

La relación de objeto y las estructuras freudianas (*) (**)

Jacques lacan

(Paris)

En la reiteración mítica de Juanito, hemos visto cómo diferentes elementos significantes recubrían prácticamente cualquier significado y cómo el movimiento giratorio del significante ejercía una acción modificadora sobre el significado. Los mitos de Juanito no son sueños inconsistentes, tienen una función dinámica: el significante sirve de soporte a toda una serie de transferencias; sus permutaciones deben conducir, después de una crisis, a una reorganización del significado.

Esta operación se aprecia singularmente en Juanito: se trata de una observación cercana al milagro de los orígenes —un campo que acaba de ser descubierto— que conserva en su frecuencia todo su poder revelador, casi explosivo.

Quizá pudiéramos prolongar la investigación realizada por el padre de Juanito y por Freud y buscar las leyes de gravitación del significante. La fobia tiene un “objeto”, que es el caballo. Es más que una figura prevalente, es una figura heráldica preñada de implicaciones significantes ¿Pero, por qué el caballo? No hay que buscar, como lo hizo Jones en “La Pesadilla”, la respuesta por el lado del significado. Por cierto que el caballo, en tanto que imagen, puede ser un receptáculo favorable a toda clase de simbolizaciones de los elementos naturales que ocupan el primer plano de la preocupación infantil. Pero lo esencial se sitúa en otro aspecto: en el de que un determinado significante desempeña aquí un rol constituyente (aún si es de modo patológico).

* Seminarios. Lecciones del 8, 15 y 22 de mayo, del 5, 19 y 26 de junio y del 3 de julio de 1957. Compendio de J. B. Pontalis aprobado por el Dr. Lacan.

** Publicado en el Bulletin de Psychologie, tomo XI/1, número 138, 25 de setiembre de 1957.

Por lo tanto, para comprender la función del caballo, no buscaremos su equivalente, que además es variable: el padre, la madre, Juanito mismo, etc....; trataremos de apreciar cómo actúa como significante en la situación de Juanito.

Recordemos primero en qué orden se desarrollaron los acontecimientos: juego engañoso con la madre; introducción del pene real, seguida de una apreciación despreciativa de la madre (“es una chanchada”), que produce su efecto después de un tiempo; nacimiento de Ana. El caballo comienza a funcionar después de la aparición de la señal difusa de angustia. Luego la fobia se desarrolla, como lo hace notar Freud, bajo el signo de los medios de transporte; pasa del circuito del caballo al circuito del ferrocarril; la tangencia entre los dos se ve claramente indicada cuando Juanito se explica con respecto a su fobia.

Recordamos que Juanito teme que el carro de mudanzas arranque antes que él llegue a la rampa de carga. ¿Tienes miedo de no volver? le preguntan—. No, en absoluto, él sabe que volverá a su punto de partida.

La fantasía del temor fóbico se basa en este conjunto: Juanito va a partir con los caballos, la rampa de carga se va a alejar y Juanito volverá— cosa que desea demasiado o teme demasiado— con su madre.

Acerquemos esta fantasía a otras dos:

1, Está en el tren con su padre, van a llegar a Gmünden donde pasan las vacaciones, juntan su equipaje en el compartimiento pero no tienen tiempo de volverse a vestir porque el tren ha vuelto a partir.

2, La escena de la rampa de carga: Juanito parte de Lainz con su abuelo, que es una persona temible, mientras que el padre pierde el Len. Luego, sin que pueda comprenderse porqué, Juanito vuelve a partir con el padre.

Con estas dos fantasías logramos el hilo conductor de la observación. Recordemos sus dos polos: en el punto de partida Juanito vive el drama de la relación con la madre (ya no sabe más, literalmente, dónde situarse, desde el

instante en que ya no se respetan las reglas del juego engañoso); al final, se afirma del lado del padre. Leemos en estas fantasías la ida y vuelta implacable hacia la madre: y, un buen día, sueña con irse con el padre, (Cf. las dos fantasías del 30 de marzo:

Juanito y su padre juntos: 1) franquean una cuerda que prohíbe el acceso a un cantero, 2) rompen el vidrio de una ventana en el tren). Sólo que Juanito, que ya partió con la abuela, no puede volver a irse junto con el padre. Esto es sólo posible en lo imaginario. Juanito pasa de un impasse a otro impasse: le resulta imposible salir de esa madre, siempre vuelve a ella; imposible irse con el padre.

¿A quién está atado? He aquí uno de los elementos primeros de la elección del significante caballo. Juanito expresa él mismo, cuando explica a su padre como piensa haber adquirido “la tontería”, que el caballo es un elemento hecho para ser ensillado y Freud muestra, a propósito de la asociación entre “Wägen” (coches en plural) y “Wegen” (debido a) que la fobia proviene del caballo como caballo que arrastra al coche. Es porque el peso de “Wegen” se ve transferido por metonimia a lo que se sitúa inmediatamente después (caballo) que el caballo asume en él todas las esperanzas de solución; antes de ser caballo, es algo que liga, que coordina: su función primera es la de mediación.

En este baño de lenguaje en el que está sumergido, Juanito encuentra la metonimia original que trae el primer término, ese caballo alrededor del cual va a reconstituirse todo su sistema.

¿De qué se trata en la historia de Juanito? Del Edipo, que aporta una dimensión necesaria para la Constitución de un mundo pleno, la dimensión simbólica. La imagen de la madre aparece privada, esta privación es intolerable; el niño no ve cómo colmarla, el padre debe contribuir. Es por esto que Juanito dice a su padre: tú debes ser un padre, tú tienes que guardarme rencor. Tiene que pasar del pequeño circuito (materno) al gran circuito; la identificación con el padre debería permitir el pasaje.

Sabemos que Juanito logra una solución feliz de su crisis, su destino será la heterosexualidad. Pero sin que se vea asegurada una consistencia plena al objeto femenino. ¿Por qué?

Lo que más teme Juanito no es ser separado de su madre sino más bien ser llevado con ella quién sabe dónde, ya que él permanece solidario de ella. El objeto fóbico marca un mojón, constituye, en el centro de su angustia, un elemento sustituto. La angustia no es el miedo a un objeto sino la confrontación de un sujeto a una ausencia de objeto, a una falta de ser donde está atrapado, donde se pierde y a la que todo es preferible, aun forjar el más extraño de los objetos, el de una fobia.

El 30 de marzo, Freud interviene trayendo a Juanito el Edipo como un mito de los orígenes (“Mucho antes de que llegaras al mundo, yo sabía que un día nacería un Juanito que querría tanto a su madre”, etc...). Juanito se da cuenta que su padre no es el que el mito dice. Si tuviera un padre de quien pudiera sentir verdaderamente miedo, podría hacer su Edipo. Pero éste no es el caso. La angustia por el lugar vacío que representa el padre, es justamente lo que va a buscar su soporte en la fobia.

El caballo asusta de varios modos. Arranca: angustia de quedar atrapado en el movimiento; y su reverso: angustia de ser dejado caer. Muerde: angustia ligada al surgimiento de lo que se produce cada vez que el amor de la madre falta; la madre va a satisfacerse como lo hace Juanito cuando ella no lo satisface, es decir avalanzándose glotonamente sobre él y mordiendo. Cae: cuestionamiento de todo lo que en ese momento constituye los fundamentos de su mundo.

El esquema del movimiento se ve convertido en esquema de sustitución (fantasía del 11 de abril: Juanito está en la bañera —como está en el auto o en la casa; llega el tercero esperado que destornilla la bañera.) Antes tuvo que introducir un elemento amovible representado por las bombachas de la madre, repugnantes, pero que dejan de serlo cuando la madre las usa y sigue así manteniendo el engaño del falo. Observemos al pasar que Juanito podría haber sido fetichista y pintar sobre esa bombacha, debajo de la cual no hay nada, todo lo que hubiera querido, sólo que Juanito no es un amante de la naturaleza, es un metafísico...

Plantea el problema en el punto en que debe ser planteado: ¿cuál es la razón

de esta falta? Donde se ha perdido la significación, surgen las dificultades del significante. Esta es la función esencial del significante: no representar a la significación sino colmar sus baches.

El progreso de Juanito se debe a una reestructuración simbólica. Es notable ver, por ejemplo, cómo Juanito responde a las tentativas del padre para hacer entrar al falo en la realidad, primero con una retorta del juego engañoso (“Vi a mamá desnuda en camisón”), luego con una reactivación de los elementos más imaginarios hasta la simbolización del falo materno (“la jirafa pequeña”).

Se comprende ahora cómo debe concebirse la sucesión —aquí referida sumariamente— de las fantasías: como un mito en desarrollo; como una articulación sucesiva de todas las formas de imposibilidad de una solución. Una vez recorrido el circuito, algo se ha realizado: el sujeto ha alcanzado el nivel de su pregunta.

¿Qué es el complejo de castración? El padre es quien es, por derecho, poseedor de la madre con un pene suficiente, mientras que el instrumento del niño está mal asimilado y es insuficiente. Este es el origen. Es en tanto que su propio pene le está momentáneamente negado que el niño puede alcanzar una función paterna plena, ser alguien que se siente legítimamente en posesión de su virilidad. Este es el término.

El nombre del padre es esencial para la estructuración de un mundo simbólico; mediante él, el niño sale de su emparejamiento con la omnipotencia materna. Pero el complejo de castración sólo puede vivirse si el padre real juega verdaderamente el juego. En el caso de Juanito, Freud, que ocupa el lugar del buen Dios, es ciertamente un elemento esencial en el establecimiento del equilibrio. Pero no puede suplir la carencia del padre.

Es por esto que, aunque Juanito formula al final: ahora soy el padre, no hay en él una culminación completamente típica del Edipo. Si se toma al pie de la letra la fantasía terminal (del 2 de mayo) del instalador que interviene como un *deus ex machina* para castrarlo sin completarla con la interpretación del padre, se ve que hay un reemplazo de lo que está atrás, no de lo que está adelante.

Juanito no tuvo que perder su pene. Su historia no aporta ninguna fase de simbolización de su propio pene. De modo que se puede pensar que Juanito aparentará ser un heterosexual normal, pero la estructura de su relación con las mujeres permanecerá narcisística; ellas estarán ligadas a la prueba de su poder, como aquellas niñas-hermanitas, objetos de fantasías de la crisis infantil. La pareja femenina no será engendrada a partir de la madre sino a partir de los hijos imaginarios que puede hacerle a la madre, herederos ellos mismos de ese falo a la vez no poseído e imaginado por ella (Cf. la fantasía de Lodi), del falo pivote de la relación de amor primitiva.

Al final de la crisis que disuelve la fobia, Juanito dice que desea tener hijos, pero en el mismo momento se opone a que haya otros niños. Tendrá hijos imaginarios estructurados según el modelo del falo materno. Esta identificación con el deseo imaginario de la madre, sólo constituye aparentemente un retorno al juego de escondidas primitivo. Es él mismo, Juanito, quien se presenta como un fetiche y se sitúa en una posición pasiva. Cualquiera sea la legalidad del objeto, no agota la legitimidad de la posición.

En resumidas cuentas, Juanito está identificado con el falo materno. Es en tanto que se toma a sí mismo como ideal de la madre, es decir como sustituto del falo, que Juanito se instala en la existencia.

Al final, Juanito culminó en un desdoblamiento de la figura materna (madre, abuela); esto sugiere, entre otras cosas, un parecido con el caso de Leonardo da Vinci, tal como Freud lo ha descrito. ⁽¹⁾ Sabemos que Freud tomó como punto de partida de su análisis un recuerdo de infancia relatado por Leonardo da Vinci. Sabemos también que toda una parte de la elaboración freudiana debe ser abandonada ⁽²⁾ (Freud había leído el recuerdo citado en alemán en el libro de Herzfeld; allí tradujo por buitre la palabra *nibbio* que en realidad designa a un pájaro que interesó particularmente a Leonardo en sus investigaciones sobre el vuelo. De esto resulta que las referencias de Freud al buitre diosa madre— la Mut de los egipcios — y a la fábula según la cual esta especie sólo comprendería hembras fecundadas por el viento, no deben

¹ Freud (S.): Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci (1910). Trad. fr. de Gallimard.

² Cf. el trabajo de Meyes Schapiro: Leonardo and Freud: and art-historical study, *Journal of the history of ideas*. M. S. A. (1958), 17 N° 2, 147-78.

tomarse en cuenta).

Aclarado esto, ¿qué aportación esencial hace la obra de Freud a la teoría analítica?: la importancia que tiene la madre fálica, la mujer fálica, no para ella misma, sino para el niño que depende de ella. La relación que introduce Freud, y que se distingue de todo lo que escribió hasta entonces sobre la relación mujer-falo, es la de que el niño esté ligado a una madre, ligada ella misma en el plano imaginario al falo como lo que le falta. La construcción freudiana sobre Leonardo da Vinci está centrada en el tema del niño aislado en su relación dual con la mujer y confrontado al problema del falo como lo que le falta a ella. Si nos damos cuenta que es la primera vez que Freud menciona la palabra narcisismo, comprendemos que acá se sitúa el comienzo de la estructuración del registro de lo imaginario.

Hay otra palabra sobre la cual Freud insiste: la de sublimación. Con su interpretación de Leonardo, podemos esbozar una concepción de esta noción que se muestra un poco más estructurada que la de un instinto que se “desinstintiviza”, como se escribe elegantemente en nuestros días.

Si Leonardo, a pesar de que se quiso o se quiere imaginarlo omnisciente, fracasó en franquear el umbral de los fundamentos galileicos, se debió a que no logró, como su sucesor, liberar la formalización simbólica de los pretendidos datos de la experiencia real. Este tanteo origina su insistencia en demostrar, en contra de las fábulas tradicionales, que no pueden producirse “voces en la naturaleza”; sin embargo, se esfuerza por adivinar las vías de ese sujeto mudo, que llama Naturaleza, a través de las “infinitas razones” que le presta.

La ambigüedad de esta subjetivación transferida a lo imaginario, nos introduce al sentido de la sublimación; nos revela al mismo tiempo su contrapartida, ejemplar en el caso de Leonardo por sus manifestaciones excepcionales, es decir esas formas de inversión en las que se descubren los orígenes alienados del yo: escritura en espejo sobre las páginas de su *Atlanticus*, admoniciones en segunda persona en sus agendas.

La sublimación se construye en las relaciones del Otro con el otro. Se ilustra en este caso por medio del monstruo compuesto de los cuerpos de Ana y de Maria mezclados (y, desde el cartón de Londres al cuadro del Louvre, intercambiando sus pertenencias), por medio de ese Niño que, en el primero, prolonga extrañamente el brazo de la Virgen, por medio del dedo levantado de Santa Ana —signo que campea por toda la obra de da Vinci y que nos muestra eminentemente lo que podría llamarse la confundente ubicuidad del falo en tanto que clave de la relación materna.

La pasión por la muerte se asoma también en el cuadro: en el lugar que ocupa el San Juan —que Leonardo añade en el cartón a la Trinidad de las Madres y el Niño— y bajo la forma de corderillo montado por el Niño, en el que los contemporáneos reconocieron esa pasión (como lo prueban debates con respecto a un cuadro perdido donde también figuraba).

Resulta excitante encontrar ahí la misma imagen en la que Juanito, cuando declina su fobia, se implica junto con su hermanita. Esto nos lleva nuevamente a la distinción entre significante y significado. Pues si la muerte está representada aquí, es a través de todo el cuarteto que recorre; también pueden seguirse sus efectos en el propio Leonardo, en esa mortificación de su sexualidad —que Freud nos indicó—, si es que sus afectos se redujeron a esas paternidades amorosas que se tomaron como signo de inversión.

En cuanto al Otro, percibido aquí en el Anna Selbdritt que la cristiandad de fines del siglo quince ofrecía al pintor como tema, si Leonardo encarnó con la Monna Lisa la esencia femenina, fue siguiendo la vía milagrosa en la que la Obra de arte vela la condición de olvido propia de la sublimación.

Traducido por **Luisa de Urtubey**