.
- Miller, J.-A.: *La angustia- Introducción al seminario X de J. Lacan*, ELP, Barcelona, 2006.
- Hoffmann, E.: *El hombre de la arena*, JVE Psiqué, Bs. As., 1997.

-Shakespeare, W.: *El mercader de Venecia*, Centro Editor de Cultura, Bs. As., 2014.

-De Maupassant, G.: *El Horla y otros cuentos*, Gárgola, Bs. As., 2016.

-Dalí, S.: *El mito trágico del "Angelus" de Millet*, Tusquets Editor, Barcelona, 1978.

-Dalí, S. y Parinaud A.: *Confesiones inconfesables – recogidas por André Parinaud*, Bruguera, Barcelona, 1975.

