

150.11
E82m
C.01

92477

Slavoj Žižek

Mirando al sesgo

*Una introducción a
Jacques Lacan a través
de la cultura popular*



UNIVERSIDAD
ALBERTO
HURTADO
BIBLIOTECA

U/07/2002 00313P

PAIDÓS
Buenos Aires - Barcelona - México



Mirando al sesgo

Título original: *Looking Awry*

© 1991 Massachusetts Institute of Technology
Londres, The Mit Press, 1991

Traducción: Jorge Piatigorsky

Cubierta de Gustavo Macri

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, escrita a máquina, por el sistema "multigraph", mimeógrafo, impreso por fotocopia, fotoduplicación, etc., no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2000 de todas las ediciones en castellano

Editorial Paidós SAICF

Defensa 599, Buenos Aires

e-mail:paidosliterario@ciudad.com.ar

Ediciones Paidós Ibérica SA

Mariano Cubí 92, Barcelona

Editorial Paidós Mexicana SA

Rubén Darío 118, México, D.F.

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Impreso en la Argentina. Printed in Argentina

Impreso en MPS Santiago del Estero 388, Lanús, en febrero de 2000.

ISBN 950-12-6512-9

Índice

Prefacio	9
Reconocimientos	13
I. ¿Cuán real es la realidad?	
1. Desde la realidad a lo real	17
2. Lo real y sus vicisitudes	45
3. Dos modos de evitar lo real del deseo	89
II. Nunca se puede saber demasiado sobre Hitchcock	
4. Cómo los no engañados se equivocan	121
5. La mancha hitchcockiana	149
6. Pornografía, nostalgia, montaje: una tríada de la mirada	179
III. Fantasía, burocracia, democracia	
7. El <i>sinthome</i> ideológico	209
8. El obscuro objeto de la posmodernidad	235
9. El malestar en la democracia formal	255
Índice de obras y autores citados	279

Prefacio

Walter Benjamin recomendaba, como procedimiento teóricamente productivo y subversivo, la lectura de los productos superiores de una cultura junto con sus obras comunes, prosaicas, mundanas. Lo que él tenía en mente era una lectura del ideal sublime de la pareja enamorada, representado en *La flauta mágica* de Mozart, junto con la definición del matrimonio debida a Immanuel Kant (contemporáneo de Mozart), una definición que había suscitado mucha indignación en los círculos moralistas: el matrimonio, escribió Kant, es “un contrato entre dos personas adultas de sexos opuestos, acerca del uso recíproco de sus órganos sexuales”. Algo análogo hemos realizado en este libro: una lectura de los temas teóricos más sublimes de Jacques Lacan junto con, y a través de casos ejemplares de la cultura de masas contemporánea, no sólo Alfred Hitchcock (acerca de quien, después de todo, hay consenso en cuanto a que fue “un artista serio”), sino también el *film noir*, la ciencia ficción, las novelas policiales, el *kitsch* sentimental, hasta la cima (o la sima) de Stephen King. Por lo tanto, le aplicamos al propio Lacan su célebre fórmula de “Kant con Sade”, es decir, su lectura de la ética kantiana a través de los ojos de la perversión sadeana. En este libro el lector encontrará una serie completa de “Lacan con...”: con Alfred Hitchcock, con Fritz Lang, con Ruth Rendell, con Patricia Highsmith, con Colleen McCullough, con Stephen

King, etcétera. (Si también aparecen al pasar algunos grandes nombres, como Shakespeare y Kafka, el lector no debe inquietarse: los leemos estrictamente como autores *kitsch*, en el mismo nivel que a McCullough y King.)

Esta empresa tiene dos intenciones. Por una parte, el libro ha sido concebido como una especie de introducción a la “dogmática” lacaniana (en el sentido teológico de la palabra). Explota implacablemente la cultura popular, utilizándola como material conveniente para explicar, no sólo el vago perfil general del edificio teórico lacaniano, sino a veces también los detalles menudos que la recepción predominantemente académica de Lacan suele pasar por alto: las rupturas en su enseñanza, la brecha que lo separa del campo de la desconstrucción posestructuralista, etcétera. Esta manera de “mirar al sesgo” a Lacan permite discernir rasgos que por lo general se sustraen a una mirada académica “de frente”. Por otro lado, está claro que la teoría lacaniana sirve como excusa para un goce peculiar de la cultura popular. Utilizamos al propio Lacan para legitimar la carrera delirante de *Vértigo*, el film de Hitchcock, *Cementerio de animales*, de King, y desde *Obsesión indigna* de McCullough hasta *La noche de los muertos vivos* de Romero.

La solidaridad de estos dos movimientos podría ejemplificarse con una doble paráfrasis de las célebres proposiciones de De Quincey acerca del arte del asesinato, proposiciones estas que han servido como puntos frecuentes de referencia, tanto para Lacan como para Hitchcock:

Si una persona repudia a Lacan, muy pronto el psicoanálisis mismo le parecerá dudoso, y en adelante sólo lo separará un paso de desdeñar las películas de Hitchcock y rechazar por esnobismo la ficción de horror. ¡Cuántas personas han entrado en el camino de la perdición con alguna fugaz observación cínica sobre Lacan, que en su momento no tenía gran importancia para ellas, y terminaron tratando a Stephen King como a una absoluta basura literaria!

Si una persona repudia a Stephen King, muy pronto Hitchcock le parecerá dudoso, y en adelante sólo un paso la separa de

Prefacio

desdeñar el psicoanálisis y de rechazar por esnobismo a Lacan. ¡Cuántas personas han entrado en el camino de la perdición con alguna fugaz observación cínica sobre Stephen King, que en ese momento no tenía una gran importancia para ellas, y terminaron tratando a Lacan como a un oscurantista falocéntrico!

Al lector le corresponde decidir cuál de las dos versiones prefiere.

Permítanseme algunas palabras acerca del plan teórico del libro. El “retorno a Freud” lacaniano se suele asociar con su lema “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, es decir, con el esfuerzo por desenmascarar la fascinación imaginaria y revelar la ley simbólica que la gobierna. Sin embargo, en los últimos años de la enseñanza de Lacan el acento pasó de la escisión entre lo imaginario y lo simbólico a la barrera que separa lo real de la realidad (simbólicamente estructurada). En consecuencia, la primera parte del libro (“¿Cuán real es la realidad?”) intenta desarrollar la dimensión de lo real lacaniano, describiendo *en primer lugar* de qué modo lo que llamamos “realidad” implica el excedente de un espacio fantasmático que llena el “agujero negro” de lo real; *en segundo término, articulamos las diferentes modalidades de lo real* (lo real retorna, responde, puede traducirse a través de la forma simbólica, y en lo real hay saber); *finalmente, le presentamos al lector dos modos de evitar el encuentro con lo real*. Ejemplificaremos este último punto con las dos principales figuraciones del detective en la novela policial: “el detective de lógica y deducción” y “el detective duro”.

Aunque podría parecer que en la interminable lista de obras literarias sobre Alfred Hitchcock ya se ha dicho todo, la segunda parte de este libro (“Nunca se puede saber demasiado sobre Hitchcock”) se arriesga a proponer tres nuevos enfoques: *primero*, una articulación de la dialéctica del engaño que opera en las películas de Hitchcock, una dialéctica en la cual los que realmente se equivocan son los que no se dejan engañar; *a continuación*, una concepción del célebre *travelling*

como un procedimiento formal cuyo propósito es producir “una mancha”, un punto desde el cual la imagen misma mire al espectador, el punto de “la mirada del Otro”; *finalmente*, una propuesta que nos permita captar la sucesión de las principales etapas del desarrollo de Hitchcock, desde el viaje edípico de la década de 1930 hasta el narcisismo patológico, dominado por un superyó materno, de la década de 1960.

La tercera parte (“Fantasía, burocracia, democracia”) extrae algunas conclusiones de las últimas teorías de Lacan, concernientes al campo de la ideología y la política. *Primero*, delinea los contornos del *sinthome* ideológico (por ejemplo, una voz superyoica) como un núcleo de goce que opera en medio de todo edificio ideológico y de tal modo sustenta nuestra “sensación de realidad”. *Después* propone una nueva manera de conceptualizar la brecha entre el modernismo y el posmodernismo, centrada en la obscenidad del aparato burocrático tal como la traduce la obra de Kafka. El libro *termina* con un análisis de las paradojas intrínsecas en la noción misma de democracia: la fuente de estas paradojas es la inconmensurabilidad fundamental que existe entre el dominio simbólico de la igualdad, los derechos, los deberes, etcétera, y la particularidad absoluta del espacio fatasmático, es decir, de los modos específicos en que los individuos y las comunidades organizan su goce.

Reconocimientos

Versiones preliminares de algunos de los capítulos de este libro aparecieron en "Hitchcock", *October*, n° 38 (otoño de 1986); "Looking Awry", *October*, n° 50 (otoño de 1989); "Undergrowth of Enjoyment", *New Formations*, n° 9 (1989), y "The Real and Its Vicissitudes", *Newsletter of the Freudian Field*, n° 5 (1990).

Innecesario es añadir que Joan Copjec estuvo presente desde la concepción misma del libro, alentando al autor a escribirlo, y que el trabajo ulterior de ella sirvió como punto de referencia teórico, o que dedicó un tiempo considerable a perfeccionar el manuscrito. Por lo tanto, no diremos nada.

I

¿Cuán real es la realidad?

1. Desde la realidad a lo real

LAS PARADOJAS DEL OBJETO *a*

Mirando al sesgo las paradojas de Zenón

Lo que está en juego en el esfuerzo de “mirar al sesgo” los temas teóricos no es sólo un intento destinado a “ilustrar” la gran teoría, a hacerla “fácilmente accesible”, y de tal modo ahorrarnos el trabajo de pensar. Se trata más bien de que esa ejemplificación, esa escenificación de los temas teóricos saca a luz ciertos aspectos que de otro modo seguirían inadvertidos. Este procedimiento tiene ya un linaje respetable de predecesores filosóficos, desde el último Wittgenstein hasta Hegel. La estrategia básica de Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, ¿no consistió en socavar las diversas construcciones teóricas “presentándolas” como actitudes existenciales subjetivas (el ascetismo, el alma bella, etcétera), a fin de revelar sus inconsistencias ocultas, es decir, exhibir el modo en que las posiciones subjetivas de enunciación minaban sus propios contenidos positivos enunciados?

Para demostrar la fecundidad de este enfoque, consideremos al primer filósofo propiamente dicho, Parménides, quien afirmaba la existencia exclusiva del Ser como Uno. Lo interesante son las famosas paradojas con las que Zenón, su discípulo, trató de demostrar por el absurdo las tesis del maestro,

revelando las consecuencias insensatas, contradictorias, de la hipótesis de la existencia de lo múltiple y del movimiento. A primera vista (que es, por supuesto, la vista del historiador tradicional de la filosofía), estas paradojas aparecen como casos ejemplares de una pura logomaquia hueca, artificial, bromas lógicas ideadas para demostrar un absurdo obvio, algo que va contra nuestra experiencia más elemental. Pero en su brillante ensayo titulado “La técnica literaria de las paradojas de Zenón”,¹ Jean-Claude Milner de alguna manera las “escenifica”: da razones suficientes como para que lleguemos a la conclusión de que las cuatro paradojas por medio de las cuales Zenón trataba de demostrar la imposibilidad del movimiento se referían originalmente a lugares comunes literarios. La forma final en la cual estas paradojas pasaron a formar parte de nuestra tradición fue además el resultado de un típico procedimiento carnavalesco o burlesco, consistente en enfrentar un tema trágico y noble con su contracara vulgar y común, de una manera que recuerda al último Rabelais. Tomemos la más conocida de las paradojas de Zenón, la de Aquiles y la tortuga. Desde luego, su primer punto de referencia es la *Iliada*, libro XXII, versos 199-200, en los cuales Aquiles intenta en vano alcanzar a Héctor. Esta noble referencia fue entonces cruzada con su contracara popular, la fábula de Esopo sobre la liebre y la tortuga. La versión universalmente conocida en la actualidad, cuyos personajes son Aquiles y la tortuga, es por lo tanto una condensación ulterior de dos modelos literarios. La argumentación de Milner no interesa solamente porque demuestra que las paradojas de Zenón, lejos de ser un puro juego de razonamiento lógico, pertenecían a un género literario perfectamente definido y aplicaban la técnica literaria establecida de subvertir un modelo noble confrontándolo con su contracara trivial y cómica; desde nuestra perspectiva (lacaniana), lo principal son los *contenidos* de las referencias literarias de Zenón. Volvamos a la primera y más famosa de las paradojas mencionadas; como lo hemos señalado, su referencia literaria original se encuentra en unos versos de la *Iliada*: “Como en un sueño, el persegui-

dor nunca lograba alcanzar al fugitivo que perseguía, y tampoco el fugitivo podía escapar claramente de su perseguidor, de modo que ese día Aquiles no logró alcanzar a Héctor, ni Héctor pudo escapar de él definitivamente". Tenemos aquí esa relación entre el sujeto y el objeto que todos hemos experimentado en algún sueño: el sujeto, más veloz que el objeto, se acerca a él pero nunca lo alcanza. Se trata de la paradoja onírica de un continuo acercamiento a un objeto que sin embargo mantiene una distancia constante. El rasgo crucial de esta inaccesibilidad del objeto fue muy bien señalado por Lacan cuando subrayó que no se trata de que Aquiles no pueda *adelantarse* a Héctor o a la tortuga (puesto que es más rápido que Héctor, no tendría dificultades en dejarlo atrás), sino de que no puede *alcanzarlo*: Héctor es siempre demasiado rápido o demasiado lento. Hay aquí un claro paralelo con la conocida paradoja de *La ópera de dos centavos*, de Brecht: no te empeñes demasiado en perseguir la buena suerte, porque podría suceder que te adelantes a ella y la dejes atrás. Así sale a luz la economía libidinal del caso de Aquiles y la tortuga: la paradoja escenifica la relación del sujeto con el objeto causa de su deseo, que nunca puede alcanzarse. El objeto causa está siempre perdido; todo lo que podemos hacer es dar vueltas alrededor de él. En síntesis, la topología de esta paradoja de Zenón es la topología paradójica del objeto del deseo, que no podemos aferrar, sea lo que fuere lo que hagamos para alcanzarlo.

Lo mismo podría decirse de las otras paradojas. Pasemos a la siguiente: la de la flecha que no puede moverse porque en cada momento ocupa un punto definido del espacio. Según Milner, su modelo es una escena de la *Odisea*, libro XI, versos 606-607, en los cuales Hércules lanza continuamente una flecha con su arco. Realiza el acto una y otra vez, pero, a pesar de esta actividad incesante, la flecha sigue inmóvil. Es casi superfluo recordar la semejanza de esta escena con la conocida experiencia onírica de la inmovilidad en el movimiento: a pesar de nuestra actividad frenética, seguimos en el mismo lugar. Como dice Milner, la característica crucial de esta escena con Hércules es su ubicación (el mundo infernal en el cual

Ulises se encuentra con una serie de figuras sufrientes, entre ellas Tántalo y Sísifo, condenadas a repetir el mismo acto indefinidamente). La economía libidinal del suplicio de Tántalo es notable: ejemplifica claramente la distinción lacaniana entre la necesidad, la demanda y el deseo, es decir, el modo en que un objeto cotidiano destinado a satisfacer alguna de nuestras necesidades sufre una especie de transustanciación en cuanto es apresado en la dialéctica de la demanda, y termina produciendo deseo. Cuando demandamos un objeto, su "valor de uso" (el hecho de que sirve para satisfacer alguna de nuestras necesidades) se transforma *eo ipso* en una forma de expresión de su "valor de cambio"; el objeto en cuestión funciona como índice de una red de relaciones intersubjetivas. Si el otro a quien le formulamos nuestra demanda satisface nuestro deseo, de tal modo atestigua una cierta actitud respecto de nosotros. El propósito final de nuestra demanda de un objeto no es la satisfacción de la necesidad ligada a él, sino la confirmación de la actitud del otro respecto de nosotros. Por ejemplo, cuando una madre amamanta a su hijo, la leche se convierte en una prueba de amor. En consecuencia, el pobre Tántalo está pagando su codicia (su lucha por el "valor de cambio") cuando todos los objetos que obtiene pierden su "valor de uso" y se convierten en una encarnación pura e inútil del "valor de cambio": en cuanto muerde la comida, se convierte en oro.*

Pero quien merece sobre todo nuestro interés es Sísifo, condenado a empujar una roca hasta lo alto de una colina, desde donde esa piedra volvía a rodar pendiente abajo. Este guión, según Milner, fue el modelo literario de la tercera de las paradojas de Zenón: nunca podemos cubrir una distancia dada X, porque para hacerlo debemos primeramente recorrer la mitad, y para recorrer la mitad tenemos que recorrer primero la cuarta parte, y así sucesivamente, al infinito. La meta

* En realidad, como habrá advertido el lector, Žižek está pensando en Midas. (N. del T.)

(*goal*) retrocede cuando llegamos hasta ella. En esta paradoja es imposible no reconocer la naturaleza misma de la *pulsión* en su concepción psicoanalítica o, más precisamente, la distinción lacaniana entre su propósito (*aim*) y su meta (*goal*). *Goal* es el destino final, mientras que *aim* es lo que intentamos hacer, es decir, el camino en sí. Lo que dice Lacan es que el propósito real de la pulsión no es su meta (*goal*, la satisfacción plena) sino su propósito (*aim*): el propósito final de la pulsión consiste simplemente en reproducirse como pulsión, volver a su senda circular, continuarla hasta y desde la meta. La fuente real del goce es el movimiento repetitivo en este circuito cerrado.² En esto consiste la paradoja de Sísifo: en cuanto alcanza la meta, experimenta el hecho de que el propósito real de su actividad es el camino en sí, la alternancia del ascenso y el descenso.

¿Dónde detectamos la economía libidinal de la última de las paradojas de Zenón? Según ella, del movimiento de dos masas iguales en direcciones opuestas se sigue que *la mitad* de una cierta cantidad de tiempo equivale al *doble* de ese tiempo. ¿Dónde encontramos la misma experiencia paradójica de un *aumento* del efecto libidinal de un objeto cuando se intenta disminuirlo y destruirlo? Pensemos en el funcionamiento de la figura de los judíos en el discurso nazi: cuanto más se los exterminaba, cuanto más se reducía su número, más peligroso se volvía el resto, como si la amenaza creciera proporcionalmente a su disminución en la realidad. Éste es el paradigma de la relación del sujeto con el objeto horroroso que encarna su excedente de goce: cuanto más luchamos contra él, más crece su poder sobre nosotros.

La conclusión general que hay que extraer de todo esto es que, en un cierto dominio, las paradojas de Zenón son plenamente válidas: es el dominio de la relación imposible del sujeto con el objeto (causa de su deseo, el dominio de la pulsión que circula interminablemente en torno al objeto). Pero éste es el dominio que Zenón se ve obligado a excluir como "imposible" para que pueda establecerse el reinado del Uno filosófico. Es decir que la exclusión de lo real de la pulsión y el

objeto alrededor del cual ella circula es constitutiva de la filosofía como tal, razón por la cual las paradojas de Zenón, con las que él trata de demostrar la imposibilidad y en consecuencia la inexistencia del movimiento y la multiplicidad, son lo inverso de la afirmación del Uno, el Ser inmóvil de Parménides, el primer filósofo propiamente dicho.³ Tal vez ahora podamos comprender lo que quiso decir Lacan al enunciar que el objeto *a* “es lo que le falta a la reflexión filosófica para poder situarse, es decir, determinar su nulidad”.⁴

Goal y aim en el fantasma

En otras palabras, lo que Zenón excluye es la dimensión del *fantasma*, en cuanto que, en la teoría lacaniana, el fantasma designa la relación “imposible” del sujeto con *a*, el objeto causa de su deseo. El fantasma es usualmente concebido como un guión que realiza el deseo del sujeto. Esta definición elemental es perfecta, con la condición de que la tomemos *literalmente*: lo que el fantasma monta no es una escena en la cual nuestro deseo es totalmente satisfecho, sino que, por el contrario, esa escena realiza, representa el deseo como tal. La idea fundamental del psicoanálisis es que el deseo no es algo dado de antemano, sino algo que se debe construir, y el papel del fantasma consiste precisamente en proporcionar las coordenadas del deseo del sujeto, especificar su objeto, situar la posición que el sujeto asume. Sólo a través del fantasma se constituye el sujeto como deseante: *a través del fantasma aprendemos a desear*.⁵ Para ejemplificar este punto teórico crucial nos remitiremos a un relato breve de ciencia ficción, “Store of the Worlds”, de Robert Sheckley.

El señor Wayne, protagonista del cuento, visita al viejo y misterioso Tompkins, que vive solo en una choza ruinoso y llena de desechos en descomposición, en una zona abandonada del pueblo. Se rumorea que, por medio de una droga especial, Tompkins es capaz de transponer a las personas a una dimensión paralela donde se satisfacen todos sus deseos. Para pagar este servicio hay que entregarle al viejo alguno de los

bienes materiales más valiosos que uno posea. Wayne encuentra a Tompkins y comienza a conversar con él, quien le dice que la mayoría de sus clientes vuelven muy satisfechos de su experiencia; no se sienten defraudados. Sin embargo, Wayne vacila, y Tompkins le aconseja que se tome tiempo y reflexione antes de decidir. Mientras vuelve a su casa, Wayne piensa al respecto, pero, en cuanto llega, la esposa y el hijo que lo están esperando lo envuelven pronto en las alegrías y pequeños problemas de la vida familiar. Después, casi todos los días él se promete volver a visitar al viejo Tompkins y procurarse la experiencia de la satisfacción de sus deseos, pero siempre hay algo que hacer, alguna cuestión de familia que lo distrae y que lo lleva a posponer esa visita. Primero tiene que acompañar a la esposa a una fiesta de aniversario; después el hijo tiene problemas en la escuela; en el verano le ha prometido al niño ir a navegar con él; el otoño llega con nuevas preocupaciones. De este modo pasa todo el año, sin que Wayne haya tenido tiempo de tomar la decisión, aunque en el fondo de su mente sabe constantemente que tarde o temprano habrá de visitar a Tompkins. El tiempo transcurre de este modo hasta que... despierta súbitamente en la choza junto a Tompkins, quien le pregunta con amabilidad: "¿Cómo se siente ahora? ¿Está satisfecho?" Turbado y perplejo, Wayne murmura "Sí, sí, por supuesto", y le entrega al viejo todas sus posesiones mundanas (un cuchillo oxidado, una lata vieja y algunos otros pequeños objetos). Después se va rápidamente, apresurándose entre las ruinas que se desmoronan, para no llegar demasiado tarde y comer su ración vespertina de papas. De este modo alcanza a su refugio subterráneo antes de que oscurezca y de que salgan de sus agujeros la multitud de ratas que reinan en la devastación de una guerra nuclear.

Por supuesto, el relato es ciencia ficción del género "*después de la catástrofe*", y describe la vida cotidiana a continuación de una guerra nuclear (o de algún acontecimiento análogo), que ha provocado la desintegración de nuestra civilización. Pero lo que nos interesa es la trampa en la que cae el lector, esa trampa en la que se basa toda la eficacia del relato, y en la

que consiste la paradoja del deseo: tomamos por posposición de “la cosa en sí” lo que ya es “la cosa en sí”; tomamos por la búsqueda y la indecisión propias del deseo lo que es de hecho la realización del deseo. Es decir que la realización del deseo no consiste en ser satisfecho plenamente, sino que coincide con la reproducción del deseo como tal, con su movimiento circular. Wayne “realizó su deseo” precisamente con esa traslación alucinada a un estado que le permitía posponer indefinidamente la satisfacción plena del deseo, es decir, un estado que reproducía la falta constitutiva del deseo. De este modo podemos aprehender la especificidad del concepto lacaniano de angustia: no hay angustia cuando falta el objeto causa del deseo; no es la falta del objeto lo que da origen a la angustia sino, por el contrario, el peligro de que nos acerquemos demasiado al objeto y de este modo perdamos la falta misma. La angustia es provocada por la desaparición del deseo.

En este movimiento circular fútil, ¿dónde está exactamente el objeto *a*? Sam Spade, el protagonista de *El balcón maltés*, de Dashiell Hammet, cuenta que fue contratado para encontrar a un hombre que de pronto había abandonado su trabajo, su familia, y desapareció. Spade no puede rastrearlo, pero algunos años más tarde el hombre es ubicado en otra ciudad, donde, con otro nombre, lleva una vida notablemente análoga a la que había abandonado el día en que una viga que cayó de un edificio en construcción lo golpeó en la cabeza. En términos lacanianos, esa viga se convirtió para él en la marca de la inconsistencia del mundo: $s(\mathcal{A})$. A pesar de que esa “nueva” vida era casi idéntica a la anterior, él estaba firmemente convencido de que no había recomenzado en vano, es decir, que valió la pena cortar sus vínculos y empezar de nuevo. Vemos aquí el funcionamiento del objeto *a* en su forma más pura. Desde el punto de vista de la “sabiduría”, la ruptura no valió la pena; en última instancia, siempre nos encontramos en la misma posición de la que tratamos de escapar, razón por la cual, en lugar de correr tras lo imposible, debemos aprender a consentir nuestra suerte común y a encontrar placer en las trivialidades de nuestra vida cotidiana. ¿Dónde encontra-

mos el objeto *a*? El objeto *a* es precisamente ese excedente, esa ficción elusiva que arrastra al hombre a cambiar su existencia. En realidad, no es nada en absoluto, sólo una superficie vacía (la vida del hombre después de la ruptura era la misma que antes), pero gracias a él la ruptura vale la pena.

UN AGUJERO NEGRO EN LA REALIDAD

De qué modo la nada puede engendrar algo

El relato "La casa negra" de Patricia Highsmith ejemplifica perfectamente el funcionamiento del espacio fantasmático como superficie hueca, como una especie de pantalla para la proyección de los deseos: la fascinante presencia de sus contenidos positivos no hace más que llenar un cierto vacío. La acción tiene lugar en un pequeño pueblo de los Estados Unidos, donde los hombres se reúnen por la noche en el *saloon* y reviven recuerdos nostálgicos, mitos locales (por lo común las aventuras de su juventud), siempre asociados de algún modo con un viejo edificio desolado que está en una colina cercana. Sobre esa misteriosa "casa negra" se cierne una cierta maldición; hay entre los hombres un acuerdo tácito en cuanto a que no está permitido acercarse a ella. Se supone que quien entra en la casa corre un peligro de muerte: según los rumores, hay espectros, la habita un lunático solitario que mata a los intrusos, etcétera. Pero, al mismo tiempo, la "casa negra" es un lugar que enlaza todos sus recuerdos de la adolescencia, las primeras transgresiones, sobre todo las relacionadas con el sexo (los hombres repiten interminablemente que, años atrás, en esa casa tuvieron su primera relación sexual, con la chica más linda del pueblo, y que allí fumaron su primer cigarrillo). El héroe del cuento es un joven ingeniero que acaba de mudarse al lugar. Después de escuchar todos los mitos sobre la "casa negra", anuncia al grupo su intención de explorar ese misterioso edificio la noche siguiente. Los hombres reaccionan con una desaprobación intensa pero silenciosa. El inge-

niero visita la casa, esperando que le ocurra algo horrible o por lo menos sorprendente. Con una tensa expectativa se acerca a la ruina oscura, sube por la escalera crujiente, examina todas las habitaciones, pero sólo encuentra algunos restos de alfombras en el piso. Vuelve al *saloon* y declara triunfalmente que la “casa negra” es sólo una ruina sucia y miserable, que en ella no hay nada fascinante o misterioso. Los hombres lo escuchan horrorizados, y cuando el ingeniero va a irse, uno de ellos lo ataca salvajemente. El joven cae al suelo, se golpea, y poco después muere. ¿Por qué horrorizó tanto a esos hombres la acción del recién llegado? Podemos intuir su resentimiento observando la diferencia entre la realidad y la “otra escena” del espacio fantasmático: la “casa negra” estaba prohibida a los hombres porque funcionaba como un espacio vacío en el que ellos podían proyectar sus deseos nostálgicos, sus recuerdos distorsionados; al afirmar públicamente que esa casa no era más que una ruina, el joven intruso redujo su espacio fantasmático a la realidad común, cotidiana. Anuló la diferencia entre la realidad y el espacio fantasmático, privándolos del lugar en el que podían articular sus deseos.⁶

La mirada de los hombres del *saloon*, capaz de discernir los contornos fascinantes del objeto del deseo donde una visión normal no ve nada más que un objeto cotidiano trivial, es literalmente una mirada capaz de ver la nada, es decir, de ver un objeto “engendrado por la nada”, como dice Shakespeare en una escena breve de *Ricardo II*, una de sus obras más interesantes. *Ricardo II* demuestra sin que quepan dudas que Shakespeare leyó a Lacan, pues el problema básico del drama es el de la *histerización de un rey*, un proceso por el cual el rey pierde el cuerpo segundo y sublime que hace de él un rey, y enfrenta el vacío de su subjetividad fuera del título-mandato de “rey”; en consecuencia, cae en una serie de estallidos teatrales, histéricos, desde la autocompasión hasta la locura sarcástica y payasesca.⁷ Pero en este caso sólo nos interesa el diálogo entre la Reina y Bushy, el sirviente del rey, al principio del acto II, escena II. El Rey ha partido en una expedición bélica; y la Reina está llena de malos presentimientos y de una

tristeza cuya causa no sabe discernir. Bushy trata de consolarla señalándole la naturaleza ilusoria, fantasmática, de su aflicción:

Bushy: Cada sustancia de una aflicción tiene veinte sombras,
Que parecen la pena misma, pero no lo son.
Pues el ojo de la tristeza, nublado por lágrimas enceguecedoras,
Divide una sola cosa en muchos objetos;
Como las perspectivas, que miradas de frente
Sólo muestran confusión; miradas al sesgo
Distinguen formas: de este modo su dulce majestad,
Mirando al sesgo la partida de su señor,
Encuentra más formas de aflicción que él mismo;
Las cuales, mirándolas tal como son, no son más que
sombras
De lo que no es. Entonces, reina tres veces graciosa,
No lloréis más que la partida de vuestro señor: más
no se ve;
O si se viera, es con el ojo falso de la tristeza,
Que llora cosas imaginarias como si fueran ciertas.

Reina: Tal vez sea así, pero mi alma interior
Me convence de otra cosa: sea como fuere,
Sólo puedo estar triste, muy triste,
Pues, aunque pienso en no pensar ningún pensamiento,
Con la nada de no pensar estoy desfalleciente y taciturna.

Bushy: Esto no es más que fantasía, mi graciosa dama.

Reina: Esto no es menos: la fantasía proviene aún
De alguna aflicción antecesora; no es el caso de la
mía,
Pues nada ha engendrado mi pena por algo;
O algo tiene la nada que me causa pesar: he heredado,

Pero aún no se sabe qué; no
Sé nombrarlo; es una miseria sin nombre, lo sé.

Por medio de la metáfora de la anamorfosis, Bushy trata de convencer a la Reina de que su tristeza carece de fundamento, de que sus razones son nulas. Pero el punto crucial es el modo en que esta metáfora se escinde, se duplica: es decir, el modo en que Bushy se enreda en una contradicción. Primero (“el ojo de la tristeza, nublado por lágrimas enceguecedoras, divide una cosa en muchos objetos”) se refiere a la oposición simple, de sentido común, entre una cosa tal como es “en sí misma”, en la realidad, y sus “sombras”, sus reflejos en nuestros ojos, impresiones subjetivas multiplicadas por la angustia y la pena. Cuando estamos preocupados, una pequeña dificultad asume proporciones gigantescas, todo nos parece mucho peor de lo que es realmente. La metáfora que opera en este caso es la de una superficie tallada de un modo tal que genera una multitud de imágenes. En lugar de la pequeña sustancia, vemos sus “veinte sombras”. Pero en los versos siguientes las cosas se complican. A primera vista, parecería que Shakespeare se limita a ilustrar el hecho de que “el ojo de la tristeza [...] divide una cosa en muchos objetos”, tomando una metáfora del ámbito de la pintura (“como las perspectivas que miradas de frente no muestran más que confusión [y] miradas al sesgo distinguen formas”). Pero en realidad realiza un cambio radical de terreno: pasa de la metáfora de la superficie vidriada a la metáfora de la anamorfosis, cuya lógica es muy distinta: se trata del detalle de una pintura que mirado de frente parece un punto borroso, pero si lo miramos al sesgo, desde un costado, asume formas claras y distintas. Los versos que aplican esta metáfora a la angustia y la tristeza de la Reina son entonces profundamente ambivalentes: “de este modo su dulce majestad, *mirando al sesgo* la partida de su señor, encuentra más formas de aflicción que él mismo, las cuales, viéndolas como son, no son más que sombras de lo que no es”. Ahora bien, si tomamos literalmente la comparación de la mirada de la Reina con la mirada anamorfótica, nos vemos

obligados a decir que *precisamente por mirar al sesgo, es decir, desde un costado, ella ve la cosa en su forma clara y distinta*, en oposición a la visión frontal, que sólo percibe una confusión indistinta (e, incidentalmente, el desarrollo ulterior del drama justifica los más siniestros presentimientos de la Reina). Pero, desde luego, Bushy no quiere decir esto; su intención era la opuesta: por medio de un deslizamiento imperceptible, vuelve a la *primera* metáfora (la de un cristal tallado) e intenta decir que, puesto que la mirada de la Reina está distorsionada por la pena y la angustia, ella ve causas de alarma, mientras que una visión más atenta y realista atestiguaría que no tiene nada que temer.

Tenemos aquí dos realidades, dos "sustancias". En el nivel de la primera metáfora, encontramos la realidad del sentido común, vista como "una sustancia con veinte sombras", una cosa escindida en veinte reflejos por nuestra mirada subjetiva; en síntesis, una realidad sustancial distorsionada por nuestra perspectiva subjetiva. Si miramos una cosa de frente, con realismo, la vemos tal como es, mientras que la mirada confundida por nuestros deseos y angustias (la mirada al sesgo) nos ofrece una imagen distorsionada, borrosa. Pero, en el nivel de la segunda metáfora, la relación es exactamente inversa. Si miramos de frente, es decir, con realismo, de modo desinteresado y objetivo, sólo vemos una mancha informe; el objeto sólo asume rasgos claros y distintos si lo miramos "desde un costado", es decir, con una mirada interesada, sostenida, impregnada y "distorsionada" por *el deseo*. Esto describe perfectamente al objeto *a*, el objeto causa del deseo: un objeto que, en cierto sentido, es puesto por el deseo mismo. La paradoja del deseo es que pone retroactivamente su propia causa; el objeto *a* es un objeto que sólo puede percibir una mirada "distorsionada" por el deseo, un objeto que *no existe* para una mirada "objetiva". En otras palabras, siempre, *por definición* el objeto *a* es percibido de manera distorsionada, porque fuera de esta distorsión, "en sí mismo", *él no existe*, ya que *no es nada más que la encarnación, la materialización de esta distorsión*, de este excedente de confusión y perturbación introdu-

cido por el deseo en la denominada “realidad objetiva”. “Objetivamente”, el objeto *a* es nada, pero, visto desde un cierto ángulo, asume la forma de “algo”. Tal como lo formula de un modo extremadamente preciso la Reina en su respuesta a Bushy, se trata de “su pena por algo” engendrada por “nada”. El deseo “levanta vuelo” cuando “algo” (su objeto causa) se encarna, da una existencia positiva a su “nada”, a su vacío. Este “algo” es el objeto anamorfótico, un puro semblante que sólo podemos percibir claramente “mirando al sesgo”. Sólo y precisamente la lógica del deseo desmiente la sabiduría obvia de que “de la nada no se sigue nada”: en el movimiento del deseo, “algo procede de la nada”. Aunque es cierto que el objeto causa del deseo es un puro semblante, esto no le impide desencadenar toda una serie de consecuencias que regulan nuestra vida y nuestros hechos “materiales, efectivos”.

El “piso 13” del espacio fantasmático

No fue casualidad que Shakespeare prestara tanta atención a esta paradoja de “algo engendrado por nada” (el mismo problema está en el núcleo de *El Rey Lear*), pues él vivió en el período de la rápida disolución de las relaciones sociales precapitalistas y de la enérgica emergencia de los elementos del capitalismo: un período en el cual se podía observar cotidianamente el modo en que una referencia a “nada”, a un puro semblante (por ejemplo, especular con papel moneda “sin valor”, que era sólo una “promesa” de sí mismo como dinero “real”) desencadenaba la maquinaria enorme de un proceso de producción que cambió la superficie de la tierra.⁸ De allí la sensibilidad de Shakespeare al poder paradójico del dinero, que lo convierte todo en su opuesto, le procura piernas a un lisiado, convierte a un monstruo en un hombre apuesto, etcétera: todos esos versos memorables de *Timón de Atenas* citados reiteradamente por Marx. Lacan tenía buenas razones para tomar como modelo de su idea del goce excedente (*plus-de-jouir*) la concepción marxista de la plusvalía: el goce excedente tiene el mismo poder paradójico para convertir las cosas (ob-

jetos del placer) en sus opuestos, hacer desagradable la experiencia sexual "normal" habitualmente considerada más placentera, hacer inexplicablemente atractivo un acto en general considerado repugnante (torturar a una persona amada, soportar una humillación penosa, etcétera).

Desde luego, esta inversión engendra el anhelo nostálgico del estado "natural" en el cual las cosas eran sólo lo que eran, en el cual las percibíamos "de frente" y nuestra mirada aún no había sido distorsionada por la mancha anamorfótica. Sin embargo, lejos de anunciar una especie de fisura patológica, la frontera que separaba las dos "sustancias" (la cosa que aparece claramente para la mirada objetiva y la "sustancia del goce" que sólo puede ser percibida claramente "mirando al sesgo") es precisamente lo que *nos impide caer en la psicosis*. Tal es el efecto del registro simbólico sobre la mirada. La emergencia del lenguaje abre un agujero en la realidad, y este agujero cambia el eje de nuestra mirada. El lenguaje duplica la "realidad", en ella misma y el vacío de la Cosa que sólo puede ser llenado por una mirada anamorfótica desde el costado.

Como ejemplo, permítasenos referirnos de nuevo a un producto de la cultura popular, una novela de ciencia ficción de Robert Heinlein titulada *La desagradable profesión de Jonathan Hoag*. La acción tiene lugar en la Nueva York contemporánea, donde un cierto Jonathan Hoag contrata al investigador privado Randall para que descubra qué le sucedió a él cuando entró en el inexistente piso 13 del edificio Acme, su lugar de trabajo. Hoag no tiene la menor idea de qué hizo durante ese tiempo. Al día siguiente, Randall lo sigue al trabajo, pero entre los pisos 12 y 14 Hoag desaparece súbitamente, y el detective no puede ubicar el piso 13. Esa misma noche, un doble de Randall se le aparece en el espejo de su dormitorio y le dice que lo siga al otro lado, donde lo reclama el comité. Del otro lado del espejo, el doble lleva a Randall a un gran salón de reunión, en el cual el presidente del comité de los doce le informa que está en el piso 13, al que lo llamarán periódicamente para interrogarlo. Durante los interroga-

torios subsiguientes, Randall se entera de que los miembros de ese misterioso comité creen en un Gran Pájaro que supuestamente alimenta a pájaros pequeños, su prole, y gobierna el universo junto con ellos. El relato termina cuando Hoag finalmente toma conciencia de su identidad real e invita a Randall y a su esposa Cynthia a un pícnic en el campo, donde les relata toda la trama. Les dice entonces que es crítico de arte, pero de un tipo peculiar. Nuestro universo humano es sólo uno de los existentes. Los amos reales de todos los mundos son seres misteriosos, desconocidos para nosotros, que crean diferentes mundos, diferentes universos, como obras de arte. Nuestro universo fue creado por uno de esos artistas universales. Para controlar la perfección artística de sus producciones, de tiempo en tiempo los creadores envían a alguien de su propia clase, disfrazado como habitante del universo creado (en el caso de Hoag, disfrazado de hombre), y ese personaje actúa como una especie de crítico de arte universal. (En el caso de Hoag hubo un cortocircuito, él olvidó quién era realmente y tuvo que solicitar los servicios de Randall.) Los miembros del misterioso comité que interrogaba a Randall eran sólo representantes de alguna divinidad inferior maligna que trataba de interrumpir el trabajo de los “dioses” reales, los artistas universales. Hoag le informa entonces a Randall y Cynthia que ha descubierto en nuestro universo algunos defectos menores: serán rápidamente reparados en las horas siguientes. Ellos ni siquiera advertirán el cambio, siempre y cuando, al volver en su auto a Nueva York, nunca bajen la ventanilla, en ninguna circunstancia y a pesar de lo que vean. Hoag parte; aún excitados, Randall y Cynthia inician el regreso al hogar. Mientras respetan la prohibición no sufren ningún contratiempo. Pero a cierta altura del camino presencian un accidente, un niño atropellado por un auto. Al principio la pareja conserva la calma y no se detiene, pero cuando encuentran un patrullero prevalece su sentido del deber, y se acercan para informarle lo que han visto. Randall le pide a Cynthia que baje un poco la ventanilla:

Ella obedeció, y en seguida aspiró profundamente, tragándose un grito. No gritó, pero quiso hacerlo.

Fuera de la ventanilla abierta no había sol, ni policía, ni niños: nada. Nada salvo una niebla gris e informe, latiendo lentamente como si tuviera una vida rudimentaria. A través de ella no podían ver nada de la ciudad, no porque la niebla fuera demasiado densa, sino porque estaba... vacía. De ella no se desprendía ningún sonido, no se veía en ella ningún movimiento.

La niebla se mezcló con el marco de la ventanilla y comenzó a penetrar en el interior del auto. Randall gritó: "¡Cierra la ventanilla!" Ella intentó hacerlo, pero sintió las manos enervadas; entonces el propio Randall se tendió e hizo girar la manivela, subiendo la ventanilla a su sitio.

Reapareció la escena bañada por el sol; a través del vidrio vieron al patrullero, el juego tumultuoso, la acera y, más allá, la ciudad. Cynthia le puso una mano en el brazo. "¡Vayámonos, Tedy!" "Aguarda un minuto", dijo él tensamente, y se volvió hacia la ventanilla que tenía detrás. La bajó con mucha cautela, quedó apenas una grieta, menos de un centímetro.

Fue suficiente. El flujo gris informe apareció de nuevo allí; a través del vidrio se veía el tránsito de la ciudad y la calle iluminada por el sol; a través de la apertura... nada.

Esa "niebla gris e informe, latiendo lentamente como si tuviera una vida rudimentaria", ¿qué es, si no lo real laciano, la pulsación de la sustancia presimbólica con su vitalidad abominable? Pero para nosotros lo esencial es el lugar desde el cual lo real irrumpe: la frontera que separa lo exterior de lo interior, materializada en este caso por el vidrio de la ventanilla. Y debemos referirnos a la experiencia fenomenológica básica de discordia, a la desproporción que existe entre el interior y el exterior, tal como se siente desde dentro de un automóvil. Afuera, el auto parece pequeño. Cuando nos deslizamos en él, a veces sentimos claustrofobia, pero en cuanto estamos dentro, el auto se siente de pronto mucho más grande y totalmente cómodo. El precio de esta comodidad es la pérdida de continuidad entre el "adentro" y el "afuera". A quienes están sentados dentro del automóvil la realidad exterior les parece ligeramente distante, el otro lado de una ba-

rrera o pantalla materializada por la ventanilla. Percibimos la realidad externa, el mundo que está afuera del auto, como "otra realidad", otro modo de realidad, no inmediatamente continuo con la realidad del interior. La prueba de esta discontinuidad es la incómoda sensación que nos abrumba cuando de pronto bajamos la ventanilla y permitimos que la realidad externa nos golpee con la proximidad de su presencia material. Nuestra incomodidad consiste en la súbita experiencia de la proximidad real de lo que la ventanilla, sirviendo como una especie de pantalla protectora, mantiene a una distancia segura. Pero cuando estamos instalados seguramente dentro del auto, detrás de las ventanillas cerradas, los objetos externos quedan, por así decirlo, transpuestos a otro modo. Parecen ser fundamentalmente irreales, como si su realidad hubiera sido puesta entre paréntesis, suspendida: en síntesis, parecen una especie de realidad cinematográfica proyectada sobre la pantalla de la ventanilla. Es precisamente esta experiencia fenomenológica de la barrera que separa lo interior de lo exterior, esta sensación de que lo exterior es en última instancia ficticio, lo que produce el efecto horroroso de la escena final de la novela de Heinlein. Es como si, por un momento, la "proyección" de la realidad exterior se hubiera detenido; como si, por un momento, enfrentáramos el gris informe, el vacío de la pantalla, el "lugar donde no tiene lugar nada, salvo el lugar" si se nos permite esta cita de Mallarmé, tal vez sacrílega en este contexto.

Esta discordia, esta desproporción entre lo interno y lo externo es también un rasgo fundamental de la arquitectura de Kafka. Una serie de sus edificios (los departamentos en los que tiene su sede el tribunal de *El proceso*, el palacio del tío en *América*, etcétera) se caracterizan por el hecho de que desde afuera parecen casas modestas, y cuando uno entra en ellas se convierten milagrosamente en laberintos interminables de escaleras y salones. (Recordamos los famosos dibujos de Piranesi, con el laberinto subterráneo de las escaleras y celdas de la prisión.) En cuanto rodeamos con un muro o una valla un cierto espacio, dentro de él experimentamos más de este inte-

rior de lo que parece posible para la visión externa. La continuidad, la proporción, quedan vedadas, porque la desproporción (el excedente de lo interno en relación con lo externo) es un efecto estructural inevitable de la barrera que separa lo exterior de lo interior. Esta desproporción sólo puede abolirse demoliendo la barrera, permitiendo que lo externo se trague lo interno.

“¡Gracias a Dios, era sólo un sueño!”

¿Por qué, entonces, la escala de lo interior excede a lo exterior? ¿En qué consiste este excedente de lo interior? Por supuesto, consiste en el espacio fantasmático: en nuestro caso, el piso 13 del edificio donde tenía su sede el misterioso comité. Este “espacio excedente” es un tema constante de la ciencia ficción y la literatura de misterio; se lo encuentra en muchos de los intentos clásicos del cine tendientes a evitar un final desdichado. Cuando la acción llega a su cima catastrófica, se introduce un cambio radical de perspectiva que reescenifica todo el curso de los acontecimientos, convirtiéndolos sólo en un mal sueño del protagonista. El primer ejemplo que acude a la mente es *La mujer del cuadro* [*Woman in the Window*], de Fritz Lang: un solitario profesor de psicología queda fascinado por el retrato de una mujer fatal que cuelga en la vidriera de un negocio próxima a la entrada de su club. Después de que la familia saliera de vacaciones, él aparece dormitando en ese club. Un empleado lo despierta a las once; el profesor sale del lugar y, como de costumbre, le dedica una mirada al retrato. Pero esa vez la figura cobra vida: a ella se superpone el reflejo de una hermosa morena que le pide fuego al profesor. Éste tiene entonces una relación con ella; mata al amante de la mujer en una pelea; es informado por un inspector de policía sobre los progresos de la investigación; se sienta en un sillón, bebe veneno, y cae dormido cuando sabe que su detención es inminente. Un empleado lo despierta a las once, y el profesor descubre que ha estado soñando. Tranquilizado, vuelve a su casa, consciente de que debe evitar que

lo seduzca alguna morena fatal. Pero no debemos ver el giro final como una transacción, una acomodación a los códigos de Hollywood. El mensaje de la película no es consolador. No es "fue sólo un sueño, en realidad soy un hombre normal, igual a los otros, y no un asesino". El mensaje es que *en nuestro inconsciente, en lo real de nuestro deseo, todos somos asesinos*. Parafraseando la interpretación que da Lacan de un sueño narrado por Freud (el del padre a quien se le aparece el hijo muerto, reprochándole con las palabras "Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?"), podríamos decir que el profesor despierta *para continuar su sueño* (de ser una persona normal como sus iguales en la sociedad), es decir, para escapar a lo real (a la realidad psíquica) de su deseo. Despertado a la realidad cotidiana, puede decirse con alivio "fue sólo un sueño", pasando por alto el hecho crucial de que, en vigilia, él no es "más que la conciencia de su sueño".⁹ En otras palabras, parafraseando la parábola de Chuang-tse y la mariposa, que es también una de las referencias de Lacan, se puede decir que no estamos ante un profesor burgués tranquilo, bondadoso, decente, que por un momento sueña que es un asesino, sino que, por el contrario, tenemos un asesino que en la vida cotidiana sueña que es un burgués decente.¹⁰

Este tipo de desplazamiento retroactivo de los acontecimientos "reales" hacia la ficción (el sueño) no es una "transacción", un acto de conformismo ideológico; sólo aparece como tal si sostenemos la oposición ideológica ingenua entre la "dura realidad" y el "mundo onírico". El énfasis cambia radicalmente en cuanto tomamos en cuenta que precisamente en los sueños, y sólo en ellos, encontramos lo real de nuestro deseo. Nuestra realidad común cotidiana, la realidad del universo social en el cual asumimos nuestros roles de personas decentes y bondadosas, se convierte en una ilusión basada en una cierta represión, en pasar por alto lo real de nuestro deseo. Esta realidad social no es entonces más que una débil telaraña simbólica que la intrusión de lo real puede desgarrar en cualquier momento. En cualquier momento, la más común de las conversaciones cotidianas, el más ordinario de los

acontecimientos, puede dar un giro peligroso, causando un daño irreversible. *La mujer del cuadro* lo demuestra por medio de su progreso en círculos: los hechos avanzan de modo lineal hasta que de pronto, precisamente en el punto del derrumbe catastrófico, nos volvemos a encontrar en un punto de partida anterior. El camino a la catástrofe resulta ser sólo un rodeo ficticio que nos retrotrae a nuestro punto de partida. Para generar este efecto de "ficcionalización" retroactiva, repite una escena (el profesor dormita en un sillón, el empleado lo despierta a las once). La repetición convierte retroactivamente en ficción lo que ha sucedido entretanto, es decir que el despertar real es sólo uno, y la distancia entre los dos despertares es el lugar de la ficción.

En una obra de John B. Priestley, *Esquina peligrosa*, un disparo de arma de fuego desempeña el papel del despertar del profesor. La obra trata de una familia rica que se va reuniendo en torno al hogar de su casa de campo cuando sus miembros vuelven de una cacería. De pronto se oye un disparo, y esto le impone a la conversación un giro peligroso. Hacen irrupción secretos familiares reprimidos durante mucho tiempo, y finalmente el padre, la cabeza de la familia que ha insistido en aclarar las cosas, en sacar a la luz del día todos los secretos, se retira, quebrado, al primer piso de la casa, y se suicida de un balazo. Pero este disparo resulta ser el mismo oído al comienzo de la obra, y se retoma la misma conversación, sólo que esta vez, en lugar de dar un giro peligroso, no abandona el nivel de una charla de familia superficial. Los traumas quedan enterrados, y la familia comparte sin problemas una cena idílica. Ésta es la imagen de la realidad cotidiana que ofrece el psicoanálisis: un frágil equilibrio que puede destruirse en cualquier momento si, de un modo totalmente contingente e impredecible, hace irrupción el trauma. Retroactivamente, el espacio que resulta ser de ficción, el espacio entre dos despertares o entre dos disparos, es, por su estructura formal, exactamente igual al piso 13 inexistente del edificio Acme de la novela de Heinlein: un espacio de ficción, "otra escena", donde sólo puede articularse la verdad de nues-

tro deseo (por lo cual, según Lacan, la verdad “está estructurada como la ficción”).

La solución psicótica: el Otro del Otro

Nuestra referencia a Kafka a propósito de la desproporción entre lo externo y lo interno no fue en absoluto accidental: el tribunal kafkiano, esa institución absurda, obscena, culpabilizadora, tiene que ubicarse precisamente en ese excedente de lo interior en relación con lo externo, como el espacio fantasmático del inexistente piso 13. En el misterioso comité, que interroga a Randall no resulta difícil reconocer una nueva versión del tribunal de Kafka, de la figura obscena de una ley superyoica maligna: el hecho de que los miembros de ese comité rindan culto al Pájaro divino no hace más que confirmar que en la imaginería de nuestra cultura (incluyendo *Los pájaros* [*The Birds*] de Hitchcock) las aves funcionan como la encarnación de una instancia superyoica cruel y obscena. Heinlein elude esta visión kafkiana de un mundo gobernado por la instancia obscena de un “Dios loco”, pero el precio que paga por ello es la construcción paranoide según la cual nuestro universo es la obra de arte de creadores desconocidos. La variación más chistosa sobre este tema (chistosa en sentido literal, porque su tema son los chistes) se encuentra en el cuento breve “Jokester”, de Isaac Asimov. Un científico que investiga los chistes llega a la conclusión de que la inteligencia humana comenzó precisamente con la capacidad para producirlos; en consecuencia, después de un análisis exhaustivo de millares de chistes, logra aislar el “chiste primordial”, el punto originario que permitió pasar del reino animal al reino humano, es decir, el punto en el cual una inteligencia sobrehumana (Dios) intervino en el curso de la vida sobre la tierra transmitiéndole al hombre el primer chiste. El rasgo común de este tipo de relatos ingeniosos “paranoides” es que implican la existencia de un “Otro del Otro”: un sujeto oculto que maneja los hilos del Otro (el orden simbólico) precisamente en el punto en el que este Otro comienza a hablar con auto-

nomía, es decir, donde produce un efecto de significado por medio de una contingencia carente de sentido, más allá de la intención consciente del sujeto hablante, como en los chistes o en los sueños. Este Otro del Otro es exactamente el Otro de la paranoia: el que habla a través de nosotros sin que lo sepamos, que controla nuestros pensamientos, que nos manipula a través de la espontaneidad aparente de los chistes o, como en la novela de Heinlein, el artista cuya creación fantasmaticada es nuestro mundo. La construcción paranoide nos permite eludir el hecho de que “el Otro no existe” (Lacan), no existe como un orden cerrado consistente: nos permite eludir el automatismo ciego, contingente, la estupidez constitutiva del registro simbólico.

Frente a esta construcción paranoide, no debemos olvidar el señalamiento de Freud y confundirla con la enfermedad en sí: la construcción paranoide, por el contrario, es un intento de curación, de salvar al sujeto de la enfermedad real (el “fin del mundo”, el derrumbe del universo simbólico) por medio de esa formación sustitutiva. Si queremos ser testigos del proceso de ese derrumbe (el derrumbe de la barrera entre lo real y la realidad en su forma pura) basta con que sigamos el recorrido de las pinturas producidas por Mark Rothko, la figura más trágica del expresionismo abstracto norteamericano, en la década de 1960, la última de su vida. El tema de estos cuadros es constante: sólo presentan un conjunto de variaciones cromáticas sobre la relación entre lo real y la realidad, relación traducida como abstracción geométrica por la célebre obra de Kasimir Malevich titulada *El desnudo icono desenmarcado de mi tiempo*: un simple cuadrado negro sobre un fondo blanco. “La realidad” (la superficie blanca del fondo, la “nada liberada”, el espacio abierto en el cual pueden aparecer los objetos) sólo obtiene su consistencia gracias al “agujero negro” que hay en su centro (*das Ding* lacaniana, la Cosa que da cuerpo a la sustancia del goce), es decir, en virtud de la exclusión de lo real, de la transformación del estatuto de lo real en el estatuto de una falta central. Las últimas pinturas de Rothko son manifestaciones de una lucha por salvar la barrera que

separa lo real de la realidad, es decir, impedir que lo real (el cuadrado negro central) inunde todo el campo, preservar la distancia entre el cuadrado y lo que a cualquier costo debe seguir siendo el fondo. Si el cuadrado ocupa todo el campo, si se pierde la diferencia entre figura y fondo, lo que queda es un autismo psicótico. Rothko describe esta lucha como una tensión entre un fondo gris y la mancha negra central que de cuadro a cuadro va expandiéndose amenazadoramente (a fines de la década de 1960, la vivacidad de los rojos y amarillos de las telas de este artista va siendo progresivamente reemplazada por la oposición mínima entre el negro y el gris). Si dirigimos a estas pinturas una mirada “cinematográfica” —es decir, si superponemos las reproducciones y hacemos que se sucedan rápidamente para dar la impresión de un movimiento continuo—, casi podemos visualizar el trayecto hacia un final inevitable, como si Rothko fuera impulsado por alguna necesidad fatal. En las telas inmediatamente anteriores a su muerte, la tensión mínima entre el negro y el gris se convierte por última vez en el conflicto ardiente entre rojos y amarillos voraces, dando testimonio de un desesperado intento final de redención, y confirmando al mismo tiempo de modo inequívoco la inminencia del fin. Rothko fue encontrado muerto en su *loft* de Nueva York, en un charco de sangre, con cortes en las muñecas. Prefirió la muerte a ser tragado por la Cosa, es decir, precisamente por esa “niebla gris e informe latiendo lentamente como si tuviera una vida rudimentaria” que los dos héroes de la novela de Heinlein perciben a través de las ventanillas abiertas.

Lejos de ser un signo de locura, la barrera que separa lo real de la realidad es por lo tanto la condición misma de un mínimo de normalidad: la locura (la psicosis) aparece cuando esta barrera se rompe, cuando lo real inunda la realidad (como en el derrumbe autístico) o cuando está en sí misma incluida en la realidad (asumiendo la forma del Otro del Otro: por ejemplo, del perseguidor del paranoico).

NOTAS

1. Jean-Claude Milner, *Détections fictives*, París, Éditions du Seuil, 1985, págs. 45-71.

2. "Cuando le confiamos una misión a alguien, el *aim* no es lo que trae a la vuelta, sino el itinerario que debe tomar. El *aim* es el camino tomado [...] Si la pulsión puede ser satisfecha sin alcanzar lo que, desde el punto de vista de una totalización biológica de la función, sería la satisfacción de su finalidad de reproducción, ello se debe a que es una pulsión parcial, y a que su *aim* es simplemente este retorno en circuito." (Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Londres, Hogarth Press, 1977, pág. 179.) [Ed. cast.: *El Seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1977.]

3. En otras palabras, podemos caracterizar la última paradoja de Zenón mediante la distinción hegeliana entre lo que el sujeto "quiere decir" y lo que "dice efectivamente" (una distinción que, incidentalmente, coincide con la diferenciación lacaniana entre *significación* y *significancia*). Lo que Zenón "quiere decir", su intención, pretende cancelar la naturaleza paradójica de nuestra relación con el objeto *a*, demostrando su inexistencia; lo que efectivamente hace (con más propiedad: lo que dice) es articular las paradojas mismas que definen el estatuto de este objeto como real-imposible.

4. Jacques Lacan, "Réponses à des étudiants en philosophie", en *Cahiers pour l'analyse* 3, París, Graphe, 1967, pág. 7.

5. Véase una articulación de esta noción de fantasma con respecto al cine en Elizabeth Cowie, *Sexual Difference and Representation in the Cinema*, Londres, Macmillan, 1990.

6. En este sentido, el papel del maizal segado, transformado en una cancha de béisbol en *El campo de sueños*, de Phil Robinson, es exactamente homólogo a la "casa negra": un claro que abre el espacio donde pueden aparecer las figuras fantasmáticas. En cuanto a *El campo de sueños* no debemos pasar por alto su aspecto puramente formal: todo lo que tenemos que hacer es dejar libre un cuadrado de tierra y cercarlo con una valla para que en él comiencen a aparecer fantasmas, y el maíz que está detrás se convierta milagrosamente en la espesura mítica que da origen a los espectros y guarda su secreto: en síntesis, un maizal común se convierte en un "campo de sueños". Algo análogo ocurre en el célebre cuento "The Window" de Saki: un invitado llega a una casa de campo y mira a través de la gran ventana el terreno que está detrás; la hija de la familia, la única que lo

recibió a su llegada, le dice que todos los otros miembros murieron recientemente en un accidente; poco después, cuando el huésped vuelve a mirar por la ventana, los ve acercarse, cruzando lentamente el campo, volviendo de cazar. Convencido de que son espectros de los muertos, huye horrorizado... (Desde luego, la hija es una astuta mentirosa patológica, que rápidamente inventa otra historia para explicarle a la familia que el invitado haya huido.) De modo que unas pocas palabras que rodeen la ventana con un nuevo marco de referencia bastan para transformarla milagrosamente en un escenario fantasmático y transustanciar a los propietarios embarrados en terroríficas apariciones espectrales.

En *El campo de sueños*, es especialmente significativo el contenido de las apariciones: el film culmina con la aparición del espectro del padre del protagonista (quien sólo lo recuerda tal como era en sus últimos años, una figura quebrada por el final vergonzoso de su carrera de jugador de béisbol). En la aparición se lo ve joven y lleno de ardor, ignorante del futuro que lo aguarda. En otras palabras, el protagonista lo ve en un estado en que el padre *no sabe que ya está muerto* (para repetir la conocida fórmula del sueño freudiano), y el héroe saluda su llegada con las palabras siguientes: “¡Míralo! ¡Tiene toda la vida por delante y yo no soy ni siquiera una chispa en sus ojos!” Ésta es una definición concisa del esqueleto elemental de la escena fantasmática: estar presente, como pura mirada, antes de la propia concepción o, con más exactitud, en el acto en el que hemos sido concebidos. La fórmula lacaniana del fantasma ($\$ \diamond a$) representa precisamente esa conjunción paradójica del sujeto y el objeto *qua*, esa mirada imposible: el “objeto” del fantasma no es la escena fantasmática en sí, su contenido (el coito parental, por ejemplo), sino la mirada imposible que lo presencia. Esta mirada imposible involucra una especie de paradoja temporal, un “viaje al pasado” que le permite al sujeto estar presente antes de sus comienzos. Recordemos la célebre escena de *Terciopelo azul* [*Blue Velvet*], de David Lynch, en la que el protagonista mira por una rendija en la puerta del baño el juego sexual sadomasoquista entre Isabella Rossellini y Denis Hopper, quien por momentos actúa como hijo de ella, y por momentos como su padre. Este juego es el “sujeto”, el contenido del fantasma, mientras que el protagonista, convertido en la presencia de una pura mirada, es el objeto. La paradoja básica de este fantasma consiste precisamente en el cortocircuito temporal en virtud del cual el sujeto *qua* mirada *se precede a sí mismo* y presencia su propio origen. Hay otro ejemplo en la novela *Frankenstein*, de Mary Shelley, donde el doctor Frankenstein y su pa-

reja se sienten interrumpidos en un momento de intimidad por la súbita percatación de que están siendo observados por el monstruo creado artificialmente (su "hijo"), mudo testigo de su propia concepción: "Allí está el enunciado del fantasma que impregna el texto de *Frankenstein*: ser la mirada que refleja el goce de los propios progenitores, un goce letal [...] ¿Qué es lo que mira el hijo? La escena primaria, la escena más arcaica, la escena de su propia concepción. El fantasma es esta mirada imposible." (Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein: Mythe et Philosophie*, París, Presses Universitaires de France, 1988, págs. 98-99).

7. Cf. el estudio clásico de Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, Princeton University Press, 1965. [Ed. cast.: *Los dos cuerpos del rey*, Madrid, Alianza, 1985.]

8. Cf. Brian Rotman, *Signifying Zero*, Londres, Macmillan, 1986.

9. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, págs. 75-76.

10. Igual que Jim en *El imperio del sol*, de Steven Spielberg, que es en realidad un aeroplano soñando que es Jim, o como el héroe de *Brazil*, de Terry Gilliam, que es en realidad una mariposa gigante y sueña que es un burócrata humano.

2. *Lo real y sus vicisitudes*

CÓMO LO REAL RETORNA Y RESPONDE

El retorno de los muertos vivos

¿Por qué el matema lacaniano de la pulsión es $\$ \diamond D$? La primera respuesta es que las pulsiones son por definición “parciales”, están siempre ligadas a partes específicas de la superficie del cuerpo (las llamadas “zonas erógenas”), las cuales, contrariamente a lo que pueda parecer a primera vista, no están determinadas biológicamente, sino que resultan del parcelamiento significativo del cuerpo. Ciertas partes de la superficie corporal son privilegiadas desde el punto de vista erótico, no por su posición anatómica sino debido al modo en que el cuerpo es apresado en la red simbólica. Esta dimensión simbólica aparece en el matema como D, es decir, demanda simbólica. La prueba definitiva de este hecho es un fenómeno que aparece a menudo en los síntomas histéricos, en los que una parte del cuerpo por lo general carente de valor erótico (el cuello, la nariz, etcétera) comienza a funcionar como zona erógena. Sin embargo, esta explicación clásica es insuficiente; pasa por alto la relación íntima entre la pulsión y la demanda. Una pulsión es precisamente una demanda no atrapada en la dialéctica del deseo, una demanda que se resiste a la dialectización. La demanda implica casi siempre una cierta

mediación dialéctica: demandamos algo, pero aquello a lo que apuntamos realmente con esa demanda es otra cosa, a veces incluso la denegación misma de la demanda en su literalidad. Con toda demanda se plantea necesariamente una pregunta: "Demando esto, pero ¿qué es lo que realmente quiero?" Por el contrario, la pulsión persiste en una demanda segura, es una insistencia "mecánica" que no puede ser apresada con ningún artificio dialéctico: demando algo y persisto en ello hasta el final.

El interés de esta distinción está relacionado con la "segunda muerte": las apariciones que surgen en el ámbito del "entre dos muertes" nos dirigen alguna demanda incondicional, y por esta razón encarnan la pulsión pura, sin deseo. Permítasenos comenzar por Antígona, la cual, según Lacan, irradia una belleza sublime desde el momento en que entra en el dominio del entre dos muertes, entre su muerte simbólica y su muerte real. Lo que caracteriza su postura más íntima es precisamente la insistencia en una cierta demanda incondicional, respecto de la cual no está dispuesta a ceder: el entierro apropiado de su hermano. Ocurre lo mismo que con el espectro del padre de Hamlet, quien vuelve de la tumba con la demanda de que el príncipe venga su muerte. Esta conexión entre la pulsión como demanda incondicional y el entre dos muertes es también visible en la cultura popular. En la película *Terminator*, Arnold Schwarzenegger interpreta a un *cyborg* que llega a Los Ángeles desde el futuro, con la intención de matar a la madre de un líder que aún no ha nacido. El horror de esta figura consiste precisamente en que funciona como un autómatas programado; incluso cuando no queda de él más que un esqueleto metálico sin piernas, persiste en su demanda y persigue a su víctima sin el menor signo de transacción o duda. El *terminator* es la encarnación de la pulsión carente de deseo.¹

En otras dos películas encontramos sendas versiones del mismo motivo: una de ellas es cómica, y la otra, patético-trágica. En *Creepshow*, de George Romero (guión de Stephen King), una familia se reúne en el aniversario de la muerte del

padre. Años antes, la hermana lo había asesinado en la fiesta de cumpleaños de él, golpeándolo en la cabeza como respuesta a su demanda repetida interminablemente: “¡Papá quiere su torta!” De pronto se oye un extraño ruido proveniente del cementerio de la familia, que está detrás de la casa; el padre muerto sale de la tumba, mata a su hermana asesina, le corta la cabeza a la esposa, la pone en una bandeja, la rocía con crema, la decora con velas, y masculla contento: “¡Papá consiguió su torta!” La demanda había persistido más allá de la tumba, hasta ser satisfecha.² La película de culto *Robocop*, un relato futurista sobre un policía herido de muerte que sobrevive con todas las partes de su cuerpo reemplazadas por sustitutos artificiales, introduce una nota más trágica: el héroe, que se encuentra literalmente “entre dos muertes” (clínicamente muerto y al mismo tiempo dueño de un cuerpo mecánico nuevo), comienza a recordar fragmentos de su vida humana anterior y atraviesa un proceso de resubjetivización, que lo transforma gradualmente, de pura pulsión encarnada, en un ser de deseo.³

La facilidad con que pueden encontrarse estos ejemplos en la cultura popular no debe sorprendernos: si hay un fenómeno que merezca denominarse “fantasma fundamental de la cultura de masas contemporáneas”, es este fantasma del retorno del muerto vivo: el fantasma de una persona que no quiere estar muerta y retorna amenazante una y otra vez. El máximo arquetipo de una larga serie (desde el asesino psicótico de *Halloween* hasta el Jason de *Martes 13* [*Friday the Thirteenth*]) sigue siendo *La noche de los muertos vivos* [*The Night of the Living Dead*] de George Romero, en la cual los “desmuertos” no son retratados como puras reencarnaciones del mal, de una simple pulsión de muerte o venganza, sino como sufrientes que persiguen a sus víctimas con una persistencia torpe, teñida de una tristeza infinita (igual que en *Nosferatu*, de Werner Herzog, película en la cual el vampiro no es una simple maquinaria maligna con una sonrisa cínica en los labios, sino un sufriente melancólico que anhela la salvación). A propósito de este fenómeno, permítasenos hacer una pregunta

ingenua y elemental: “¿por qué vuelven los muertos?” La respuesta que da Lacan es la misma que encontramos en la cultura popular: *porque no están adecuadamente enterrados*, es decir, porque en sus exequias hubo algo erróneo. El retorno de los muertos es signo de la perturbación del rito simbólico, del proceso de simbolización; los muertos retornan para cobrar alguna deuda simbólica impaga. Ésta es la lección básica que extrae Lacan de *Antígona* y *Hamlet*. Las tramas de estas dos obras incluyen ritos funerarios impropios, y el “muerto vivo” (Antígona y el espectro del padre de Hamlet) vuelve a saldar cuentas simbólicas. El retorno del muerto materializa entonces una cierta deuda simbólica que subsiste más allá de la muerte física.

Es un lugar común que la simbolización como tal equivale a la muerte simbólica: cuando hablamos sobre una cosa, suspendemos su realidad, la ponemos entre paréntesis. Precisamente por esta razón el rito funerario ejemplifica la simbolización en su forma más pura: a través de él, el muerto es inscrito en el texto de la tradición simbólica, se le asegura que, a pesar de la muerte, “seguirá vivo” en la memoria de la comunidad. Por otro lado, el “retorno del muerto vivo” es el reverso del rito funerario adecuado. Mientras que este último implica una cierta reconciliación, una aceptación de la pérdida, el retorno del muerto significa que no puede encontrar su lugar propio en el texto de la tradición. Los dos grandes acontecimientos traumáticos del Holocausto y el Gulag son casos ejemplares del retorno de los muertos en el siglo XX. Las sombras de sus víctimas continuarán persiguiéndonos como “muertos vivos” hasta que les demos un entierro decente, hasta que integremos el trauma de su muerte en nuestra memoria histórica. Lo mismo podría decirse del “crimen primordial” que funda la historia, el asesinato del “padre primordial” (re)construido por Freud en *Tótem y tabú*.⁴ el asesinato del padre queda integrado en el universo simbólico en cuanto el padre muerto comienza a reinar como agencia simbólica del Nombre-del-Padre. Pero esta transformación, esta integración, siempre deja un resto; siempre hay un excedente

que vuelve en la forma de la figura obscena y vengadora del Padre-del-Goce, de esa figura escindida entre la venganza cruel y la risa loca, como, por ejemplo, el famoso Freddie de *Pesadilla* [*Nightmare on Elm Street*].

Más allá de Cementerio de animales

Se suele pensar que Edipo y el padre primordial de *Tótem y tabú* son dos versiones del mismo mito: el mito del padre primordial sería una proyección filogenética, sobre el pasado prehistórico, del mito de Edipo en tanto articulación elemental de la ontogénesis del sujeto. Pero, una mirada atenta revela que estos dos mitos son profundamente asimétricos, e incluso opuestos.⁵ El mito de Edipo se basa en la premisa de que es el padre, como agente de la prohibición, quien nos niega el acceso al goce (es decir al incesto, a la relación sexual con la madre). La consecuencia subyacente es que el parricidio removería este obstáculo y de tal modo nos permitiría gozar del objeto prohibido. El mito del padre primordial es casi exactamente opuesto: lo que resulta del parricidio no es la remoción de un obstáculo, y el goce no queda finalmente a nuestro alcance. Todo lo contrario: el padre muerto resulta ser más fuerte que el vivo. Después del parricidio, reina como Nombre-del-Padre, agente de la ley simbólica que prohíbe irrevocablemente el acceso al fruto prohibido del goce.

¿Por qué es necesaria esta duplicación? En el mito de Edipo, la prohibición del goce aún funciona, en última instancia, como un impedimento externo, que deja abierta la posibilidad del goce pleno si no existiera el obstáculo. Pero el goce es ya imposible en sí mismo. Uno de los lugares comunes de la teoría lacaniana dice que el acceso al goce le está negado al ser hablante como tal. La figura del padre nos salva de este atolladero confiriéndole a la *imposibilidad* inmanente la forma de una *interdicción* simbólica. El mito del padre primordial en *Tótem y tabú* complementa (o, más precisamente, suplementa) el mito de Edipo, al encarnar ese goce imposible en la figura obscena del Padre-del-Goce, es decir, en la figura que asume

el papel de agente de la prohibición. La ilusión consiste en que hay por lo menos un sujeto (el padre primordial, que posee a todas las mujeres) capaz de un goce total. Como tal, la figura del Padre-del-Goce no es más que un fantasma neurótico: pasa por alto el hecho de que el padre ha estado muerto desde el principio, es decir, de que nunca estuvo vivo, salvo en cuanto no sabía que ya estaba muerto.

La lección que hay que extraer es que no se logra reducir la presión del superyó reemplazando su carácter “irracional”, “contraproducente”, “rígido”, por renunciamientos, leyes y reglas aceptadas racionalmente. Se trata más bien de reconocer que parte del goce ha estado perdido desde el principio, que es intrínsecamente imposible y no está concentrado en “algún otro”, en el lugar desde el que habla el agente de la prohibición. Al mismo tiempo, esto nos permite identificar el punto débil del cuestionamiento de Deleuze al “edipismo” de Lacan.⁶ Lo que Deleuze y Guattari no toman en cuenta es que el anti-Edipo más poderoso es *el propio Edipo*: el padre edípico (el padre que reina como su Nombre, como el agente de la ley simbólica) está en sí mismo necesariamente redobladado, y sólo puede ejercer su autoridad apoyándose en la figura superyoica del Padre-del-Goce. Precisamente esta dependencia del padre edípico (la agencia de la ley simbólica que garantiza el orden y la reconciliación), respecto de la figura perversa del Padre-del-Goce, explica que Lacan prefiera escribir la palabra *perversión* como *père-versión*, es decir el “verterse hacia el padre”. Lejos de actuar sólo como un agente simbólico que restringe la perversión polimorfa preedípica, sometiéndola a la ley genital, la “versión”, o el “giro” hacia el padre es la perversión más radical.

En este sentido, *Cementerio de animales*, de Stephen King, quizá la novelización definitiva del “retorno de los muertos vivos”, tiene un interés especial para nosotros, pues presenta una suerte de inversión del tema del padre muerto que retorna como una figura espectral obscena. Esta novela es la historia de Louis Creed, un joven médico que, junto con su esposa Rachel, dos hijos pequeños (Ellie, de 6 años; y Gage, de 2

años) y su gato Church, se muda a una pequeña ciudad de Mein donde estará a cargo de la enfermería de la universidad. Alquilan una gran casa confortable cercana a la autopista, por la que circulan continuamente grandes camiones. Poco después de su llegada, Jud Crandall, un vecino anciano, los lleva a visitar el "cementerio de animales" que está en el bosque, detrás de la casa: un cementerio para perros y gatos atropellados por los camiones en la autopista. En su primer día de trabajo, un estudiante expira en los brazos de Louis. Ya muerto, sin embargo, de pronto se yergue y le dice al médico: "No vayas más allá, aunque sientas que lo necesitas. La barrera no fue hecha para que la rompan." El lugar designado por esta advertencia es precisamente el "entre dos muertes", el dominio prohibido de la Cosa. La barrera que no hay que cruzar es la que se ve llevada a atravesar Antígona, el ámbito fronterizo prohibido en el que "el ser insiste en sufrir" (como los muertos vivos de la película de Romero). Esta barrera es designada en *Antígona* con la palabra griega *átē*, perdición, devastación: "Más allá de *átē* sólo podríamos permanecer un lapso breve, y Antígona lucha por ir allí".⁷ La advertencia sibilina del estudiante muerto adquiere muy pronto significado cuando Creed se siente irresistiblemente arrastrado hacia ese espacio que está más allá de la barrera. Algunos días después, un camión atropella a Church. Consciente del dolor que la muerte del gato le provocará a la pequeña Ellie, Jud inicia a Creed en el secreto del "cementerio de animales": es un antiguo cementerio indio habitado por Wendigo, un espíritu malévol. Entierran el gato, pero éste vuelve al día siguiente: hediondo, repugnante, un muerto vivo análogo en todos los aspectos a su ser anterior, salvo por el hecho de que parece habitado por un demonio. Cuando Gage es también atropellado por un camión, Creed lo entierra, y el niño reaparece como un monstruo infantil que mata al viejo Jud, después a su propia madre, y finalmente perece a manos del padre. Creed retorna al cementerio una vez más con el cuerpo de la esposa, convencido de que en esa oportunidad las cosas saldrán bien. Al final de la novela, está sentado en la

cocina solo, jugando un solitario y aguardando a la mujer muerta.

De modo que *Cementerio de animales* es una especie de *Antígona* pervertida, en la cual Creed representa la lógica del héroe fáustico moderno. Antígona se sacrifica para que su hermano tenga un entierro decente, mientras que Creed sabotea deliberadamente el entierro normal. Interviene con un rito funerario pervertido que, en lugar de dejar a los muertos en su eterno reposo, provoca su retorno como muertos vivos. El amor que siente por el hijo es ilimitado, y va más allá de la barrera de *átē*, hasta el dominio de la perdición: está dispuesto a correr el riesgo de la condena eterna, de que el hijo retorne como un monstruo asesino, con tal de tenerlo de nuevo. Es como si esta figura de Creed, con su acto horrible; estuviera destinada a dar sentido a unos versos de *Antígona*: “Hay muchas cosas espantosas en el mundo, pero ninguna es más espantosa que el hombre”. A propósito de *Antígona*, Lacan observó que Sófocles nos proporciona una especie de crítica *avant la lettre* del humanismo, bosquejando de antemano, antes de que el humanismo hubiera llegado, su dimensión auto-destructiva.⁸

El cadáver que no moría

Felizmente para nosotros, los muertos pueden también volver de un modo más divertido, por no decir benévolo, como en *El tercer tiro* [*The Trouble with Harry*] de Hitchcock. Hitchcock dijo que esta película era un ejercicio en el arte de quitar importancia: la atenuación. Este componente fundamental del humor inglés está presente en la irónica subversión del procedimiento básico empleado por Hitchcock en sus otras películas. Lejos de llevar una situación cotidiana, pacífica, hacia lo *Unheimlich* —lejos de representar la irrupción de una identidad traumática que perturba el flujo tranquilo de la vida—, la “mancha”, el cuerpo de Harry (en la función del célebre “McGuffin”* hitchcockiano), parece un problema menor, marginal, en realidad no muy importante, casi insignificante.

La vida social del pueblo continúa, la gente sigue intercambiando ocurrencias, se cita en el lugar donde estaba el cadáver, presta la atención de siempre a sus asuntos ordinarios.

Sin embargo, la lección de la película no puede resumirse en una máxima confortadora (por ejemplo, “no nos tomemos la vida demasiado en serio; en última instancia, la muerte y la sexualidad son cosas frívolas y fútiles”), ni tampoco refleja una actitud tolerante, hedonista. Igual que la personalidad obsesiva descrita por Freud al final de su análisis del Hombre de las Ratas, el “yo oficial” de los personajes de *El tercer tiro* —abiertos, tolerantes— oculta una red de reglas e inhibiciones que bloqueen todo placer.⁹ El distanciamiento irónico de los personajes con respecto al cadáver de Harry revela una neutralización obsesiva del complejo traumático subyacente. Por cierto, así como las reglas e inhibiciones obsesivas provienen de un endeudamiento simbólico generado por la disyunción entre la muerte real y la muerte simbólica del padre (el padre del Hombre de las Ratas murió “sin haber arreglado sus cuentas”), “el problema con Harry” consiste en que su cuerpo está presente sin haber muerto en el nivel simbólico. La película podría tener como subtítulo “El cadáver que no moría”, puesto que la pequeña comunidad de aldeanos, cuyos destinos estaban de diversos modos vinculados con Harry, no sabía qué hacer con su cadáver. El único desenlace posible de la historia era la muerte simbólica de Harry. Se concierta entonces que el muchacho tropiece con el cuerpo por segunda vez, de modo que se puedan saldar las cuentas y finalmente tenga lugar el ritual del entierro.

Debemos recordar que el problema de Harry es el mismo de Hamlet (¿necesitamos subrayar que este último es un caso de obsesión por excelencia?): en última instancia, *Hamlet* es el drama de una muerte real no acompañada por un “arreglo de cuentas” simbólico. Polonio y Ofelia son enterrados subrepticiamente, sin los rituales prescritos; el padre de Hamlet, asesinado en un momento inoportuno, sigue en estado de pecado, y debe enfrentar a su Hacedor sin confesión ni perdón. Por esta razón, y no por el asesinato como tal, el espectro re-

torna y le ordena al hijo que lo vengue. Podemos incluso dar un paso más atrás y recordar que el mismo problema aparece en *Antígona* (obra cuyo título casi podría ser “El problema con Polinices”): lo que pone en marcha la acción es que Creonte le prohíbe a Antígona que entierre al hermano y realice los rituales funerarios. Esto nos permite medir el camino recorrido por la “Civilización Occidental” en el pago de la deuda simbólica: desde los rasgos sublimes de Antígona (radiante de belleza y calma interior, para quien el acto es algo aceptado e incuestionable), a través de la vacilación y la duda obsesiva de Hamlet (que, por supuesto, finalmente actúa, pero cuando es demasiado tarde, cuando su acción no alcanza la meta simbólica), hasta el “problema con Harry” (en el cual toda la cuestión es tratada como una especie de equívoco, un inconveniente menor, un pretexto feliz para contactos sociales, pero en el cual la atenuación permite advertir una inhibición total, que buscaríamos en vano en *Hamlet* y *Antígona*).

La atenuación se convierte entonces en un modo específico de tomar nota de la “mancha” creada por lo real del cuerpo paterno: “Aísla la mancha, actúa como si no fuera seria, mantén la calma. Papá está muerto, muy bien, no es nada grave, ninguna causa de excitación.” La economía de este aislamiento de la mancha, de ese bloqueo de su efectividad simbólica, encuentra una expresión perfecta en la paradoja familiar de la “situación catastrófica pero no grave”, en lo que en los días de Freud se llamaba “filosofía vienesa”. La clave de la atenuación parecería residir en la escisión entre el saber (real) y la creencia (simbólica): “Sé muy bien (que la situación es catastrófica), pero... (no creo en ella y seguiré actuando como si no fuera grave)”. La actitud actual respecto de la crisis ecológica constituye una ilustración perfecta de esta escisión: tenemos plena conciencia de que tal vez sea demasiado tarde, de que quizás estemos ya al borde de la catástrofe (la agonía de los bosques europeos no es más que su presagio), pero no creemos en ella. Actuamos como si fuera sólo una preocupación exagerada por algunos árboles, algunas aves, y no una cuestión literal de supervivencia, de nuestra supervivencia. El

mismo código nos permite comprender el lema "Seamos realistas, pidamos lo imposible" (escrito en las paredes de París en 1968) como un llamado a igualar lo real de la catástrofe que ha caído sobre nosotros, exigiendo lo que, en el marco de nuestra creencia simbólica, podría parecer "imposible".

Encontramos otra lectura de la atenuación en la célebre paradoja formulada por Winston Churchill. Los detractores de la democracia dicen que ella pavimenta el camino a la corrupción, la demagogia y el debilitamiento de la autoridad; Churchill les respondió: "Es cierto que la democracia es el peor de todos los sistemas posibles; el problema consiste en que ningún otro sistema sería mejor". Esta oración se basa en la lógica de "todo lo posible y algo más". La primera premisa se refiere al conjunto de "todos los sistemas posibles", y en este grupo el elemento cuestionado (la democracia) aparece como el peor. De la segunda premisa surge que el conjunto de "todos los sistemas posibles" no los incluye a todos, y que, comparado con elementos adicionales, el elemento del que se trata resulta perfectamente sobrellevable. Este procedimiento juega con el hecho de que los elementos adicionales son *los mismos* incluidos en el conjunto general de "todos los sistemas posibles"; la única diferencia reside en que *ellos ya no funcionan como elementos de una totalidad cerrada*. En relación con *la totalidad* de los sistemas de gobierno, la democracia es el peor, pero, dentro de la *serie no-totalizada* de los sistemas políticos, ninguno sería mejor. Entonces, a partir del hecho de que "ningún sistema sería mejor" no podemos concluir que la democracia sea "el mejor": su ventaja es estrictamente comparativa. En cuanto tratamos de formular la proposición en la forma del superlativo, la calificación de la democracia se invierte: el sistema se convierte en "el peor".

En el *post scriptum* a *¿Pueden los legos ejercer el análisis?*, Freud reproduce la misma paradoja del "no todo" con respecto a las mujeres, cuando recuerda un diálogo publicado en *Simplicissimus*, el periódico satírico vienés: "Un hombre se quejaba a otro de las debilidades y el carácter fastidioso de las mujeres. «De todos modos —contestó el interlocutor— la mu-

jer es lo mejor que tenemos de esa especie».¹⁰ Ésta es la lógica de la mujer como síntoma del hombre: insoportable, pero nada es más agradable; vivir con ella es imposible, pero vivir sin ella es aún más difícil. El “problema con Harry” es catastrófico desde el punto de vista general, pero si tomamos en cuenta la dimensión del “no-todo”, ni siquiera representa una dificultad seria. El secreto de la atenuación (*understatement*) está precisamente en que explora esa dimensión del “no-todo” (*pas-tout*): es un modo adecuado de evocar el “no-todo” en inglés.

Por esta razón Lacan nos invita a “apostar a lo peor” (*parier sur le pire*): en el marco general, nada puede ser mejor que lo que parece ser “lo peor”, en cuanto es transpuesto al “no-todo” y sus elementos se comparan uno a uno. Dentro del marco general de la tradición psicoanalítica ortodoxa, el psicoanálisis lacaniano es sin duda “lo peor”, una catástrofe total, pero en cuanto lo comparamos con cada una de las otras teorías, surge que ninguna es mejor.

La respuesta de lo real

No obstante, el papel de lo real lacaniano es radicalmente ambiguo: por cierto, irrumpe en la forma de un retorno traumático, trastorna el equilibrio de nuestras vidas, pero al mismo tiempo es un sostén de ese equilibrio. ¿Qué sería nuestra vida cotidiana sin algún sostén en una *respuesta de lo real*? Para ejemplificar este aspecto de lo real, recordemos la película *El imperio del sol* [*Empire of the Sun*], de Steven Spielberg. En ella se narra la historia de Jim, un adolescente inglés atrapado en Shanghai durante la Segunda Guerra Mundial. El problema básico de Jim es sobrevivir, no sólo en el sentido físico, sino sobre todo psicológicamente: tiene que aprender a evitar la “pérdida de la realidad” después de que su mundo, su universo simbólico, ha caído literalmente en pedazos. Basta con que recordemos las escenas iniciales, en las cuales la miseria de la vida cotidiana de los chinos es confrontada con el mundo de Jim y sus padres: el mundo aislado de los ingleses, cuyo

carácter onírico está vertido de un modo obvio cuando, ataviados para el baile de disfraces, atraviesan en su *limousine* el flujo caótico de los refugiados nativos. La realidad (social) de Jim es el mundo aislado de sus padres; él percibe la miseria china desde lejos. Una vez más descubrimos una barrera que separa lo interior de lo externo, una barrera que, como en *La desagradable profesión de Jonathan Hoag*, se materializa en la ventanilla del automóvil. A través de la ventanilla del Rolls Royce de su padre, Jim observa la miseria y el caos de la vida cotidiana en China como una especie de proyección cinematográfica, una experiencia de ficción totalmente discontinua con su propia realidad. Cuando la barrera cae (es decir, cuando se encuentra arrojado al mundo obscuro y cruel, respecto del cual hasta ese momento se había podido mantener a distancia), se inicia el problema de la supervivencia. La primera y casi automática reacción de Jim ante su pérdida de la realidad, ante este encuentro con lo real, consiste en repetir el gesto fálico elemental de la simbolización, es decir, invertir su impotencia total y convertirla en omnipotencia, concebirse a sí mismo como "radicalmente responsable" de la intrusión de lo real. El momento de esta intrusión puede ubicarse con exactitud: lo marca la toma desde el buque de guerra japonés que le ha disparado al hotel donde Jim y sus padres encontraron refugio. Precisamente para retener su sentido de realidad, Jim asume de modo automático la responsabilidad por ese disparo de cañón: se percibe como culpable del hecho de que se haya producido. Antes había estado observando a la nave japonesa mientras emitía señales luminosas, y había respondido a ellas con su linterna. Cuando el proyectil impacta en el hotel y el padre se precipita a la habitación, Jim grita aterrado "¡No quise hacerlo! ¡Era sólo una broma!" Hasta el final de la película, el niño sigue convencido de que la guerra se inició debido a sus señales luminosas despreocupadas. Más tarde, en el campo de prisioneros, surge el mismo sentimiento vehementemente de omnipotencia cuando muere una dama inglesa. Jim la masajea con desesperación; el cadáver abre por un instante los ojos, a causa de la circulación sanguínea provocada artifi-

cialmente: Jim cae en un éxtasis, convencido de que es capaz de revivir a los muertos. Vemos de qué modo esa inversión fálica de la impotencia en omnipotencia está ligada con una *respuesta de lo real*. Siempre debe haber un “pequeño fragmento de lo real”, totalmente contingente pero percibido como confirmatorio por el sujeto, que sostenga la creencia de este último en su propia omnipotencia.¹¹ En *El imperio del sol*, la respuesta de lo real es primero el cañonazo del buque japonés, que Jim atribuye a sus señales, y después los ojos abiertos de la inglesa muerta; hacia el final de la película, lo real responde con la llamarada de la bomba atómica arrojada sobre Hiroshima. Jim se siente iluminado por una luz especial, penetrado por una nueva energía que confiere a sus manos un poder curativo singular, e intenta devolver a la vida el cuerpo de su amigo japonés.¹² La misma función de respuesta de lo real cumple la “carta despiadada” que una y otra vez predice la muerte en *Carmen*, de Bizet, o la poción de amor que materializa la causa del vínculo fatal en *Tristán e Isolda*, de Wagner.

Lejos de limitarse a los denominados “casos patológicos”, esta respuesta de lo real es necesaria para que tenga lugar la comunicación intersubjetiva como tal. No hay comunicación simbólica sin algún fragmento de lo real que garantice la consistencia de aquélla. Una de las obras más recientes de Ruth Rendell, *Hablar con desconocidos*, puede leerse como una novela de tesis sobre este tema (en el sentido en que Sartre llamaba “teatro de tesis” a sus propias obras de teatro, con las que ejemplificaba sus proposiciones filosóficas). La novela despliega una constelación intersubjetiva que ilustra a la perfección la tesis lacaniana de que la comunicación es una “desinteligencia exitosa”. Como ocurre a menudo en Rendell (véanse también *El lago de las tinieblas*, *La muñeca asesina*, *El árbol de manos*), la trama se basa en el encuentro contingente de dos series, dos redes intersubjetivas. El protagonista es un hombre joven, desesperado porque su esposa lo ha abandonado para irse con otro. Al volver una noche a su casa, el héroe ve por azar que un muchacho pone un papel en la mano de

una estatua, en un parque suburbano solitario. Cuando el muchacho se va, el héroe toma el papel, copia el mensaje en código escrito en él, y lo vuelve a colocar en su lugar. Puesto que se dedica como afición a descifrar códigos secretos, comienza ansiosamente a trabajar y, al cabo de un esfuerzo considerable, encuentra la clave. Aparentemente se trata de un mensaje secreto para los agentes de una red de espías. Lo que el héroe no sabe es que las personas que se comunican a través de esos mensajes no son verdaderos agentes secretos, sino un grupo de adolescentes que juegan: están divididos en dos "círculos", cada uno de los cuales trata de ubicar "un topo" en el círculo adversario, de penetrar en algunos de sus secretos (por ejemplo, robar un libro del departamento de uno de "los enemigos"). El protagonista de la novela no sabe nada de esto, y decide utilizar lo que ha descubierto en provecho propio. Pone en la mano de la estatua un mensaje codificado que ordena a uno de los "agentes" liquidar al hombre con el que se ha ido su mujer. De este modo desencadena una serie de acontecimientos imprevistos en el grupo de adolescentes, con el resultado final de la muerte accidental del amante de la mujer. Este accidente totalmente casual es interpretado por el personaje como resultado de su intervención exitosa.

El encanto de la novela deriva de la descripción paralela de las dos redes intersubjetivas: el héroe y su esfuerzo desesperado por recuperar a la esposa, por un lado, y por el otro los juegos adolescentes. Existe una interacción, una especie de comunicación entre ellos, pero ambos lados la perciben de modo incorrecto. El protagonista piensa que está en contacto con un círculo de espionaje real, capaz de ejecutar su orden. Los adolescentes ignoran que alguien de afuera ha interferido en la circulación de sus mensajes (atribuyen el mensaje del héroe a uno de los miembros del grupo). La "comunicación" se logra, pero de modo tal que una de las partes no sabe nada de ella (los miembros del grupo de adolescentes ignoran que un cuerpo extraño se ha intercalado en la circulación de sus mensajes; piensan que sólo están hablando entre ellos, y no "con hombres extraños"), mientras que la otra parte se enga-

ña por completo acerca de “la naturaleza del juego”. Los dos polos de la comunicación son entonces asimétricos. La “red” de adolescentes encarna al gran Otro, el mecanismo del significante, el universo de cifras y códigos, en su automatismo insensato, idiota, y cuando este mecanismo produce un cuerpo como resultado de su funcionamiento ciego, el otro lado (el héroe de la novela) interpreta este hecho casual como una “respuesta de lo real”, una confirmación de que la comunicación ha sido exitosa: él puso en circulación una demanda, y esa demanda fue efectivamente satisfecha.¹³

Un “pequeño fragmento de lo real” producido accidentalmente (el cuerpo muerto) atestigua el éxito de la comunicación. Encontramos el mismo mecanismo en la adivinación y los horóscopos: basta una coincidencia totalmente contingente para que se produzca la transferencia; nos convencemos de que “algo tiene que haber”. Lo real contingente desencadena el trabajo interminable de la interpretación, que intenta desesperadamente conectar la red simbólica de la predicción con los acontecimientos de nuestra “vida real”. De pronto, “todas las cosas significan algo” y, si el significado no es claro, ello se debe sólo a que en parte permanece oculto, y hay que descifrarlo. En este caso lo real no funciona como algo que se resiste a la simbolización, como un resto carente de significado que no puede integrarse en el universo simbólico, sino, por el contrario, como su último sostén. Para que las cosas tengan significado, este significado debe ser confirmado por algún fragmento contingente de lo real que pueda interpretarse como “un signo”. La misma palabra *signo*, en oposición a la marca arbitraria, forma parte de la respuesta de lo real: el signo proviene de la cosa misma, indica que por lo menos en un cierto punto se ha cruzado el abismo que separa lo real de la red simbólica: lo real ha respondido al llamado del significante. En los momentos de crisis social (guerras, plagas), los fenómenos celestes inusuales (cometas, eclipses, etcétera) son interpretados como signos proféticos.

“El rey es una cosa”

El punto crucial es que lo real que sirve como sostén de nuestra realidad simbólica debe parecer *encontrado* y no *producido*. Para aclarar esta cuestión recurriremos a otra novela de Ruth Rendell, *El árbol de manos*. La costumbre francesa de cambiar los títulos de las novelas traducidas produce como regla resultados desastrosos; en este caso, sin embargo, la regla tuvo una excepción: *Un enfant pour l'autre* (“Un niño por otro”) define con exactitud la peculiaridad de esta historia macabra de una joven madre cuyo hijito muere de pronto como consecuencia de una enfermedad. Para compensar esta pérdida, la abuela enloquecida roba otro niño de la misma edad y se lo ofrece como sustituto a la madre angustiada. Después de una serie de intrigas y coincidencias entrelazadas, la novela desemboca en un final feliz más bien morboso. La joven madre admite la sustitución y acepta “un niño por otro”.

A primera vista, Rendell parece proporcionar una lección elemental sobre la idea freudiana de la pulsión: su objeto es en última instancia indiferente y arbitrario (incluso en el caso de la relación “natural” y “auténtica” entre la madre y el hijo, resulta que el niño objeto es intercambiable). Pero el énfasis del relato de Rendell permite extraer una lección distinta: para que un objeto ocupe su lugar en un espacio libidinal, debe permanecer oculto su carácter arbitrario. El sujeto no puede decirse a sí mismo: “Puesto que el objeto es arbitrario, puedo elegir lo que quiera como objeto de mi pulsión”. El objeto debe parecer *encontrado*, debe ofrecerse como sostén y punto de referencia para el movimiento circular de la pulsión. En la novela de Rendell, la madre sólo acepta al otro niño cuando las circunstancias le permiten decirse: “Realmente no puedo hacer nada; si lo rechazo ahora, las cosas se complicarán más; prácticamente, el niño me ha sido impuesto”. De hecho, vemos que *El árbol de manos* tiene un funcionamiento inverso al del drama brechtiano: en lugar de hacer extraña una situación familiar, la novela demuestra que estamos preparados para aceptar paso a paso como familiar una situación extravagante

y morbosa. Este procedimiento es mucho más subversivo que el brechtiano.

En esto consiste asimismo la lección fundamental de Lacan: si bien es cierto que cualquier objeto puede ocupar el lugar vacío de la Cosa, sólo puede hacerlo por medio de la ilusión de que siempre estuvo allí, es decir de que no lo pusimos nosotros, sino que *lo encontramos como respuesta de lo real*. Aunque cualquier objeto puede funcionar como objeto causa de deseo (en cuanto el poder de fascinación que ejerce no es su propiedad inmediata, sino que resulta del lugar que ocupa en la estructura), por necesidad estructural debemos caer víctimas de la ilusión de que el poder de fascinación pertenece al objeto como tal. Esta necesidad estructural nos permite encarar desde una perspectiva nueva la clásica descripción pascaliana-marxista de la lógica de la “inversión fetichista” de las relaciones interpersonales. Los súbditos creen que tratan a una cierta persona como rey porque ya es un rey en sí mismo, pero en realidad esa persona sólo es un rey porque los súbditos la tratan como tal. Desde luego, la inversión básica de Pascal y Marx reside en que ellos no definen el carisma del rey como una propiedad inmediata de la persona-rey, sino como una “determinación refleja” del comportamiento de sus súbditos, o (para emplear la terminología de la teoría del acto de habla) como un efecto performativo del ritual simbólico. Pero lo esencial es que una condición positiva necesaria para que tenga lugar este efecto performativo es que el carisma del rey sea experimentado precisamente como una propiedad inmediata de la persona-rey. En cuanto los súbditos toman conciencia de que el carisma del rey es un efecto performativo, ese efecto aborta. En otras palabras, si intentamos “sustraer” la inversión fetichista y presenciar directamente el efecto performativo, el poder performativo se disipa.

Podríamos preguntar por qué el efecto performativo sólo se produce cuando no se lo advierte. ¿Por qué el descubrimiento del mecanismo performativo necesariamente malogra su efecto? ¿Por qué, parafraseando a Hamlet, el rey es (también) una cosa? ¿Por qué el mecanismo simbólico tiene que

engancharse a “una cosa”, a algún fragmento de lo real? Desde luego, la respuesta lacaniana es que ello se debe a que el campo simbólico está desde siempre barrado, mutilado, estructurado en torno a algún núcleo éxtimo, alguna imposibilidad. La función del “pequeño fragmento de lo real” es precisamente llenar el espacio de este vacío que se abre en el corazón mismo de lo simbólico.

La dimensión psicótica de esta respuesta de lo real puede aprehenderse claramente en su oposición a otro tipo de respuesta de lo real: la coincidencia que nos toma por sorpresa y produce un choque vertiginoso. Lo primero que asociamos son algunos casos fabulosos, como el del político cuya tribuna se derrumba cuando él proclama apasionadamente: “¡Que Dios me arroje al suelo si he dicho una sola mentira!” Detrás de estos casos imaginarios *persiste* el miedo de que si mentimos y engañamos demasiado, intervendrá lo real para detenernos (como la estatua del Comendatore, que de pronto responde a la invitación insolente de Don Giovanni asintiendo con la cabeza).

Para analizar la lógica de este tipo de respuesta de lo real, recordemos la divertida aventura de Casanova analizada en detalle por Octave Mannoni en su clásico artículo “Je sais bien, mais quand même...”¹⁴ Casanova intenta seducir a una campesina ingenua por medio de un engaño muy refinado. Para explotar la credulidad de la joven e impresionarla, finge ser un maestro del conocimiento oculto. En altas horas de la noche se pone ropa de mago, traza un círculo en el suelo, afirma que es un círculo mágico, y comienza a musitar fórmulas mágicas. De pronto sucede algo totalmente inesperado: estalla una tormenta con truenos y relámpagos, y Casanova se asusta. Aunque *sabe* muy bien que la tormenta es un simple fenómeno natural que se ha desencadenado en el curso del acto mágico por pura coincidencia, él entra en pánico: *cree* que se trata de un castigo por su juego blasfemo con la magia. Su reacción casi automática consiste en ponerse a salvo dentro de su propio círculo mágico, donde se siente seguro: “En el miedo que me sobrecogió, estaba convencido de

que los rayos no me alcanzarían porque no podían entrar en el círculo. Sin esa falsa creencia no habría permanecido ni un minuto en el lugar.” En síntesis, Casanova cayó víctima de su propio engaño. La respuesta de lo real (la tormenta) actuó como un choque que disolvió la máscara del embuste. Víctimas del pánico, la única salida parece ser “tomar en serio” nuestra propia ficción y aferrarnos a ella. La respuesta de lo real, con su núcleo psicótico que sirve como sostén de la realidad (simbólica), funciona de un modo inverso en la economía perversa de Casanova: es un choque que provoca la pérdida de la realidad.

“La naturaleza no existe”

La crisis ecológica, ¿no es la última forma de la respuesta de lo real, con la que nos confrontamos cotidianamente? El curso perturbado, desquiciado, de la naturaleza, ¿no es una respuesta de lo real a la praxis humana, a la intromisión humana en la naturaleza, mediada y organizada por el orden simbólico? El carácter radical de la crisis ecológica no debe subestimarse. Esta crisis no sólo es radical por el peligro real que representa: lo que está en juego no es sólo la supervivencia misma de la humanidad. Están en juego nuestros presupuestos más incuestionables; el horizonte de nuestros significados, nuestra comprensión cotidiana de la naturaleza como un proceso regular, rítmico. Para emplear las palabras del último Wittgenstein, la crisis ecológica socava la “certidumbre objetiva”, el ámbito de las certidumbres evidentes sobre las cuales, en nuestra “forma de vida” establecida, carece de sentido tener dudas. De allí nuestra falta de disposición a tomar completamente en serio esta crisis; de allí que la reacción típica predominante consista aún en una variación sobre el tema de una renegación célebre: “Sé muy bien (que las cosas son tremendamente graves, que lo que está en juego es nuestra supervivencia misma), pero de todos modos... (en realidad no lo creo, no estoy realmente preparado para integrar ese hecho en mi universo simbólico, y por ello continúo actuando como

si la ecología no tuviera consecuencias duraderas en mi vida cotidiana)".

Esto explica también que, en el nivel de la economía libidinal, sea obsesiva la reacción típica de quienes *sí* toman en serio la crisis ecológica. ¿Dónde está el núcleo de la economía obsesiva? El obsesivo se entrega a una actividad frenética, trabaja febrilmente todo el tiempo. ¿Por qué? Para evitar alguna catástrofe insólita que se produciría si él se detuviera; su actividad frenética se basa en un ultimátum: "Si yo no hago esto (el ritual compulsivo), se producirá alguna X indeciblemente horrible". En términos lacanianos, esta X puede especificarse como el Otro barrado, es decir, como la falta en el Otro, la inconsistencia del registro simbólico; en este caso, ella se refiere a la perturbación del ritmo establecido de la naturaleza. Debemos ser continuamente activos para que no salga a luz que "el Otro no existe" (Lacan).¹⁵ La tercera reacción a la crisis ecológica consiste en considerarla una respuesta de lo real, un signo portador de cierto mensaje. El sida opera de este modo a los ojos de la "mayoría moral", que lo interpreta como un castigo divino por nuestra vida pecaminosa. Desde esta perspectiva, la crisis ecológica aparece también como un castigo por nuestra explotación implacable de la naturaleza, por el hecho de que la hemos tratado como un depósito de objetos y materiales disponibles, y no como interlocutora en un diálogo ni como fundamento de nuestro ser. La lección que extraen quienes reaccionan de este modo es que debemos cesar en nuestro modo de vida extraviado, pervertido, y comenzar a sentirnos parte de la naturaleza, acomodándonos a sus ritmos, enraizándonos en ella.

¿Qué puede decirnos sobre la crisis ecológica un enfoque laciano? Sencillamente que debemos aprender a aceptar lo real de esa crisis en su actualidad carente de sentido, sin cargarla con algún mensaje o significado. En este aspecto, podríamos interpretar las tres reacciones que hemos descrito ("Sé muy bien, pero de todos modos..."; la actividad obsesiva, y la percepción de un signo con algún significado oculto) como tres formas de evitar el encuentro con lo real: una esci-

sión fetichista, un reconocimiento de la crisis que neutraliza su eficacia simbólica; la transformación de la crisis en un núcleo traumático; una proyección psicótica de significado sobre lo real. El hecho de que la primera reacción constituye una renegación fetichista de lo real de la crisis es evidente de por sí. No resulta tan obvio que también las otras dos reacciones obstaculizan una respuesta adecuada. Pues, si aprehendemos la crisis ecológica como un núcleo traumático que hay que mantener a distancia mediante una actividad obsesiva, o como portadora de un mensaje, como un llamado a encontrar nuevas raíces en la naturaleza, en ambos casos nos cegamos a la brecha irreductible que separa lo real de los modos de su simbolización. La única actitud correcta es la que asume plenamente esta brecha como algo que define nuestra *condición humana*, sin tratar de suspenderla mediante una renegación fetichista, ni de ocultarla por medio de una actividad obsesiva, ni de reducir la brecha entre lo real y lo simbólico proyectando un mensaje (simbólico) sobre lo real. El hecho de que el hombre es un ser hablante significa precisamente que, por así decirlo, está constitutivamente “fuera de carril”, marcado por una fisura irreductible que el edificio simbólico intenta reparar en vano. De tanto en tanto, esta fisura hace irrupción de alguna manera espectacular, recordándonos la fragilidad del edificio simbólico: el último episodio se llamó Chernobyl.

La radiación de Chernobyl representó la intrusión de una contingencia radical. Fue como si el encadenamiento “normal” de causas y efectos hubiera quedado suspendido por un momento: nadie sabía cuáles serían exactamente las consecuencias. Los expertos admitían que cualquier determinación del umbral de peligro era arbitraria; la opinión pública osciló entre una previsión aterrada de catástrofes futuras y la idea de que no había ningún motivo de alarma. Precisamente esta indiferencia a su modo de simbolización es lo que sitúa la radiación en la dimensión de lo real. Con independencia de lo que digamos sobre ella, continúa ampliándose, reduciéndonos al papel de testigos impotentes. Los rayos son totalmente *irre-*

presentables; ninguna imagen es adecuada para ellos. En su estatuto como real, el “núcleo duro” en torno al cual fracasa cualquier simbolización, ellos se convierten en un puro semblante. No vemos ni sentimos los rayos radiactivos; son objetos totalmente quiméricos, efectos de la incidencia del discurso de la ciencia sobre nuestro mundo vital. Después de todo, sería perfectamente posible persistir en nuestra actitud de sentido común, y sostener que el pánico provocado por Chernobyl fue consecuencia de la confusión y exageración de algunos científicos: mucho ruido y pocas nueces en los medios de comunicación, mientras nuestra vida cotidiana simplemente seguía su curso. Pero el hecho mismo de que una serie de comunicaciones públicas respaldadas por la autoridad del discurso de la ciencia pudieran provocar ese pánico demuestra la medida en que nuestra vida cotidiana está ya penetrada por el discurso científico.

Chernobyl nos enfrentó con la amenaza de lo que Lacan denomina “la segunda muerte”: el resultado del reinado del discurso de la ciencia es que, lo que en la época del marqués de Sade fue una fantasía literaria (una destrucción radical que interrumpiera en el proceso de la vida), se ha convertido hoy en día en una amenaza a nuestra subsistencia cotidiana. El propio Lacan observó que la explosión de la bomba atómica ejemplificaba la segunda muerte: en la muerte radiactiva se disuelve, se desvanece la materia misma, el fundamento, el sostén permanente del circuito externo de generación y corrupción. La desintegración radiactiva es la “herida abierta del mundo”, un corte que perturba y extravía la circulación de lo que llamamos “realidad”. “Vivir con la radiación” significa vivir con el conocimiento de que en algún lugar, en Chernobyl, hizo irrupción una Cosa que conmueve el fundamento mismo de nuestro ser. Por lo tanto, nuestra relación con Chernobyl puede escribirse como $\S \diamond a$: en ese punto irrepresentable donde el fundamento mismo de nuestro mundo parece disolverse, el sujeto tiene que reconocer el núcleo de su ser más íntimo. En última instancia, ¿qué es esta “herida abierta del mundo” si no *el hombre mismo*, el hombre en cuanto domina-

do por la pulsión de muerte, en cuanto su fijación al espacio vacío de la Cosa lo extravía, lo priva de sostén en la regularidad de los procesos vitales? La aparición misma del hombre necesariamente entraña una pérdida del equilibrio natural, de la homeostasis propia de los procesos de la vida.

El joven Hegel propuso una definición posible del hombre que hoy en día, en medio de la crisis ecológica, adquiere una nueva dimensión: "la naturaleza enferma de muerte". Cualquier intento de recobrar un nuevo equilibrio entre el hombre y la naturaleza, de eliminar de la actividad humana su carácter excesivo e incluirla en el circuito regular de la vida, no es más que una serie de esfuerzos sucesivos tendientes a suturar una brecha original e irredimible. Así hay que pensar la tesis clásica freudiana sobre la discordia fundamental entre la realidad y el potencial pulsional del hombre. Freud dice que esta discordia original, constitutiva, no puede ser explicada por la biología: resulta del hecho de que las pulsiones del hombre están ya radicalmente desnaturalizadas, sacadas de carril por su apego traumático a una Cosa, a un espacio vacío; esto excluye para siempre al hombre del movimiento circular de la vida, y de tal modo abre la posibilidad inmanente de una catástrofe radical, la "segunda muerte".

Tal vez sea aquí donde debemos buscar la premisa básica de una teoría freudiana de la cultura: en última instancia, una cultura no es más que una formación de transacción, una reacción a alguna dimensión terrorífica radicalmente inhumana, propia de la condición humana en sí. Esto explica también la obsesión de Freud por el Moisés de Miguel Ángel: en él, Freud reconocía (por supuesto, erróneamente, pero esto no importa) a un hombre que estaba al borde de dejar paso a la furia destructiva de la pulsión de muerte, y encontraba fuerzas para dominarla y no destruir las tablas en las que estaban inscritos los mandamientos de Dios.¹⁶ Ante las catástrofes que ha hecho posible la incidencia del discurso de la ciencia sobre la realidad, este gesto mosaico tal vez sea nuestra única esperanza.

La debilidad básica de nuestras respuestas ecológicas con-

siste por lo tanto en su economía libidinal obsesiva: nos parece que debemos hacer todo lo posible para mantener el equilibrio del circuito natural, a fin de evitar que alguna turbulencia terrorífica extravíe la regularidad establecida en los caminos de la naturaleza. Para desembarazarnos de esta economía predominantemente obsesiva, tenemos que dar un paso más y *renunciar a la idea misma de un "equilibrio natural" supuestamente perturbado por la intervención del hombre como "naturaleza enferma de muerte"*. Lacan decía que "La Mujer no existe": de modo análogo, tal vez nosotros debamos afirmar que *la Naturaleza no existe*: no existe como un circuito periódico equilibrado, sacado de carril por inadvertencia del hombre. En última instancia, hay que abandonar la idea misma del hombre como un "exceso" con respecto al circuito equilibrado de la naturaleza. La imagen de la naturaleza como un circuito equilibrado no es más que una proyección retroactiva de los seres humanos. Ésa es la lección de las recientes teorías del caos: la naturaleza es ya, en sí misma, turbulenta, desequilibrada; su "regla" no es una oscilación equilibrada en torno a algún punto de atracción constante, sino una dispersión caótica dentro de los límites de lo que la teoría del caos denomina el "atractor extraño", una regularidad que dirige el caos.

Uno de los logros de la teoría del caos es la demostración de que este último no implica necesariamente una red intrincada e impenetrable de causas: la conducta "caótica" puede ser producida por causas sencillas. La teoría del caos subvierte de este modo la "intuición" básica de la física clásica, según la cual todo proceso, librado a sí mismo, tiende a una especie de equilibrio natural (un punto de reposo o un movimiento regular). El aspecto revolucionario de esta teoría queda condensado en la expresión "atractor extraño". Es posible que un sistema se comporte de un modo regular, caótico (es decir, que nunca vuelva a un estado previo) y sea no obstante capaz de formalizarse por medio de un atractor que lo regula: un atractor que es "extraño", es decir, que no toma la forma de un punto o de una figura simétrica, sino de serpentinadas interminablemente entretejidas dentro de los contornos de una fi-

gura definida, un círculo desfigurado “anamorfóticamente”, una “mariposa”, etcétera.

Nos sentimos incluso tentados a arriesgar una homología entre dos oposiciones: la del atractor “normal” (un estado de equilibrio o de oscilación regular hacia el cual se supone que tiende un sistema perturbado) y un atractor “extraño”, por un lado, y por el otro la oposición entre el equilibrio por el que lucha el principio de placer, y la Cosa freudiana que encarna el goce. La Cosa freudiana, ¿no es una especie de “atractor fatal” que perturba el funcionamiento regular del aparato psíquico, impidiéndole establecerse en un equilibrio? La forma misma del “atractor extraño”, ¿no es una especie de metáfora física del objeto *a* lacaniano? Encontramos aquí otra confirmación de la tesis de Jacques-Alain Miller en cuanto a que el objeto *a* es una pura forma: es la forma de un atractor que nos arrastra a una oscilación caótica. El arte de la teoría del caos consiste en que *nos permite ver la forma misma del caos*, nos permite ver una pauta donde comúnmente no vemos más que un desorden informe.

La oposición tradicional entre “el orden” y “el caos” queda entonces en suspenso: lo que parece un caos incontrolable (desde las oscilaciones de la bolsa y el desarrollo de las epidemias hasta la formación de los remolinos y el ordenamiento de las ramas de un árbol) sigue una cierta regla; el caos es regulado por un atractor. No se trata de “detectar el orden que está detrás del caos”, sino de identificar la forma, el patrón del caos, de su dispersión irregular. En oposición a la ciencia tradicional, centrada en la idea de una ley uniforme (la conexión regular de causas y efectos, etcétera), estas teorías ofrecen un primer borrador de una futura “ciencia de lo real”, es decir, de una ciencia que elabore las reglas generadoras de contingencias, *tyché*, opuestas al *automaton* simbólico. El verdadero cambio de paradigma de la ciencia contemporánea debe buscarse aquí, y no en los intentos oscurantistas de “síntesis” entre la física de las partículas y el misticismo oriental, esa síntesis que apunta a la afirmación de un nuevo enfoque orgánico, holista, que supuestamente reemplazaría a la antigua concepción mecanicista del mundo.¹⁷

CÓMO SE REPRODUCE Y CONOCE LO REAL

La reproducción de lo real

La ambigüedad de lo real lacaniano no reside sólo en el núcleo no simbolizado que aparece de pronto en el registro simbólico con la forma de “retornos” y “respuestas” traumáticos. Lo real está al mismo tiempo contenido en la forma simbólica en sí: lo real es *inmediatamente reproducido* por esta forma. Para aclarar este punto crucial, recordemos un rasgo del seminario *Aun*, rasgo éste que debe parecer un tanto extraño desde el punto de vista de la teoría lacaniana convencional. En efecto, todo el esfuerzo de la teoría lacaniana convencional del significante tiende a mostrarnos la pura contingencia de la cual depende el proceso de la simbolización: tiende a “desnaturalizar” el efecto del significado, revelando que resulta de una serie de encuentros contingentes y siempre está sobredeterminado. Pero, en *Aun*, Lacan, sorprendentemente, *rehabilita la noción de signo*, del signo concebido precisamente en su oposición al significante, es decir, preservando la continuidad con lo real.¹⁸ ¿Qué significa este desplazamiento, si, desde luego, descartamos la posibilidad de una simple regresión teórica?

El registro del significante se define como un círculo vicioso de diferencialidad: es un registro de discurso en el cual la identidad de cada elemento está sobredeterminada por su articulación, es decir que cada elemento *es* sólo su diferencia respecto de los otros, sin ningún sostén en lo real. Al rehabilitar la noción de “signo”, Lacan trata de indicar el estatuto de una letra que no puede reducirse a la dimensión de significante, es decir, que es *prediscursiva*, que está aún impregnada con la sustancia del goce. Si en 1962 Lacan había postulado que “el goce está interdicto para quien habla, como tal”¹⁹ en el nuevo seminario teorizó una letra paradójica que no es más que goce materializado.

Para explicar este punto, volvamos a considerar la teoría del cine, porque lo que ha delimitado Michel Chion con su

concepto de *rendu* es precisamente el estatuto de esta letra-goce. Lo *rendu* se opone al *simulacro* (imaginario) y al *código* (simbólico) como un tercer modo de verter la realidad en el cine: no por medio de una imitación imaginaria, ni a través de una representación codificada simbólicamente, sino por la vía de su *reproducción* inmediata.²⁰ Chion se refiere sobre todo a las técnicas contemporáneas de sonido que no sólo nos permiten reproducir con exactitud el sonido original, natural, sino incluso reforzarlo y hacer audibles detalles que pasaríamos por alto si nos encontráramos en la realidad registrada por la película. Este tipo de sonido nos penetra, se apodera de nosotros en un nivel real inmediato, como los ruidos obscenos, mucosos, viscosos, repugnantes, que acompañan la transformación de los seres humanos en sus clones extraños, en la versión de Philip Kaufman de *La invasión de los usurpadores de cuerpos* [*The Invasion of the Body Snatchers*]: sonidos asociados con alguna entidad indefinida, a media distancia entre el acto sexual y el parto. Según Chion, este cambio de estatuto de la banda sonora apunta a una “revolución suave”, lenta pero de largo alcance, que se está produciendo en el cine contemporáneo. Ya no es correcto decir que el sonido “acompaña” el flujo de las imágenes, en cuanto la banda sonora funciona ahora como marco de referencia elemental que nos permite orientarnos en el espacio cinematográfico. Al bombardearnos con detalles provenientes de distintas direcciones (las técnicas estereofónicas, etcétera), la banda sonora asume la función de toma fundante. Nos proporciona la perspectiva básica, el “mapa” de la situación, y asegura su continuidad, mientras que las imágenes quedan reducidas a la condición de fragmentos aislados que flotan libremente en el medio universal del acuario sonoro. Sería difícil inventar una mejor metáfora para la psicosis: en contraste con el estado de cosas “normal”, en el cual lo real es una falta, un agujero en medio del registro simbólico (como la mancha negra central en las pinturas de Rothko), tenemos aquí el “acuario” de lo real que rodea a islas aisladas de lo simbólico. En otras palabras, ya no se trata de un goce que “pulsiona” la proliferación de los significantes

funcionando como un agujero negro central, en torno al cual está entrelazada la red significante; por el contrario, el registro simbólico en sí aparece reducido al estatuto de islas flotantes del significante, *îles flottantes* blancas en un mar de goce pringoso.²¹

El hecho de que lo real “reproducido” de este modo es lo que Freud denominaba “realidad psíquica” puede demostrarse con las escenas misteriosamente hermosas de *El hombre elefante* [*Elephant Man*] de David Lynch, que presenta desde adentro, por así decirlo, la experiencia subjetiva del hombre elefante. La matriz de los sonidos y ruidos externos, “reales”, queda en suspenso o por lo menos atenuada, empujada a un segundo plano; sólo oímos un sonido rítmico de estatuto incierto, algo intermedio entre los latidos del corazón y la marcha regular de una máquina. Tenemos aquí lo *rendu* en su forma más pura, un pulso que no imita ni simboliza nada pero se apodera de nosotros de inmediato, que reproduce inmediatamente la cosa. ¿Qué cosa? Una vez más, un latido, el de esa “niebla gris e informe latiendo lentamente como con una vida rudimentaria”. Ésta es su mejor descripción. Esos sonidos que nos penetran como rayos invisibles, pero no obstante materiales, son lo real de la realidad psíquica. Su presencia abrumadora suspende la denominada realidad externa. Ellos reproducen el modo en que el hombre elefante se oye a sí mismo, el modo en que está apresado en su círculo autístico, excluido de la comunicación pública, intersubjetiva. La belleza poética de la película reside en una serie de tomas que, desde el punto de vista del relato realista, son totalmente redundantes e incomprensibles: su única función es visualizar el pulso de lo real. Piénsese, por ejemplo, en la toma misteriosa del telar; es como si fuera ese telar el que, con su movimiento rítmico, generara el latido que oímos.²²

Este efecto del *rendu* no se limita, por supuesto, a la “revolución suave” que se está produciendo actualmente en el cine. Un análisis cuidadoso ya revela su presencia en películas clásicas de Hollywood: más precisamente, en algunos de sus productos límite, como tres *films noirs* producidos a fines de

la década de 1940 y principios de la de 1950, vinculados por un rasgo común: los tres se basan en la prohibición de un elemento formal que es un constituyente central del procedimiento narrativo “normal” de una película sonora:

- En *La dama del lago* [*Lady in the Lake*], de Robert Montgomery, lo prohibido es la toma objetiva. Salvo en la introducción y el final, donde el detective (Philip Marlowe) mira directamente a la cámara, presentando y comentando los acontecimientos, todo el relato en *flashbacks* tiene la estructura de tomas subjetivas, es decir que sólo vemos lo que ve el personaje principal (y sólo aparece él mismo, por ejemplo, cuando se mira al espejo).
- En *Festín diabólico* [*Rope*], de Alfred Hitchcock, lo que está prohibido es el montaje. Toda la película parece una única toma prolongada; incluso cuando se impone un corte por limitaciones técnicas (en 1948 no era posible filmar tomas de más de diez minutos), se realiza de un modo tal que pase inadvertido (por ejemplo, un personaje obstruye el objetivo y oscurece por un momento la pantalla).
- *The Thief*, de Russell Rouse, la menos conocida de estas tres películas, narra la historia de un espía comunista (Ray Milland), que finalmente se derrumba bajo la presión moral y se entrega al FBI; en este caso está prohibida la voz. No se trata de una película muda; continuamente oímos los habituales sonidos de fondo, los ruidos que hacen las personas y los automóviles, etcétera, pero, con la excepción de algunos murmullos distantes, nunca nos llega una voz, una palabra hablada: la película evita todas las situaciones en las cuales habría que recurrir necesariamente al diálogo. Desde luego, el propósito de ese silencio es permitirnos experimentar la soledad y el aislamiento desesperados del agente comunista en la comunidad.

Estas tres películas son experimentos formales artificiales, extremadamente tensos, pero, ¿de dónde proviene la innegable impresión de fracaso? En primer lugar, cada uno de estos

filmes es un hápax: el único espécimen de su clase. No se podrían repetir estos trucos, sólo es posible utilizarlos con eficacia una única vez. Pero también advertimos una fuente más profunda del fracaso. No es casual que las tres películas induzcan la misma sensación de encierro claustrofóbico. Es como si nos encontráramos en un universo psicótico sin apertura simbólica; hay barreras que no se pueden atravesar de ningún modo. La presencia de estas barreras se siente continuamente y crean una tensión casi insoportable. En *La dama del lago* anhelamos salir de la "casa de vidrio" de la mirada del detective, hasta que, finalmente, tenemos una visión objetiva, "libre", de la acción; en *Festín diabólico* aguardamos desesperadamente un corte que nos salve de esa continuidad de pesadilla; en *The Thief*, esperamos de modo incesante que alguna voz nos saque del universo cerrado, autista, en el cual los ruidos sin significado reproducen del modo más palpable el silencio básico, es decir, la falta de palabra hablada.

Cada una de estas tres prohibiciones genera su propio tipo de psicosis: con las tres películas como puntos de referencia podríamos elaborar una clasificación de los tipos fundamentales de psicosis. Por medio de la prohibición de la toma objetiva, *La dama del lago* produce un efecto *paranoico*. Puesto que la visión de la cámara no es nunca objetiva, el campo de lo visto está continuamente asediado por lo no visto, y la mera proximidad de los objetos se vuelve hostil: todos asumen el carácter de amenazas potenciales, en todas partes hay peligro. Por ejemplo, cuando una mujer se acerca a la cámara nos parece una intrusión agresiva en la esfera de nuestra intimidad. Por medio de la prohibición del montaje, *Festín diabólico* escenifica un pasaje al acto psicótico. La "soga" del título en inglés es por supuesto la conexión entre las palabras y los actos; ella marca el momento en el que lo simbólico cae en lo real, como en el caso de Bruno en *Pacto siniestro* [*Strangers on a Train*]; allí, el homosexual asesino toma las palabras en su sentido literal, y pasa inmediatamente a los hechos, realizando las teorías nietzscheanas del profesor (James Stewart), que precisamente se refieren a la ausencia de prohibición (a los super-

hombres todo se les está permitido). Finalmente, *The Thief*, al prohibir la voz, reproduce un *autismo* psicótico, el aislamiento respecto de la red discursiva de la intersubjetividad. Podemos ver entonces dónde reside la dimensión de lo *rendu*: no en los contenidos psicóticos de estas películas, sino en el modo en que el contenido, lejos de ser sencillamente descrito, es inmediatamente reproducido por la forma cinematográfica: el mensaje de la película es inmediatamente su forma.²³

¿Qué es lo que está en última instancia prohibido por la barrera inatravesable que opera en cada una de estas tres películas? La razón fundamental de su fracaso está en la sensación persistente de que la prohibición es arbitraria y caprichosa: como si el autor hubiera decidido renunciar a algunos de los elementos constitutivos del cine sonoro “normal” (el montaje, la toma objetiva, la voz) a los fines de un experimento puramente formal. Las prohibiciones en las que se basan estas películas vedan algo que también podría no haber sido prohibido. No prohíben algo ya en sí mismo imposible (paradoja fundamental que, según Lacan, define la castración simbólica, la prohibición del incesto: la prohibición del goce que es imposible obtener). En esto reside la sensación de ahogo insoportable, incestuoso. *Falta* la interdicción fundamental constitutiva del orden simbólico (la prohibición del incesto, el “corte de la soga” que nos permite tomar una distancia simbólica respecto de la “realidad”), y la prohibición arbitraria que la reemplaza no hace más que encarnar, atestiguar esa falta, esa falta de la falta.

El saber en lo real

Ahora debemos dar el paso final: si en toda formación simbólica opera un núcleo psicótico por medio del cual se reproduce inmediatamente lo real, y si esta forma es en última instancia la de una cadena significativa, es decir, una cadena de saber (S_2), entonces, por lo menos en cierto nivel, debe haber un tipo de saber que opera en lo real en sí. La noción lacaniana del “saber en lo real” parece a primera vista pura-

mente especulativa, una extravagancia superficial, distante de nuestra experiencia cotidiana. La idea de que la propia naturaleza conoce sus leyes y se comporta en concordancia con ellas se nos ocurre descabellada. Pero, aunque esta idea fuera una salida ingeniosa y hueca, tendríamos que preguntarnos por qué se repite con tanta regularidad en los dibujos animados. El gato persigue salvajemente al ratón, sin advertir el precipicio; cuando la tierra desaparece bajo sus patas, el gato no cae, continúa corriendo, y sólo se desploma al mirar hacia abajo y *ver* que está flotando en el aire. Todo ocurre como si lo real hubiera olvidado por un momento las leyes que tiene que obedecer. Cuando el gato mira hacia abajo, lo real “recuerda” sus leyes y actúa en consecuencia. La reiteración de estas escenas indica que deben de tener el sostén de algún guión fantasmático elemental. Otro argumento en favor de esta conjetura es que encontramos la misma paradoja en el célebre sueño registrado por Freud en *La interpretación de los sueños* sobre el padre que ignora que está muerto:²⁴ sigue viviendo porque no sabe que ha dejado de existir, como el gato de los dibujos animados, que continúa corriendo porque no sabe que no hay tierra debajo de sus patas. Nuestro tercer ejemplo es el de Napoleón en la isla de Elba: históricamente, ya no tenía vida (había pasado su momento, había terminado su papel), pero seguía vivo (presente en el escenario de la historia) porque no había tomado conciencia de que estaba muerto, razón por la cual debió “morir dos veces”, ser derrotado por segunda vez en Waterloo. En ciertos estados o aparatos ideológicos encontramos la misma sensación: aunque son claramente anacrónicos, subsisten porque *no lo saben*. Alguien debe asumir el deber descortés de recordarles este hecho desagradable.

Estamos ahora en condiciones de especificar con más claridad los contornos del escenario fantasmático que sostiene este fenómeno del saber en lo real: en la realidad psíquica encontramos una serie de entidades que, literalmente, sólo existen sobre la base de una falta de reconocimiento, es decir, en la medida en que el sujeto no sabe algo, en la medida en que

algo queda sin decir, en que eso no es integrado al universo simbólico. En cuanto el sujeto llega a “saber demasiado”, paga por este exceso, por este saber excedente “en la carne”, próximo a la sustancia misma de su ser. Sobre todo el yo es una entidad de este tipo; consiste en una serie de identificaciones imaginarias de las que depende la consistencia del ser del sujeto; en cuanto este último “sabe demasiado”, en cuanto se acerca demasiado a la verdad inconsciente, su yo se disuelve. El ejemplo paradigmático de este drama es Edipo: cuando finalmente se entera de la verdad, desde el punto de vista existencial “la tierra desaparece bajo sus plantas”, y él se encuentra en un vacío insoportable.

Esta paradoja merece nuestra atención, porque nos permite rectificar una cierta concepción errónea. Como regla, se concibe el inconsciente de una manera opuesta: se supone que es una entidad sobre la cual, en virtud del mecanismo de defensa de la represión, el sujeto no sabe nada (no quiere saber nada). Por ejemplo, no quiere conocer sus deseos perversos, ilícitos. Pero el inconsciente debe concebirse como una entidad positiva que sólo conserva su consistencia sobre la base de un cierto no saber: su condición ontológica positiva es que algo debe quedar sin simbolizar, algo no debe ser puesto en palabras. Ésta es también la definición más elemental del síntoma: una cierta formación que sólo existe porque el sujeto ignora alguna verdad fundamental sobre sí mismo; en cuanto el significado de esta verdad se integra en el universo simbólico de ese sujeto, el síntoma se disuelve. Por lo menos, ésta era la posición del primer Freud, que creía en la omnipotencia del proceso interpretativo. En el cuento corto “Los nueve mil millones de nombres de Dios”, compilado por Isaac Asimov, se presenta el universo en los términos de la lógica del síntoma, confirmando la tesis lacaniana de que “el mundo” como tal, “la realidad”, es siempre un síntoma, y se basa en la forclusión de un cierto significante clave. La realidad en sí no es más que la corporización de un cierto bloqueo en el proceso de la simbolización. Para que la realidad exista, algo debe quedar sin decir. Los monjes de un monasterio de los Himalayas com-

pran una computadora y contratan a dos expertos norteamericanos. Según las creencias de esos monjes, Dios tiene una cantidad limitada de nombres, que consisten en todas las combinaciones posibles de nueve letras, con la exclusión de las series carentes de sentido (por ejemplo, con más de tres consonantes sucesivas). El mundo fue creado para que todos esos nombres sean pronunciados o escritos; en cuanto esto ocurra, la creación habrá cumplido su propósito y el mundo se aniquilará. Por supuesto, la tarea encargada a los expertos es que programen la computadora para que haga imprimir los nueve mil millones de nombres posibles de Dios. En cuanto los expertos han realizado su tarea, la impresora comienza a lanzar una cantidad interminable de hojas de papel, y los dos norteamericanos inician el viaje de regreso al valle, comentando irónicamente la excéntrica solicitud de sus clientes. Al cabo de cierto tiempo uno de ellos mira su reloj y observa con una carcajada que precisamente en ese momento la computadora debía de estar terminando su tarea. Dirige entonces la mirada al cielo nocturno, y queda petrificado: las estrellas han comenzado a expirar, el universo comienza a desvanecerse. Una vez escritos todos los nombres de Dios, una vez completada su simbolización total, se disuelve el mundo como síntoma.

Desde luego, la primera objeción que surge es que este "saber en lo real" tiene sólo un valor metafórico, ilustra un rasgo de la realidad psíquica. Pero la ciencia contemporánea nos enfrenta con una desagradable sorpresa: la física de las partículas subatómicas (es decir, una disciplina científica supuestamente exacta, exenta de resonancias psicológicas) ha tenido que encarar reiteradamente en las últimas décadas el problema del "saber en lo real". Una y otra vez ha encontrado fenómenos que parecen suspender el principio de la causa local, fenómenos que aparentemente implican un transporte de información a una velocidad mayor que la máxima posible según la teoría de la relatividad. Éste es el denominado efecto Einstein-Podolsky-Rosen: lo que hemos hecho en un área A afecta lo que sucede en un área B, sin que quepa suponer una cadena causal normal que no exceda la velocidad de la luz.

Supongamos un sistema de dos partículas de polaridad cero: si una de las partículas se polariza hacia arriba, la otra lo hace hacia abajo. Supongamos ahora que separamos estas dos partículas de un modo que no afecte sus respectivas polaridades: una partícula saldrá en una dirección, y la otra en dirección opuesta. Después de separarlas, hacemos que una atraviese un campo magnético que la polarice hacia arriba; la otra se polarizará entonces hacia abajo. Sin embargo, entre una y otra no ha habido ninguna posibilidad de comunicación ni de vínculo causal normal, porque la reacción ha sido inmediata, se produjo antes de que la polarización hacia arriba de la primera partícula pudiera ser causa de la polarización hacia abajo de la otra del modo más rápido posible (enviando la señal a la velocidad de la luz). Se plantea entonces la cuestión de cómo *“supo” la segunda partícula que le habíamos impartido a la primera una polarización hacia arriba*. Debemos presuponer una especie de “saber en lo real”, como si una partícula de algún modo “supiera” lo que ocurre en otro lugar y actuara en consecuencia. A la física contemporánea de las partículas la obsesiona el problema de crear experiencias que pongan a prueba esta hipótesis (confirmada por el célebre experimento de Alain-Aspect de principios de la década de 1980), y articular una explicación de esta paradoja.

Este caso no es el único. Toda una serie de nociones formuladas por Lacan en su lógica del significante (conceptos que podrían parecer trivialidades intelectuales y paradojas carentes de valor científico) se corresponden sorprendentemente con algunas ideas clave de la física de las partículas subatómicas (por ejemplo, la paradoja de una partícula que “no existe”, aunque tiene propiedades y produce efectos). No hay nada extraño en esto, si tenemos en cuenta que la física subatómica es un ámbito de pura diferencialidad en el cual ninguna partícula se define como una entidad positiva, sino como una de las combinaciones posibles de otras partículas (así como la identidad de cada significante consiste en el haz de sus diferencias respecto de los otros significantes). No debe sorprendernos entonces que en la física reciente podamos en-

contrar incluso la lógica lacaniana del “no-todo” (*pas-tout*), es decir, la concepción de la diferencia sexual que define el lado masculino como una función universal constituida mediante la excepción fálica, y el lado femenino como un conjunto “no-todo”, no-universal, pero sin excepción. Nos estamos refiriendo a las consecuencias de los límites del universo trazados por Stephen Hawking con su hipótesis del “tiempo imaginario” (“imaginario”, no en el sentido psicológico de “existir en la imaginación”, sino en un sentido puramente matemático: es sólo calculable con números imaginarios).²⁵ Hawking intenta construir una teoría alternativa a la del *big-bang* convencional, según la cual, para explicar la evolución del universo, tenemos que presuponer un punto de partida como momento de “singularidad” con las leyes físicas universales suspendidas. La teoría del *big-bang* correspondería entonces al lado masculino de la lógica del significante: la función universal (las leyes físicas) se basan en una cierta excepción (la singularidad). Pero lo que Hawking intenta demostrar es que, si aceptamos la hipótesis del tiempo imaginario, no necesitamos postular la existencia de esa singularidad. Al introducir el tiempo imaginario, la diferencia entre el tiempo y el espacio desaparece por completo; el tiempo comienza a funcionar del mismo modo que el espacio en la teoría de la relatividad: aunque es finito, no tiene límites. Aunque sea “curvo”, circular, finito, no es necesario que algún punto externo lo limite. En otras palabras, el tiempo es “no-todo”, “femenino” en el sentido lacaniano. A propósito de esta distinción entre el tiempo real y el tiempo imaginario, Hawking señala claramente que se trata de dos modos paralelos de conceptualizar el universo: aunque en la teoría del *big-bang* hablamos de tiempo “real”, y en esta otra teoría nos referimos a un tiempo “imaginario”, ninguna de estas dos versiones tiene prevalencia ontológica, ninguna nos ofrece un cuadro más adecuado de la realidad; su duplicidad (en todos los sentidos de la palabra) es irreductible.

¿Qué conclusión debemos entonces extraer de este acuerdo inesperado entre las más recientes especulaciones físicas y

las paradojas de la lógica lacaniana del significante? Por supuesto, podríamos derivar hacia una especie de oscurantismo junguiano: diríamos que lo masculino y lo femenino no tienen que ver sólo con la antropología, sino que también son principios cósmicos, una polaridad que determina la estructura del universo; la diferencia sexual humana sería sólo una forma especial de este antagonismo cósmico universal entre los principios masculino y femenino, *yin* y *yang*. Es casi innecesario añadir que la teoría lacaniana nos lleva a una conclusión opuesta, a una versión radical antropocéntrica o, más precisamente, “simbolocéntrica”: nuestro saber del universo, el modo en que simbolizamos lo real, está en última instancia determinado por las paradojas del lenguaje como tal; la división en masculino y femenino (es decir, la imposibilidad de un lenguaje neutro, no marcado por esta diferencia) es inevitable porque la simbolización está por definición estructurada alrededor de una cierta imposibilidad central, un callejón sin salida que no es más que una estructuración de esa imposibilidad. Ni siquiera la física subatómica más pura puede susstraerse a este atolladero fundamental de la simbolización.

NOTAS

1. Con respecto a esta relación entre la pulsión y el deseo, podríamos tal vez arriesgar aquí una pequeña rectificación a la máxima lacaniana de la ética psicoanalítica, según la cual “no hay que ceder en el propio deseo”: El deseo como tal, ¿no es ya una cierta renuncia, una especie de formación de transacción, un desplazamiento metonímico, un repliegue, una defensa contra la pulsión ingobernable? “Desear” *significa* ceder en la pulsión; en la medida en que sigamos a Antígona y “no cedamos en nuestro deseo”, ¿no estamos precisamente saliendo del dominio del deseo, no pasamos de la modalidad del deseo a la modalidad de la pura pulsión?

2. Como regla, estas encarnaciones de la pura pulsión llevan una máscara. ¿Por qué? Quizá podríamos obtener la respuesta a través de una de las definiciones un tanto enigmáticas que da Lacan de lo real: en “Television” habla de “la mueca de lo real” (Jacques Lacan, “Television”, en *October* n° 40, primavera de 1987, pág. 10). Lo real

no es entonces un núcleo inaccesible oculto debajo de capas de simbolizaciones, sino que está en la superficie: es una especie de desfiguración excesiva de la realidad, como la mueca fija de una sonrisa en el rostro de Joker en Batman. Joker, por así decirlo, es un esclavo de su propia máscara, condenado a obedecer su compulsión ciega; la pulsión de muerte reside en esta deformación superficial, y no en lo que hay debajo de ella. El horror real es una estúpida máscara que ríe, y no el rostro distorsionado y sufriente que oculta. La experiencia cotidiana con un niño lo confirma: si nos ponemos una máscara en su presencia, se horroriza, aunque sabe que debajo está nuestro rostro de siempre: es como si hubiera un mal indecible en la propia máscara. El estatuto de una máscara no es entonces imaginario ni simbólico (indicador de un rol simbólico que supuestamente desempeñaríamos); es estrictamente real (desde luego, si concebimos lo real como "una mueca" de la realidad).

3. Encontramos el mismo tema de la "subjektivización" de un *cyborg* en *Bladerunner*, de Ridley Scott, donde la novia androide del protagonista "se convierte en sujeto" al (re)inventar su historia personal; aquí adquiere un inesperado valor *literal* la tesis lacaniana de que la mujer es "un síntoma del hombre": en efecto, ella es el *sinthome* del héroe, su "complemente sintético", de modo que la diferencia sexual coincide con la diferencia entre ser humano y androide.

4. Cf. Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (en adelante *SE*), vol. 13, Londres, Hogart Press, 1953. [Ed. cast.: *Tótem y tabú*, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires (en adelante *OC*).]

5. Cf. Catherine Millot, *Nobodaddy*, París, Le Point Hors-Ligne, 1988.

6. Cf. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, Nueva York, Viking Press, 1977. [Ed. cast.: *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1988.]

7. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre II: L'Éthique de la psychanalyse*, París, Seuil, 1986, pág. 305. [Ed. cast.: *El Seminario, Libro VII. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1988.]

8. *Ibíd.*, pág. 319.

* El "McGuffin", originariamente nombre de un whisky, es un recurso propio de la intriga popularizado por Alfred Hitchcock: no se trata de un objeto en particular, sino de una abstracción que suscita tensión, persecuciones y muertes en aquellos que disputan su

posesión. Véase E. Russo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998. (N. del E.)

9. Cf. Sigmund Freud, "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis", en *SE*, vol. 10. [Ed. cast.: "A propósito de un caso de neurosis obsesiva", en *OC*.]

10. Sigmund Freud, *The Question of Lay Analysis*, en *SE*, vol. 20, pág. 257. [Ed. cast.: *¿Pueden los legos ejercer el análisis?*, en *OC*.]

11. Cf. Jacques-Alain Miller, "Les réponses du réel", en *Aspects du malaise dans la civilisation*, París, Navarin, 1988.

12. El logro irónico y perverso de *El imperio del sol* consiste sin duda en que —en una época de nostalgia posmoderna, en la que una multitud de imágenes del tiempo perdido se ofrecen como objetos causa de deseo— nos presenta como objeto de nostalgia el campo de concentración, el punto traumático de lo real/imposible de nuestra historia. Pensemos en la vida cotidiana en el campo, tal como la describe *El imperio del sol*: los niños se deslizan alegremente colina abajo, caballeros de edad juegan torneos improvisados de golf, las damas charlan alegremente mientras planchan después de haber lavado, y Jim vaga entre todos, entregando la ropa blanca, comerciando zapatos y verdura, lleno de recursos y sintiéndose como un pez en el agua; la música de fondo, siguiendo los códigos tradicionales de Hollywood, ilustra el animado idilio de la vida cotidiana en un pueblo pequeño. Ésa es la imagen del *campo de concentración*, el fenómeno que sin duda funciona como el real traumático del siglo XX, lo que "retornó como lo mismo" en los diferentes sistemas sociales. Fue creado hacia el cambio de siglo por los ingleses durante su guerra contra los Boers, y no sólo lo pusieron en práctica las dos principales potencias totalitarias (la Alemania nazi y la URSS estalinista), sino también ese "pilar de la democracia" que son los Estados Unidos (durante la Segunda Guerra Mundial), para aislar a los japoneses residentes en el país. Por ello, todo intento de convertir el campo de concentración en algo "relativo", de reducirlo a una de sus formas, de concebirlo como resultado de un conjunto específico de condiciones sociales (por ejemplo, preferir los términos "Gulag" u "Holocausto" a la expresión "campo de concentración") indica ya una evasión respecto del peso insoportable de lo real.

13. Al mismo tiempo, no debemos olvidar que hay también un lado cómico y benévolo del Otro como mecanismo que regula el caos de las intersecciones contingentes de las líneas narrativas paralelas. Pensemos en dos películas que a primera vista parecen totalmente discrepantes: *Buscando desesperadamente a Susan* [*Desperately*

Seeking Susan] y *Trama macabra* [*Family Plot*], la última de Hitchcock. ¿Qué tienen en común? En ambos casos, dos líneas narrativas se cruzan por accidente, y esa mezcla en apariencia caótica ha sido guiada por una mano invisible paradójicamente benévola, que asegura el final feliz. (*Buscando desesperadamente a Susan* tiene un interés especial, porque el cruce de las dos líneas narrativas se debe a la súbita transformación de una niña común, dócil, Rosanna Arquette, en el personaje salvaje de Madonna. Una y otra intercambian literalmente sus lugares y se produce un juego sutil de identificaciones.)

14. Octave Mannoni, "Je sais bien, mais quand même...", en *Clefs pour l'imaginaire*, París, Seuil, 1968.

15. En otras palabras, la falsedad de la posición subjetiva del ecólogo obsesivo reside en el hecho de que, al prevenirnos constantemente contra la catástrofe que nos acecha, al acusarnos de indiferencia, etcétera, lo que realmente lo preocupa es que la catástrofe no llegue. La respuesta adecuada es tranquilizarlo con una palmada en el hombro: "Cálmate, no te preocupes, la catástrofe llegará sin duda".

16. Cf. Sigmund Freud, "The Moses of Michelangelo", en *SE*, vol. 13. [Ed. cast.: "El Moisés de Miguel Ángel", en *OC*.]

17. Cf. el capítulo 5 de James Gleick, *Chaos: Making of a New Science*, Nueva York, Viking Press, 1987, y el capítulo 13 de Ian Stewart, *Does God Play Dice? The Mathematics of Chaos*, Cambridge, Mass., Basil Blackwell, 1989. [Ed. cast.: ¿Juega Dios a los dados? *La nueva matemática del caos*, Barcelona, RBA Coleccionables, 1994.]

18. Cf. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XX: Encore*, París, Seuil, 1975. [Ed. cast.: *El Seminario, Libro 20. Aun*, Barcelona, Paidós, 1985.]

19. Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, Londres, Tavistock, 1977, pág. 319. [Ed. cast.: *Escritos 1 y 2*, México, Siglo XXI, 1993.]

20. Cf. Michel Chion, "Revolution douce", en *La toile trouée*, París, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1988.

21. Esto debería aclarar la razón de que el nazismo, en su economía libidinal psicótica, se haya inclinado a adoptar la teoría cosmológica de que la Tierra no es un planeta en un espacio vacío infinito, sino, por el contrario, un agujero esférico en medio del hielo eterno: una isla de lo simbólico, rodeada de goce coagulado.

22. En el ámbito de la pintura, lo que corresponde a lo *rendu* es la "action painting", según la practican los expresionistas abstractos: se supone que el espectador verá el cuadro en primer plano, perdiendo la "distancia objetiva" respecto de él, y que será atraído hacia su interior. El cuadro no imita la realidad ni la representa a través de

códigos simbólicos, sino que “reproduce” lo real “aferrando” al espectador.

23. El caso más claro de *rendu* en la obra de Hitchcock es por supuesto el célebre *travelling* hacia atrás de *Frenesí*, donde el movimiento mismo de la cámara (que primero cierra un círculo y después retrocede), siguiendo la línea de una corbata, nos dice lo que está sucediendo detrás de la puerta en la que se inició ese movimiento: otro “asesinato con corbata”. En su texto sobre Hitchcock titulado “*Système formel d’Hitchcock*” (*Cahiers du cinéma, hors-série 8*, Alfred Hitchcock, París, 1980), François Regnault arriesga incluso la hipótesis de que esa relación entre la forma y el contenido nos ofrece una clave de toda la obra de Hitchcock: el contenido es siempre reproducido por cierto rasgo formal (en *Vértigo*, los círculos en espiral; en *Psicosis*, las líneas que se cruzan, etcétera).

En otro nivel, una transposición similar del énfasis desde el contenido a su marco caracteriza toda la historia de Hollywood hasta nuestros días: el marco es la forma de subjetividad propia del héroe de Hollywood a través de cuya perspectiva vemos la acción. Esta transposición se percibe más fácilmente cuando Hollywood aborda algún tema social traumático contemporáneo (el racismo, las guerras del Tercer Mundo, etcétera): las tres películas representativas del “género” que se podría denominar “el periodismo occidental y el Tercer Mundo” (*Salvador, Bajo Fuego* [*Under Fire*] y *El año que vivimos en peligro* [*The Year of Living Dangerously*]), aunque sensibles a las desventuras del Tercer Mundo, en última instancia tratan sobre la maduración del protagonista norteamericano, mientras que los episodios tercermundistas (la caída de Somoza, el golpe de estado militar en Indonesia) no son más que una especie de trasfondo. Esta fórmula fue llevada al cenit en todas las películas representativas sobre la guerra de Vietnam, desde *Apocalypse Now* hasta *Pelotón* (*Platoon*), donde la guerra en sí es sólo una etapa exótica del “viaje interior” edípico del protagonista y, como decía el comercial publicitario de *Pelotón*, la primera víctima de la guerra es la inocencia del héroe. El último caso ilustrativo al respecto es *Mississippi en llamas* (*Mississippi Burning*), film en el cual la búsqueda de los asesinos del Ku Klux Klan por militantes de los derechos civiles funciona como un telón de fondo del tema real de la película: la tensión entre sus dos héroes, el antirracista liberal crudamente burocrático (Dafoe) y su colega más pragmático y comprensivo (Hackmann). El momento crucial está al final, cuando por primera vez Dafoe llama a Hackmann por su nombre cristiano. En el estilo de las novelas del siglo

XVIII, el film podría haberse subtulado "la historia de cómo dos policías que al principio no se gustaban fueron finalmente capaces de llamarse por sus nombres".

Esta forma específica de subjetividad dentro de la cual la realidad histórica se reduce a una especie de marco o metáfora de los conflictos interiores del héroe fue llevada al extremo en *Reds*, de Warren Beatty. Desde la perspectiva de la ideología norteamericana, ¿cuál fue el acontecimiento más traumático del siglo XX? La Revolución de Octubre, sin ninguna duda. Y Warren Beatty creó un modo, el único posible, de "rehabilitar" la Revolución de Octubre para integrarla en el universo de Hollywood: la presentó como trasfondo metafórico del acto sexual entre los principales personajes de la película, John Reed (Beatty) y su compañera (Diane Keaton). En el film, la Revolución de Octubre se produce inmediatamente después de una crisis en la relación entre ellos. Mientras él está pronunciando un impetuoso discurso revolucionario ante la multitud entusiasta, Beatty y Keaton intercambian miradas vehementes: los gritos de la multitud sirven como metáfora del renovado estallido de pasión entre los amantes. Las escenas cruciales, míticas, de la Revolución (las manifestaciones en las calles, el asalto al Palacio de Invierno) alternan con la descripción de su relación sexual apasionada. Las escenas de masas funcionan como una metáfora vulgar del acto sexual. El propio Lenin, dirigiéndose a los diputados en un gran salón, aparece como una especie de figura paterna, que asegura el éxito del acto sexual, mientras la escena es acompañada por la música de *La Internacional*. Tenemos en este caso el extremo opuesto del realismo socialista soviético, en el cual los amantes experimentan su pasión como una contribución a la lucha por el socialismo, haciendo votos de sacrificarlo todo por el éxito de la revolución, y sumergiéndose en las masas. En *Reds*, por el contrario, la revolución aparece como una metáfora del encuentro sexual exitoso.

24. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, en *SE.*, vols. 4-5, pág. 430. [Ed. cast.: *La interpretación de los sueños*, en *OC.*]

25. Cf. Stephen Hawking, *A Brief History of Time*, Nueva York, Bantam Press, 1988. [Ed. cast.: *Historia del tiempo*, Barcelona, Grijalbo - Mondadori, 1992.]



3. *Dos modos de evitar lo real del deseo*

EL MÉTODO DE SHERLOCK HOLMES

El detective y el analista

El modo más fácil de detectar cambios en el llamado *Zeitgeist* consiste en prestar una atención cuidadosa al momento en que ciertas formas artísticas (literarias, etcétera) se vuelven “imposibles”, como por ejemplo la tradicional novela psicológica realista en la década de 1920. En esa década se produjo la victoria final de la novela moderna sobre la novela realista tradicional. Por supuesto, en adelante no dejó de ser posible escribir novelas realistas, pero la novela moderna establecía la norma; la forma tradicional era “mediada” por ella (para emplear la terminología de Hegel). Después de esta ruptura, el gusto literario común percibía las nuevas novelas realistas como imitaciones serviles y paradójicas, intentos nostálgicos de recobrar una unidad perdida, regresiones inauténticas y superficiales, o incluso ya no pertenecientes al ámbito del arte. Ahora bien, lo interesante es un hecho habitualmente inadvertido: el derrumbe de la novela realista tradicional en la década de 1920 coincidió con un cambio de énfasis, que pasó del *cuento* (Conan Doyle, Chesterton, etcétera) a la *novela* policiales (Christie, Sayers, etcétera) en el dominio de la cultura popular. La forma novela no era aún posible en Conan Doy-

le, según surge con claridad de sus propios intentos en tal sentido: por lo general son sólo cuentos ampliados con un largo relato retrospectivo, escritos como historias de aventuras (*El valle del terror*), o bien incorporan elementos de otro género, la novela gótica (*El sabueso de los Baskerville*). Pero en la década de 1920 el cuento policial desapareció rápidamente como género, y fue reemplazado por la forma clásica de la novela policial con lógica y deducción. Esta coincidencia entre el derrumbe final de la novela realista y el ascenso de la novela policial, ¿fue totalmente casual, o tiene algún significado? ¿Tienen algo en común la novela moderna y la novela policial, a pesar del abismo que las separa?

Por lo general no encontramos la respuesta debido a que es obvia: tanto la novela moderna como la novela policial se centran en el mismo problema formal: *la imposibilidad de narrar una historia de un modo lineal, consistente*, de reproducir la continuidad realista de los acontecimientos. Desde luego, es un lugar común que la novela moderna reemplaza el relato realista por una diversidad de nuevas técnicas literarias (la corriente de conciencia, el estilo seudodocumental, etcétera), que dan testimonio de la imposibilidad de situar el destino del individuo en una totalidad histórica significativa, orgánica. Pero, en otro nivel, el problema del cuento policial es el mismo. El acto traumático (el asesinato) no puede situarse en la totalidad significativa de una historia de vida. En la novela policial hay una cierta tensión que se refleja en la novela misma: se trata del esfuerzo de un detective que intenta narrar, es decir, reconstruir lo que “sucedió realmente” en torno y antes del asesinato, y la novela no termina cuando “sabemos quien lo hizo”, sino cuando el detective puede finalmente contar “la historia real” en la forma de un relato lineal.

Una reacción obvia a lo que acabamos de decir sería la siguiente: sí, pero subsiste el hecho de que la novela moderna es una forma de arte, mientras que la novela policial es puro entretenimiento gobernado por certidumbres, sobre todo la de que al final el detective logrará explicar todo el misterio y reconstruir “lo que sucedió realmente”. Pero precisamente

esta infalibilidad y omnisciencia del detective revela la falencia de las teorías despectivas convencionales sobre la novela policial: la agresiva negación del poder del detective permite advertir una perplejidad, una incapacidad fundamental para explicar cómo funciona y por qué le parece tan convincente al lector, a pesar de su indudable improbabilidad. Los intentos explicativos suelen seguir dos rutas opuestas. Por un lado, la figura del detective se interpreta como una personificación del racionalismo científico burgués; por otro, se la concibe como sucesora del clarividente romántico, el hombre que tiene un poder irracional, casi sobrenatural, para penetrar en el misterio de la mente de otra persona. La inadecuación de estos dos enfoques resulta evidente para cualquier admirador de una buena historia de lógica y deducción. Si el desenlace deriva de un procedimiento puramente científico (por ejemplo, si el asesino es identificado por medio de un análisis químico de rastros en el cadáver), nos sentimos inmensamente defraudados. Nos parece que “algo falta”, que “ésta no es una deducción propiamente dicha”. Pero incluso más decepcionante es que, al final, después de nombrar al asesino, el detective afirme “haber sido guiado desde el principio por algún instinto certero”: en este caso hemos sido engañados, el detective debe llegar a la solución sobre la base del *razonamiento*, y no por mera intuición.¹

En lugar de intentar una solución inmediata a este enigma, dirijamos la atención a otra posición subjetiva que suscita la misma perplejidad: la del analista en una cura. Podemos definir esta posición en paralelo con la del detective: por un lado, el analista es concebido como alguien que intenta reducir a su fundamento racional ciertos fenómenos que a primera vista son propios de los estratos más oscuros e irracionales de la psique humana; por otra parte, él también aparece como sucesor del clarividente romántico, como un lector de signos oscuros que saca a luz “significados ocultos”, no susceptibles de verificación científica. Toda una serie de pruebas circunstanciales demuestra que este paralelo no carece de fundamento: el psicoanálisis y el relato de lógica y deducción aparecien-

ron en la misma época (en Europa, y en el momento del cambio de siglo). El “Hombre de los Lobos”, el más célebre paciente de Freud, cuenta en sus memorias que el maestro era un lector regular y cuidadoso de los relatos de Sherlock Holmes, no precisamente por distracción, sino en virtud del paralelo existente entre los respectivos procedimientos del detective y el analista. Una de las imitaciones serviles de Sherlock Holmes, *Seven Per-Cent Solution*, de Nicholas Meyer, tiene como tema un supuesto encuentro entre Freud y Sherlock Holmes, y debe recordarse que los *Escritos* de Lacan comienzan con un análisis detallado del cuento de Edgar Allan Poe titulado “La carta robada”, uno de los arquetipos del cuento policial. En ese análisis, Lacan pone el énfasis en el paralelo entre la posición subjetiva de Auguste Dupin, el detective aficionado de Poe, y la del analista.

El indicio

La analogía entre el detective y el analista ha sido postulada con bastante frecuencia. Una amplia gama de estudios han tratado de revelar los matices psicoanalíticos del relato policial: el crimen primordial que hay que explicar es el parricidio, el prototipo del detective es Edipo, en lucha por alcanzar la verdad terrible sobre él mismo. Pero aquí preferimos abordar la tarea en un nivel diferente, el nivel de la forma. Siguiendo las observaciones accidentales de Freud sobre el “Hombre de los Lobos”, nos centraremos en los respectivos *procedimientos formales* del detective y el analista. ¿Qué es lo que distingue la interpretación psicoanalítica de las formaciones del inconsciente (por ejemplo, los sueños)? El siguiente pasaje de *La interpretación de los sueños*, de Freud, nos proporciona una respuesta preliminar.

Los pensamientos del sueño son inmediatamente comprensibles en cuanto los conocemos. Por otro lado, el contenido del sueño se expresa, por así decirlo, de un modo pictográfico; sus caracteres deben transponerse individualmente al lenguaje de los

pensamientos del sueño. Si intentamos leer estos caracteres según su valor pictórico, en lugar de tener en cuenta su relación simbólica, sin duda cometeremos un error. Supongamos que tengo frente a mí un acertijo gráfico. Hay en él una casa con un bote en el techo, una letra del alfabeto, la figura de un hombre que corre sin cabeza, y así sucesivamente. Puedo ser llevado erróneamente a plantear objeciones y declarar que la figura como un todo y sus partes componentes carecen de sentido. Un bote no tiene nada que hacer en el techo de una casa, y un hombre sin cabeza no puede correr. Además el hombre es más grande que la casa, y si la totalidad de la imagen pretende representar un paisaje, las letras del alfabeto están fuera de lugar, puesto que ese tipo de objetos no aparece en la naturaleza. Pero es obvio que sólo podemos dar forma a un juicio correcto sobre el acertijo si hacemos a un lado este tipo de críticas sobre la composición total y sus partes, y en cambio tratamos de reemplazar cada elemento separado por una sílaba o palabra, que de un modo u otro pueda ser representada por ese elemento. Las palabras reunidas de este modo ya no carecen de sentido, sino que forman una frase poética de la mayor belleza y significación. Un sueño es un acertijo gráfico de este tipo, y nuestros predecesores en el campo de la interpretación de los sueños han cometido el error de tratar el acertijo gráfico como una composición pictórica: como tal, les ha parecido carente de sentido y de valor.²

Freud es perfectamente claro: ante un sueño, debemos evitar absolutamente la búsqueda del denominado “significado simbólico” de la totalidad o sus partes constitutivas; *no debemos* preguntarnos “qué significa la casa, cuál es el significado del bote en el techo de la casa, qué podría simbolizar la figura del hombre que corre sin cabeza”. Lo que debemos hacer es traducir los objetos en palabras, reemplazar las cosas por las palabras que las designan. En un acertijo gráfico, las cosas *representan literalmente a sus nombres*, a sus significantes. Podemos entonces comprender por qué es totalmente erróneo caracterizar el pasaje desde las representaciones de palabra (*Wort-Vorstellungen*) a las representaciones de cosa (*Sach-Vorstellungen*) —las denominadas “consideraciones de representabilidad” que operan en el sueño— como una especie

de regresión desde el lenguaje a las representaciones prelingüísticas. En un sueño, las cosas mismas están ya “estructuradas como un lenguaje”; su disposición es regulada por la cadena significante que ellas representan. El significado de esta cadena significante, obtenido por medio de la retraducción de las cosas a palabras, es el pensamiento del sueño. En el nivel del significado, el contenido de este pensamiento del sueño no está en modo alguno conectado con los objetos que el sueño presenta (como en el caso del acertijo gráfico, cuya solución no está en modo alguno conectada con el significado de los objetos presentes en él). Si buscamos el “significado oculto más profundo” de las figuras que aparecen en un sueño, *nos cegamos* al pensamiento latente articulado en él. El vínculo entre los contenidos inmediatos del sueño y el pensamiento latente sólo existe en el nivel del juego de palabras, es decir, del material significante carente de sentido. ¿Recuerda el lector la célebre interpretación que, según Artemidoro, propuso Aristander del sueño de Alejandro de Macedonia? Alejandro “había rodeado a Tiro, sometiéndola a sitio, pero se sentía inquieto y perturbado por el tiempo que estaba llevando ese asedio. Alejandro soñó con un sátiro que danzaba sobre su escudo. Sucedió que Aristander estaba cerca de Tiro [...] Dividiendo la palabra «sátiro» en *sa* y *tiro* alentó al rey a estrechar el asedio para convertirse en amo de la ciudad.” Como podemos ver, a Aristander no le interesaba ningún posible significado simbólico de la figura del sátiro danzante (¿deseo ardiente, jovialidad?): en lugar de ello, se concentró en *la palabra*, dividiéndola, y de este modo obtuvo el mensaje del sueño: *sa* y *tiro* = Tiro es tuya.

No obstante, hay una cierta diferencia entre un acertijo gráfico y un sueño, en virtud de la cual el acertijo es mucho más fácil de interpretar. En un sentido, el acertijo es como un sueño que no ha sufrido una revisión secundaria con el propósito de satisfacer la necesidad de unificación. Por esa razón el acertijo es percibido inmediatamente como algo carente de sentido, un amontonamiento de elementos heterogéneos no conectados, mientras que el sueño oculta su carácter absurdo

mediante una revisión secundaria que le presta por lo menos una unidad y consistencia superficiales. La imagen del sátiro danzante es entonces percibida como un todo orgánico; nada indicaría que sólo existe para prestar una figuración imaginaria a la cadena significante *sa Tiro*. Ése es el papel de la "totalidad significativa" imaginaria, el resultado final del trabajo de sueño: intenta cegarnos, por medio de la aparición de una unidad orgánica, a la razón efectiva de su existencia.

El presupuesto básico de la interpretación psicoanalítica, su a priori metodológico, es que todo producto final del trabajo de sueño, todo contenido manifiesto del sueño, incluye *por lo menos un* ingrediente que funciona como tapón, como un relleno que ocupa el lugar de lo que necesariamente *falta*. A primera vista, este elemento se inserta perfectamente en el todo orgánico de la escena imaginaria manifiesta, pero en realidad contiene en su seno el lugar de lo que esta escena imaginaria debe reprimir, excluir, expulsar, para constituirse. Es una especie de cordón umbilical que liga la estructura imaginaria con el proceso reprimido de su estructuración. En síntesis, la revisión secundaria nunca tiene un éxito completo. Y esto, no por razones empíricas, sino por una necesidad estructural a priori. En el análisis final, siempre hay un elemento que sobresale, señalando la marca constitutiva del sueño, es decir, representando dentro de éste lo que es exterior. Este elemento está apresado en una dialéctica paradójica de falta y excedente simultáneos: de no ser por él, el resultado final (el texto manifiesto del sueño) no se mantendría unido, algo faltaría. Su presencia es absolutamente indispensable para crear la sensación de que el sueño es un todo orgánico. Pero, una vez ubicado este elemento en su lugar, de algún modo está "en exceso", funciona como una plétora embarazosa.

Nuestra opinión es que en toda estructura hay un señuelo, algo que ocupa el lugar de la falta, incluido por lo percibido, pero al mismo tiempo el eslabón más débil de una serie dada, el punto que vacila y sólo parece pertenecer al nivel actual; en él está *comprendido* el nivel virtual total [del espacio estructurante].

Este elemento es en realidad *irracional*, e indica el lugar de la falta.³

Resulta casi superfluo añadir que la interpretación de los sueños debe comenzar precisamente aislando este elemento paradójico, que “ocupa el lugar de la falta”, el punto de sentido del significante. A partir de él, la interpretación del sueño debe proceder a “desnaturalizar”, disipar la falsa apariencia de la totalidad significativa del contenido manifiesto del sueño, es decir, penetrar en el trabajo del sueño, hacer visible el montaje de los ingredientes heterogéneos, borrado por su propio resultado final. De este modo llegamos a la semejanza entre el procedimiento del analista y el procedimiento del detective: la escena del crimen que el detective enfrenta es también, como regla, una falsa imagen preparada por el asesino a fin de borrar las huellas de su acto. El carácter orgánico, natural de la escena, es un señuelo, y la tarea del detective consiste en desnaturalizarlo, descubriendo en primer lugar los detalles poco llamativos que no calcen bien en el marco de la imagen superficial. El vocabulario de la narración policial incluye un término técnico preciso para designar esos detalles: son *indicios* o pistas. Los califican una serie de adjetivos: “raro, curioso, impropio, extraño, inverosímil, carente de sentido, y otras expresiones más fuertes, como «misterioso», «irreal», «increíble», hasta el categórico «imposible»”.⁴ Se trata de detalles que en *sí mismos* suelen ser insignificantes (el asa rota de una taza, la posición cambiada de una silla, alguna observación incidental de un testigo, incluso un no-acontecimiento, es decir, el hecho de que algo *no haya* sucedido), pero que, *por su posición estructural*, desnaturalizan la escena del crimen y producen un efecto de extrañamiento casi brechtiano (del mismo modo que la alteración de un pequeño detalle en un cuadro bien conocido hace que de pronto toda la escena parezca extraña y ominosa). Por supuesto, estos indicios sólo pueden detectarse si ponemos entre paréntesis la totalidad significativa de la escena y nos concentramos en los detalles. Holmes le aconsejaba a Watson no prestar atención a las im-

presiones básicas, sino tomar en cuenta los detalles; este consejo hace eco a la afirmación freudiana de que el psicoanálisis interpreta en detalle, y no en masa. “Desde el principio mismo, [el psicoanálisis] considera que los sueños tienen un carácter compuesto, son conglomerados de formaciones psíquicas.”⁵

A partir de los indicios, el detective desenmascara la unidad imaginaria de la escena del crimen, tal como fue montada por el asesino. El detective capta la escena como un *bricolage* de elementos heterogéneos, en el cual la conexión entre la puesta en escena del asesino y los “acontecimientos reales” se corresponde exactamente con el vínculo que existe entre los contenidos manifiestos del sueño y el pensamiento latente, o entre la figuración inmediata del acertijo gráfico y su solución. Se refiere sólo al material significativo inscrito dos veces, del mismo modo que “el sátiro” significa primero la figura danzante del sátiro, y después “Tiro es tuya”. La pertinencia de esta doble inscripción para el relato policial ya fue advertida por Victor Shklovsky: “El escritor busca casos en los cuales dos cosas que no se corresponden, compartan no obstante un rasgo específico”.⁶ Shklovsky señaló también que el paradigma de este tipo de coincidencia es un juego de palabras: se refiere a “La banda de lunares” (“The Adventure of the Speckled Band”), de Conan Doyle, donde la clave de la solución está oculta en un dicho de la mujer agonizante: “Fue la cinta manchada...” (*speckled band*). La solución errónea se basa en la lectura de la palabra *band* como *gang* (pandilla), sugerida por el hecho de que una banda de gitanos había acampado cerca del lugar del asesinato, evocando de tal modo la imagen convincente del exótico asesino gitano. Sólo se llega a la solución real cuando Sherlock Holmes interpreta *band* como “cinta”. En la mayoría de los casos, este elemento inscrito dos veces consiste en un material no lingüístico, pero incluso entonces está ya estructurado como un lenguaje (el propio Shklovsky menciona un relato de Chesterton basado en la semejanza entre el traje de noche de un caballero y el uniforme de un valet).

¿Por qué es necesaria la solución falsa?

Lo esencial en cuanto a la distancia que separa la escena falsa montada por el asesino y el curso real de los acontecimientos es *la necesidad estructural de la solución falsa*, solución que no seduce por el carácter convincente de la escena montada, la cual (por lo menos en el relato clásico de lógica y deducción) sólo suele persuadir a los representantes del saber oficial (la policía). La solución falsa está contenida epistemológicamente en la solución verdadera final a la que llega el detective. La clave del procedimiento del detective es que la relación con las primeras soluciones falsas no es simplemente externa: el detective no las toma como simples obstáculos que hay que hacer a un lado para llegar a la verdad, sino que sólo *a través* de ellas puede encontrarla, pues no hay ninguna senda inmediata.⁷

En “La liga de los pelirrojos”, de Conan Doyle, un cliente pelirrojo visita a Sherlock Holmes y le narra su extraña aventura. Un aviso publicado en un periódico solicitaba hombres pelirrojos para un empleo temporario bien remunerado. Después de presentarse en el lugar indicado, él fue elegido entre numerosos candidatos, aunque el pelo de muchos de éstos era bastante más rojizo. El trabajo estaba realmente bien remunerado, pero no se comprendía su sentido: todos los días, entre las 9 y las 17, tenía que copiar fragmentos de la Biblia. Holmes resolvió rápidamente el enigma: junto a la casa del cliente (en la cual el hombre solía permanecer todo el día cuando no estaba empleado) había un gran banco. Los criminales pusieron el aviso para que ese hombre respondiera, con el propósito de hacerlo salir del hogar durante el día; entonces, ellos podrían cavar un túnel desde el sótano hasta el banco vecino. Habían apelado al color del pelo sólo como señuelo. En *Asesinato por orden alfabético*, de Agatha Christie, hay una serie de asesinatos en los cuales los nombres de las víctimas siguen una complicada pauta alfabética, dando la impresión de un móvil patológico. Pero la solución revela algo totalmente distinto: el asesino quería matar a una sola persona, no

por razones patológicas, sino por una muy inteligible ganancia material. Para desorientar a la policía, mató a algunos otros individuos, escogidos de modo tal que sus nombres respondieran a una pauta alfabética, y se pensara que los asesinatos eran la obra de algún lunático. ¿Qué tienen en común estos dos relatos? En ambos casos, la primera impresión engañosa ofrece la imagen de un exceso patológico, de una fórmula lunática que abarca a una multitud de personas (pelo rojo, alfabeto), mientras que en realidad la operación apunta a una sola. La solución no se encuentra examinando el posible significado oculto de la impresión superficial (¿qué podría significar la fijación patológica en el pelo rojizo?, ¿cuál es el significado de la pauta alfabética?): caemos en la trampa si nos permitimos este tipo de reflexión. El único procedimiento adecuado consiste en poner entre paréntesis el campo significativo que nos impone la primera impresión engañosa, y dedicar toda nuestra atención a los detalles, *abstraídos del campo significativo impuesto*. ¿Por qué esa persona había sido contratada para una tarea carente de significado, *sin relación con el hecho de que fuera pelirrojo*? ¿Quién se beneficia con la muerte de cierta persona, *independientemente de la primera letra de su nombre*? En otras palabras, debemos tener continuamente presente que los campos significativos que nos impone el marco de interpretación lunático “*sólo existen para ocultar la razón de su existencia*”:⁸ su significado es sólo que “los otros” (la *doxa*, la opinión común) pensarán que tiene significado. El único “significado” del pelo rojizo es que el individuo escogido para la tarea creerá que su pelo tuvo que ver con el hecho de que lo eligieran; el único “significado” de la pauta alfabética es inducir a la policía a pensar que esa pauta tiene un significado.

Esta dimensión intersubjetiva del significado, propia de la falsa imagen, es articulada del modo más claro en “The Adventure of the Highgate Miracle”, una imitación de Sherlock Holmes escrita por John Dickson Carr y Adrian Conan Doyle, hijo de Arthur. El señor Cabpleasure, un comerciante casado con una rica heredera, de pronto desarrolla un apego pa-

tológico a su bastón: nunca se separa de él, lo lleva consigo día y noche. ¿Qué significa este súbito apego fetichista? ¿Sirve acaso el bastón para ocultar los diamantes que poco antes desaparecieron del alhajero de la señora Cabpleasure? Un examen detallado del bastón excluye esta posibilidad: es sólo un bastón común. Finalmente, Sherlock Holmes descubre que ese apego al bastón había sido escenificado para dar credibilidad a la escena de la desaparición mágica del señor Cabpleasure. Durante la noche anterior a su huida planificada, él sale de la casa sin ser observado, va a ver al lechero y lo soborna para que le preste su ropa y le deje ocupar su lugar. Vestido de lechero, a la mañana siguiente aparece frente a su casa con el carro, toma una botella, entra y la deja en la cocina, según la costumbre. Aun dentro de la casa, rápidamente se pone el sobretodo y el sombrero, y sale *sin el bastón*; a medio camino en el jardín, hace un gesto, como si de pronto se diera cuenta de que ha olvidado su amado bastón, da la vuelta y vuelve rápidamente a la casa. Detrás de la puerta vuelve a caracterizarse como lechero, sale con toda tranquilidad, sube al carro y parte. El señor Cabpleasure le robó los diamantes a la esposa; sabía que ella sospechaba y que había contratado detectives que vigilaban la casa durante el día. Él contó con que se advirtiera su apego lunático al bastón, de modo que a esos detectives no les resultara extraño que él volviera a entrar en la casa por haberlo olvidado. En síntesis, el único significado de su apego al bastón consistía en hacer pensar a los otros que tenía significado.

Ahora debería haber quedado en claro por qué es totalmente erróneo concebir el procedimiento del detective como una versión del método de las ciencias naturales exactas: es cierto que el científico objetivo también “atraviesa la falsa apariencia y llega a la realidad oculta”, pero la falsa apariencia que él aborda *carece de la dimensión del engaño*. A menos que aceptemos la hipótesis de un Dios engañador y maligno, de ningún modo podemos afirmar que el científico es engañado por su objeto, es decir, que la falsa apariencia que tiene ante sí “sólo existe para ocultar la razón de su existencia”. Pero, en

contraste con el científico objetivo, el detective no alcanza la verdad mediante la simple cancelación de la falsa apariencia; él la toma en cuenta. Ante el misterio del bastón de Cabpleasure, Holmes no se dijo a sí mismo: "Descartemos el significado, es sólo un señuelo"; Holmes se planteó una cuestión totalmente distinta: "El bastón no tiene significado; por supuesto, el significado especial supuestamente ligado a él es sólo un señuelo, pero ¿qué es exactamente lo que logra el criminal al llevarnos a creer que ese bastón tiene un significado especial para él?" La verdad no está más allá del ámbito del engaño, sino en la intención, en la función intersubjetiva de ese engaño. El detective no pasa sencillamente por alto el significado de la escena falsa: la empuja hasta el punto de la autorreferencia, es decir, hasta el punto en el cual resulta obvio que su único significado es la intención de que los otros piensen que tiene algún significado. En el punto en el que la posición de enunciación del asesino es la de un cierto "estoy engañándote", el detective es finalmente capaz de devolverle la verdadera significación de su mensaje:

El "estoy engañándote" surge del punto en el que el detective aguarda al asesino y, de acuerdo con la fórmula, le devuelve su propio mensaje en su verdadera significancia, es decir, en forma invertida. Le dice: *Con este "estoy engañándote", lo que me envías como mensaje es lo que yo te expreso, y al hacerlo estás diciendo la verdad.*⁹

El detective como "sujeto supuesto saber"

Estamos ahora en condiciones de situar adecuadamente la crítica a la omnisciencia e infalibilidad del detective. La certidumbre que tiene el lector de que, finalmente, el detective resolverá el caso, no incluye la suposición de que llegará a la verdad *a pesar* de todas las apariencias engañosas. Se trata más bien de que literalmente *sorprenderá al asesino en su engaño*, y podrá atraparlo porque toma en cuenta su astucia. El engaño que el asesino inventa para salvarse es la causa de su caída. Esa conjunción paradójica en la cual nos traiciona el intento

mismo de engañar sólo es posible en el ámbito del significado, de una estructura significante; en este sentido, la omnisciencia del detective es estrictamente homóloga a la del psicoanalista, a quien el paciente considera un “sujeto supuesto saber”: un sujeto que se supone que sabe. Se supone que sabe, ¿qué? Se supone que conoce el verdadero significado de nuestro acto, el significado visible en la falsedad de la apariencia. El ámbito del detective, igual que el del psicoanalista, es el campo del significado, y no de los hechos: como ya lo hemos señalado, la escena del crimen analizada por el detective está por definición “estructurada como un lenguaje”. El rasgo básico del significante es su carácter diferencial: puesto que la identidad de un significante consiste en un manejo de diferencias respecto de los otros significantes, la ausencia de un rasgo puede tener un valor positivo. Por ello los recursos del detective no se basan sencillamente en su capacidad para captar el significado posible de los detalles insignificantes, sino incluso más en su capacidad para percibir la ausencia (la no-aparición de algún detalle) como dato significativo. Tal vez no sea casual que el más célebre de los diálogos de Sherlock Holmes sea el siguiente, incluido en “Estrella de plata”:

- ¿Hay algún punto que quiera señalar a mi atención?
- Sí, el curioso incidente del perro en la noche.
- El perro no hizo nada en la noche.
- Ése fue el curioso incidente –observó Holmes.

Es así como el detective atrapa al asesino: no sencillamente advirtiendo las huellas que el criminal no ha logrado borrar, sino percibiendo como huella una ausencia de huella.¹⁰ Podemos entonces especificar la función del detective como sujeto supuesto saber de la manera siguiente: la escena del crimen contiene una diversidad de indicios, de detalles esparcidos carentes de significado, de los que no surge ninguna pauta obvia (como las asociaciones libres del analizante en el proceso psicoanalítico), y *el detective, por el solo hecho de su presencia, garantiza que todos esos detalles adquirirán sentido retroactivamente*. En otras palabras, su omnisciencia es un efecto

transferencial (la persona que está en una relación de transferencia con el detective es sobre todo su compañero watsoniano; junto con información, este compañero le proporciona el significado que él mismo no advierte en absoluto).¹¹ Y precisamente sobre la base de esta posición específica del detective como garante del significado, podemos dilucidar la estructura circular del relato policial. Lo que tenemos al principio es un vacío, un blanco de lo no explicado o, más exactamente, de lo *no narrado* (¿cómo ocurrió?, ¿qué sucedió la noche del asesinato?). El relato rodea este vacío, es puesto en marcha por el intento del detective tendiente a reconstruir la falta narrativa interpretando los indicios. Y, sólo al final llegamos al principio propiamente dicho: el detective puede entonces contar toda la historia en su forma lineal, normal, para reconstruir lo que ha sucedido realmente, llenando los blancos. Al principio está el asesinato: un choque traumático, un acontecimiento que no puede integrarse en la realidad simbólica porque parece interrumpir la cadena causal normal. A partir de esa irrupción, incluso los hechos más corrientes de la vida parecen cargados con posibilidades amenazantes; la realidad cotidiana se convierte en una pesadilla, pues ha quedado suspendido el vínculo "normal" entre causa y efecto. Esta apertura radical, esta disolución de la realidad simbólica, entraña la transformación de la sucesión legislada de los acontecimientos en una especie de secuencia sin ley, y por lo tanto atestigua un encuentro con lo real imposible, que se resiste a la simbolización. De pronto todo es posible, incluso lo imposible. El papel del detective consiste precisamente en demostrar que "lo imposible es posible" (Ellery Queen), es decir, en resimbolizar el choque traumático, para integrarlo en la realidad simbólica. La presencia del detective garantiza de antemano la transformación de la secuencia sin ley en una secuencia legislada: en otras palabras, garantiza el restablecimiento de "la normalidad".

En este punto tiene una importancia crucial la dimensión *intersubjetiva* del asesinato: más exactamente, *del cadáver*. El cadáver, como objeto, vincula a un grupo de individuos: los

constituye como grupo (un grupo de sospechosos), los une y los mantiene juntos en virtud de su sentimiento compartido de culpa (cualquiera de ellos *podría haber sido* el asesino, todos tuvieron un motivo y la oportunidad). El papel del detective consiste también, precisamente, en disolver el atolladero de esta culpa universalizada, flotante: él va a localizarla en un único sujeto, exculpando de este modo a todos los otros.¹² Pero aquí la homología entre el procedimiento del analista y el del detective revela sus límites. No basta con trazar un paralelo y afirmar que el psicoanalista analiza la realidad psíquica, interna, mientras que el detective se limita a la realidad material externa. Lo que hay que hacer es definir el espacio donde ambos se superponen, planteando el interrogante crucial: ¿cómo gravita en el dominio de la economía libidinal, interior, esta transposición del procedimiento analítico a la realidad externa? Ya hemos indicado la respuesta: el acto del detective consiste en cancelar la posibilidad libidinal, la verdad interior de que cada uno de los miembros del grupo podría haber sido el asesino (es decir que *en el inconsciente de nuestro deseo somos asesinos*, en cuanto el asesino real realiza el deseo del grupo constituido por el cadáver) en el nivel de la realidad (donde el culpable identificado *es* el asesino, y por lo tanto la garantía de *nuestra* inocencia). En esto reside la novedad fundamental, la falsedad existencial de la solución del detective: él juega con la diferencia entre la verdad fáctica (la exactitud de los hechos) y la verdad interior concerniente a nuestro deseo. En nombre de la exactitud de los hechos, debilita la verdad libidinal interior, y nos descarga de culpa por la realización de nuestro deseo, ya que imputa esa realización exclusivamente al culpable. Con respecto a la economía libidinal, la solución del detective no es por lo tanto más que una especie de alucinación realizada. El detective “prueba con hechos” lo que de otro modo sería una proyección alucinatoria de la culpa sobre una víctima propiciatoria; él, demuestra que la víctima propiciatoria es efectivamente culpable. El inmenso placer generado por la solución del detective deriva de esta ganancia libidinal, de una especie de plusvalía obtenida de

ella: nuestro deseo se realiza sin que tengamos que pagar por él. Resulta entonces claro el contraste entre el psicoanalista y el detective: el psicoanálisis nos enfrenta precisamente con el precio que debemos pagar por el acceso a nuestro deseo, con una pérdida irredimible (la castración simbólica). En concordancia con esto, cambia también el modo en que el detective funciona como sujeto supuesto saber: ¿qué es lo que garantiza con su mera presencia? Garantiza precisamente que seremos descargados de culpa, que la culpa por la realización de nuestro deseo será externalizada en la víctima propiciatoria y que, en consecuencia, podremos desear sin pagar un precio por ello.

EL MÉTODO DE PHILIP MARLOWE

El detective clásico y el detective duro

Quizás el mayor encanto del relato policial clásico resida en el carácter fascinante, ominoso, onírico de la historia que el cliente le cuenta al detective al principio del relato. Una joven le explica a Sherlock Holmes que todas las mañanas, en su trayecto desde la estación ferroviaria hasta su lugar de trabajo, un hombre tímido enmascarado la sigue a distancia en bicicleta, y retrocede en cuanto ella intenta acercarse a él. Otra mujer le habla a Holmes de las cosas extrañas que le pide su empleador: ella recibe una paga generosa por sentarse junto a una ventana durante un par de horas, todas las noches, con un vestido anticuado y trenzas. Esta escena ejerce una fuerza libidinal tan poderosa que casi nos sentimos tentados a conjeturar que la principal función de la explicación racional del detective consistirá en romper el hechizo, es decir, en salvarnos del encuentro con lo real de nuestro deseo que estas escenas montan. La novela policial dura presenta en este sentido una situación totalmente distinta. En ella, el detective pierde la distancia que le permitiría analizar la escena falsa y disolver su encanto; se convierte en un héroe activo enfrenta-

do a un mundo caótico y corrupto, y cuanto más interviene, más involucrado queda en sus caminos perversos.

Por lo tanto, es totalmente engañoso caracterizar la diferencia entre el detective clásico y el detective duro en términos de actividad, intelectual en un caso y física en el otro; sería erróneo decir que el detective clásico de lógica y deducción se basa en el razonamiento, mientras que el detective duro se dedica principalmente a la persecución y la lucha. La ruptura real reside en el hecho de que, en términos existenciales, el detective clásico no está en absoluto comprometido: se mantiene en todo momento en una posición excéntrica; está excluido de los intercambios que se producen en el grupo de sospechosos constituido por el cadáver. La homología entre el detective y el analista se funda precisamente en esta exterioridad de su posición (la cual, por supuesto, no debe confundirse con la posición de científico objetivo, cuya distancia al objeto de la investigación es de una naturaleza totalmente distinta). Una de las claves indicativas de la diferencia entre estos dos tipos de detectives es la actitud respecto de la recompensa monetaria. Después de resolver el caso, el detective clásico acepta con notorio placer el pago por los servicios que ha prestado, mientras que el detective duro, como regla, desdeña el dinero, y soluciona sus casos con el compromiso personal de alguien que se entrega a una misión ética, aunque este compromiso esté a menudo oculto bajo una máscara de cinismo. Lo que está en juego no es la simple codicia del detective clásico o su insensibilidad al sufrimiento humano y la injusticia. Se trata de algo mucho más sutil: el pago le permite no mezclarse en el circuito libidinal de la deuda (simbólica) y su rescate. El valor simbólico del pago es el mismo que en psicoanálisis: los honorarios del psicoanalista le permiten permanecer al margen del ámbito "sagrado" del intercambio y el sacrificio, es decir, le permiten no involucrarse en el circuito libidinal del analizando. Lacan articula esta dimensión del pago precisamente a propósito de Dupin, quien, al final de "La carta robada", le da a entender al prefecto de policía que ya tiene la carta, pero sólo va a entregarla a cambio de una recompensa adecuada:

¿Significa esto que Dupin, hasta entonces un personaje admirable, casi excesivamente lúcido, se ha convertido de pronto en un pequeño vendedor de su tiempo, ostentoso y agresivo? Yo no vacilo en ver en esta acción la re-compra de lo que podríamos llamar el mal *mana* ligado a la carta. Y por cierto, desde el momento en que él recibe su paga, se ha salido del juego. No sólo porque le entrega la carta a otro, sino porque sus motivos son claros para todos: tiene su dinero, el resto ya no le preocupa. El valor sagrado de la remuneración, de los honorarios, está claramente indicado por el contexto [...] Nosotros, que dedicamos nuestro tiempo a ser los portadores de todas las cartas robadas del paciente, también somos un tanto caros. Piensen en esto con más cuidado: si no se nos pagara, quedaríamos involucrados en el drama de Atreo y Tieste, el drama en el cual están involucrados todos los sujetos que vienen a confiarnos su verdad [...] Todos saben que el dinero no sólo paga las cosas, sino que los precios que, en nuestra cultura, se calculan en el fondo de roca, tienen la función de neutralizar algo infinitamente más peligroso que el pago en dinero, a saber: deberle algo a alguien.¹³

En síntesis, al pedir honorarios, Dupin se sustrae a la maldición (el lugar en la red simbólica) que cae sobre quienes entran en posesión de la carta. El detective duro, por el contrario, está involucrado desde el principio, atrapado en el circuito: este compromiso define su posición subjetiva. Lo que lo lleva a resolver el misterio es en primer lugar el hecho de que tiene una cierta deuda que honrar. Podemos ubicar esta "acción de saldar las cuentas (simbólicas)" en una amplia escala que va desde el *ethos* vengativo primitivo de Mike Hammer en las novelas de Mickey Spillane, hasta la percepción refinada de la subjetividad herida que caracteriza al Philip Marlowe de Chandler. Tomemos, como caso ejemplar de este autor, uno de sus primeros cuentos cortos, titulado "Viento rojo". La protagonista, Lola Barsley, tuvo un amante que murió inesperadamente. Como recuerdo de su gran amor, ella guarda un costoso collar de perlas, regalo de él, pero, para evitar las sospechas de su marido, le dice que las perlas son de imitación. Su ex chofer roba el collar y la chantajea, suponiendo que las perlas son auténticas, y en vista de lo que

la joya significa sentimentalmente para la mujer. Pide dinero por el collar a cambio de no revelarle al esposo que no se trata de una imitación. Después de que el chantajista es asesinado, Lola le pide a John Dalmas (precursor de Marlowe) que encuentre el collar faltante, pero cuando él lo consigue y se lo muestra a un joyero, descubre que las perlas son realmente falsas. El gran amor de Lola también había sido un impostor, y su recuerdo, una ilusión. Pero Dalmas no quiere herir a su clienta, de modo que hace fabricar una copia tosca del collar. Por supuesto, Lola advierte de inmediato que la joya que Dalmas le entrega no es la suya, y el detective le explica que el chantajista probablemente tenía la intención de devolverle esa copia y conservar el original, para venderlo posteriormente. De tal modo queda intacto el recuerdo del gran amor de Lola, que daba sentido a su vida. Por cierto, este acto de bondad no carece de una especie de belleza moral, pero va en sentido contrario a la ética psicoanalítica: trata de ahorrarle al otro la confrontación con una verdad que podría herirlo al demoler su ideal del yo.

Este compromiso entraña la pérdida de la posición excéntrica por medio de la cual el detective clásico desempeña un papel homólogo al del sujeto supuesto saber. Es decir que, como regla, el detective nunca es el narrador de la novela policial clásica, relatada por un sujeto omnisciente o por un miembro del círculo social del detective, que simpatiza con éste, preferiblemente un compañero watsoniano: en síntesis, la persona *para la cual* el detective es un sujeto supuesto saber. El sujeto supuesto saber es un efecto de la transferencia, y como tal *estructuralmente imposible en primera persona*: por definición, es otro sujeto el que "supone que uno sabe". Por esa razón está estrictamente prohibido divulgar los pensamientos no expresados del detective. Su razonamiento debe quedar oculto hasta el desenlace triunfal, con la excepción de algunas misteriosas preguntas y observaciones ocasionales, cuya función es enfatizar aún más el carácter inaccesible de lo que sucede en la cabeza del detective. Agatha Christie es una gran maestra en tales observaciones, aunque a veces parece llevar-

las a un extremo manierista: en medio de una intrincada investigación, Poirot suele preguntar, por ejemplo: "¿Sabe usted, por casualidad, de qué color eran las medias que llevaba la doncella de la dama?" Después de obtener la respuesta, masculla debajo de su mostacho: "¡Entonces el caso está totalmente resuelto!"

En cambio, las novelas duras son en general narradas en primera persona, por el propio detective (una excepción notable, que requeriría una interpretación exhaustiva, son la mayoría de las obras de Dashiell Hammett). Este cambio de la perspectiva narrativa tiene consecuencias profundas para la dialéctica de la verdad y el engaño. En virtud de su decisión inicial de aceptar un caso, el detective duro queda mezclado en una serie de acontecimientos que es incapaz de dominar; de pronto resulta evidente que le han tomado el pelo. Lo que al principio parecía un trabajo fácil se convierte en un juego intrincado, enmarañado, y todos sus esfuerzos se dirigen a clarificar los perfiles de la trampa en la que ha caído. La verdad a la que intenta llegar no es sólo un desafío a su razonamiento, sino que también le concierne éticamente, y a menudo profundamente. El juego engañoso en el que ha pasado a participar amenaza su identidad como sujeto. En síntesis, la dialéctica del engaño en la novela dura es la dialéctica de un héroe activo atrapado en un juego de pesadilla cuyo objetivo él mismo no advierte. Sus actos adquieren una dimensión imprevista, puede herir a alguien sin saberlo; la culpa que de este modo contrae involuntariamente lo impulsa a "honrar su deuda".¹⁴

De modo que en este caso es el propio detective (y no los miembros aterrados del grupo de sospechosos) quien sufre una especie de "pérdida de la realidad", quien se encuentra en un mundo onírico en el cual nunca se ve con claridad quién está jugando qué juego. Y la persona que encarna este carácter engañoso del universo, su corrupción fundamental, la persona que seduce al detective y lo toma por tonto, es como regla la mujer fatal, razón por la cual el "ajuste de cuentas" final consiste habitualmente en la confrontación con ella. De esta

confrontación deriva toda una gama de reacciones, desde la resignación desesperada o la fuga al cinismo en Hammett y Chandler, hasta la masacre en Mickey Spillane (en el final de *I, the Jury*, Mike Hammer responde “Fue fácil” cuando su amante traidora, que agoniza, le pregunta cómo pudo matarla mientras hacían el amor). ¿Por qué esta ambigüedad, este carácter corrupto y engañoso del universo, se encarna en una mujer cuya promesa de goce excedente oculta un peligro mortal? ¿Cuál es la dimensión precisa de este peligro? Nuestra respuesta es que, contrariamente a lo que parece, la mujer fatal corporiza una actitud *ética* radical, la de “no ceder en el propio deseo”, de persistir en él hasta el final, cuando se revela su verdadera naturaleza como pulsión de muerte. Es el héroe quien quiebra esta posición ética, al rechazar a la mujer fatal.

La mujer que “no cede en su deseo”

Lo que significa exactamente “ética” en este contexto puede dilucidarse recurriendo a la célebre versión de Peter Brooks de la ópera *Carmen*, de Bizet. Nuestra tesis es que, por medio de los cambios que introdujo en la trama original, Brooks no sólo convirtió a Carmen en una figura trágica, sino que, más radicalmente, la transformó en una figura *ética* del linaje de Antígona. Una vez más, a primera vista parece que no podría haber un contraste mayor que el existente entre el digno sacrificio de Antígona y el libertinaje que lleva a la destrucción de Carmen. Pero estos dos términos están vinculados por la misma actitud ética; en concordancia con la lectura lacaniana de *Antígona* como una aceptación irrestricta de la pulsión de muerte, en esa actitud ética podríamos ver una lucha por la autoaniquilación radical, por lo que Lacan llama “la segunda muerte”, que va más allá de la mera destrucción física y suponer borrar la trama simbólica de generación y corrupción. Es perfectamente legítimo que Brooks convierta el aria de “la carta despiadada” en el motivo musical central de toda la obra: el aria de la carta que “siempre significa muerte”

(en el acto tercero) señala el preciso momento en el que Carmen adquiere un estatuto ético, aceptando sin reservas la inminencia de su propia muerte. Las cartas que, tiradas al azar, siempre predicen la muerte, son “el pequeño fragmento de lo real” al que se aferra la pulsión de muerte de Carmen. Y se convierte en un sujeto en el estricto sentido lacaniano precisamente en el momento en que no sólo toma conciencia de que ella, una mujer que marca el destino de los hombres con los que se encuentra, es a su vez víctima del destino, un juguete en las manos de fuerzas que no puede dominar, pero también acepta plenamente su destino al no ceder en su deseo. Para Lacan, el sujeto es en última instancia el nombre de ese “gesto vacío” por medio del cual asumimos libremente lo que se nos impone, lo real de la pulsión de muerte. En otras palabras, hasta el aria de la “carta despiadada”, Carmen era un objeto para los hombres, el poder de fascinación de ella dependía del papel que desempeñaba en el espacio fantasmático de ellos; ella no era más que el síntoma de ellos, aunque vivía bajo la ilusión de ser quien realmente “manejaba los hilos”. Cuando finalmente se convierte en un objeto *también para ella*, es decir, cuando comprende que es sólo un elemento pasivo en el interjuego de las fuerzas libidinales, Carmen se “sujetiviza”, se convierte en un sujeto. Desde la perspectiva lacaniana, la sujetivización es estrictamente correlativa del hecho de experimentarse a uno mismo como un objeto, como una víctima desamparada: es el nombre de la mirada por medio de la cual enfrentamos la total nulidad de nuestras pretensiones narcisistas.

Para demostrar que Brooks era plenamente consciente de todo esto, basta con mencionar su intervención más ingeniosa: el cambio radical del desenlace de la ópera. La versión original de Bizet es bien conocida. Frente a la arena en la que el torero Escamillo prosigue su lucha victoriosa, Don José se acerca a Carmen y le pide que vuelva a vivir con él. Carmen lo desaira, y mientras la música de fondo anuncia otro triunfo de Escamillo, Don José apuñala mortalmente a la mujer. Éste es el drama habitual de un amante rechazado que no puede

soportar la pérdida. Brooks le da un giro totalmente distinto. Don José, resignado, *acepta* el rechazo final de Carmen, pero cuando la joven se aleja de él, los sirvientes le llevan a Escamillo muerto: ha perdido la batalla, el toro lo ha matado. Entonces es Carmen quien se quiebra. Lleva a Don José a un lugar solitario cercano a la plaza de toros, se arrodilla y se ofrece para que él la apuñale. ¿Hay un desenlace más desesperado que éste? Por supuesto que lo hay: Carmen podría haberse ido con Don José, ese débil, para seguir con su miserable vida cotidiana. En otras palabras, el final feliz habría sido el más desesperado.

Lo mismo ocurre con la figura de la mujer fatal en la novela dura y el *film noir*: ella arruina la vida de los hombres y al mismo tiempo es víctima de su propia avidez de goce; está obsesionada por un deseo de poder; manipula interminablemente a sus parejas, y es al mismo tiempo esclava de un tercero ambiguo, a veces incluso un impotente o un hombre sexualmente ambivalente. Lo que le confiere un aura de misterio es precisamente el modo en que resulta imposible situarla con claridad en la oposición del amo y el esclavo. En el mismo momento en que parece llena de un placer intenso, de pronto le revela que sufre inmensamente; cuando parece ser la víctima de alguna violencia horrible e indecible, de pronto resulta claro que está gozando. Nunca podemos estar seguros de si goza o sufre, de si manipula o es la víctima de una manipulación. A esto se debe el carácter profundamente ambiguo de esos momentos del *film noir* (o de la novela policial dura) en los que la mujer fatal se derrumba, pierde su poder para la manipulación y se convierte en víctima de su propio juego. Permítasenos referirnos al primer modelo de ese derrumbe, la confrontación final entre Sam Spade y Brigid O'Shaughnessy en *El halcón maltés*. Cuando comienza a perder el control de la situación, Brigid sufre un derrumbe histérico; pasa inmediatamente de una tragedia a otra. Primero amenaza, después llora y dice que no sabía lo que le estaba ocurriendo, de pronto asume de nuevo una actitud de fría distancia y desdén, y así sucesivamente. En síntesis, despliega un abanico

completo de máscaras histéricas inconsistentes. Este momento de la quiebra final de la mujer fatal (que aparece entonces como una entidad sin sustancia, como una serie de máscaras inconsistentes, sin una actitud ética coherente), este momento en el que se evapora su poder de fascinación y nos deja con una sensación de náusea y disgusto, este momento en el que “no vemos más que sombras de lo que no es” donde antes había una forma clara y distinta que ejercía un poder tremendo de seducción, este momento de inversión es al mismo tiempo el momento del triunfo del detective duro. Cuando la figura fascinante de la mujer fatal se desintegra en un montón inconsistente de máscaras histéricas, él finalmente es capaz de tomar distancia respecto de ella, y puede rechazarla.

El destino de la mujer fatal en el *film noir*, su derrumbe histérico final, ejemplifica perfectamente la proposición lacaniana de que “La Mujer no existe”: ella no es más que “el síntoma del hombre”; su poder de fascinación oculta el vacío de su inexistencia, de modo que, cuando es finalmente rechazada, toda su consistencia ontológica se disuelve. Pero precisamente como inexistente (es decir, en el momento mismo en el que, a través del derrumbe histérico, ella *asume* su inexistencia), se constituye como sujeto: lo que la aguarda *más allá* de la histerización es la pulsión de muerte en su forma más pura. En los escritos feministas sobre el *film noir* a menudo encontramos la tesis de que la mujer fatal representa una amenaza mortal para el hombre (el detective duro), es decir, que su goce ilimitado amenaza la identidad de él como sujeto: al rechazarla al final, el detective recobra su sensación de integridad e identidad personales. Esta tesis es correcta, pero en un sentido exactamente opuesto al que se le suele atribuir. Lo que hay de amenazante en la mujer fatal no es el goce ilimitado que abrumba al hombre y lo convierte en juguete o esclavo de esa mujer. No es La Mujer como objeto de fascinación lo que causa que perdamos nuestro sentido crítico y nuestra actitud moral sino, por el contrario, lo que permanece oculto detrás de su máscara fascinante, y que sale a luz cuando la máscara cae: la dimensión del puro sujeto que asume plena-

mente la pulsión de muerte. Para emplear la terminología kantiana, la mujer no representa una amenaza para el hombre por encarnar el goce patológico, por entrar en el marco de un fantasma particular. La dimensión real de la amenaza se revela cuando “atrasamos” el fantasma, cuando las coordenadas del espacio fantasmático se pierden en el derrumbe histérico. En otras palabras, lo que hay de realmente amenazante en la mujer fatal no es que sea fatal *para los hombres*, sino que es un caso de sujeto “puro”, no patológico, que asume plenamente *su propio* destino. Cuando la mujer llega a este punto, al hombre sólo le quedan dos actitudes posibles: cede en su deseo, la rechaza y recobra su identidad imaginaria narcisista (Sam Spade al final de *El balcón maltés*), o bien *se identifica* con la mujer como síntoma y cumple su destino en un gesto suicida (el acto de Robert Mitchum en el que es tal vez el *film noir* crucial: *Traidora y mortal* o *Retorno al pasado* [*Out of the Past*], de Jacques Tourneur).¹⁵

NOTAS

1. Innecesario es decir que no tienen mejor suerte los intentos de síntesisseudodialéctica que conciben la figura del detective como una fusión contradictoria de la racionalidad burguesa y su reverso, la intuición irracional: las dos caras juntas no logran lo que les falta por separado.

2. Freud, *The Interpretation of Dreams*, págs. 277-278.

3. Jacques-Alain Miller, “Action de la structure”, en *Cahiers pour l'Analyse* 9, París, Graphe, 1968, págs. 96-97.

4. Richard Alewyn, “Anatomie des Detektivromans”, en Jochen Vogt (comp.), *Der Kriminalroman*, Múnich, UTB-Verlag, 1971, vol. 2, pág. 35.

5. Freud, *The Interpretation of Dreams*, pág. 104.

6. Victor Shklovsky, “Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle”, en Jochen Vogt (comp.), *Der Kriminalroman*, Múnich, UTB-Verlag, 1971, vol. 1, pág. 84.

7. Sobre la base de esta necesidad estructural de la solución falsa podemos explicar el papel de una de las figuras convencionales del relato policial clásico: el compañero cotidiano, ingenuo, del detecti-

ve, que suele ser también el narrador (el Watson de Holmes, el Hastings de Poirot, etcétera). En una de las novelas de Agatha Christie, Hastings le pregunta a Poirot para qué le sirve él en su trabajo, ya que es sólo una persona común, promedio, llena de los prejuicios habituales. Poirot le responde que lo necesita *precisamente por eso*, es decir, precisamente porque es un hombre común que encarna lo que podríamos llamar el campo de la *doxa*, la opinión común espontánea. Es decir que, después de realizar el crimen, el asesino debe borrar sus huellas componiendo una imagen que oculte su verdadero motivo y apunte a un falso culpable (una solución clásica: el asesinato es realizado por un allegado a la víctima que arregla las circunstancias para dar la impresión de que el criminal fue un ladrón sorprendido por la víctima). ¿A quién, precisamente, quiere engañar el asesino con esa escena falsa? ¿Cuál es el razonamiento del asesino cuando monta la escena falsa? Por supuesto, estamos en el campo de la *doxa*, de la opinión común encarnada por el fiel compañero del detective. De modo que el detective no necesita a su Watson para escenificar el contraste entre su deslumbrante perspicacia y la humanidad corriente del compañero; en realidad, Watson, con su sentido común, es necesario para sacar a luz con la mayor claridad posible el efecto que el asesino intentó lograr con el montaje de una escena falsa.

8. Miller, "Action de la structure", pág. 96.

9. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, págs. 139-140 (cambiamos ligeramente la cita para adecuarla a nuestros fines).

10. Por ello, el "oficial retirado" de uno de los últimos relatos de Sherlock Holmes, aunque bastante ingenioso, no aprovecha realmente todas las astucias del engaño propias del orden del significante. Este viejo oficial, cuya esposa ha desaparecido, y que presuntamente ha huido con una amante joven, de pronto comienza a pintar la casa. ¿Por qué? Para que el olor fuerte de la pintura fresca impida que los visitantes perciban otro olor, el de los cuerpos en descomposición de su esposa y el amante, a quienes él ha asesinado y ocultado en la casa. Un engaño más ingenioso habría sido pintar las paredes para dar la impresión de que se pretendía ocultar un olor, es decir, dar la impresión de que se ocultaba algo, cuando en realidad no había nada que ocultar.

11. A propósito del "sujeto supuesto saber" es absolutamente crucial captar este vínculo entre el saber y la *presencia* estúpida, carente de sentido, del sujeto que lo encarna. El sujeto supuesto saber es alguien que, *por su mera presencia*, garantiza que el caos adquirirá

sentido, es decir, que “hay un método en la locura”. Por ello, el título original de *Desde el jardín* (la película de Hal Ashby sobre los efectos de la transferencia), *Being There*, “estar allí”, es perfectamente adecuado: basta con el pobre jardinero Chance (interpretado por Peter Sellers), en razón de un error puramente contingente, se encuentre en cierto lugar, para que ocupe para los otros el lugar de la transferencia, para que opere como el sabio “Chauncey Gardener”. Sus frases estúpidas, restos de su experiencia de jardinero y recuerdos fragmentarios de televidente obsesivo, adquieren de pronto un supuesto significado metafórico más profundo. Por ejemplo, sus observaciones infantiles sobre el cuidado del jardín en invierno y primavera son interpretadas como alusiones profundas a las relaciones entre las superpotencias. Los críticos que vieron en esta película un elogio al sentido común de los hombres sencillos, a su triunfo sobre la artificialidad de los expertos, estaban totalmente equivocados. En este sentido, el film no está maculado por ninguna transacción. Chance es descrito como un idiota completo y lamentable; todo el efecto de su “sabiduría” resulta de que “está allí”, en el lugar de la transferencia. Aunque el *establishment* psicoanalítico norteamericano no ha podido digerir a Lacan, Hollywood, afortunadamente, ha sido más hospitalario.

12. *Asesinato en el Oriente-Express*, de Agatha Christie, lo confirma con una excepción ingeniosa: el asesinato ha sido realizado por todo el grupo de sospechosos, y precisamente por esa razón no pueden ser culpables, de modo que el desenlace, paradójico pero necesario, es que *el culpable coincide con la víctima*: el asesinato resulta ser un castigo merecido.

13. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, Nueva York, Norton, 1988, pág. 204. [Ed. cast.: *El Seminario. Libro II. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Barcelona, Paidós, 1986.]

14. Desde luego, hemos omitido considerar el muy interesante ascenso de la “*crime novel*” de la posguerra, en la cual la atención ya no está concentrada en el detective (como sujeto supuesto saber o como narrador en primera persona), sino en la víctima (Boileau-Narcejac) o en el culpable (Patricia Highsmith, Ruth Rendell). La consecuencia necesaria de este cambio es que se modifica la estructura temporal del relato. La historia es presentada del modo lineal habitual, con énfasis en lo que sucede *antes* del crimen, es decir que ya no se trata de la *estela* del crimen ni de los intentos de reconstruir el curso de los acontecimientos que llevaron a él. En las novelas de

Boileau-Narcejac (por ejemplo, *Les Diaboliques*), la historia es usualmente narrada desde la perspectiva de la futura víctima, una mujer a quien parecen sucederle cosas extrañas, que presagian un crimen horrible, aunque hasta el desenlace no estamos seguros de que no son alucinaciones. Por otro lado, Patricia Higshmit describe todas las contingencias y los atolladeros psicológicos que pueden inducir a una persona aparentemente “normal” a cometer un asesinato. Ya en su primera novela, *Extraños en un tren*, esta autora estableció su matriz elemental: una relación transferencial entre un asesino psicótico capaz de realizar el acto, y un histérico que organiza su propio deseo por medio de una referencia al psicótico, es decir, que literalmente *desea por procuración* (no sorprende que Hitchcock reconociera de inmediato la afinidad entre esa matriz y su tema de la “transferencia de la culpa”). Incidentalmente, un caso interesante con respecto a esta oposición entre la “novela de la víctima” y “la novela del culpable” es la obra maestra de Margaret Millar titulada *La bestia se acerca*, que pertenece simultáneamente a los dos géneros: el culpable resulta ser la víctima del crimen, una personalidad escindida patológicamente.

15. El hecho de que haya aquí una “purificación” del deseo después del fantasma se desprende de un detalle ingenioso: en la escena final, la indumentaria de Jane Greer se asemeja inequívocamente a la de una monja.