

La mirada enamorada

De los recursos contra el asedio del Otro y de sus accidentes



NÉSTOR MARCELO TOYOS¹

Sobrellevo la perpetua sujeción del hombre a otras miradas.
Solo que, esta de Nina, no verifica: espera.

ANTONIO DI BENEDETTO, *El silenciero* (1984: 44)

El objeto está perdido: máxima del psicoanálisis. Fundamento teórico.

El análisis debe transcurrir en la abstinencia: otra de nuestras máximas, esta vez recomendación práctica. Y fundamento ético.

La abstinencia del analista no es algo que lo concierne en cuanto humano, en cuanto un semejante del analizante. Es una condición del ejercicio de su arte sobre la base de aquel fundamento teórico, de la privación constitutiva del sujeto. Se trata de no intentar dar allí donde conviene hacer la experiencia de la falta.

Sin embargo, todos lo sabemos, hay en los análisis momentos de resurrección, «lunas de miel» como se las ha llamado. También hay momentos borrascosos, accidentados pasajes por el amor de transferencia.

1 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica Argentina. ntoyos@intramed.net

En esos momentos se vive la experiencia de una resurrección, la cosa que ha muerto a manos del significante parece cobrar vida. El amor se hace necesario para soportar esa falta y tiene el poder de llenar lo vacío, expresar lo que no tiene otra cualidad que el silencio.

El accidente amoroso de un análisis o de una vida no se diferencian por la cualidad del afecto, en ambos casos se trata de lo mismo. Lo distinto ocurre, ocurrirá, si el analista sabe ocupar su posición, y su deseo de hacerlo es lo que tautolacanianamente designamos «deseo del analista». La transferencia que convierte al oficiante en un «ser especial», indispensable para que el proceso psicoanalítico tenga lugar, deberá dar paso a la caída de esta imagen. El analizante debe asumir su falta de sustancia y también la del Otro.²

Es la mirada enamorada la causa de esta resurrección. El ojo de la estatua se llena de vida y nos mira. Hablamos de la metáfora de la estatua que Clarice Lispector utiliza para definir su arte —¿también el nuestro, en este punto?— como la utilización de la palabra atravesando toda sustancia expresiva, toda imagen, toda significación que pretenda ser última:

Y la leche materna, que es humana, la leche materna es muy anterior a lo humano, y no tiene gusto, no es nada, yo ya probé —es como el ojo esculpido de la estatua, que está vacío y no tiene expresión, porque cuando el arte es bueno es porque tocó lo inexpresivo... (Lispector, 2010: 155).

Encontramos esta trasposición de las miradas como motivo de una rica reflexión de Giorgio Agamben en su ensayo titulado «El ser especial» (2005). El filósofo romano comienza por curiosear en los espejos y de allí en más hace un recorrido sumamente sutil y a la vez muy profundo sobre la influencia de las imágenes en el mundo humano. Su pensamiento penetra en el interior de lo que llamamos registro imaginario, el hogar del Yo.

Veamos en el siguiente párrafo cómo la insustancialidad de la imagen «toma cuerpo» en la experiencia amorosa:

2 He tratado lo que denomino «insustancialidad subjetiva» a propósito del tema de las adiciones (Toyos, 2010).

Ante todo, la imagen no es una sustancia, sino un accidente que no está en el espejo como en un lugar, sino como en un sujeto (*quod est in speculo ut in subiecto*). Ser en un sujeto es, para los filósofos medievales, el modo de ser de lo que es insustancial, es decir, lo que no existe de por sí, sino en alguna otra cosa (dada la proximidad entre la experiencia amorosa y la imagen, no sorprenderá mucho que tanto Dante como Cavalcanti definan en el mismo sentido *el amor como accidente en sustancia* (Agamben, 2005: 71). (Destaque de N. M. Toyos.)

¡Qué perspectiva tan diferente de la que toma Antonio Damasio (2009)³ cuando —creyendo encontrar en Spinoza el fundamento filosófico de su modelo neurobiológico— propone un sujeto basado en una unidad corporal primaria de emoción, imagen y sentimiento!

Damasio parte de adscribir a lo que denomina el «monismo spinoziano», asimilando la «sustancia» del filósofo portugués (como él) a su construcción de una «neurociencia afectiva» que hace derivar de sus propuestas de integración cuerpo-mente: «marcadores somáticos», «mapas neurales de los sentimientos», soportes cerebrales al fin de toda actividad humana como los comportamientos éticos, la gestión de la vida social y hasta la virtud misma.

El sujeto insustancial que evoca Agamben es para Damasio un sujeto sustancial-corporal: «Los medios para conseguir las correspondencias representacionales están contenidos en la sustancia» (2009: 202). La imagen es por un lado efecto de una causa corporal-biológica que es la emoción, y por otro lado un acontecimiento previo y determinante de su «traducción por el lenguaje» que da lugar al sentimiento.

No pretendemos esquematizar tan a la ligera un sistema de pensamiento complejo y muy rico como el damasiano. Se trata de mostrar

3 Pido disculpas al lector si le resultase intempestiva esta aparición de Damasio en el texto. Ocurre que en los últimos tiempos la reflexión sobre la relación psicoanálisis-neurociencias me ocupa especialmente. Lo considero uno de los asuntos decisivos a debatir si adscribimos a una política activa del psicoanálisis en lo que concierne a su futuro (acaso me preocupa más aún una suerte de «belle indifférence» que observo en muchos colegas al respecto). Por otra parte, las cuestiones del amor ya han recibido su explicitación en términos de neurotransmisores, redes neurales y otras simplificaciones por el estilo.

cuáles son las consecuencias para la concepción de una subjetividad si nos ubicamos en uno o en otro punto de vista. Quedará para otros debates cuál de esas perspectivas es la que conviene al psicoanálisis y su clínica. Si nos inclinamos por un Freud spinoziano o por uno kantiano, por ejemplo, interesante disyuntiva que propone el neurocientífico: «Kant deseaba combatir los peligros de la pasión con la razón desapasionada; Spinoza deseaba combatir una pasión peligrosa con una emoción irresistible» (Damasio, 2009: 213).

Abandonamos aquí esta discusión que debe permanecer abierta por la riqueza reflexiva que brota de su cantera más que por suponer una verdad asentada en una o en otra de sus vertientes.

En nuestra perspectiva, el accidente del amor se vuelve sustancial en cuanto moviliza potencialmente toda la «cantidad pulsional» disponible para el amante, lo que nunca es sin consecuencias. El accidente es denominado «sustancial» en cuanto el Yo adquiere una consistencia inesperada y máxima (incluso maníaca) en la experiencia del amor. El Yo, pura insustancialidad imaginaria sostenida por un cuerpo del que hay que apropiarse, es, en esta experiencia paradigmática (como lo es en menor escala en muchas otras experiencias), lugar de una identificación unificante, sólida, de los componentes de nuestra fragmentada humanidad.

Debemos asumirnos como seres divisos: yo-sujeto, cuerpo-organismo, individuo-especie. Incluso el «género» se torna consistente en estos casos, ya que en ninguna otra experiencia como en la amorosa alcanzamos nuestras mejores certezas de ser femeninos o masculinos. El humano, extraviado para siempre de su ser y de su especie (naturaleza) por la inmersión en el mundo del lenguaje, vive aquí su reencuentro imaginario, pero con la fuerza de lo real pulsional, con el objeto perdido.

Ahora bien, el trabajo del analista consiste en el difícil intento de lograr una coordinación entre lo sustancial del goce con lo insustancial del ser, lo que acostumbramos a llamar «falta en ser». El amor y el goce tienen una relación tópica bien definida: el amor es siempre yoico y el goce es siempre corporal. En esa sede común del yo el amor desarrolla su tarea, imposible en el fondo y por eso eternamente renovada, de alcanzar la conjunción del goce y los sentimientos. Como se trata de una fuga, más o menos lograda en cada caso, de la insustancialidad subjetiva hacia la ilusión de ser Uno

con el Otro en el amor, lo hemos —con la ayuda de Agamben— llamado «trastorno o accidente sustancial».⁴

Buscando la manera de desarrollar estas peripecias del sujeto en su búsqueda amorosa, lanzado a encontrar la causa de su deseo, la sustancia de su goce en el semejante, más allá de las opacidades simbólicas, hemos elegido comentar el texto de una novela de Saramago (*Todos los nombres*, 1998) que nos muestra ese arte de tocar lo inexpresivo, ese don de ficcionalizar lo simbólico que nos hace amar a los escritores.

Pero antes de referirnos al singular caso de don José, haremos una breve referencia a una propuesta que va en la dirección contraria al recorrido que transita la novela del escritor portugués. Si el deseo de aquel es encontrar la imagen de una mujer (y si fuera posible a la mujer misma) detrás de la letra de su legajo personal, nos encontramos en este caso con que se antepone la imagen al texto. O al menos se los yuxtapone.

No mires, contempla es el título que se eligió para una agradable muestra de arte editorial que se desarrolla por estos días en el Museo ABC de Dibujo e Ilustración de Madrid.

En uno de los salones del museo, cedido a la editorial Edelvives, se exhiben las ilustraciones de dos libros, de exquisita realización: *Seda*, de Alessandro Baricco, ilustrado por la española Ana Juan, y *Amantes*, escrito e ilustrado por la francesa Rébecca Dautremer.

¿Cuál es la idea? Parece que habría un más allá de la trama textual que tomaría cuerpo en la contemplación de las ilustraciones. Las imágenes sumarían un plus inefable de significación al ser plasmadas por sus autoras. No se trataría de meros decorados emocionales. Lo plástico tiene consistencia de signo que no puede perder su ambición de significación plena (al contrario de la parcialidad del significante).

Por su lado, el sujeto que contempla se encuentra en una posición más pasiva que el que mira. Y más aún que el lector.

4 La inclusión del término *trastorno* evoca, no azarosamente, el vocabulario DSM. Por supuesto, nunca encontraremos en su grilla un lugar para el amor en tanto trastorno humano por excelencia, verdadera «enfermedad» en ciertos casos. Una evidencia reiterada de que lo más íntimo de un ser, lo más sutil, los detalles, no se encuentra entre los intereses de esta mirada globalizante. Y no hacemos un planteo moral: ético en todo caso, metodológico como consecuencia.

Contando con este ejemplo, quizás podamos entender mejor a don José, su desenfreno por ir más allá de la letra muerta del archivo. A la inversa de la muestra del Museo ABC de Dibujo e Ilustración, en la también madrileña Conservaduría General del Registro Civil, la mirada enamorada de este hombre emprende la gesta resucitadora de la imagen femenina y encuentra, estaba casi anunciado, lo real de la muerte.

Ya es momento de presentar a don José. Tiene cincuenta años, es soltero, no tiene hijos. Más que eso: está absolutamente solo.

Empleado público, escribiente para ser precisos, trabaja en una dependencia donde, según sus propias palabras, «los nombres son muchos, por no decir todos». Una dependencia así es llamada entre nosotros Registro Civil, pero en España, donde se desarrolla esta historia, recibe un nombre más completo: Conservaduría General del Registro Civil. Allí, en una de sus oficinas más importantes a juzgar por las descripciones, don José ocupa su humilde pero respetable puesto de escribiente de tercera, lo que, por esas inversiones propias de las secuencias jerárquicas de la burocracia, equivale a la primera fila tras el mostrador: los primeros, los más expuestos a los malos humores del público.

Abusando de la confianza de un mínimo léxico común con el lector, y para abreviar, diré que don José es un obsesivo cabal y sencillo. El adjetivo que le convendría de acuerdo a la vieja psiquiatría es aún peor: «simple». Austero hasta el límite, ceremonioso, obsequioso, prudente, obediente, reservado, cumplidor como ninguno de todo reglamento, puntual y tenaz, absolutamente fiel. Virtudes del bien común, del ciudadano que la doxa, la opinión pública, consagra como ejemplar.

Tales virtudes de don José son exhibidas en su faz pública, que es lo mismo que decir su faz laboral, ya que no hay otro espacio para su existencia que pueda compararse con la Conservaduría. Esto no quiere decir que no tenga sus privacidades, su vida reservada, como veremos. La novela de Saramago consiste en el empeño del protagonista por otra vida, en la lucha por abrir un cauce a su deseo en ese ámbito del ser que artificiosamente y a los fines jurídicos llamamos privado.

(BREVE DIGRESIÓN SOBRE LA OPOSICIÓN PÚBLICO-PRIVADO PARA
ENTENDER MEJOR —CON LA AYUDA DE LACAN— A DON JOSÉ)

Público-privado, una oposición que en psicoanálisis no tiene un sentido específico más allá del sentido jurídico, que organiza las coordenadas de la convivencia social, con las variaciones propias de la historia, las culturas, las religiones y las mutaciones del ejercicio del poder.

Tal vez la mayor de las evidencias de que esta partición no divide las aguas en psicoanálisis es el propio punto de partida de Freud: la mirada psicoanalítica sobre los padecimientos humanos no respeta las «cuestiones de alcoba», espacios de la subjetividad tradicionalmente —y muchas veces hipócritamente, aunque no hipocráticamente— excluidos por el acto médico. Las privacidades del tratamiento serio y académico del sufrimiento humano no permitían incluir como objeto lo que se hablaba en los espacios públicos de las salas de espera.

Una tos pasará a ser, a partir de este escandaloso acontecimiento llamado psicoanálisis, el signo visible, público, de la más secreta de las fantasías como es la fellatio, mucho más si se trata del sexo paterno y mucho más aún si es elaborada en la cándida cabeza de una niña convenientemente educada en las costumbres burguesas.

La condición de «seres divisos» que antes mencionamos no deviene en una oposición simple y antinómica para ser útil al pensamiento psicoanalítico. Ya sean individuo-sociedad, naturaleza-cultura, cuerpo-mente o alguna otra. Podemos ensayar una afirmación a cuenta de alguna aclaración futura: no es el plano en el que la reflexión psicoanalítica encuentra su objeto ni el sujeto del inconsciente su estatuto el que deviene de la oposición público-privado tal como se la entiende en el discurso oficial. Ha sido sí el plano transitado por desviaciones o aplicaciones sociologizantes y antropologizantes del psicoanálisis, como el culturalismo, que se apoyan en lecturas cuando menos apresuradas de La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna y lecturas moralizantes de El malestar en la cultura.

No fue, por ejemplo, el eje privilegiado por Freud en sus primeras reflexiones sobre un acontecimiento que lo marcó como pocos: la primera guerra mundial. En su trabajo escrito a los seis meses de comenzadas las hostilidades en Europa, De guerra y muerte (Freud, 1915), dice que la guerra

coloca sobre el escenario público dos hechos de estructura del ser cultural que son, al mismo tiempo, dos hiancias fundantes de la subjetividad humana: la instauración de ideales y la renegación de la muerte.

La dependencia irrestricta de los ideales culturales, de la moral pública solo puede sostenerse a expensas de una creciente hipocresía. Son incumplibles, nadie puede estar a su altura y sin embargo allí están. Y están allí porque ninguna convivencia pudo ser organizada entre nosotros prescindiendo de su presencia rectora. La caída estrepitosa y desilusionante de estos ideales en la guerra no hace sino poner esta verdad en carne viva.

«En realidad, (los ideales) no cayeron tan bajo como temíamos, porque nunca se habían elevado tanto como creíamos», será la lapidaria conclusión freudiana que, sin embargo, deja alguna luz para una esperanza postrera: si no se «habían elevado tanto» como se creyó, tal vez, algún día, si mejoramos un poco, logren la altura adecuada. Sobre el final del trabajo, después de escribir la segunda parte, que trata de la actitud cultural hacia la muerte, sus conclusiones no parecen marchar en la misma dirección esperanzada.⁵

La actitud promovida por la cultura hacia la muerte es la renegación. En la guerra esta muerte renegada irrumpe en la escena, devolviéndole a la vida —dirá Freud— «su sentido pleno», un sentido erosionado por la propia desmentida. Una afirmación notable que parece mostrarnos un costado malthussiano de Freud en una lectura apresurada que la tildara de belicista y que, sin embargo, se trata de una de las mejores demostraciones de la oposición, de la resistencia del discurso psicoanalítico a las falsas antinomias. En este caso, es cierto, arremete contra una de aquellas que la buena conciencia política tiene por más sagradas: la paz-la guerra.

Los valores que el discurso político, que hacemos sinónimo de público, eleva a sitiales supremos por las necesidades de su propia consistencia, para lo cual debe recurrir a los efectos de lo imaginario en el sujeto, parecen para Freud refractarse en un proceso que, siguiendo a Lacan, podemos denomi-

5 Será con la aparición del superyó, desde *El Yo y el Ello* hasta *El malestar en la cultura*, que esta cuestión de lo alto y lo bajo en cuanto a la conciencia moral adquirirá una consistencia teórica definitiva en Freud. La conciencia moral como consecuencia de la renuncia pulsional, y no a la inversa, será la formulación definitiva de un pensamiento que no podía ya desviar su rumbo por los senderos de alguna antropología.

nar «inmixión» (1983). Mezcla de valores que en otra oportunidad, en el Seminario V (Lacan, 1999), en ocasión de comentar la comedia de Genet «El balcón», denomina, llanamente, «el quilombo en que vivimos».⁶

Así como para Freud la paz y la guerra son dos componentes en los que se descompone el espectro cultural en ciertas condiciones (hay guerra en lo que eufemísticamente llamamos paz y también hay paces durante las guerras), así lo público y lo privado también se inmixionan. Se hace privado lo público en la fantasía, por ejemplo, y se hace público lo privado en el síntoma del exhibicionista, en el testimonio delirante o en el acto suicida. Este plano de inmixión fue objeto de sucesivas elaboraciones por Lacan a lo largo de toda su obra, llegando a decir por ejemplo en el Seminario XXI: «se trata de saber qué son dos personas, como se dice, o sea dos animales situados por una organización política muy especificada por lo que he llamado un discurso, se trata de saber qué es el decir de un intercambio ritualizado de palabras, y lo que llaman, lo que se supone que está en juego en este ejercicio, es decir, el inconsciente» (1974).

Habíamos abandonado la historia de don José cuando estábamos a punto de hablar de su vida privada.

Comencemos por su casa, si es que podemos llamarla así, que se muestra lo bastante significativa para la atención del psicoanalista. En su construcción original, que data de unos tres siglos atrás, el edificio de la Conservaduría, de una planta amplísima y con techos cercanos a los diez metros de altura, tenía adosadas a sus muros laterales cinco o seis pequeñas viviendas de cada lado. Estas habitaciones tenían dos puertas, una daba al exterior, a la calle, y la otra daba al exterior-interno que es la espaciosa nave de la Conservaduría. Esa puerta debía permanecer cerrada, en una tácita clausura que invitaba a la transgresión y hacía más virtuosa la obediencia del eventual ocupante.

¿Habrà mejor disposición que la inventada por Saramago para escenificar lo que venimos llamando inmixión público-privado? Y la condición de

6 «El balcón» es precisamente una casa de tolerancia o, como consta en alguna traducción al español que tiene consonancia con el texto freudiano que estamos comentando, una «casa de ilusiones» (Genet, 1994).

la estructura del sujeto que Lacan llamara «extimidad» (1988)⁷ ¿no parece suspendida en el espacio que la Conservaduría daba a sus empleados para sus vidas privadas?

Hay un detalle muy importante respecto al hábitat de don José que aún no ha sido dicho. Resultó que con el correr de las décadas y por necesidades de ampliación de la Conservaduría (no olvidar que allí nada se pierde, de modo que, como nacimientos sigue habiendo y los muertos no emigran de ese lugar, sus papeles, sus nombres y sus señas, sus lugares en el Otro Archivador, reclaman progresivamente más espacio) fue necesario ir incorporando una a una esas viviendas parásitas al cuerpo principal, al antro materno e inflacionario de la Gran Oficina. Finalmente solo quedó una en pie y habilitada, y, por supuesto, ya habrán adivinado quién vive en ella.

Como obsesivo cabal, don José es coleccionista. Colecciona historias de personas famosas, de personas públicas. Para ello lleva pormenorizadas fichas en las que hace constar toda seña particular de estas celebridades, vivas o muertas, hombres o mujeres (veremos cómo estas diferencias, estas oposiciones significantes, en definitiva, en ese lugar no tienen mayor importancia). Esta información don José la extrae de toda fuente posible que pasa por sus manos, sus ojos y sus oídos.

Como no debería extrañarnos, también lo afecta un afán de exhaustividad, lo que vulgarmente llamamos necesidad de controlar y de completar. No es para nada raro que este sea el punto por el que efracciona el síntoma al obsesivo, la brecha por la que la pulsión mete la cola dando lugar a esa conducta típica que llamamos «compulsión» y, más popular y claramente, «tentación».

Todo partió, como tenía que ser tratándose de don José, de un pensamiento —*el público no sabe todo de esos personajes de su colección, solo sabe lo que es dado a saber al público, no sabe los detalles más burocráticos (pero no siempre menores) de sus vidas, como por ejemplo dónde nacieron, quiénes eran y cómo se llamaban sus padres o, a lo mejor, su condición de huérfanos, adoptados o hijos naturales, dónde vivieron en su infancia, a qué*

7 De *extimus*, superlativo de extraño, extranjero, exterior. Allí Lacan se refiere a la extimidad como a la relación topológica entre el sujeto y La Cosa, definiéndola como «exterioridad íntima».

escuela fueron, cuántas veces se casaron y cuántas se divorciaron, ¿hijos no reconocidos?, querellas judiciales, etc., etc., etc... —, intimidaciones de la gente famosa que él podía conocer solo si cometía la transgresión de cruzar aquella puerta éxtima. Obviamente, así lo hizo. Para su fatalidad.

Sus incursiones nocturnas a la Conservaduría cumplían siempre un ritual semejante y terminaban con la posesión de cinco legajos que eran puntualmente devueltos antes de las ocho de la mañana. Una noche irremediablemente sucedió algo inesperado, no contemplado por su celoso ritual: junto con los cinco papeles que debían estar en su poder se traspapeló, se «quedó pegado», un sexto legajo. Esa «ficha intrusa», como él la llamó, fue de ahí en más el móvil secreto de su apagada existencia. La causa de su deseo, diremos nosotros.

Hubo un viraje notable en las rutinas diarias de don José. El espacio extramuros, público, comenzó a ganar importancia en su interés en desmedro del mundo que hasta ahí lo absorbía todo (es decir, el espacio Conservaduría-vivienda anexa), que solo esquemáticamente llamaremos «privado». Hubo una trasposición: pasó de completar lo público con lo privado (pura letra muerta de los registros de la Conservaduría que es también pública) a querer completar las faltas que saltaban a su vista en el legajo de esa mujer de treinta y seis años, con la que de hecho formó pareja (dos personas situadas por un discurso, según la cita anterior del Seminario XXI).⁸

Los papeles nocturnos dejaron de ser imprescindibles objetos de su goce y se le volvió imperioso saber de la vida de la mujer: ¿cuál era su domicilio actual?, ¿se había mudado?, ¿adónde?, en el colegio donde había estudiado ¿qué sabían de ella? Sus vecinos, sus amigos, sus padres si es que estaban vivos, ¿qué podrían decirle para encontrarla? ¿Quería encontrarla o solamente quería saber de ella?

Finalmente, don José se empoderó. Con su condición de escribiente se autorizó a hacer un escrito apócrifo por el que se le permitía abrir las puertas de lo privado de las gentes del mundo exterior, tener acceso a esos otros registros de la intimidad. Los papeles que obtenía y que circulaban

8 Ni esta mujer ni ningún otro personaje de la novela, a excepción de don José, llevan nombre propio.

por sus manos no cesaban de remitir uno a otro, perdiendo sentido por sí mismos.

No es difícil ver aquí una descripción dramática de las relaciones entre el sujeto y el objeto según llega a proponerlas el psicoanálisis a partir de Lacan. El objeto que sostiene la posibilidad de un sujeto deseante está caído de la cadena significante, perdido en el espacio público podemos decir, sosteniendo sucesivamente cada escena de la fantasmática privada, tomando estado público en el síntoma, encarnándose en objetos del mundo que devienen restos.⁹

Don José irá desechando uno a uno, no sin angustia, los papeles que se van relacionando con aquella ficha que permanece en su casa y creará llegar a saber de aquella verdad última, la que Freud supone negada estructuralmente por el discurso público de la cultura. La mujer de treinta y seis años, su objeto causa de deseo en cuanto ficha del registro civil, su objeto de amor en cuanto colmaba su fantasma de escribiente solterón, estaba muerta. Pero muerta de la menos natural de las muertes: el suicidio.

El suicidio, muerte pública, exhibida cuando no exhibicionista, es una muerte con dos restos: el cadáver y el misterio. El misterio de esa mujer¹⁰ podría haberse constituido en una razón de don José para vivir, más allá de su oscura existencia de escribiente. Pero debe aclararse que se trata de una tragedia, no habrá una significación posible en la que se detenga la remisión significante del destino y en la que el sujeto pueda ejercer un goce propio y posible.

La comedia «es algo así como la representación del final del banquete de comunión... la comedia manifiesta, por una especie de necesidad interna, la relación del sujeto con su propio significado como resultado, fruto

9 Justamente respecto de una acepción de lo público como es lo publicado, sus propios escritos, Lacan va a acuñar un neologismo, «poubellication» (condensación de *poubelle*, 'basura', 'cesto de basura', y *publication*), que es traducido a veces como «publicagación», que, más allá del grotesco, quiere indicar la condición de desecho (Lacan, 2008).

10 «Esa mujer» llamaban a Evita sus perseguidores, y su cadáver, embalsamado y enterrado en un lugar desconocido, fue causa de deseo de un movimiento de masas. Si don José hubiera encontrado su mujer-cadáver la habría poseído realmente, como quería. Podría decir, como el coronel del cuento de Rodolfo Walsh (1965) que despide al detective sin darle la información que busca: «Esa mujer es mía» (Walsh, 2013).

de la relación significante». En cambio la tragedia «representa la relación del hombre con la palabra en tanto que esa relación lo atrapa en su fatalidad —una fatalidad conflictiva porque la cadena que ata al hombre a la ley del significante no es la misma en el plano de la familia y en el plano de la comunidad» (Lacan, 1999: 271-272).

Con estas palabras tan claras de Lacan entendemos algo más la relación público-privado como cadenas de la subjetividad en conflicto. Conflicto crucial en la existencia humana, reflejada paradigmáticamente por los héroes literarios (Edipo, Antígona, Hamlet) y por los más públicos, llamados populares, como por ejemplo Lady Di o Maradona.

El final de esta historia va a mostrar el talento del novelista Saramago. El final resignifica de una forma violenta y al mismo tiempo calmada un pasaje anterior que había quedado como suspendido de cierta ambigüedad. En ambos pasajes la figura principal pasa a ser la pintoresca encarnación del amo que es el personaje del jefe de don José, cuyo título lo dice todo: el Conservador.

El amo del escribiente de tercera, reverenciado Sujeto Supuesto al Saber guardián del orden moral de la función pública, de quien alguna vez dijo: «Tiene buena memoria, es una condición fundamental para ser funcionario de la Conservaduría General del Registro Civil... se sabe de corrido todos los nombres que existen y existirán, todos los nombres y todos los apellidos».

Don José había llegado hasta el cementerio (en cuyo frontispicio se leía «Todos los nombres») en persecución de su amada de treinta y seis años. Allí se va a enterar de que alguien, en el sector de los suicidas, tenía la fatal costumbre de cambiar las placas identificatorias de las tumbas. Fundamentaba esta conducta a todas luces delictiva y que fue un golpe mortal para el escribiente (aunque don José tuviera que meter violín en bolsa porque adolecía de tener cola de paja, como solemos llamar a la marca de la transgresión que nos impotentiza en tantos reclamos públicos) con un argumento al que no se le puede negar originalidad: los que se suicidan no quieren ser encontrados y él solo ejecuta ese deseo.

Este curioso sujeto era un pastor de ovejas que tenía por costumbre llevar sus animales a pastar al cementerio. Un personaje al que solo le faltaba la clásica guadaña, y su rebaño, que nos recuerda aquellos «animales

situados por una organización política muy especificada» del párrafo de Lacan. Otro amo, el verdadero.

El remate queda a cargo del Conservador. Su solución es tan simple como drástica: hacer un nuevo legajo de «la fulana», con los mismos datos que tenía la «ficha intrusa», pero sin consignar la fecha de muerte. Con esa simple alteración, «la fulana» pasaría del sector de los fallecidos al sector de los vivos. Acaso no recordaba don José lo que su jefe había dicho pocos días antes: lo absurdo que le parecía separar a los muertos de los vivos en ese mundo de la Conservaduría.

Si la realidad de extramuros no le devuelve la imagen de su amada que él buscaba, la realidad del archivo puede ser alterada.

Final del juego. Evocación de Cortázar en el centenario de su nacimiento. Pero también de Freud, con él diríamos «final del drama», recordando lo que dice del héroe en un texto que nunca publicó, *Personajes psicopáticos en el escenario*: «... el drama desciende hasta lo hondo de las posibilidades afectivas, plasma para el goce los propios presagios de desdichas y por eso muestra al héroe derrotado en su lucha, con una complacencia casi masoquista» (1942: 278). ♦

RESUMEN

El mundo que habitamos los humanos, alterado definitivamente por el lenguaje, nos impone entre otras cosas la pérdida del objeto pulsional concebido como natural. La mirada, por un lado, y la experiencia amorosa, por otro, son herramientas puestas a nuestra disposición a los efectos de «resucitar al objeto».

Lo que en este trabajo se denomina «accidente amoroso» es el tropiezo con lo real que en cada caso, en cada vida, implica la posibilidad de un acceso a un goce singular, específico de ese sujeto, más allá del asedio del Otro. O bien de su fracaso.

Se toma como caso paradigmático y se analizan las peripecias de don José, el personaje central de la novela *Todos los nombres*, de José Saramago. La curiosidad por lo que lo escrito sobre los hombres oculta de la realidad de sus vidas lleva al personaje a desafiar al Otro en la disputa por la verdad. Incluso por la verdad de aquello que se nos enseña como lo único indubitable: la muerte.

Descriptor: YO / GOCE / LO IMAGINARIO / LO REAL / PÚBLICO-PRIVADO /

Obras-tema: TODOS LOS NOMBRES / SARAMAGO, JOSÉ

ABSTRACT

The human world is altered by language and imposes on us the loss of a «natural» drive object. The look, on the one side, and loving experience, on the other side, are tools availables for «the object resurrection».

In this paper is known as «love accident» the encounter with the Real that, on a case-by-case basis, assess the possibility to become the owner of enjoy. Or his failure.

«Don José», the main character to José Saramago novel entitled *Todos los nombres*, is taken as paradigmatic case. With your curiosity about the hide behind the written in the files and documents about the human life, leads him to challenge Other to take truth possession. Even for the truth what we have learned undoubted: death.

Keywords: EGO / JOUISSANCE / THE IMAGINARY / THE REAL / PUBLIC-PRIVATE /

Works-subject: TODOS LOS NOMBRES / SARAMAGO, JOSÉ

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2005). *El ser especial. Profanaciones*. Buenos Aires: A. Hidalgo Ed.
- Damasio, A. (2009). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Di Benedetto, A. (1984). *El silenciero*. Buenos Aires: A. Hidalgo.
- Freud, S. (1915). *De guerra y muerte*. Obras Completas, vol. xiv. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- (1942). *Personajes psicopáticos en el escenario*. Obras Completas, vol. vii. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Genet, J. (1956). *El balcón. Jean Genet*. Buenos Aires: Losada, 1994.
- Lacan, J. (1974). *Seminario XXI. Los incautos no yerran (Los nombres del padre)*. Recuperado de <http://www.bibliopsi.org/descargas/autores/lacan/>.
- (1983). *El Seminario II. El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós. (Sesión del 9 de marzo de 1955.)
- (1988). *El Seminario VII. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. (Sesión 11.)
- (1999). *El Seminario V. Las formaciones del inconsciente*. Buenos Aires: Paidós. (Sesión del 5 de marzo de 1958.)
- (2008). *El Seminario XVI. Los incautos no yerran*. Buenos Aires: Paidós. (Sesión del 13 de noviembre de 1968.)
- Lispector, C. (2010). *La pasión según G. H.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Saramago, J. (1998). *Todos los nombres*. Madrid: Alfaguara.
- Toyos, N. M. (2010). Trastorno de la sustancia: no sustanciar el goce. Una mirada psicoanalítica al problema de las adicciones. *Revista de Psicoanálisis*, t. LXVII, 3. Buenos Aires, setiembre de 2010.
- Walsh, R. (2013). *Esa mujer. Rodolfo Walsh. Cuentos Completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.