

La rima íntima



NÉSTOR MARCELO TOYOS¹

El poema parece ligado a una palabra que no habla: es.
El poema... una palabra que carece de referente
y una existencia que carece de ser

Maurice Blanchot (2002)

«Head I win, tails you lose...»². Así parece que «un científico muy conocido» se manifestó sobre los psicoanalistas, molesto por sus argumentaciones, que le impresionaban demasiado tautológicas. «Ustedes si no la ganan, la empatan», traducimos al español rioplatense, más modestamente. En el primer párrafo de «Construcciones en psicoanálisis» (1937), Freud decide recoger este guante.

Interpelado de este modo en el corazón mismo de su ambición —encontrar la verdad que en su opacidad determina al sujeto— Freud ensaya en los últimos tramos de su obra una respuesta que lo lleva una vez más al terreno de las letras, a la tierra literaria («litraterre», inventará Lacan años después). Recordará entonces la comparación que Polonio hace de la verdad con el esturión: «escurridiza», no se deja atrapar fácilmente en las redes del lenguaje. Un «sí» del analizante no puede ser tomado como señal inequívoca de afirmación. Recíprocamente, tampoco un «no» de lo contrario. Shakespeare es sin duda su guía preferido en tierras letradas.

Pero Freud ya sabía de esta aventura desde sus inicios. Ya había estado allí, en los comienzos mismos de sus exploraciones clínicas, cuando se decidió a comunicar sus casos. Por ejemplo, en la epicrisis de «Elisabeth von R», necesitó de una justificación ad hoc para su «clínica letrada»³:

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

2 «Cara gano yo, ceca vos perdés».

3 Afortunado sintagma acuñado por Erik Porge (2007).

Por eso me extraña mucho comprobar que mis investigaciones se lean como novelas y que no lleven, por así decir, el sello de la seriedad propia de los escritos eruditos. Me consuelo diciéndome que este estado de cosas evidentemente es atribuible a la naturaleza misma del tema tratado y no a mi elección personal. (Freud, 1976, pp.174-175)

Muchas fueron las «evidencias» que en su camino «demostraron» a Freud que no estaba equivocado con esta apelación a la «naturaleza letrada» de su criatura. Desde su propósito inicial de «rellenar las lagunas mnémicas», pasando por su descubrimiento del papel causal de la «fantasía neurótica», ya en su propuesta de una «novela familiar» que condiciona el recuerdo de la historia individual, Freud se aproximaba a la confrontación con la exigencia científica de verificación de los enunciados del analista en términos de evidencia de verdad. A esta exigencia trata de responder con sistematicidad en el ensayo de 1937 al que nos referimos en el primer párrafo de este trabajo.

Con la obligación de responder a esta exigencia comienza la divisoria de aguas entre psicoanálisis y literatura, se traza una frontera entre la creación artística y la construcción del sujeto del inconsciente que es la labor del psicoanalista. Sostenemos desde las palabras de Blanchot que introducen estas reflexiones una fecunda relación entre la creación poética y el trabajo del analista con la materia inconsciente. Pero el artista, el poeta, no tiene ninguna obligación en revelar los misterios de su arte: es más, la esencia de este arte es la consagración de ese misterio que nos produce goce estético. El psicoanalista, por el contrario, tiene que poder dar cuenta de un saber que se desprende de su acto, tiene que poder formalizarlo con sus propios signos, no con los signos de otra ciencia. A lo sumo podrá tomarlos prestados de algún lado, como una materia más con la que realiza su trabajo⁴.

El trabajo del artista es un trabajo de velamiento de lo real, un velamiento estético, creador de plus de goce. El trabajo del psicoanalista

4 Hace un tiempo ya que la definición de interdisciplina que más nos convence para el psicoanálisis, es la siguiente: «buscar/tomar lo nuestro en cualquier lugar». Decir «cualquier» lugar es una generalización retórica, sabemos que hay territorios especialmente fecundos para esa búsqueda del psicoanalista.

es de-velamiento o, al menos, cuando esto no es posible o aconsejable, nunca se tratará de un ejercicio activo de velamiento. El imperativo del psicoanalista obedece a una ética antes que a una estética. La tríada pulsión-goce-deseo conducen esa ética.

Una lectura atenta de «Construcciones» nos revela que se trata de uno de los textos más sintomáticos de Freud, su recorrido es sumamente paradójal. El motivo de los tropiezos es en todos los casos el uso de la palabra. El «abuso de poder» de los analistas es la acusación de la que Freud se ve obligado a salir a defenderse. Ese abuso no es otro que el de «apalabrar» al analizante, justamente la propuesta de la construcción. Una propuesta que una vez formulada lo obliga a demostrar su inocuidad. Entonces... ¿por qué formularla? ¿Por qué formularla cuándo su propia indagación lo lleva a establecer con claridad que otro tipo de intervención del analista, la interpretación, opera de modo muy diverso a la proposición de un sentido que se busca con la construcción? La interpretación opera sobre la parcialidad del detalle (significante), sobre el no-todo del discurso, opera sobre «un elemento singular del relato», dice Freud (1976, pp.262).

La diferencia que Porge (2007, pp.14-22) propone entre los estilos de Freud y de Lacan tal vez nos permita responder sobre este obstinado recurso freudiano a la eficacia del relato. El estilo freudiano obedece a los cánones de la novelística decimonónica, de los grandes opus clínicos, regidos por la necesidad de la completud del sentido que se emparenta con la completud del objeto a la que aspira la búsqueda del arqueólogo, a quien Freud toma como modelo en «Construcciones». El ejercicio psicoanalítico de Lacan, por su parte, es el de iluminar fragmentos del objeto, no le preocupa encontrarlo vivo, lo que no implica que desestime «lo vivo» («los afectos», como suele decirse). Su objeto a es un resto (fósil), una cicatriz del objeto de la pulsión en determinada zona corporal (erógena) y con él le basta para proponer la causa del deseo. El estilo de Lacan es el de la poesía, contrapone Porge.

El ejercicio apalabrador del analista es como el micelio del hongo que se eleva del ombligo del sueño. Su exacerbación es directamente proporcional a su defensa de un objeto, traumáticamente presente o perdido, en los fondos del aparato psíquico. La palabra justa, la palabra plena a la que debemos aspirar es la que acepta su lugar de sustituto de pleno derecho, la

palabra que ilumina la falta. No se le escapa a Freud que cuando el analista insiste en la palabra que oscurece lo que puede ocurrir es la alucinación o el delirio, en su diversidad de formas y matices. Lo advierte con claridad cuando, hacia el final del texto que venimos recordando, dice que acontecen «recuerdos hipernítidos» en el analizante que no se distinguen mucho de las alucinaciones. Por otra parte, no se priva de comparar la construcción con el delirio. Es consecuente con su «realismo clínico» –hijo del positivismo como es– expresado con claridad en *Tótem y Tabú*: las construcciones movilizan «pulsiones emergentes», pulsiones sin anclajes simbólicos, que pueden expresarse en delirios. Y los delirios para él, como las construcciones, responden a núcleos de verdad histórica (*historisch*), no son meros relatos (*geschiste*).

En el universo de los poetas sabemos que Lacan tenía a Góngora en alta estima. Es decir, alguien que no se caracterizó por la economía de palabras. En ambos, la profusión de las metáforas es índice de la necesidad de bordear y volver a bordear el núcleo vacío que tracciona el esfuerzo de significación. La vida misma, un interminable esfuerzo de significar (pulsión de vida) lo que no tiene otro destino que la nada (pulsión de muerte), un tránsito en el que nuestra labor de analistas busca promover lo que llamamos «felicidad», plus de gozar, plusvalía del sujeto.

Ni apalabrante, ni mudo, el analista usa la palabra con su paleta de estilos y con los modos retóricos de los que disponga en su acervo personal. La dupla asociación libre-atención flotante, la «escucha», no implica un analista-esfinge. Por el contrario, siempre se trata de un diálogo peculiar, de un cruce con restos del objeto. Que se haga presente lo que Lacan llamó «objeto a» en la escena de un análisis depende de la peculiaridad de ese cruce, de ese paso, de ese pase de sentido.

Entonces: ni analista-arqueólogo, un Indiana Jones que espera encontrar el templo de la verdad como construcción «completa y viva», como quería Freud en 1937. Ni tampoco un analista-oráculo, médium, que se supone de alguna manera escenario contra-transferencial de lo primordial. Ni aun el analista champolliónico que solo espera leer como en una piedra de Rosetta la lengua del inconsciente, sin «tocar» al analizante.

El analista que nos gusta es el que no rehúye al roce, al juego de palabras y de gestos, el que espera escuchar lo que hemos llamado la «rima

íntima» del sujeto, con palabras prestadas por Pessoa. Una rima que solo escuchará él y que por lo tanto lo implica. Para desarrollar más este punto es necesario antes referirnos brevemente a la noción de «estilo».

JUEGO DE PALABRAS, LENGUAJE DE LAS FORMAS

En 1935, poco antes del trabajo que venimos comentando y muchos años después de las primeras comunicaciones en «Psicopatología de la vida cotidiana» sobre los actos fallidos y su valor indiciario del deseo inconsciente, Freud se va a ocupar una vez más de estos asuntos. En un breve artículo titulado «Sobre la sutileza de un acto fallido» refiere una jugosa anécdota personal donde, según sus propias palabras, «una dificultad estética reemplaza a un conflicto pulsional» (Freud, 1964, p.231). Recordemos la trama del conflicto de marras siguiendo las mismas etapas que su actor-autor nos señala.

PRIMERA ETAPA: Freud escribe una tarjeta para acompañar el regalo de cumpleaños que quiere hacerle a una amiga: «una pequeña gema destinada a ser engarzada en un anillo». El texto elegido «le suena mal» porque en su redacción se repite con poca distancia la preposición «para»: «Bueno para confeccionar un anillo en casa del orfebre L...para la piedra enviada». En el sitio de los puntos suspensivos, en su intento de corrección, Freud escribe la palabra «bis» (hasta) que luego debe tachar, cuando descubre que alteraba el sentido que pretendía para el texto de su misiva. Es esa tachadura, ese «intento de evitar la torpeza estilística», lo que lo pone en la pista de la operación fallida, es decir de lo fallido de una operación donde «lo inconsciente se dice en la lengua» (Castillo, 1990)⁵. Atribuye el equívoco a la homofonía entre «für» (para) y «bis» (hasta) en alemán, aun cuando no se le escapa la otra acepción de «bis» como repetición, que evoca de su uso en francés. Pese a que se declara

5 El trabajo «La fuga del objeto» de Beatriz Castillo nos ha permitido recordar este texto de Freud, así como es una referencia que destacamos en el estudio del papel que la «noción flotante estilo» puede jugar en psicoanálisis.

satisfecho con esta explicación le queda el sabor de una interpretación «incompleta», lo que una vez más le demuestra las limitaciones del autoanálisis, conocidas ya desde los tiempos de la Traumdeutung. La que será convocada en el lugar del Otro, para «completar» la interpretación en una segunda etapa, es nada menos que su hija Anna.

SEGUNDA ETAPA: «Mi hija, a quien referí este pequeño análisis, halla enseguida su continuación». Al parecer Freud no recordaba que ya le había hecho a la misma amiga un regalo muy parecido tiempo atrás y seguramente ese «olvido» se expresó como lapsus calami y así le permitió «corregir» estilísticamente lo que hubiera sido un acto poco cortés como regalar dos veces lo mismo a la misma persona. Esta es la repetición que le señaló Anna. Pero habrá una tercera etapa que completa el propio Freud cuando puede advertir lo pulsional que está en juego tras el olvido y todavía más atrás del juego de palabras, del estilo inconveniente de su texto.

TERCERA ETAPA: Freud se pregunta por qué la objeción a regalar dos veces una gema a una misma persona se tiene que «disfrazar» y dar lugar a la querrela estilística, quiere saber cuál es el motivo de su «recelo»: «Y enseguida veo claro qué es. De ningún modo quiero desprenderme de esta pequeña gema, me gusta muchísimo». Final del cuento: una lucha entablada en la tierra entrañable del narcicismo se había trasladado a tierras de la letra, al litoral (litura) entre cuerpo y símbolo, territorio (terra) que se deja labrar por la pulsión en protesta por sus fueros vulnerados.

Entonces, recapitulando: se trata de una gema, el paradigma del agama, del objeto que deslumbra y alumbra con su brillo fálico a su poseedor, lo que Freud quería retener, pero, al mismo tiempo, regalar a una querida amiga⁶. Típica duda obsesiva que se fija en un objeto-señuelo, que no

6 No se trataba de Lou Andrea Salomé como creyó E. Jones sino de Dorothy Burlingham, quien conservaba aun la gema hasta 1962, año en que Strachey escribe la nota preliminar a este breve y delicado texto freudiano (Freud, 1964, p.230).

resistiría demasiado tiempo ser interrogado sobre su valor intrínseco para merecer semejante importancia. Y menos si la indagación la realizara alguien como Herr Profesor quien, sin embargo, no lo hace en este caso.

La gema en cuestión, objeto escópico y fantasmático del coleccionista Freud, junto a sus numerosos compañeros de lote, en su serialidad metonímica quiere cumplir con eficacia su destino de sustituto y ser cesible, lo que no ocurre con facilidad. La libido suele fijarse en ciertos objetos más que en otros; es decir, ciertos objetos se acomodan mejor al fantasma como soportes de un goce del que nada puede decirse: solo es, como el poema según Blanchot. Acá no encontramos un poema sino unas líneas que acompañan al objeto y es a causa de esas líneas que se promueve un acto sintomático, una torpeza estilística que denuncia un olvido. Y el olvido conduce a la verdadera gema, la que se «trasmite» en la estratagema fallida de la letra. Es por medio del recurso estilístico que lo que se trasmite en psicoanálisis es alcanzable. O, de otra manera, siempre será un signo estilístico del hablante/escribiente el que nos mostrará su posición enunciativa inconsciente.

Encontrar el significante «estrata-gema» nos resulta doblemente afortunado en este caso. Primero porque replica la palabra «gema» en un vocablo que alude a las trampas y a las tácticas de la lengua, que tanto oscurecen como iluminan las intenciones comunicativas de los seres hablantes. Pero, en segundo lugar, alude a «estratos» y esto es particularmente interesante, ya que el estilo trabaja por capas, por sucesión de aproximaciones del decir que —al modo de las traducciones de la carta 52— le ponen letra a la rima pulsional agitada por los restos del objeto. Por el torbellino que deja su ausencia.

En «El psicoanálisis y su enseñanza», Lacan logra la más clara definición del estilo en psicoanálisis, cuando dice: «Todo retorno a Freud que dé materia a una enseñanza digna de ese nombre se producirá únicamente por la vía por la que la verdad más escondida se manifiesta en las revoluciones de la cultura. Esta vía es la única formación que podemos pretender transmitir [subrayado agregado] a los que nos siguen. Se llama: un estilo» (Lacan, 1975, p.181).

Se trata de una «pretensión de los analistas», la de transmitir una verdad escondida en ninguna profundidad sino en la superficie del decir y

sus revoluciones. Se trata de una «vía de transmisión» que Lacan enfatiza: es «la única». Allí donde el significante tropieza y se «engarza mal» en la cadena discursiva, allí donde escuchamos algo que «suenan mal», allí habrá una probable lectura del deseo inconsciente en un enunciado que se abre a la interrogación de su enunciación. No es «para» ella, no habrá un «bis», el olvido se desplaza por la única vía que es pasible de una lectura que transmita la verdad inconsciente. Lo que se escribe allí «es», como en el poema, el objeto mismo. Tal como ese objeto puede ser transmitido, tal como puede «fugarse en la palabra» (Castillo, 1990, p.43). Ese objeto «es» en el discurso en la medida en que no se pretenda encontrarlo en otro sitio. La transmisión es in situ, no es una transmisión de algo oculto, que será descifrado por la mánica del analista, por su perspicacia detectivesca o por su ensoñación contratransferencial. El lenguaje no es utilizado por el analista como un instrumento para la expresión de ideas, de significados profundos. El lenguaje donde los analistas podemos pretender sostener el deseo singular de nuestra praxis es en la letra, lo que no excluye otros componentes del lazo transferencial, solo les da una configuración que suponemos diferencial. Como dice acertadamente Castillo —citando a Karl Vossler, referente junto a Leo Spitzer de la estilística moderna— le reclamamos «un lenguaje a las formas».

Hace ya un tiempo que exploramos esos territorios de los fondos subjetivos, cuya partitura original Lacan llamara «lalangue», con la ayuda inestimable de los poetas como ha sido el caso de Lorca, que en su estudio sobre el duende flamenco habla de una «música negra» que surge del «limo» del cantaor andaluz (Toyos, 2016, p.21). En este trabajo retomamos ese camino incorporando a un pasajero más: Fernando Pessoa.

SUFICIENTEMENTE POETA

Una paciente alemana da testimonio de su análisis en el documental *Una cita con Lacan* (Gerard Miller, 2011). Ha sido una testigo silenciosa y pasiva en su infancia de los ruidos ominosos provocados por los escuadrones de la Gestapo irrumpiendo en el edificio de su casa y secuestrando a sus vecinos. Le pregunta a Lacan en su primer encuentro con él, si podrá olvidarse alguna vez de esas escenas que la invaden por las noches y él le

responde negativamente: «tendrá que convivir con ellas» (Miller, 2011). En una sesión posterior, cuando una vez más le hablaba de su insomnio y de estos visitantes nocturnos, Lacan se levanta de su sillón, se acerca a ella y la acaricia. Ella traduce homofónicamente *Gestapo* por *geste-à-peu* (hablaba en francés), un neologismo que inventa en ese momento en que siente el contacto de la mano de su analista en su mejilla. Dirá luego que los recuerdos angustiantes nunca la abandonaron pero que, a partir de esa sesión, tuvieron un competidor sensorial: el recuerdo del roce de la mano de Lacan que todavía podía sentir al recordar ese momento.

Lo sexual de la pulsión que despierta la caricia resuena literalmente y logra transmutar nada menos que un significante amo como Gestapo. Invento poético al servicio de una cura posible del trauma, invento de autor desconocido propiciado por el acto analítico de Lacan. Invento poético que parece llevar a la práctica, lo escribe en el pizarrón en la primera reunión de su seminario de 1968/69: «La esencia de la teoría psicoanalítica es un discurso sin palabras» (Lacan, 2010, p.11).

Años más tarde, en el seminario 24, Lacan (1977) propondrá la creación de un «significante nuevo» como objetivo a alcanzar en la praxis analítica, en particular en la interpretación, de la que dirá que tiene estructura poética. Emparentar la labor del poeta con la del analista implica una conmoción muy fuerte en la definición del psicoanálisis en términos de hermenéutica, de búsqueda de un sentido o de recuperación de memorias: «Lo que en todo caso yo enuncio, es que la invención de un significante es algo diferente de la memoria. No es que el niño invente — ese significante, él lo recibe, y eso es incluso lo que más valdría que se haga. Nuestros significantes son siempre recibidos. ¿Por qué uno no inventaría un significante nuevo? ¿Un significante, por ejemplo, que no tendría, como lo real, ninguna especie de sentido?» (Lacan, 1977, Clase 13). Y continúa: «No hay más que la poesía, se los he dicho, que permita la interpretación. Es por eso que yo no llego más, en mi técnica, a lo que ella sostiene. Yo no soy bastante poeta».

Ese significante nuevo que aspiramos a «construir» en el trabajo analítico se nutre, se acompasa, se mueve con el ritmo del parlêtre, con la cadencia singular de lalangue que en cada cual responde a algo que, gracias a Fernando Pessoa, se nos ha ocurrido llamar una rima íntima. Una suerte de marea, de oleaje pulsional que responde al vacío constitutivo de cada sujeto.

No menos interesante es que en el agujero del que parte la empresa del poeta y del parlêtre diga Lacan que tanto la religión como la ciencia colocan a Dios, el garante más antiguo que reconoce la humanidad. Es muy interesante porque nos permitirá presentar la peculiar forma en que Fernando Pessoa se introduce en este misterio de la creación y, muy especialmente, del estilo.

LACAN Y BION CON PESSOA

Leemos en *El libro del desasosiego*:

A falta de saber, escribo; y me valgo de los grandes términos ajenos de la Verdad, de acuerdo con las exigencias de la emoción.

Si la emoción es clara y fatal, hablo, naturalmente, de los dioses y así la encuadro en una conciencia del mundo múltiple.

Si la emoción es profunda, hablo, naturalmente, de Dios, y así la engasto en una conciencia unívoca.

Si la emoción es pensamiento, hablo, naturalmente, del Destino, y así la pongo contra la pared.

A veces el propio ritmo de la frase exigirá Dios y no Dioses; otras veces, se impondrán las dos sílabas de Dioses y habrá cambio verbal de universo; otras veces, por el contrario, pesarán las necesidades de una rima íntima, un desplazamiento del ritmo, un sobresalto de la emoción y el politeísmo o el monoteísmo se amoldarán a la elección.

Los Dioses son una función del estilo [subrayados agregados] (Pessoa, 2000, p.118)

De la emoción al pensamiento va el camino subjetivo que recorre el poeta, según Pessoa. Aunque el estilo que constituye al sujeto en su singularidad puede imponerle a Dios un «sobresalto». Los analistas colaboramos con eso, en todo caso para que las consecuencias del sobresalto sean lo menos costosas para nuestros analizantes.

Me ha tentado ver en estos dos párrafos de reflexión tan profunda a dos Pessos, una suerte de heterónimos psicoanalíticos.

Tenemos un «Pessoa bioniano», en la primera mitad de este pasaje: el que dice que la Verdad responde a las exigencias de la emoción y que la emoción, dadas ciertas condiciones, puede ser pensamiento ($\alpha \rightarrow \beta$). Bion dice en «Atención e interpretación» (1974): «La razón es esclava de la emoción y existe para racionalizar la experiencia emocional» (p.9)⁷.

Lacan no estaría tan en desacuerdo con él, solo aduciría esa incómoda primacía del significante que, aun cuando fuera puesta en cuestión en los tramos finales de su producción, sostenemos todavía los analistas que seguimos su enseñanza como nuestro «hilo de Ariadna». Aunque Pessoa parece admitir esta primacía cuando menciona los «términos ajenos» con los que construye la Verdad. En este sentido, $\alpha \rightarrow \beta$ puede leerse «alfabeto».

Pero también tenemos un «Pessoa lacaniano», en la segunda mitad de su texto: el que dice que los dioses —ya sea en la versión que nos propone el imaginario religioso como en alguna fórmula simbólica que él traduce como destino— son creaciones de la palabra, más precisamente del ritmo de los enunciados, de una cierta musicalidad que proviene de los suburbios del sujeto, un ritmo, una cadencia personal que llama «rima íntima».

Un importante número de analistas e investigadores que se interesan por el tema del estilo en psicoanálisis están de acuerdo en que todo proviene de estos «fondos» del sujeto. El estilo del analizando y su contraparte, el estilo del analista, nos son impuestos por el significante, cualquiera sea el esfuerzo retórico del parlante. Son más bien la marca personal que traza lo que está más allá de lo simbolizable en la urdimbre lenguajera con la que teje su trama. Esa singular cadencia, esa rima íntima que se impone al discurso.

El trabajo del grupo de investigación sobre el tema de «estilo en psicoanálisis», que tengo el gusto de coordinar en la Asociación Psicoanalítica Argentina, es un lugar privilegiado en este intercambio de ideas e intereses⁸.

7 Nada muy diferente afirman hoy los neurocientíficos, sobre todo aquellos enrolados en la llamada «neurociencia afectiva» como Antonio Damasio.

8 Integran el grupo Carlos Barredo, Graciela Campins, Gloria Cordeu, Graciela Lanfir, Mary Logiovine, Ete Novacovsky, Laura Palacios y Lilliana Pérez.

Para acercarse un poco más a estos «bajos fondos» del sujeto freudiano, vale poner a Pessoa junto a un Lorca muy freudiano que, en su conferencia sobre el duende flamenco que pronunciara en Buenos Aires (1933), se refiere a esta rima íntima en términos de «sonidos negros»: «... (que) son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte» (García Lorca, 2003, p.2).

Lacan identificó a este estatuto preliminar del sujeto, a su «ser profundo», con el neologismo «parlêtre». Y a ese fondo sonoro, freudianamente negro y para nuestros poetas rítmico, lo llamó «lalangue». Ese lugar, para Bion, se denomina «O», siempre respetando su epistemología psicogenética, que no es la de Lacan.

Tampoco la «función alfa» bioniana, el «dreamwork alfa», es reconocida como producto de la implantación parasitante del lenguaje, como le gustaría a su par francés. Sin embargo, la escucha que nos propone sobre todo en los tramos avanzados de su obra, sin memoria, sin deseo, sin comprensión, como modo de acceso recomendado a estos fondos del sujeto, no estaría tan distante de lo que entendemos como «escucha lacaniana». El aparato para pensar los pensamientos en Bion responde, sin embargo, a condiciones de evolución-maduración de la mente, más tributarios de un modelo bio-psicológico. Mientras que en Lacan, el sujeto siempre «es pensado» desde el inconsciente reprimido o desde lo Real, en caso de que ciertos significantes primordiales no hayan sido inscriptos en su aparato psíquico.

A diferencia de Freud, tanto Bion como Lacan, han tenido un recorrido importante por la psiquiatría en sus comienzos, y nunca se alejaron del todo de ella. Recordamos aquí el encendido reconocimiento de Lacan al trabajo con grupos de Bion, en el centro de reclutamiento y de observación de las condiciones de los movilizados para enfrentar el combate, que se puede leer en su texto de 1947, «La psiquiatría inglesa y la guerra» (Lacan, 2012).

Pero mientras Bion, influido por su maestra y analista M. Klein, privilegió el eje esquizofrenia-melancolía, Lacan en su reconocida dependencia de Clerambault siempre estuvo fascinado por la paranoia y los delirios pasionales.

Estamos hablando de dos psicoanalistas formadores de escuela, que siempre sostuvieron la autonomía del campo disciplinar inaugurado por el

discurso freudiano. Primera y decisiva coincidencia ética, antes que epistemológica. Ambos se embarcaron en la odisea de ensayar una formalización del psicoanálisis, una matematización de sus enunciados y teorías, aunque con diferencias en sus pretensiones y en su creencia en la ciencia positiva. Ambos arribaron —Lacan más temprano, Bion algo más tarde— a conclusiones similares respecto de la cientificidad del psicoanálisis. Al segundo le gustaba denominarlo «ficción científica», amable inversión de los términos. El primero, menos condescendiente, decía que el psicoanálisis es «un delirio del que se espera que devenga científico» (Lacan, 1977). No están tan lejos uno del otro. Es muy recomendable respecto a este tema un artículo de Pierre-Henri Castel («Bion epistemólogo») publicado por la revista *Docta* (Córdoba), con excelentes comentarios de Carlos Barredo y Elizabeth Tabak.

Bion, por su parte, abrevando en la filosofía kantiana como referencia central, mantuvo hasta lo que se denomina su «período místico», la esperanza de una consistencia científica del psicoanálisis. La Tabla representa su punto culminante.

Lacan siempre jugó con los dispositivos lógicos que sus exploraciones de otros discursos ponían a su disposición: estructuralismo, matemáticas, lógica modal, topología, etc. Nunca supuso con ello que iba a encontrar el sustento metodológico para un psicoanálisis supuestamente nebuloso y hermenéutico. La Cosa Freudiana, para un Lacan que se alinea con Heidegger, es mítica. El contacto del infans con el cuerpo de la Madre (que es el soporte de esta Cosa perdida) funciona como falta fundante del sujeto y no, como en Bion consecuente en este punto con M. Klein, como una carencia real, algo que alguna vez se poseyó, cuya pérdida y posterior sentimiento de frustración, debe dar lugar al símbolo y a la capacidad de pensar, para arribar a una posición depresiva.

¿Cómo puede darse un encuentro en la práctica clínica de estos dos grandes pensadores del psicoanálisis, cómo pueden cada uno aportar al uso de herramientas clínicas, más allá de sus diferencias a la hora de definir la posición del analista?

Partimos de una certeza: no hay analista, ni bioniano ni lacaniano, previo a su acto, ya sea este de escritura o de intervención clínica, incluso en las incursiones que denominamos psicoanálisis en extensión o aplicado. Siempre resulta grotesca, cuando no bizarra una posición analítica con-

traría a esta naturaleza post-facto de nuestra praxis. Por lo tanto, atravesados por nuestras adscripciones teóricas, nuestras transferencias y, sobre todo, nuestro análisis personal, será ante cada confrontación con lo real de nuestra práctica que podremos dar cuenta de alguna identidad filiatoria. Nuestras íntimas rimas psicoanalíticas que nos han sido transmitidas, nuestras transferencias y nuestro pensamiento.

EL BLOQUE Y SU HILARANTE DETONACIÓN

Conozco a Virna (19) desde sus 2 años de edad, cuando sus padres la traían con ellos a mi consultorio. No era ella mi paciente sino ellos que, alternativamente, lo fueron por mucho tiempo, individualmente y como pareja. La historia de Omar y Susana es muy pesada y, por momentos, increíble. Ambos provienen de familias con un alto grado de lo que hoy se denomina «carga genética». Padres, hermanos, sobrinos con padecimientos psíquicos graves, en la línea de los trastornos del espectro bipolar. Omar, por su parte, padece un TOC muy severo y Susana, menos afectada, tiene una ansiedad y una modalidad controladora del objeto ansiógeno (generalmente Virna) a prueba de balas. El tratamiento de ellos giró en torno a una suerte de reconstrucción de sus vidas devastadas por su pertenencia a una secta pseudorreliosa cuyo líder era ni más ni menos que...un psicólogo. De esos largos años en que estos frágiles sujetos encontraban sostén en el goce de ese amo incuestionado y sus insólitas pretensiones, solo diré esto: entre las múltiples reglas y consecuentes prohibiciones que debían aceptar, una era no tener hijos. Omar y Susana desobedecieron en este punto y así nació Virna. La hija fue salvadora de los padres: fueron expulsados del grupo.

El contacto con ella comienza hace aproximadamente dos años, cuando Omar y Susana, a los que no veía desde otro tanto tiempo, deciden consultarme porque Virna se cortaba los brazos. A partir de allí hasta hoy hemos transcurrido por períodos de encuentros de breve duración, en los que predominaron problemáticas adolescentes de una joven «rara», muy inteligente y talentosa en lo que emprendiera. Sus inclinaciones se orientaban hacia el dibujo, especialmente la historieta, y el diseño de trajes del mundo «cosplay». Todo lo que Virna hacía resultaba disruptivo con

la esforzada convencionalidad que sus padres habían logrado para la familia. Es extremadamente cuidadosa de su look, el cual es muy personal, algo vintage, variado, pero siempre impactante. Se diría de ella que es «punk», «freak», «nerd», alguien que no pega —y no quiere pegar— con este mundo.

Para sus padres yo soy «Dios», así me nombran cuando quieren halagarme profesionalmente. Un Dios que emerge desde un vacío afectivo más que de una «emoción profunda» (como querría Pessoa). Para ella, afortunadamente, soy tal vez uno de sus posibles dioses, pero no el único. Herencia del amo que tuve que asumir y que resultó mucho más fácil de poner en cuestión para la hija que para los padres.

Virna adhiere a la conciencia de un «mundo múltiple». Es mucho más abierta que sus padres, que están invalidados por sus rutinas y sus síntomas. Su pensamiento es potente, acelerado, muy rico. Lo que falla es su articulación en torno a lo que Pessoa llama «destino» y Piera Aulagnier llamaría «proyecto identificador». El aparato para pensar sus pensamientos es poco consistente, diría Bion, la organización fantasmática trastabilla con facilidad, alegraría Lacan.

Su capacidad de ensoñación, el despliegue de lo imaginario que permite el fantasma se remite en Virna a dos escenas muy fijas: el diseño de ropa de personajes de la moderna iconografía japonesa (animé) y el mundo de los video-juegos. Tanto en uno como en otro de estos espacios es brillante: gana concursos, gana dinero, es convocada, ha viajado por el mundo. Pero no puede salir de allí.

La relación conmigo se ha tornado más estable y el tratamiento parece mostrar tendencias de continuidad. Lo que me interesa compartir en esta ocasión es el estatuto que juega en los análisis lo Real, especialmente la emergencia de elementos en los que se da un «encuentro objeto real-analista-analizante» en el cual suceden alternadamente dos cosas: por un lado, el impacto de esa emergencia es alojado en el vínculo transferencial y sus condiciones de sostén. Podría pensarlas en los clásicos términos del «espacio transicional» de Winnicott o los más actuales de la «terceridad intersubjetiva» de Ogden (1994), herramientas muy útiles si no olvidamos —siguiendo aquí definitivamente la orientación lacaniana— el supuesto ético por el cual no hay más que un sujeto en el análisis. Por otro lado,

como consecuencia lógica de lo anterior, el sujeto inconsciente del analizante puede hacer pasar esa nueva adquisición —el «nuevo significante» del que habla Lacan en su seminario de 1977, en respuesta a una intervención de Julia Kristeva— (Lacan, 1977, clase del 17/5/77), a la cadencia y los ritmos de sus propios enunciados.

Para terminar, veamos cómo sucedieron estas cosas entre Virna y yo, en la incipiente relación analítica que vamos construyendo. Todo comenzó con David Lynch y Twin Peaks, culto que compartimos y que un día descubrimos con sorpresa. Virna no disimuló su entusiasmo con el descubrimiento. Una secreta pasión que compartía conmigo. Le recomendé una exposición de este singular artista y de Patti Smith que había en ese momento en Buenos Aires. No se fascinó, le gustó pero con algunas observaciones, muy atinadas, por cierto.

Al mismo tiempo, había un significante que funcionaba como una creación compartida que utilizábamos con mucho provecho analítico: «bloque», que significa que ella se encuentra pegada a la madre, la madre no la suelta, tampoco suelta al padre que depende totalmente de ella y Virna, muy ambivalente, no deja de tener «actuaciones» que en definitiva fracasan en su finalidad de discriminación y separación de esta tan absorbente mujer.

Susana nada sabía de David Lynch. Fue suficiente que vislumbrara lo que estaba sucediendo en el análisis de su hija para que —Google mediante— se convirtiera en experta. Este es uno de los tantos ejemplos que la muestran como una Madre que se resiste a dejarle a su hija el lugar de «lo nuevo». Muestra muy bien la peculiar dificultad de la situación de Virna: cómo salir del lugar del Ideal en la que sus padres la han colocado y la mantienen como una suerte de ícono al que ahora veneran, una suerte de Moisés femenino que los sacó de los dominios del faraón.

El último acto que montó Virna en el escenario familiar fue llevar a su casa un gato. Omar, que viene a mi consultorio con un frasco de alcohol en gel en sus manos, vio al animal y tuvo una crisis de angustia. Sentía que los pelos y las pulgas que salían del cuerpo del gato se introducían en él, por todos los orificios de su cuerpo. Los dos me llamaron ese domingo, desde un bar, para pedirme auxilio y algunas ideas para poder volver a la casa, donde habían quedado como únicos moradores Virna y el felino.

La situación se resolvió rápidamente, esa misma tarde, cuando una amiga llevó el animal. Fin de la escena lynchiana.

En la sesión del lunes, al relato tragicómico de la situación, Virna agregó algo que había soñado: *Ella era secuestrada por dos hombres que la llevaban en un auto, pensaba que la iban a violar y luego a matar. Uno de ellos le decía que estuviera quieta, que tenía un arma blanca. Virna trataba de saber dónde tenía su secuestrador escondida esa arma y, finalmente, cuando pudo verla se encontró con una pistola blanca, al parecer de juguete.*

De las múltiples asociaciones que nos puede disparar esta escena onírica, tomo el significante que ella eligió: «hilarante». De allí, asoció con la escena de la película de Tarantino (otro de sus preferidos) «Pulp Fiction», en la que en un auto Vincent (John Travolta) mata por descuido a quien tenían secuestrado, con una pistola plateada. Una escena con el sello de violencia bizarra de Tarantino, hilarante.

El siguiente significante que nos proveyeron las asociaciones de Virna fue «detonar», como la cabeza del pobre Marvin y como su propia cabeza, siempre hirviendo de imágenes y de planes de escape del bloque. Muchas veces —acepta Virna— es el bloque mismo lo que ella quiere detonar. Acepta también que esta salida desesperada «no está buena» y que —aunque mucho no le gusta la idea, porque no es fácil sacarme a mí del bloque— podemos trabajar juntos en la construcción de una salida «tranqui». Una salida que, en primerísimo lugar, no deba repetir la épica trágica de sus padres y su ruptura con el bloque del gurú que ella hizo detonar, pasivamente.

Discretamente la estética de su ropa, siempre elegida minuciosamente, está cambiando. De conjuntos decididamente punk está pasando a una exuberancia a la que la elegancia le pone límite, un tanto vintage. Hay un desplazamiento del registro violento de Tarantino a lo mágico y misterioso de Lynch. De la detonación explosiva a la explosión hilarante.

Para encontrar una salida del bloque seguimos muy atentos a la cadencia íntima de Virna, a su rima personal que parece decir —con Blanchot— «esta joven excéntrica, impulsiva, un tanto misógina, sos vos». Aunque podamos tener la expectativa que, tiempo mediante, haya todavía cambios de «tempo». ♦

RESUMEN

A partir de dos trabajos de Freud, muy cercanos en el tiempo —«Construcciones en el análisis» (1935) y «La sutileza de un acto fallido» (1935)— se exponen dos maneras en que el inventor del psicoanálisis, sobre el final de su obra, propone que el psicoanalista trabaje con el relato clínico. La relación de este trabajo con la búsqueda de una verdad, de un fundamento de la subjetividad, es bien diferente en uno y otro caso. Las herramientas en cuestión también los son: construcción e interpretación, respectivamente.

En la segunda parte de este trabajo se realiza un recorrido teórico en torno a la noción de «estilo» y su interés —que estimamos alto— para la praxis psicoanalítica. El estilo es la trasmisión misma de la verdad inconsciente, siempre parcial, casi siempre sutil, a veces violenta, siempre tejida a partir de un ombligo, cicatriz de una ausencia radical del objeto de la pulsión.

Finalmente, un relato clínico. En el caso que presentamos se trata de mostrar la aparición de significantes desde el azar de lo real y su aplicación al trabajo analítico. El concepto central con el que contamos para este abordaje es el que denomina Lacan «invención de un significante» en 1977.

Descriptor: VERDAD / CONSTRUCCIÓN / INTERPRETACIÓN / PALABRA / ACTOS FALLIDOS / ESTILO / SIGNIFICANTE / LACAN, JACQUES.

Autor-tema: Bion, W.

ABSTRACT

From two of Freud's papers, written very close in time —«Constructions in the Analysis» (1935) and «The Subtleties of a Faulty Action» (1935)— two ways are exposed in which the inventor of psychoanalysis, towards the end of his work, proposes to psychoanalysts to work with clinical narratives. The relation of this work with the search for a truth, of a subjective basis, is very different in both cases. Construction and interpretation, respectively, are also tools in question.

In the second part of this work a theoretical journey is made around the notion of «style» and its interest, which we consider important for psy-

choanalytic practice. The style is the very transmission of the unconscious truth, always partial, almost always subtle, sometimes violent, always woven from an umbilicus, scars of a radical absence of the object of the drive.

Finally, a clinical narrative. In the case we present, is about showing the appearance of signifiers from the chance of the real and its application to analytical work. The central concept we have for this approach is what Lacan calls «invention of a signifier» in 1977.

Keywords: TRUTH / CONSTRUCTION / INTERPRETATION / SPEECH / PARAPRAXIS
STYLE / SIGNIFIED / LACAN / BION / LITERATURE / CLINICAL MATERIAL

Work-subject: Bion, W.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bion, W. (1974). *Atención e Interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Castel, P.H. (2012). Palabras cruzadas. Bion epistemólogo. *Docta. Revista de Psicoanálisis*, año 10, (8).
- Castillo, B. (1990). La fuga del objeto. *Conjetural*, 21, pp.40- 48.
- Freud, S. (1976). *Obras completas: Tomo XXIII. Construcciones en psicoanálisis (1937)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1980). *Obras completas: Tomo II. Estudios sobre la histeria (1895)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1964). *Obras Completas: Tomo XXII. La sutileza de un acto fallido (1935)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Lorca, F. (2003). *Juego y teoría del duende*. Recuperado de <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>
- Lacan, J. (2012). *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1977). *L'insu que sait de l''une.bevue's aille à mourre*. Inédito. Recuperado de http://www.valas.fr/IMG/pdf/S24_L_INSU---.pdf
- Lacan, J. (2010). *El Seminario: Seminario 16. De un Otro al otro (1968)*. Buenos Aires: Paidós.
- Miller, G. (2011). *Una cita con Lacan*. Francia: Éditions Montparnasse.
- Ogden, T. (1994). The analytical third: working with intersubjective clinical facts. *Int. J. Psychoanal.*, 75 (1), pp.3-20.
- Pessoa, F. (2000). *El libro del desasosiego*. Buenos Aires: Emeccé.
- Porge, E. (2007). *Transmitir la clínica psicoanalítica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Toyos, N.M. (2016). *Sustancia Freud*. Buenos Aires: Letra Viva.