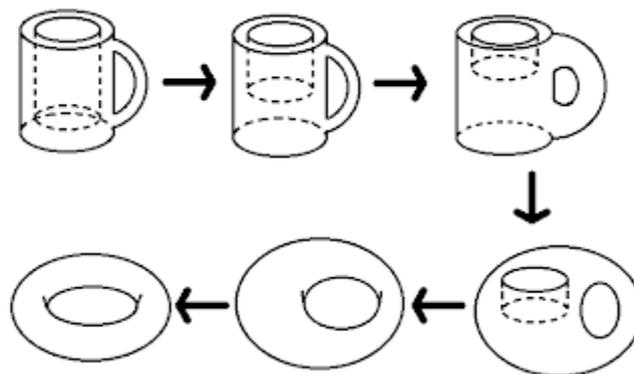




UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

ESTETIZACIÓN DEL SÍNTOMA



Lic. Mónica Biaggio

Universidad Nacional de San Martín
Maestría en Clínica Psicoanalítica

Director de Tesis
Lic. Ernesto Sinatra

Buenos Aires
Noviembre 2019

INDICE

Introducción	3/7
1 -De los síntomas en Freud al síntoma en Lacan.....	8/40
2 - La estética kantiana: la finalidad sin fin.....	41/59
3 - Saber hacer con el síntoma.....	60/85
4 – Estetización del síntoma.....	86/107
5 - Testimonios.....	108/118
Conclusión.....	119/121
Bibliografía General.....	122/127

Introducción

La presente tesis es causada por los siguientes interrogantes: ¿Hay una estética del síntoma? Y si es así, ¿es una propiedad del síntoma o es algo a producir, y en este sentido sería su estetización?; ¿Qué significa la estetización del síntoma?; ¿dicha estetización implica un uso del síntoma?; ¿este uso del síntoma implica un saber hacer y este a su vez tendría como consecuencia la invención de un significante nuevo, que dé cuenta de la estetización del síntoma?

La estética del síntoma, sería un modo posible de nombrarlo, -síntoma de la última enseñanza de Lacan-. Este nombrar al síntoma se mostrará con los Testimonios de los Analistas de la Escuela (AE) que está presente a partir del momento lógico en el que el *troumatisme* de *lalengua* aconteció en el cuerpo. Por otra parte, la estetización, remite a la acción, tendría su lugar por la vía del saber hacer con el síntoma.

A lo largo de los capítulos de la tesis, se irán desarrollando los conceptos que darían cuenta de la hipótesis presentada: “Es posible por las vías de un psicoanálisis, estetizar el síntoma, cada vez que el sujeto logre saber hacer con él”.

Por lo tanto, a lo largo de la tesis, en cada capítulo, parafraseando a Miller, se irán tomando las piezas sueltas de cada concepto a los efectos de armar una pieza nueva, inconsistente en algún punto. Se trataría de producir cierta *Aufhebung* y por lo tanto en la anulación, negación, generar algo nuevo, una pieza nueva. Pieza nueva como un objeto artístico, para poder ir perfilando en acto qué podría ser la estética del síntoma. Se tomará la perspectiva de los Juicios del Gusto en Kant, pero es necesario decir que no es una elaboración filosófica sino psicoanalítica.

La presente tesis tuvo como origen la lectura de una excelente conferencia de J.A.-Miller, “El ruiseñor de Lacan”, donde dice lo siguiente:

“Desde el inicio de la experiencia analítica, y en el transcurso de esta, el síntoma se purifica, se esclarece, hasta ser desinvertido al final. ¿Qué se produce entonces con él? ¿Desaparece? No desaparece. Siempre queda un residuo investido del síntoma, lo que Lacan llamaba el objeto pequeño *a*. Pero más allá -estoy al límite de lo que puedo formular respecto de esto- queda la forma, la articulación significativa del síntoma. La cuota de investidura -o de sobreinvestidura, como dice Freud- se retiró del síntoma, pero la forma queda. Es decir que, aunque la finalidad del síntoma, tomando una palabra kantiana, se ha desvanecido, persiste su elemento formal. Por esta razón, y de manera correlativa a la desinvertidura, se produce quizá necesariamente (digo quizá porque debo trabajar sobre eso) una estetización del síntoma. Se vuelve, pues,

como una “finalidad sin fin” – que es la definición kantiana del arte- “(Miller, J.-A, 2010, pág.130).

Se desarrollarán en el capítulo 1, las diferentes conceptualizaciones del síntoma, comenzando por las épocas en la teoría freudiana y luego las escansiones que a propósito de ese concepto produce Lacan en sus desarrollos teóricos.

Entonces, la investigación recorta como síntoma a ser estetizado, el síntoma de la última época en la enseñanza de Lacan. Antes de retomar ese concepto, en el mismo capítulo se apela a Freud cuando en su primera época fundamenta las patologías a partir de las dos escenas del trauma. Su primera tesis consiste en que, tras los fenómenos histéricos, se esconde una vivencia teñida de afecto: una vivencia sexual prematura traumática, que se sostiene en los dos tiempos del trauma.

La segunda tesis freudiana dice que, si un ser humano experimenta trauma de esa índole, entonces se acrecienta una suma de excitación que es el afecto, y que va a disminuir vía la descarga motriz y así conservar la salud. Freud concluye que este mecanismo fracasa, dado que es imposible que el aparato logre un estado de homeostasis plena. Hay un *quantum* de afecto que no se inscribe en la representación; y que como fuente es lo que moviliza la defensa. La fuente tiene su origen en lo somático, es decir en el cuerpo.

Se opone de esta manera lo que proviene del cuerpo a lo que es propio del universo de la representación. Es en este punto que se ubicará eso no representativo, que Freud nombra con el ombligo del sueño, punto en el que se detiene la libre asociación. Así y siempre en el primer capítulo no solo se ubicará el concepto de síntoma en la última parte de la enseñanza de Lacan, sino también el antecedente freudiano de dicha conceptualización. También se diferenciará el inconsciente transferencial del inconsciente real o tercer inconsciente, dado que cada uno dará cuenta del síntoma en su diferente estatuto. El inconsciente transferencial producirá las formaciones del inconsciente siendo una de ellas el síntoma como retorno de lo reprimido; y en cambio el inconsciente real, o tercer inconsciente dará cuenta del síntoma fuera de sentido, que se muestra como acontecimiento del cuerpo. Es por lo que, a partir del interrogante, ¿cómo es posible, su “desinvestidura”? ¿por medio de qué tratamiento?, se desarrollará el concepto de cuerpo en los diferentes momentos de la obra de Lacan, como así también el concepto de acontecimiento de cuerpo. Cuerpo en el que, como caja de resonancia, “eso” se deja sentir de un modo no mentiroso, pero tampoco absoluto. Esa

envoltura formal del síntoma (el pellejo vacío, que nombra Duchamp) que queda luego de su desinvestidura, es el objeto *a*, plus de goce presente en el corazón del síntoma.

Inconsciente real en el que habita el *sinthome* que constituye un anudamiento posible frente al acontecimiento del cuerpo: “Lo real, diré, es el misterio del cuerpo que habla, es el misterio del inconsciente.” (Lacan, J, 1972-73, pág.158)

Es decir, el cuerpo habla, pero sin significantes, es un hablar que acontece, como signo.

Se configura así, sobre el fondo del agujero en lo simbólico, la consistencia imaginaria escrita como objeto *a*, presente en la ex – sistencia de lo real. Frente a esto queda por parte del *parlêtre*, eventualmente, saber hacer con eso que resta del inconsciente:

“... el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con *lalengua*. Y lo que se sabe hacer con *lalengua*” (Lacan, J, 1972-73, pág 167).

Antes de desarrollar el concepto de saber y el saber hacer, en el capítulo 2, se explican los antecedentes del concepto de estética, para luego centrar el capítulo en la estética kantiana.

Se desarrollan las razones por las cuales para Kant la estética no es la crítica del gusto. No se referirá a la estética como la sensación o percepción, sino con lo que será para Kant el fundamento del juicio de belleza.

Con lo cual se aleja de la idea de la estética como la ciencia de la percepción.

Al comienzo de su enseñanza Lacan, también le daba un lugar príncips al sujeto, y podría decirse que en algo seguía ese trascendentalismo. En cambio, al final de su enseñanza, no habrá nada trascendental. Lo primero es el goce y se goza con un cuerpo. La estética del síntoma quedaría del lado de la tercera característica que piensa Kant para el concepto de estética que consiste en el sentimiento de placer o displacer que suscita el juego del entendimiento y la imaginación.

En este capítulo 2, se especificarán las cuatro características de los juicios del gusto, estos son:

desinteresados

universales

tienen una finalidad sin fin

necesarios.

En este punto dos interrogantes más: ¿Quién realiza el juicio para determinar la estética /estetización del síntoma?, y ¿Qué determinaría la estetización del síntoma?

En el capítulo 3 se tratará del saber y sus versiones. Se diferenciará el saber hacer presente desde la constitución subjetiva, y esto sería un anudamiento que al sujeto le podría servir para la vida.

A partir del concepto de “saber hacer” es que se retomara la alegoría del pasaje de la geometría euclidiana a la geometría hiperbólica, para explicar que la geometría euclidiana muestra el lugar de la falta en lo psíquico a diferencia del lugar del agujero que muestra la geometría hiperbólica. Saber hacer entonces, será expuesto como lo que permite un tratamiento del agujero. En este sentido es que se dirá que habría un saber hacer del sujeto, que cuando falla es el momento en el que eventualmente pide un psicoanálisis. Y por esta vía es que sería posible arribar al punto de saber hacer, sin Otro, con el agujero.

Se diferenciará la sublimación de la estetización, siendo la sublimación lo que está desde el comienzo. El nombre del padre es una sublimación. La creación ex nihilo es una sublimación, que permite saber hacer con la falta (no con el agujero).

Se tomarán ejemplos de algunos artistas plásticos: Ernesto Pesce, Mariana Schapiro, Duchamp y de una escritora, Marguerite Duras, para mostrar qué sería una estetización no atribuible al síntoma, en tanto escapa a poder saberlo puesto que no fui su analista.

El saber hacer con el síntoma, advendría contingentemente luego de finalizar el análisis.

Lo que resta es producto de la estetización, que reúne la característica kantiana: finalidad sin fin, al haberse desprendido de su investidura libidinal, quedando como resto, eso “torcido”, *sicut palea*, desecho que condensa un goce, que como residuo constituye la forma del síntoma. Esta pérdida de la investidura libidinal podría pensarse como la castración del escabel. Es así que el concepto de “escabel” tendrá lugar. Se explicará que la castración del escabel es condición para que advenga un saber hacer que es invención. Saber hacer con lo mismo, pero de forma diferente. Saber hacer desembrollar el síntoma, poder manipularlo.

Este saber hacer alcanzado, incluye una dimensión de indemostrable, dado que siempre hay un agujero, un saber que no hay, (se desarrollara la “docta ignorancia” de Nicolas de Cusa). Con lo cual cada vez, el saber hacer se pondrá a prueba. En el capítulo 4 entonces, se postula que el saber hacer “allí” produce una estetización del síntoma cada vez. El inconsciente fracasa y en su fracaso es posible que haga cambiar algo. Se mostrará en el capítulo 5 con los testimonios de algunos AE de qué manera la

estetización del síntoma no sería armar algo aparatoso al modo del escabel, sino armar algo con la castración del escabel.

Con los testimonios se mostrará la estetización y lo singular de cada caso. Como así también, que lejos de cerrar la hiancia del inconsciente, deja abierta la posibilidad que, de su fracaso, algo nuevo como consecuencia de la estetización pueda advenir.

La propuesta de esta tesis es que por las vías de un análisis se pueda ir más allá del escabel. Saber de qué está hecho el síntoma de cada uno, que incluye el vacío. Saber, que se hace efectivo en el hacer: saber hacer ahí.

Capítulo 1

El concepto de síntoma en Freud y en Lacan

a) Las versiones del síntoma freudiano

Freud comienza investigando y desarrollando toda su teoría a partir de la clínica. Desde sus comienzos, toma distancia de la medicina y la psiquiatría. De entrada, se aboca a trabajar los casos sobre todo de histeria y es a partir de esta clínica que puede pensar y formular la etiología de los síntomas de las neurosis. El origen de los síntomas tenía su fundamento a partir de una escena sexual prematura y traumática llevada a cabo por parte de un adulto enfermo. Esto traumático provocara síntomas diferentes, que darán cuenta del modo en que la neurosis se constituyó para cada uno.

Pero en los comienzos, muchos conceptos todavía no los había acuñado, por ejemplo: inconsciente, represión primaria, retorno de lo reprimido, masoquismo primario; de manera tal que los síntomas, estarán determinados de manera diferente según la época en la que Freud se encuentre desarrollando la teoría psicoanalítica.

En su texto “Sobre el mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos” comienza planteando la técnica acuñada por Charcot: la hipnosis. Los hechos traumáticos debían cumplir con algunas condiciones, a saber: el individuo debe ser sorprendido por el trauma, de manera tal que vivencie el peligro que corre su existencia. Sin embargo, el hecho en sí no debía llevar a una afección física tal que se suspendiera su actividad psíquica. Algo más que cabe subrayar: es que el trauma siempre tiene que recaer sobre una parte del cuerpo. Esta condición tendrá más adelante, en la obra de Freud, crucial importancia a la hora de conceptualizar la constitución de la histeria.

En uno de los casos que ofrece como ejemplo, al obrero a quien le aconteció un accidente se le paraliza el brazo:

“Supongan ustedes que un pesado madero cae sobre la espalda de un obrero. El golpe lo arroja al suelo, pero pronto él se convence de que no fue nada y regresa a su casa con una leve magulladura. Pasadas unas semanas o unos meses, despierta una mañana y nota que el brazo donde recibió el trauma está dormido, pende paralizado, siendo que, en el período intermedio, en el período de incubación por así decir, lo había usado perfectamente. Si es un caso típico, puede suceder que le sobrevengan unos peculiares ataques, que el individuo, luego de un aura, de pronto se quebrante, rabie, delire, y si en ese delirio habla, de lo que dice se deduce que en su interior se repite la escena del accidente, tal

vez adornada con diversos fantasmas {*Phantasme*}" (Freud, S; (1893),1991, pág.30)

Charcot hipnotiza al enfermo, luego le da un golpe en el brazo, y este cae y queda paralizado. Muestra los mismos síntomas que en la parálisis traumática espontánea.

Hay un nexo para Freud entre el factor psíquico traumático y los síntomas que aparecen. Este factor funciona como un cuerpo extraño, en el sentido de ser una causa estimuladora patógena (en el ejemplo se trata del madero que cae sobre la espalda del obrero). Esto quiere decir que funciona produciendo el síntoma mucho tiempo después de que ocurriera el hecho traumático.

Su primera tesis consiste en que, tras los fenómenos histéricos, se esconde una vivencia teñida de afecto: una vivencia sexual prematura traumática, que se sostiene en los dos tiempos del trauma.

La segunda tesis freudiana dice que si un ser humano experimenta una impresión psíquica (trauma) se acrecienta una suma de excitación que es el afecto, que disminuye vía la descarga motriz en aras de conservar la salud. Freud gradualmente, constatará que es imposible que el aparato logre un estado de homeostasis e irá formulando a lo largo de su obra el concepto de pulsión de muerte hasta ser acuñado en el codo de los años 20 con su texto "Más allá del principio de placer".

Freud dirá que la descarga se produce por medio de la palabra, siendo esta el sustituto de la acción. Si, en cambio la reacción se encuentra interceptada, el recuerdo conserva su afecto, con lo cual puede convertirse en un trauma psíquico y producir fenómenos histéricos. Por lo tanto, para Freud en este primer momento, en la histeria, hay impresiones, o representaciones que conservan el afecto, que no han sido abreaccionados por completo, con lo cual, por medio de la hipnosis, se vivenciaría la escena traumática por segunda vez y de esta manera se produciría la abreacción necesaria para que disminuya el afecto anudado a la representación.

Tramitada la abreacción la histeria no se cura, pero sí disminuye el afecto contenido en la representación. Este es el método catártico.

De esta misma época es el texto "Sobre la psicoterapia de la histeria"; Freud podrá formular el mecanismo de la producción de los fenómenos histéricos, que he expuesto antes, pero todavía no puede dar cuenta de la etiología de la neurosis. En esta época Freud no dirá cuáles son las características que deben tener las representaciones que han sido cargadas de afecto y que son rechazadas de la conciencia y producen en

otro lugar un síntoma. Cabe aclarar que todavía Freud no tenía el concepto de inconsciente, tal como lo formulará más adelante en su obra, en cambio, lo llama “otro lugar”.

En este texto Freud inventa otro método terapéutico mientras investigaba la patología de los síntomas histéricos. Esta metodología consistía en apretar la frente del paciente y decirle que va a recordar “esa ocasión primera de su síntoma”. Surgen así ciertas asociaciones respecto del recuerdo. Los síntomas desaparecían por la abreacción. Este término, constituye un neologismo. Está conformado por el verbo *reagieren* (reaccionar) y el prefijo «ab» que tiene muchos significados diferentes en el idioma alemán. En este caso «ab», es similar al prefijo que en castellano significa: «des», como en «deshacer», «despegar» o «descargar». En la traducción del alemán, sus traductores han elegido mantener el prefijo «ab» conformando así el neologismo: abreacción. Muchas veces Freud lo utiliza como sinónimo de “catarsis”, que en griego significa “purga”, o “purificación”. Para Aristóteles una catarsis (*katharsis*) es lo que se logra producir en los espectadores frente a la representación de una tragedia; en tanto quedaría externalizado aquello que aqueja a los espectadores interiormente. Designa, el efecto producido por la tragedia en el espectador:

“la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos. Por «lenguaje sazonado» entiendo el que está dotado de ritmo, armonía y canto” (Aristóteles, siglo IV a. C, 2013, pag.47).

Este nuevo método surge como opción para los pacientes que no aceptaban ser hipnotizados, porque no se los podía hipnotizar o no recordaban nada. Este será el antecedente, de lo que más tarde constituirá el método psicoanalítico de la asociación libre. Dice Freud:

“Ahora se entiende el modo en que produce efectos curativos el método de psicoterapia por nosotros expuesto. Cancela la acción eficiente de la representación originariamente no abreaccionada, porque permite a su afecto estrangulado el curso a través del decir, y la lleva hasta su rectificación asociativa al introducirla en la conciencia normal (en estado de hipnosis ligera) o al cancelarla por sugestión médica...”, (Freud, S; (1893),1991, pág.42).

Esta representación está apartada de la conciencia y solo si entra en comercio asociativo con otras representaciones será posible, parafraseando a Freud, ensanchar el campo de la conciencia.

Con este método, Freud encuentra otro obstáculo a propósito de cierta resistencia que emergía cuando pedía, al tiempo que presionaba la frente con su mano, que recordase el hecho traumático que había producido representaciones patógenas.

Dice Freud: “mediante mi trabajo psíquico yo tenía que superar en el paciente una fuerza que contrariaba el devenir-conciente (recordar) de las representaciones patógenas. (...) se me ocurrió que esa podría ser la misma fuerza psíquica que cooperó en la génesis del síntoma histérico y en aquel momento impidió el devenir-conciente de la representación patógena”, y se pregunta “¿Qué clase de fuerza cabía suponer ahí eficiente, y qué motivo pudo llevarla a producir efectos?” (Freud, S; (1893/95), 1991, pág.275).

Es a partir de su clínica que nos informa que esas representaciones patógenas, olvidadas, habían sido llevadas fuera de la conciencia por ser de naturaleza penosa, que habían provocado vergüenza, auto-reproche, dolor psíquico y deterioro. Debido a estas características, se deduce que sería preferible el no haberlas vivenciado, y por lo tanto olvidarlas. De aquí surge en la teoría freudiana el concepto de “defensa”. Sin embargo, todavía no puede responder de qué se trata esa fuerza que ejerce resistencia para que la representación acceda a la conciencia. Nos dice que se trata de una defensa, pero no puede dar cuenta de qué está hecha esa fuerza, en qué consiste.

Ante el yo del enfermo se presenta una representación inconciliable -de carácter sexual- para el yo. Esta representación llama a una fuerza de repulsión del lado del yo, cuyo fin es la defensa. Esta defensa prevalece y la representación es empujada fuera de la conciencia y del recuerdo, sin poder pesquisar su huella psíquica.

El síntoma en esta época de su teoría se produce a partir de la defensa que es desencadenada por el yo ante la presencia de una representación inconciliable, entendiendo como “representación inconciliable” aquella que entra en nexo lógico o asociativo con una vivencia de origen sexual.

b- Neurosis de Defensa

Brevemente y a modo de un paréntesis, desarrollaré el concepto de “defensa” tal como Freud lo plantea en sus textos “Las neuropsicosis de defensa” (1894),

“Manuscrito K. Las neurosis de defensa. (Un cuento de Navidad) (1 de enero de 1896)”, y “Nuevas puntualizaciones sobre las Neuropsicosis de defensa” (1896).

En “Las neuropsicosis de defensa” de 1894, Freud propone explicar los síntomas de los neuróticos afectados por fobias y representaciones obsesivas-compulsivas. También produce un cambio en la teoría de la histeria y encuentra un rasgo en común entre la neurosis obsesiva y la histeria de conversión. También comienza a desarrollar el mecanismo de la psicosis, encontrando un nexo inteligible entre esas psicosis y las neurosis mencionadas. Finaliza el texto proponiendo una hipótesis auxiliar que utiliza tanto en las neurosis como en la paranoia.

Al mismo tiempo introduce las neurosis actuales y la melancolía. En 1894, la clínica freudiana queda ordenada así: neuropsicosis de defensa, neurosis actuales y melancolía. Para esta primera ordenación, construye una hipótesis auxiliar, que es la siguiente:

“...en las funciones psíquicas cabe distinguir algo (monto de afecto, suma de excitación) que tiene todas las propiedades de una cantidad —aunque no poseamos medio alguno para medirla—; algo que es susceptible de aumento, disminución, desplazamiento y descarga, y se difunde por las huellas mnémicas de las representaciones como lo haría una carga eléctrica por la superficie de los cuerpos.” (Freud, S; (1894) 1991, pág.61).

En esta hipótesis auxiliar, se trata del desplazamiento del monto de afecto por las huellas mnémicas de las representaciones. Para que esto sea posible, es necesario que se produzca la separación entre el monto de afecto y la representación. El monto de afecto se desplaza por las huellas mnémicas y la representación inconciliable es reemplazada por la representación sustitutiva, vale decir, por el síntoma. Es decir que, a partir de ese divorcio entre el afecto y la representación, el afecto permanece en el ámbito psíquico (en la neurosis obsesiva). La representación por su parte se debilita a causa de esto y queda segregada de toda asociación dentro de la conciencia. Su afecto en cambio se adhiere a otras representaciones que en sí no son inconciliables, pero que, a raíz de ese falso enlace, devienen representaciones obsesivas. Estas constituyen los síntomas. O sea que, en la neurosis obsesiva, con el despertar de la pubertad cobran vida las representaciones asociadas a las vivencias sexuales traumáticas de la infancia y se producen los autorreproches. Opera la represión y se produce la formación de los síntomas primarios: escrupulosidad y vergüenza. Sobreviene un estado de aparente

salud y por lo tanto de defensa lograda. Sin embargo, nuevamente se produce un retorno de lo reprimido que hace fracasar a la defensa primaria, generando una nueva defensa. Nuevos síntomas sobrevienen, denominados secundarios o formaciones de compromiso. Estos, al ser desfigurados en cuanto a su contenido, acceden a la conciencia, pero en forma de representaciones y afectos obsesivos. Se activan nuevas acciones defensivas. Freud las denomina defensa secundaria, y son las medidas de protección y las acciones obsesivas que tendrían como fin combatir las representaciones y afectos obsesivos (cavilar, pensar y examinar, y la manía de la duda) que habían accedido a la conciencia. Es decir que la suma de excitación liberada se adhiere a otras representaciones (falso enlaces) que no son inconciliables y devienen representaciones compulsivas. Hay un resto de esa suma de excitación, pues la fuente de la que proviene no se inscribe en la representación.

Esa cantidad de excitación, como fuente, es lo que moviliza la defensa.

En cuanto a las fuentes, habría dos grandes momentos en la obra de Freud. En 1895 con el Proyecto, simplificando, Freud clasifica dos grupos de fuentes.

- a- Directas: la excitación de zonas erógenas por diferentes estímulos internos, que tiene su origen en el cuerpo propio.
- b- Indirectas: la excitación mecánica, la actividad muscular, procesos afectivos, trabajo intelectual. Estas últimas no darían origen a la pulsión parcial, sino que contribuyen a aumentar la excitación sexual en general. Aquí Freud anticipa que el origen de la pulsión es interno.

Recién en 1915, con su texto “Pulsiones y destinos de pulsión”, Freud desarrolla distintos términos que se utilizan en conexión con la pulsión:

- esfuerzo
- meta
- objeto
- fuente

Esfuerzo (*Drang*): es su factor motor. Suma de fuerza o la medida de la exigencia de trabajo que ella representa.

Ese carácter es la esencia pulsional. No hay pulsiones pasivas, lo que sí, es pasiva su meta.

Meta: es la satisfacción que solo puede alcanzarse cancelando el estado de estimulación en la fuente de la pulsión. Aquí Freud se plantea que existe la posibilidad

de pulsiones de meta inhibida, eso es que la pulsión avanza, pero luego experimenta una inhibición o una desviación. La satisfacción aquí lograda es parcial.

El objeto (*objekt*) de la pulsión es aquello en o por lo cual puede alcanzar su meta. Es lo más variable de la pulsión, no está enlazado a ella, se le coordina como consecuencia de su capacidad para posibilitar la satisfacción.

Puede ser un objeto ajeno o una parte del cuerpo propio.

La fijación es un lazo íntimo de la pulsión con el objeto.

Fuente: (*Quelle*) proceso somático, interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión. La fuente nos es conocida por sus metas. Es decir, por la satisfacción alcanzada.

En este texto Freud confirma lo que ya había formulado en 1895, respecto de la fuente; será lo interior del organismo, la fuente orgánica o somática. Por lo tanto, la fuente es el soma, cuya excitación estará representada en lo psíquico por lo pulsional, pero hay un resto de esa carga energética que no se adhiere a la representación y es motor de la defensa.

En cuanto a la histeria, el afecto de la representación inconciliable se traslada al cuerpo y entonces se vuelve inocua. Sin embargo, esta operación se realiza no sin resto. Hay un pasaje de lo que era la escisión de la conciencia como característico en la histeria, a la conversión.

La defensa parte del yo, y trata como «non arrivée» {«no acontecida») la representación inconciliable. Una vez que la huella mnémica y el afecto adherido a la representación ya se encuentran ahí, no es posible eliminarlo. La solución que encuentra el aparato psíquico es convertir esa representación intensa en una débil. Para ello es necesario despojarla del afecto, de esa suma de excitación. Si la representación es débil, cesará su exigencia de trabajo asociativo. El afecto por su parte deberá ser aplicado a otra cosa.

En la histeria, el modo de volver débil la representación inconciliable es trasponer a lo corporal la suma de excitación. A este mecanismo Freud lo denomina “conversión.”

La conversión puede ser total o parcial. Sobreviene cuando la inervación motriz o sensorial tiene un nexo con la vivencia traumática. La defensa operó.

Dice Freud:

“Una vez formado en un «momento traumático» ese núcleo para una escisión histérica, su engrosamiento se produce en otros momentos que se podrían llamar «traumáticos auxiliares», toda vez que una impresión de la misma clase, recién advenida, consiga perforar la barrera que la voluntad había establecido, aportar

nuevo afecto a la representación debilitada e imponer por un momento el enlace asociativo de ambos grupos psíquicos, hasta que una nueva conversión ofrezca defensa. En la histeria, el estado así alcanzado con respecto a la distribución de la excitación prueba luego, las más de las veces, ser lábil; la excitación esforzada por una vía falsa (hacia la inervación corporal) consigue de tiempo en tiempo volver hasta la representación de la que fue desasida, y entonces constriñe a la persona a su procesamiento asociativo o a su trámite en ataques histéricos, como lo demuestra la notoria oposición entre los ataques y los síntomas permanentes”. (Freud, 1894, pág.51, 1991).

Lo característico de la histeria sería la capacidad de conversión, es decir, “la capacidad psicofísica de trasladar a la inervación corporal unas sumas tan grandes de excitación” (Freud, 1894, pág.52, 1991).

Por su parte, en el “Manuscrito K” Freud especifica que lo que desencadena la defensa es aquella “fuente independiente” que debido a su exceso amenaza con romper la homeostasis del aparato psíquico, homeostasis regulada por la ley de la constancia. Esta defensa apunta a evitar el displacer. Una forma de huida del displacer. Este planteo abre un interrogante a Freud: ¿de dónde proviene el displacer que cuestiona la homeostasis del aparato y el principio de constancia? Dice Freud que mientras no exista una teoría correcta del proceso sexual, permanecerá irresuelta la pregunta por la génesis del displacer eficaz en la represión. La trayectoria de la enfermedad en las neurosis de represión es en general siempre la misma.

Y deja abierto un interrogante: si las representaciones reprimidas lo son por sí o con la ayuda de una fuerza psíquica actual. Y su hipótesis es que son estados de libido actual insatisfecha que presta su fuerza de displacer para despertar el reproche reprimido.

Hay que aclarar que Freud diferencia la tendencia defensiva normal de la que es nociva. Es normal si no genera un displacer nuevo. En cambio, es nociva cuando se dirige contra las representaciones que desprenden un displacer nuevo, como es el caso de las representaciones sexuales. Esta sería la segunda escena del trauma que por efecto retroactivo despierta la vivencia sexual prematura traumática (primera escena del trauma) y aparece como recuerdo en la conciencia como si se tratara de un hecho actual.

En cuanto a la histeria Freud postula que presupone una vivencia displacentera primaria, pasiva. Comienza con un avasallamiento del yo. Hay un alto aumento de la tensión debido a la vivencia displacentera primaria. El yo no la contradice y en su lugar consiente a la exteriorización de su descarga. La represión y la formación de síntomas defensivos sobreviene no sólo con posterioridad *-nachträglich-* en torno al recuerdo.

Esto acontece por refuerzo de una “representación-frontera” que viene al lugar del recuerdo reprimido. Esta formación de síntoma en la histeria se lo denominará más adelante síntoma conversivo, ya que el afecto se inscribe en el cuerpo.

El tercer texto freudiano donde se trabaja el concepto de defensa, solidario al desarrollo del concepto de síntoma, es “Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa” (1896). El concepto de defensa aún es tomado por Freud como sinónimo de represión. En este texto agrega algo más a todo lo desarrollado por él en lo que concierne a las distintas patologías. Respecto de la histeria dirá que los síntomas, además de volverse inteligibles a partir de la rememoración de las vivencias traumáticas (de origen sexual), estos traumas deben producirse en la niñez temprana, y además deben “consistir en una efectiva irritación de los genitales (procesos semejantes al coito)” (Freud, S; 1896, pág.164,1991).

Sin embargo, no serán las vivencias en sí mismas las que poseen efecto traumático, sino su reanimación como recuerdo. Las vivencias que dan origen al estallido de la histeria tienen efecto porque despiertan la huella mnémica de los traumas infantiles. Esta huella no deviene conciente, en cambio se producen el desprendimiento del afecto y la represión.

El recuerdo inconsciente se forma retroactivamente. Es decir que no se trata de un desarrollo cronológico sino lógico.

Resumiendo: la segunda escena del trauma activa la primera escena del trauma. Siempre hacen falta dos escenas para crear un síntoma. El segundo tiempo del trauma inscribe el primer tiempo vía un nexo asociativo existente entre la representación a reprimir y la vivencia sexual prematura, que adquiere el estatuto de inconsciente. El nexo entre las dos representaciones deja un resto traumático que escapa a esa articulación asociativa.

Esta es la manera en la que Freud piensa el desarrollo de la neurosis. Todavía no tiene conceptualizados los tres tiempos de la represión y, por lo tanto, tampoco el concepto de represión primaria. En este momento el desarrollo de la neurosis se piensa en estos dos tiempos del trauma.

Entonces, habría:

- a- un primer tiempo que consiste en la vivencia sexual prematura traumática,
- b- un segundo tiempo, que es la represión de esa vivencia que opera a partir de una segunda escena que despierta el recuerdo y produce la formación de un

síntoma defensivo primario, vía la represión posterior del recuerdo. La segunda escena inscribe a la primera y de esta operación queda un resto inasimilable.

- c- El tercer momento (Freud lo denomina defensa lograda), que sería un estado de salud, pero con un síntoma primario sin resolver.
- d- El cuarto momento lógico es el del retorno de lo reprimido, debido al fracaso de la defensa, con síntomas nuevos que son producto de la lucha existente entre las representaciones reprimidas y el yo. Estos síntomas son los de la enfermedad propiamente dicha, porque se trata de un estadio de nivelación o “curación deforme”.

Sin embargo, Freud en este momento encuentra un impasse en su teoría, puesto que no se entiende por qué razón el aparato no puede, vía la ley de la constancia, lograr una homeostasis.

En cuanto a la paranoia, dirá que la vivencia primaria es semejante a la acontecida en la neurosis obsesiva. La represión se produce luego que el recuerdo desprendió displacer. Pero no se forma ningún reproche, sino que el displacer es atribuido a otro, según el mecanismo de “proyección”. El retorno de la vivencia en la paranoia se produce como un pensamiento en forma de ocurrencia, alucinación visual o sensorial, y pareciera que casi siempre es por alucinación de voces:

“Las voces devuelven el reproche, por así decir, como un síntoma de compromiso; en primer lugar, desfigurado en su texto hasta ser irreconocible, y mudado en amenaza; y, en segundo término, no referido a la vivencia primaria, sino, justamente, a la desconfianza, vale decir, al síntoma primario. Puesto que al reproche primario le fue denegada la creencia, él queda disponible sin limitación alguna para los síntomas de compromiso” (Freud, S; (1896) 1992, p.267).

La modalidad del retorno de los reproches reprimidos sería particular en la paranoia, en tanto se presentan bajo la forma de pensamientos alucinatorios enunciados en voz alta. A diferencia de la neurosis obsesiva, no aparecen los síntomas de la defensa secundaria, en tanto que en ella el sujeto no se defiende de ninguna forma frente a los síntomas del retorno. En el “Manuscrito K” Freud agrega que este proceso puede conducir a una melancolía, en la que el yo presta creencia al síntoma primario (reproche), o más habitualmente a una formación delirante protectora o delirio de grandeza, que implica una remodelación completa del yo.

Ahora bien, esta incredulidad inicial del paranoico va de la mano con la imposibilidad de reconocer participación alguna en la actividad objeto del reproche y de esta manera el síntoma de la defensa primaria se configura de otro modo: ya no se trata de la desconfianza hacia sí mismo (que se basaba en el reconocimiento del reproche) sino de la desconfianza hacia los otros. La lógica de la defensa se trastoca. El síntoma defensivo primario se alinea con esta inocencia inicial y se conforma como "desconfianza hacia los otros". Los síntomas del retorno de lo reprimido, las alucinaciones, gozan de creencia, el paranoico cree en ellas, se presentan con certeza. En las voces retorna el reproche, la operación de desfiguración muda el auto-reproche en amenaza del otro. Por lo tanto, el yo no lo considera tampoco como ajeno y no entabla una lucha contra él, sino que intenta explicarlo mediante lo que Freud llama un delirio de asimilación que conduce a una alteración del yo. A fuerza de denegar creencia al reproche la defensa fracasa, ya que el reproche se instala vía la alucinación a la que sí se presta creencia y entonces ya no se puede luchar contra ella sino adecuársele, en un proceso que conduce más bien al "avasallamiento del yo" que queda sitiado por la omnipresencia del auto-reproche al cual se denegó creencia. No hay síntomas de lucha defensiva secundaria sino de un avasallamiento del yo.

Esto deja entrever que ese resto inasimilable tiene eficacia y, por lo tanto, es imposible que el aparato logre una homeostasis. Esto lo desarrollará más tarde en el codo de los años 20' con su más allá del principio de placer y toda la conceptualización de la pulsión de muerte. Por esto es que la defensa lograda no existe, no habría una adaptación en el sujeto, y desde estos primeros textos freudianos podemos leer el carácter irreductible del síntoma.

c- Represión

Freud introduce el concepto represión ("*Verdrängung*") desde los comienzos de su teoría. Primero es equiparable al de defensa. Luego la va a diferenciar de la represión.

La defensa será, entonces, el mecanismo del que se sirve el yo para manejar sus conflictos, evitando el displacer. La represión, en cambio, se utilizará para dar cuenta del mecanismo específico de la neurosis.

Es a partir del texto "La represión", de 1915, que Freud va a distinguir tres tiempos de la represión:

- La represión originaria (*Urverdrängung*).
- La represión propiamente dicha o represión "secundaria".

- El retorno de lo reprimido (*Wiederkehr des Verdrängten*)

Freud se pregunta, ¿Por qué una moción pulsional habría de ser víctima del destino de la represión? Nuevamente atribuye como condición el hecho de que el haber alcanzado la meta produzca displacer en el aparato. Como todavía no tiene el concepto de pulsión de muerte, dirá que la satisfacción pulsional en general es siempre placentera y que si la tensión provocada por la insatisfacción es muy grande esto no provocaría la represión.

La condición para la represión es que el motivo de displacer cobre un poder mayor que el placer de la satisfacción. Freud concluye que:

“La represión no es un mecanismo de defensa presente desde el origen; no puede engendrarse antes que se haya establecido una separación nítida entre actividad consciente y actividad inconsciente del alma, y su esencia consiste en rechazar algo de la conciencia y mantenerlo alejado de ella. Este modo de concebir la represión se complementaría con un supuesto, a saber, que antes de esa etapa de la organización del alma los otros destinos de pulsión, como la mudanza hacia lo contrario y la vuelta hacia la persona propia, tenían a su exclusivo cargo la tarea de la defensa contra las mociones pulsionales.” (Freud, S; 1915, (1992) pág.142).

Freud resume de un modo descriptivo los tiempos de la represión. Primera fase: represión primordial, que consiste en que, a la agencia representante psíquica de la pulsión, se le deniega su acceso a lo consciente. Se produce la fijación, entre la agencia representante y la pulsión. La segunda etapa, es la represión propiamente dicha, que recae sobre los retoños psíquicos de la agencia representante reprimida o sobre itinerarios de pensamientos que proceden de alguna otra parte y entraron en vínculo asociativo. Por este motivo tales representaciones siguen el mismo destino que lo reprimido primordial. La represión propiamente dicha, es un esfuerzo de dar caza. Freud insiste con la idea de que más allá de la represión sigue existiendo en lo inconsciente la agencia representante de la pulsión, que continúa organizándose, formando retoños y anudando conexiones. Encuentra modos de expresarse, pero para el neurótico resultan ajenas, él no se reconoce allí y además les da consistencia y esto le causa temor. Esto se produce por el lugar que ocupan en sus fantasías y el exceso de excitación resultado de la satisfacción denegada.

Es por la vía de los síntomas que esos retoños de lo reprimido encuentran su paso a la conciencia. Sin embargo, la represión no es un mecanismo que se produce de una vez y para siempre; precisa un gasto constante de energía para mantenerse.

Existe, además, otro elemento que se suma a la agencia representante y que es el monto de afecto (energía pulsional).

El destino general de la representación de la pulsión es desaparecer de la conciencia o seguir separada de la conciencia.

El monto de afecto tiene tres destinos posibles: a) es sofocado por completo, b) sale a la luz como “afecto”, o c) se muda en angustia.

Hasta acá Freud ubica diferentes estatutos del inconsciente:

a) descriptivo: la representación no está a nuestra disposición, pero puede volver a emerger si es enlazado con algo, esto lleva a Freud a plantearse la dinámica del proceso.
 b) dinámico: si bien no penetra en la conciencia. Por más intensa que sea, la representación, se transfiere a la acción tan pronto como la conciencia se percató de su presencia. Le confiere así, un poder de eficacia en el sentido de su realización, y un poder de eficiencia dado que produjo resultados. Esto no es sin un gasto de esfuerzo. Entonces, lo latente sería aquello que no puede devenir consciente por su debilidad y se encuentra en el preconscious; cuando cobra fuerza se hace consciente. Pero hay otros que permanecen latentes y no pueden acceder a la conciencia y a estos los llamó inconscientes. El carácter dinámico del inconsciente radica en su movilidad para devenir o no conscientes.

Es decir, el inconsciente es descriptivo cuando la representación no está en la conciencia, y solo puede advenir a la conciencia si se adhiere a algo. Esa movilidad de la representación en el aparato da lugar al inconsciente dinámico, puesto que emplea la movilidad para desplazarse.

Se trata aquí de la primera tópica: consciente, preconscious e inconsciente.

Avanzando en la teoría freudiana, situaremos dos definiciones del síntoma en Freud: 1) en las Conferencias 17, “El sentido de los síntomas”, 23, “Los caminos de la formación del síntoma” y en “inhibición, síntoma y angustia”.

En la Conferencia 17, Freud piensa el síntoma como la resultante de un conflicto entre la aspiración a la satisfacción pulsional y el veto del yo a la misma. Aquí Freud ha enlazado el sentido de los síntomas a la pulsión. Ya había anunciado este enlace en otros lugares de su obra, como “La Represión”, (que ya desarrollé anteriormente). Y hay otro antecedente, aunque no se lo exponga así, en toda la teoría de los mecanismos de

defensa, dado que Freud pensaba el síntoma como el resultado de un mecanismo de defensa por el cual el yo intenta defenderse de una representación inconciliable debido a su carácter sexual. En esta primera época, se toma el inconsciente descriptivo dado que es susceptible de hacerse conciente, aunque siempre queda un resto.

d- El sentido de los síntomas

En la Conferencia 17 Freud ubica el síntoma, los fallidos y los sueños como aquello “rico en sentido” y vinculado con la vivencia sexual del enfermo. Toma ejemplos de la neurosis obsesiva y de la histeria para interpretar los síntomas y dar cuenta de dos mecanismos que operan ahí: el desplazamiento y la condensación. Esto, según Freud, es darle sentido. Sin embargo, se encuentra con un impasse: encontró el esclarecimiento para los síntomas neuróticos, pero no para los que él denomina “síntomas típicos”. Luego dirá que no habría tal diversidad entre esas clases de síntomas. Deja deslizar que los síntomas neuróticos obedecerían a un vivenciar de cada sujeto y en cambio los síntomas típicos dependerían de un vivenciar que es común a todos los hombres.

Entre esta Conferencia 17 y la 23, Freud expuso algunos conceptos que van a ser retomados a lo largo de su obra. Por ejemplo, la neurosis traumática será retomada en su escrito “Mas allá del principio de Placer” en el año 1920.

También ubica otra diferencia: no será la fijación la causa de la neurosis. Si bien toda neurosis implica la fijación, no toda fijación desemboca en una neurosis. La formación de síntoma será un sustituto de algo diferente, que está impedido de acceder a la conciencia. Esto diferente permanece inconsciente y en su lugar adviene el síntoma. Ha ocurrido una permutación y Freud creía que, si lograba deshacerla entonces, se levantaría el síntoma. Pero no es así y se encuentra con impedimentos que lo llevan a continuar investigando. Freud había sostenido que los síntomas eran producto de ignorar un saber reprimido. Entonces, el tratamiento consistiría en llevar al paciente a poder acceder a ese saber mediante el recuerdo. Diferencia el saber del médico del saber inconsciente. El saber del médico no produciría ninguna cura de estos síntomas, mientras que el saber del inconsciente operaría directamente sobre el síntoma. El síntoma, dirá Freud, es un sustituto de lo que interceptó. Algo impidió que adviniera a la conciencia y vuelto al inconsciente formaría el síntoma. Continuará su desarrollo, en estas Conferencias, para ir del sentido de los síntomas a los caminos de su formación, Freud va a introducir la sexualidad a partir del concepto de pulsión, siendo la represión uno de sus destinos, no sin presentar el complejo de castración en el hombre y en la

mujer y su incidencia en los síntomas como satisfacciones sexuales substitutivas. Separa la sexualidad de la reproducción y de la genitalidad, así como había separado lo psíquico de lo conciente, aceptando como psíquico algo que no es conciente, que tiene poder y que al mismo tiempo queda como residuo de los mecanismos del aparato psíquico. Esto nos permite leer ya, en Freud, que no todo puede ser tramitado por lo simbólico. En la Conferencia 23, insiste con aquello que tiene la capacidad de formar nuevos síntomas, más allá de la cura. Los síntomas aquí se presentan como una formación de compromiso. Al introducir el concepto de pulsión, ubica los rodeos de los que se vale para encontrar la satisfacción. Estos rodeos son los caminos que llevan a la formación de síntomas:

“una de las dos partes envueltas en el conflicto es la libido insatisfecha, rechazada por la realidad, que ahora tiene que buscar otros caminos para su satisfacción. Si a pesar de que la libido está dispuesta a aceptar otro objeto en lugar del denegado {frustrado} la realidad permanece inexorable, aquella se verá finalmente precisada a emprender el camino de la regresión y a aspirar a satisfacerse dentro de una de las organizaciones ya superadas o por medio de uno de los objetos que resignó antes. En el camino de la regresión, la libido es cautivada por la fijación que ella ha dejado tras sí en esos lugares de su desarrollo” (Freud, S (1916/17), 1991, pág.327).

Freud ya produjo el pasaje del trauma a la fantasía, por lo tanto, plateara la regresión libidinal a los puntos de fijación determinados por acontecimientos, que no importa si son hechos de la realidad, puesto que se tratara de la realidad psíquica. Este camino de regresión hacia la fijación reprimida (traumática) será constitutivo de la neurosis.

Es decir, que la libido de los neuróticos está ligada a sus vivencias sexuales infantiles siendo estas reforzadas por la regresión libidinal.

Los síntomas crean un sustituto para la satisfacción frustrada por medio de una regresión de la libido a épocas anteriores. La libido se dirige a esos puntos de fijación en los que se supone la satisfacción era lograda y por lo tanto la dicha era alcanzada. El síntoma repite esa modalidad de satisfacción de la más temprana infancia que ha sido desfigurada por obra de la censura. La modalidad del síntoma tiene mucho de extraño, dado que contiene la misma satisfacción junto a la sensación de sufrimiento. Freud afirma que:

“La modalidad de satisfacción que el síntoma aporta tiene en sí mucho de extraño. Prescindamos de que es irreconocible para la persona, que siente la presunta satisfacción más bien como un sufrimiento y como tal se queja de ella. Esta mudanza es parte del conflicto psíquico bajo cuya presión debió formarse el síntoma. Lo que otrora fue para el individuo una satisfacción está destinado, en

verdad, a provocar hoy su resistencia o su repugnancia” (Freud, S; (1917), 1991, pág.333).

En esta conferencia introduce Freud algo nuevo: la caída de la realidad fenoménica; inaugura el valor de la realidad psíquica como lo que sostiene las fantasías de los neuróticos. Será crucial para las neurosis la realidad psíquica opuesta a la realidad material. Se tratará de las profantasías: observación del comercio sexual entre los padres, la seducción por parte de una persona adulta, y la amenaza de castración.

Con la segunda tópica: yo, superyó y ello, se define un inconsciente que es estructural. Sería el inconsciente real. Este inconsciente no va a coincidir con lo reprimido, sino que va más allá, por eso en el codo de los años 20, con la conceptualización de la pulsión de muerte, se perfila una nueva teoría del síntoma, separado ahora de las formaciones del inconsciente y, en cambio, anudado a la inhibición y a la angustia. “Inhibición, síntoma y angustia” es un texto de 1925, en este año ya tiene conceptualizada la segunda tópica, el tercer inconsciente y el más allá de principio de placer.

Retomando, al comienzo, entonces, Freud divide el aparato psíquico en sentido descriptivo: consciente, preconsciente e inconsciente, aquí había movilidad entre los sistemas. Lo que era inconsciente podía hacerse preconsciente y luego acceder a la conciencia. Mas adelante incluye el inconsciente en sentido dinámico, (ya tiene el concepto de represión primaria y los tres tiempos de la represión), donde no hay tanta movilidad puesto que lo reprimido primario no puede acceder a la conciencia. Con la segunda tópica se presenta la idea del tercer inconsciente.

En suma, lo que resta, no es posible de acceder a la conciencia, hay un exceso libidinal que no se liga a la palabra y entonces no puede articularse.

Es en el capítulo IX de ISA (1925) Freud trata de encontrar el nexo entre la formación del síntoma y la angustia. Allí Freud plantea dos posiciones: una es que la angustia es síntoma de la neurosis y la otra es que la formación del síntoma está al servicio de escapar a la angustia mediante la ligadura de la energía psíquica que de otro modo se habría desencadenado como angustia. También llama síntoma a toda inhibición que el yo se imponga. Entonces nos dice Freud que los síntomas se crean para evitar el desarrollo de angustia. Si, en cambio, se obstaculiza la formación del síntoma, el peligro se presenta efectivamente (el yo se encuentra desvalido frente a la exigencia pulsional). La angustia es empleada como señal, y el síntoma viene a cancelar la situación de

peligro. Aquí Freud ubica dos caras del síntoma: una oculta que produce en el ello la modificación por medio de la cual el yo se sustrae del peligro, y la otra cara que nos es conocida y que nos muestra la formación sustitutiva que el síntoma ha creado para reemplazar el proceso pulsional. Hasta acá, Freud equipara «formación de síntoma» a «formación sustitutiva»: “el proceso defensivo es análogo a la huida por la cual el yo se sustrae de un peligro que le amenaza desde afuera, y que justamente constituye un intento de huida frente a un peligro pulsional” (Freud, S; (1926) 1992, pág,137).

Concluye diciendo que los seres humanos adultos se comportan con una conducta infantil frente al peligro, no superando las condiciones de angustia aparentemente eliminadas. Entonces, retoma una pregunta de vieja data: ¿De dónde viene la neurosis? En el capítulo X, adelanta algo que seguirá persistiendo a lo largo de toda su obra: no hay una causa última y unitaria que dé cuenta de la condición de la neurosis. Sin embargo, ubicará tres factores decisivos a la hora de producir la neurosis. Uno es biológico, otro filogenético y el tercero psicológico. Respecto del biológico ubica la prematuración del ser humano, dado que nace inacabado. Esto produce desvalimiento y dependencia en relación con los otros. El mundo exterior tendrá un mayor influjo debido a esto. Y dado que en los inicios no hay diferenciación entre el yo y el ello, los peligros del mundo exterior se viven de una forma abrumadora y por lo tanto el objeto (Otro materno en términos de Lacan) cobra un enorme valor pues se lo considera como único capaz de proteger y sustituir la vida intrauterina. Este factor biológico crea las primeras situaciones de peligro y su significatividad como así también la necesidad de ser amado. El segundo factor es el filogenético, que tiene que ver con el desarrollo de la sexualidad, que no es continua, sino que se interrumpe (periodo de latencia) hasta la adolescencia. El postulado freudiano es que tiene que haber ocurrido algo importante durante la infancia que dejó como secuela la interrupción del desarrollo sexual. Estas situaciones de peligro han sido así leídas por el yo, quien se defiende de ellas “como si fueran tales”. En la pubertad se revive algo de esto, y las mociones sexuales que deberían ser acordes con el yo, son reprimidas. Dice Freud: “Nos topamos aquí con la etiología más directa de las neurosis” (Freud, S; (1926) 1992, pág,146).

El tercer factor es el psicológico, que alude (como ya lo expuse) a la no diferenciación entre el yo y el ello. Por lo tanto, el yo trata a los peligros del ello como a peligros del mundo exterior. Pero a diferencia de estos últimos, el yo no puede protegerse de los peligros pulsionales con la misma eficiencia. El peligro es la situación

traumática. Lo traumático para Freud se resume en: acto de nacimiento y separación de la madre; angustia de castración y retorno al claustro materno. El yo se defiende de estos por medio de la formación de síntoma.

Volviendo al tercer inconsciente, llamado estructural, parten de allí las resistencias estructurales. No son las resistencias que obedecen al registro imaginario y que estarían del lado del analista, sino las resistencias del paciente a curarse y que se vinculan al masoquismo primario. Tienen que ver con el modo en el que el síntoma se apropia del yo, se instala allí y no quiere ceder la satisfacción que le depara. Esa otra cara del síntoma, que aparece previamente en “Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico” (1916, “Mas allá del principio de placer” (1920), “El yo y el ello”, (1923) e “Inhibición, síntoma y angustia”, (1926), produce un movimiento respecto del concepto de inconsciente (como ya fue expuesto) y de la práctica analítica que culmina en “Análisis terminable e interminable” (1937), donde Freud la vincula al complejo de castración relacionado con el ello, el masoquismo primario y la reacción terapéutica negativa.

b- Lacan, y un breve recorrido del concepto de síntoma en momentos de su obra:

En la primera teoría del síntoma, Lacan sigue a Freud, dado que lo piensa como una de las formaciones del inconsciente. Pone en serie los síntomas junto a los sueños, los lapsus, el chiste. El síntoma es descifrable, se interpreta, siendo equivalente a la verdad. Esa verdad debe develarse. Antes del momento en que Lacan piensa el inconsciente estructurado como un lenguaje, en el *Seminario 1* presenta el síntoma como una “huella” de la cual nada se sabe pero que es posible acceder a su sentido:

“El síntoma se nos presenta primero como una huella, que nunca será más que una huella, y que siempre permanecerá incomprendida hasta el momento en que el análisis haya avanzado suficientemente, y hasta el momento en que hayamos comprendido su sentido. Puede entonces decirse que, así como la *Verdrängung* no es nunca más que una *Nachdrängung*, lo que vemos bajo el retorno de lo reprimido es la señal borrosa de algo que sólo adquirirá su valor en el futuro, a través de su realización simbólica, su integración en la historia del sujeto. Literalmente, nunca será sino algo que, en un momento determinado de realización, habrá sido” (Lacan, J; (1954) 1988, pág. 239). Al igual que Freud para Lacan el trauma, será lo que motorice la represión. Y en el núcleo de los síntomas, puede situarse un antecedente del síntoma en su última enseñanza. Él

dirá que en el momento en el que la represión opera, el trauma algo será “desprendido del sujeto en el mundo simbólico” (Lacan, J; (1954) 1988, pág.283) y ya no le pertenecerá, por lo tanto, no podrá ser tramitado vía la palabra:

“El sujeto ya no hablará más de ello, ya no lo integrará. No obstante, esto permanece ahí, en alguna parte, hablado, si podemos decirlo así, a través de algo que el sujeto no domina. Será el primer núcleo de lo que luego habrán de llamarse sus síntomas” (Lacan, J; (1954) 1988, pág.283). Ese núcleo, que Miller supo nombrar como un “hueso”, es aquello que podría ser pensado como cierto antecedente del *sinthoma*; lo que no es descifrable, lo que escapa al sentido que podría darle la interpretación semántica.

En este primerísimo momento se trata del lugar de la palabra, del reconocimiento y del análisis en términos de dialéctica, el síntoma es pensado como lo que habita la dimensión de la palabra. Lacan sigue a Freud al presentar las dos caras del síntoma como producto de la escisión que produce la censura y que corta en dos el mundo simbólico. Así, una parte será accesible, reconocida y otra no. Esta misma noción de “censura”, recuerda Lacan, se presenta en el registro del superyó. Hay que subrayar la dimensión que cobra el cuerpo de entrada en la obra de Lacan. Lo que habla en el hombre llegara mucho más lejos que la palabra, dice, “hasta penetrar en sus sueños, en su ser y en su organismo mismo” (Lacan, J (1953-54) 1988, pág. 378).

En las formaciones del inconsciente, incluidos los síntomas, se manifestará una palabra que trae la verdad, que “caza al error por el cuello de la equivocación”, (Lacan, J, (1953-54) 1988, pág.386). Esta conceptualización será retomada por Lacan y reformulada al elaborar el inconsciente como “la Una-equivocación” en su última enseñanza.

Entonces, en esta primerísima época Lacan sigue a Freud al pensar el síntoma como una de las formaciones del inconsciente, como *signum*. Señal en el organismo que indica la angustia, siendo el síntoma un arreglo defensivo, frente a eso traumático: segunda versión del síntoma en Freud. Desde esta perspectiva, el síntoma esta más del lado de lo real, de aquello que no tiene representación.

Lacan comienza a formular lo real en su *Seminario 7*, cuando plantea el goce como imposible, (parafraseando a Miller en sus paradigmas del goce). Hasta este seminario Lacan se ocupó fundamentalmente de lo simbólico. En el *Seminario 7*, al introducir la Cosa, piensa la zona en la que habita un goce al que solo se puede acceder vía la trasgresión, y por eso imposible, (porque alcanzarlo implicaría el encuentro con la

muerte, como es el caso de Antígona). Allí mismo podría pensarse el encuentro con lo real.

Volviendo al *Seminario 1*, Lacan sitúa la resistencia en el registro imaginario y del lado del analista, pero si leemos la cara del síntoma desde la segunda concepción del síntoma en Freud, podríamos ubicar del mismo lado las resistencias estructurales. Una de ellas es la que opera como obstáculo para la cura.

En el *Seminario 2* Lacan había tomado prestado el concepto de deseo de Hegel, quien propone que la historia comienza cuando se enfrentan dos conciencias, por ser humanas son deseantes. En este enfrentamiento surge el deseo como deseo de reconocimiento. Lo que cada uno quiere es que el otro lo reconozca. Y al reconocerlo se le someta. La conciencia es deseo. Hegel le da otro estatuto a la conciencia, la saca de su inmanencia (el ente intrínseco de un cuerpo; es decir, todo aquello cuya existencia es perceptible); para ubicarla como exterioridad; la conciencia para Hegel es expulsada afuera, por eso lo que se desea en tanto conciencia es el deseo del otro.

Para el idealismo, de la mano de Descartes, el sujeto solo tiene conocimiento de sí en su pensamiento. Pienso, luego existo. Sin embargo, cuando se dice que el deseo es inconsciente no se trata del deseo de reconocimiento; tampoco del deseo de deseo, ni del deseo del otro.

Cuando se dice “el deseo del otro”, se trata de un deseo que tiene su *hábitat* en el registro imaginario. Y si bien Hegel no lo dice así cuando plantea que el deseo es que el otro se someta y desde allí reconozca está hablando de un enfrentamiento entre esas dos conciencias, es la lucha a muerte por puro prestigio. Lucha que Lacan ejemplifico en el estadio del espejo. Allí lo imaginario reina.

De las dos conciencias, una tiene miedo a morir. El amo se impone al esclavo, negándolo, no reconociendo su deseo. Por su parte el esclavo renuncia a su deseo de reconocimiento por temor a morir. El esclavo entonces es el que tiene miedo a morir. Este miedo lejos de ser una condición negativa es positiva. Porque es lo que le permite hacer.

El amo queda en total insatisfacción, esa es la paradoja. Porque, si bien no renuncia a su deseo de ser reconocido, cuando finalmente es reconocido por el esclavo, resulta que este le significa muy poca cosa. Pues ya no es un otro autónomo, sino un esclavo. Es alguien de poca valía, porque prefirió dejar de lado su deseo y, entonces, no es humano. Porque la condición para ser humano, ya que lo que da humanidad a un ser hablante es estar habitado por un deseo. Así, el amo queda paralizado en esta derrota, y

pone al esclavo a trabajar. El esclavo trabaja para el amo; y este ocupa un lugar de absoluta pasividad, de ocio. Recibe solo lo que el esclavo le da. Al trabajar para el amo, el esclavo trabaja la materia y así construye la cultura. Porque la cultura es el trabajo que el hombre ejerce sobre la naturaleza. En este sentido, el esclavo tiene una relación con la materialidad, que es creativa. Y esto le permite sentirse más humano que el amo. Es en el trabajo donde el esclavo va a encontrar su libertad. El trabajo es cultura, porque siempre el trabajo es creativo.

Por eso el amo queda del lado de los animales, cosificado en su pasividad.

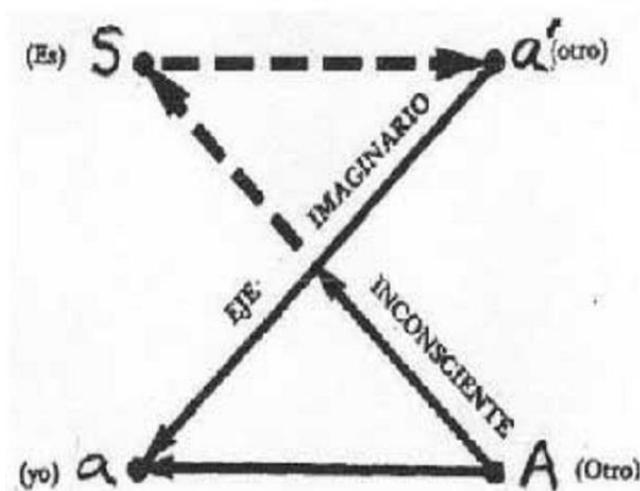
Hegel plantea tres momentos dialecticos para el avance de la cultura humana. Un primer momento de enfrentamiento de las conciencias; un segundo momento en el que se instala la negación, cuando una conciencia niega a la otra, (lo que se produce entre el amo y el esclavo) y un tercer momento que niega a la conciencia que negó. Este momento estaría del lado del esclavo en relación con el amo. Porque el esclavo termina por negar al amo al superarlo creando la cultura.

Hegel expresa el triunfo de la burguesía que trae acarreado un nuevo sujeto histórico.

Es posible pensar que en esta dialéctica el esclavo es el síntoma del amo: "el esclavo ha sido privado de su cuerpo, ya que el cuerpo del esclavo es del Amo. Para el esclavo, sin embargo, hay algo que de su cuerpo se desliza por fuera del dominio y el capricho del Amo. Algo inalienable, algo que el Amo no le puede quitar, algo que no ha sido tomado por el Otro. Y que *"en ese margen de su cuerpo, en ese borde del campo de su cuerpo, ahí hay un goce que nada ni nadie puede quitarle al esclavo. Ni la función de su mirada, ni de su voz, ni su función de nodriza, ni la del objeto de desprecio que él ocupa..."* (Tarrab, M, (2004), pág.116).

En este sentido, es el síntoma del amo en tanto alienado a ese S1, que al mismo tiempo porta un goce que no es tomado ni por el amo ni por la cultura ni por el trabajo, que queda por fuera de cualquier captación simbólica y que podría pensarse ligado al objeto como *plus* de goce. En esta primera época, lo simbólico se pondrá en cruz respecto de lo imaginario, tal como lo grafica Lacan en el esquema Lambda:

Figura 1



Todavía aquí no están barrados ni el sujeto ni el Otro, dado que se trata de la dialéctica de la intersubjetividad. El síntoma tiene un sentido a ser develado. Y el medio será la palabra. Desde el lugar del Otro el analista puntúa, interpreta y da sentido al síntoma.

En este momento el goce es imaginario, (primer paradigma: la imaginización del goce, de los paradigmas del goce de J.- A. Miller).

Cuando cambia el estatuto del Otro, Lacan formaliza el concepto de deseo bajo otra rúbrica. Este desarrollo toma toda su forma en el grafo del deseo de su *Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*. Hasta aquí, y siguiendo a Miller, en su curso *El partenaire síntoma*, tenemos de entrada la pareja imaginaria $a \dots a'$, es decir la pareja existente entre el *moi* y el $i(a)$. Luego la segunda pareja, es la simbólica, entre el Sujeto barrado y el Otro barrado. El fantasma escrito en el grafo responde a dos registros: el imaginario y el simbólico, puesto que el a escrito en el fantasma no es el objeto a , sino el a del $i(a)$ del espejo. En cuanto al registro simbólico, lo tenemos en el Sujeto barrado lugar de la vacuidad del ser y del deseo en tanto se constituye por la falta. La tercera pareja es la del, Sujeto barrado, con el objeto a , la pareja del deseo, constituyendo así el fantasma ya en su registro real, puesto que el objeto en este momento de la enseñanza de Lacan alude a lo real. Punto de goce que será ya accesible para el sujeto de modo fragmentado, por un lado y por otro, será causa del deseo. Dado que el objeto a es bisagra entre el *plus* de goce y la causa del deseo. Tiene las dos caras. Una corresponde al registro simbólico y la otra a lo real, a esta altura de la enseñanza de Lacan.

La última época de Lacan podríamos pensar que quizás comienza con la cuarta pareja que Miller formalizó: la pareja *partenaire*-síntoma, que es entre el sujeto y el goce. Se van perfilando algunos interrogantes: ¿Podría ser el síntoma un *partenaire* del sujeto? ¿Podríamos pensar que el síntoma es solo goce? Y en ese caso ¿de qué goce se trata? Desarrollaremos algunas posibles respuestas articuladas a la concepción del síntoma en singular, apartado ya de la dimensión simbólica y, por lo tanto, de las formaciones del inconsciente. Lacan hasta aquí recorrió muchos caminos conceptuales que, para la presente tesis, no hace falta desarrollar.

A partir del *Seminario 20*, con la lógica aristotélica, irá dando un giro copernicano, para poder dar cuenta de lo real y de qué modo podría el psicoanálisis tratarlo. Apela a la lógica y da cuenta del goce femenino que escapa a toda representación, no puede decirse. Solo se siente. En este punto la dimensión del cuerpo vuelve a cobrar vigencia. Será el cuerpo esa materia gozante, presente de entrada, antes que el Otro con su aparato de *lalengua* venga a ordenarlo. Dejo entre paréntesis la vinculación que podría establecerse entre la marca que recae sobre *lalengua* y el superyó. Solo diré algo que Miller nos plantea a propósito de Michel Leiris en su libro *Regla de juego*: jugando a los soldaditos, uno se le cae y no se rompe:

“Uno de mis juguetes (y poco importaba lo que fuera: bastaba con que fuera un *juguete*), uno de mis juguetes se había caído. En gran peligro de romperse, pues la caída había sido directa y de la altura (medida arriba del nivel del suelo) de una mesa, hasta de una simple mesilla, dista mucho de ser despreciable, cuando se trata de la caída de un juguete. Uno de mis juguetes, debido a mi torpeza (causa inicial de la caída) se encontraba en peligro de haber sido roto. Uno de mis juguetes, es decir, uno de los elementos del mundo a los que, en aquella época, les tenía más cariño.

Rápidamente, me agaché, recogí, el soldado yacente, lo palpé y lo miré. No estaba roto, y grande fue mi alegría. La que expresé exclamando: ¡*lizmente!* (...) alguien de más edad (madre, hermana o hermano mayor) se encontraba conmigo. Alguien más entendido, menos ignorante de lo que era yo, y que me hizo notar, al oír mi exclamación, que se debe decir *felizmente* y no, como yo había dicho: ¡*lizmente!*

La observación cortó de tajo mi alegría o más bien (...) substituyó rápidamente la alegría, que en un principio ocupaba todo mi pensamiento, por un curioso sentimiento cuya extrañeza apenas logro penetrar hoy.” (Ollé-Laprune, P; (2010), pp.82, 83).

Ese sentimiento que Leiris llama de extrañeza será un resto de cierta tristeza, melancolía que marcó su cuerpo, como producto de la pérdida de esa alegría originaria vinculada a

lalengua. “Esta jaculacion es verdaderamente un goce que encontré como su significante adecuado” (Miller, J.-A, 1996 (2000) pág. 88 y 89).

Hete aquí que se le dice que hay que decir *heureusement* que significa “felizmente”. Él había descubierto lo real de la palabra, su “sentido en *lalengua*”, pero en cambio, tendrá que decir como todo el mundo: ¡felizmente! Dice Miller:

“La regla de juego es que hay que decir como todo el mundo. En ese momento, la palabra se encuentra inserta en toda una secuencia, dice, *de significaciones precisas, y lo que antes era verdaderamente algo mío se encuentra socializada*” (Miller, J.-A, 1996 (2000) pág.89).

El propio Leiris lo trasmite de una manera asombrosa cuando dice que ese sonido de la lengua, esa palabra, pierde la singularidad, “la cosa propia”, para pasar a ser propiedad común, para todos. Entra en el universal del lenguaje.

Con este ejemplo Miller introduce el concepto de “resonancia”, para diferenciarlo de la palabra que comunica. La resonancia es el medio decir o el decir al lado. Es aquello que está al lado de *lalengua*, con más proximidad a lo real. Esto es diferente del lugar que tenía la palabra como reconocimiento. En esta última época, Lacan produce una disyunción entre la interpretación y el reconocimiento, porque éste es una demanda de identificación vinculada al “Tu eres...”. A diferencia de esto, al final de su obra plantea ir contra la interpretación, desde la perspectiva de dar más y más sentido. Ir contra la interpretación, podría ser análogo a ir contra la identificación.

El síntoma en singular se va perfilando como lo que resta, de lo que pudo ser elaborado por medio de lo simbólico. Para Leiris, su *reusement* no es una pregunta dirigida a un otro del que espera una respuesta, sino que se trata de una palabra que alude a un goce vivo. No entra en la dialéctica del reconocimiento, sino que responde al aparato de goce, aquello con lo que se apareja el sujeto, se *apalabra* en él, dado que se trata del goce sin relación con el Otro, goce que se ubica en el ello freudiano, donde “eso goza”: “La olla de barro del Otro es quebrada por la olla de hierro del ello”. (Miller, J.-A, 1996 (2000) pág.111).

He dicho que la idea freudiana del tercer inconsciente admite como antecedente el núcleo patógeno, el ombligo del sueño y la primera escena traumática y que como ese exceso libidinal no se liga a la palabra, entonces no puede articularse. A la altura del *Seminario 20*, Lacan con su concepto de *lalengua* habitada por el goce, liga ese exceso entre palabra y goce que desde su *Seminario 17*, nombró con el neologismo *apalabra*,

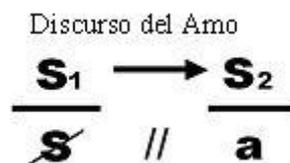
precursor del síntoma al final de la enseñanza de Lacan, o sea del *sinthome*. Según Miller, hay una oposición entre:

La palabra	la apalabra
El lenguaje	<i>lalengua</i>

Podría agregar a este cuadro el concepto de síntoma. Del lado del lenguaje, y de la palabra, el síntoma como formación del inconsciente. En cambio, del lado de la apalabra y *lalengua*, el síntoma singular, que no forma parte del inconsciente estructurado como un lenguaje, y en cambio, sí forma parte del inconsciente real, estructural, donde habita lo real de *lalengua*, el traumatismo que se encarna y el goce que eso depara. En este sentido, no habría interpretación, si se entiende por tal el dar sentido, sino al revés, ubicar allí el fuera de sentido. En su escritura, así lo hace Leiris: “Su capacidad de pervertir el lenguaje se nota y lo llaman “especialista de la desintegración del lenguaje como desmantelamiento de la lógica”. Ese trabajo de triturar las palabras le proporciona un inmenso placer: “al probar el peso y el sabor de las palabras, al dejarlas derretirse en mi boca como unas frutas”. (Ollé-Laprune, P; (2010) pág.20).

El síntoma, en la última enseñanza de Lacan incluye el goce, pero que no puede decirse, no tiene representación. Su antecedente es el síntoma producto de la defensa, que supo pensar Freud. Por eso Lacan en su Seminario R.S.I, propone compararlo con los puntos suspensivos, con el etcétera.

Entonces, al concepto de palabra en la primera época de Lacan, concerniente a su época hegeliana y al concepto de palabra como palabra plena, que implicaba el reconocimiento intersubjetivo, se opone al final de su enseñanza la “*apalabra*”. Ya no se trataría de palabra plena, sino la palabra horadada por el “no hay relación sexual”. El agujero que habita con su presencia el objeto *a*, *plus* de goce siempre en menos respecto del goce mítico que el padre se robó. La siguiente oposición se da entre lenguaje y *lalengua*. El lenguaje responde a la dimensión, (“*dichomansion*”) del sentido y el registro simbólico. En este punto, como ya se expuso, el lenguaje es el discurso del amo, que es el discurso del inconsciente:



El S1 se encuentra ubicado en el lugar del agente, el S2 en el lugar del Otro, el Sujeto barrado en el lugar de la verdad y el *a* en el lugar de la producción: “el discurso amo es el matema del inconsciente y el S1 es otro nombre del síntoma, es decir, de lo más singular del sujeto” (Gorostiza, 2003, pág. 164).

El síntoma como formación del inconsciente responde al discurso del Amo, en tanto se dimensiona a partir del Otro, anudado al S1 desde donde tomado por el saber en el lugar del Otro, producirá *plus* de gozar. La barra de imposibilidad estaría dada entre el objeto y el sujeto dividido, escindido, marcado por la castración. La verdad del inconsciente sería la castración. Que es otra manera de decir que lo que el Amo oculta es su castración y en cambio querría que todo marche. El inconsciente desde esta lectura también podría operar para que todo marche, en tanto productor de sentido. Aun cuando el lugar de la producción lo ocupa el objeto *a*. Ocurre que, a la altura de los discursos, (paradigma del goce discursivo, de Miller) el objeto *a*, ya no es más lo real, sino un falso real, dado que queda del lado del significante. Por eso sería posible pensar el S1 como lugar del síntoma en tanto lo más singular, a condición este separado, de la producción de sentido y del goce que eso conlleva.

El S1 así aislado podría ubicarse del lado de *lalengua*. Por lo tanto, siguiendo a J.-A Miller en su Seminario *Piezas Sueltas*, en esta última época, el inconsciente ya no es un dato inicial, es decir no es el Otro el que preexiste al sujeto, sino el goce, y se goza con un cuerpo. El *sinthome* sería ese modo de gozar singular que se abrocharía a un cuerpo.

Este es el dato inicial en la última enseñanza de Lacan. Así lo dice Miller:

“Pero el *sinthome* que Lacan inventa después de su Seminario *Aún*, es, por el contrario, una pieza suelta. Si me permiten, una pieza que se separa para disfuncionar, una pieza carente de función, o que no tiene otra que la de trabar – así es como se la aísla- las funciones del individuo”. (Miller, J.A; 2013, pág.20).

Al final de su enseñanza Lacan propone una depreciación de la verdad del síntoma, para en cambio, adoptar un uso lógico del síntoma. Es decir que la

interpretación no responde al desciframiento, ya que por esta vía el síntoma engorda, se hincha. Vaciar de sentido el inconsciente apuntaría al encuentro con lo que resta, núcleo que sería parte del *sinthome*. Frente al no hay relación sexual, ese real traumático para el ser hablante, se constituye como lo negativo de lo que sí hay, y que es el síntoma:

“En la medida en que hay *sinthome*, no hay equivalencia sexual, es decir, hay relación. En efecto, si la no relación depende de la equivalencia, en la medida en que no hay equivalencia, se estructura la relación. Hay, pues, al mismo tiempo, relación sexual y no hay relación” (Lacan, J; (1975,76) pp.98, 99).

Por otra parte, en la última época de la enseñanza, Lacan construye otra dicotomía entre el significante y la letra. El significante responde a la escritura que esta lista para ser interpretada, en este sentido es el síntoma divertido, el síntoma como formación del inconsciente que es posible de ser descifrado, por otra parte, está la letra, que es lo escrito para “no-para-leer” (Miller, J.-A, (2013) pág.81). La letra es un trozo de real, una pieza suelta, aquello que no se unifica al cuerpo del espejo, eso traumático singular de cada uno, y que Lacan para radicalizarlo aún más, e indicar el no hay que implica siempre lo real, lo escribió con las letras griegas: *συν* (*syn*) y *θωμή* (*thomé*) que es: escisión, cesura.

Sería importante diferenciar escisión de cesura. La escisión ya estaba presente en el concepto de sujeto. Sujeto escindido, dividido por el significante. Para decirlo con Freud, dividido como producto de la operación de la represión primaria, marca fundante en el aparato que produce la pérdida del goce absoluto e inscribe el resto llamado objeto *a*. Por otra parte, esa escisión es la que se encuentra en el lenguaje, en tanto no hay univocidad entre el significante y el significado, he aquí el malentendido estructural. En estas primeras conceptualizaciones en la obra de Lacan, se puede vislumbrar que de entrada lo real no fue nunca tomado por el sistema simbólico. La escisión que era la falta constitutiva, en el *sinthome* se incluye la cesura. Si la escisión es separación, falta, quiebre, la cesura es pausa. Pausa en los versos dice su definición, se podría decir “pausa en el verso” haciendo alusión al lunfardo argentino y que alude al engaño, a las excusas, al palabrerío.

En esa pausa, esa cesura del *sinthome* se puede ubicar aquello equiparable al silencio en una partitura o la ausencia de acción por parte de un artista plástico. La inacción de la que tanto escribió Octavio Paz a propósito de Duchamp, y que da lugar, eventualmente a una obra. *Ready made*, que, en tanto acto, “arranca al objeto de su

significado y hace del nombre un pellejo vacío”. (Paz, O; (1989) pág.35): “De la pieza suelta de su síntoma, Joyce supo hacer como Marcel Duchamp, supo colocar su mingitorio sobre el pedestal, le inventó una función a su síntoma”. (Miller, J.A, 2013, pág.20 y 21). Esa cesura, vacío que en tanto mediador permitiría darle una función novedosa y singular a lo que estuvo de entrada, pero fue ignorado por el ser hablante y en cambio solo vivido como la traba que siempre itera en el mismo punto: “Es la falta, el *sin*, eso con lo que mi *sinthome* tiene la ventaja de comenzar. En inglés significa el pecado, la primera falta. De ahí la necesidad de que no cese la falla, que siempre se agranda, salvo que experimente el cesa de la castración como posible. En otro momento señalé que este posible es lo que cesa de escribirse” (...) “el inconsciente se anuda con el *sinthome*, que es lo que hay de singular en cada individuo (Lacan, J; (1975,76) pág.13, 14 y 165). El *sinthome* incluye el cuerpo, que de un lado se unifica en el espejo y del otro contiene los órganos, ese real. En el cuerpo se inscribe el S1 solo, que marca lo que hay. No hay relación sexual, pero hay el *sinthoma* y este se anuda al inconsciente, que incluye el fantasma.

En relación con el *sinthome*, Lacan establece una diferencia, que Miller retoma en su Nota paso a paso del *Seminario 23*. Diferencia, a propósito de Joyce, el *sinthome madaquin* del *sinthome roule*. El *sinthome madaquin* es el *sinthome* ortodoxo que sería lo “normal”, y el *sinthome roule* es el *sinthome* herético. El *sinthome* ortodoxo es un régimen particular del *sinthome*, que desde el comienzo de su enseñanza, por ejemplo fue el Nombre del Padre – como una suplencia más, entre otras- : “el madaquin es el *sinthome* elevado al semblante, vuelto maniquí, y velado por las sublimaciones disponibles en la tienda de los accesorios: el ser y su esplendor, lo verdadero, lo bueno, lo bello, etc.” (Lacan, J; (1975,76) pág. 204).

Sería posible entender que Lacan a propósito de Joyce, nombra en Joyce el modo en el que con su *sinthome* como *roule*, pudo elevarlo a la “dignidad del escabel”. Este *sinthoma roule* es el *sinthoma* hereje, “*sinthoma*-rueda-cuando-te-empujo”, *sinthoma* que no es orden, legalidad ni normalidad, por lo que podría pensarse como lo que Lacan enuncia: “que priva al *sinthome* de su madaquinismo” (Lacan, J; (1975,76) pág. 15), y que sin embargo Joyce hacer de él su escabel.

El *escabel* hace hincapié en el cuerpo, ya no remite al taburete de tres patas, sino al banquito de cuatro que sirve de apoyo. Joyce sería un caso singular respecto de su saber hacer con su *sinthome*, por ello hace de su *sinthome* una obra de arte. Hace su “*escabeau*”, siendo “beau” lo bello. No es un orden, sino que de lo derecho hace con lo

torcido, a falta de lo derecho, que se entiende como la suplencia del nombre del padre, que en el caso de Joyce no funciona.

“El pasaje de lo derecho a lo torcido, del *mos geometricus* euclidiano a la topología nodal de la geometría hiperbólica, recuerda el pasaje kepleriano "de lo imaginario de la forma llamada perfecta como siendo la del círculo, a la articulación de la cónica, de la elipsis ("Radiofonía", en PR&T, pp. 52 y 53)" (Lacan, J; (1975,76) pág. 204).

J.A.-Miller, en su “Nota paso a paso” hace alusión al pasaje de la geometría euclidiana a lo torcido. En la geometría euclidiana el quinto postulado de acuerdo con el axioma de Playfair; establece que, en un plano, dada una línea y un punto que no está en ella, a lo sumo se puede trazar por el punto una línea paralela a la línea dada. Esta geometría se distingue de la no euclidiana, introducida por Nikolai Ivanovich Lobachevski, de origen ruso, y János Bolyai, de origen húngaro, que será desarrollada en la conjetura o hipótesis de Poincaré (1854-1912) en 1904. Más de un siglo va a transcurrir hasta que en el 2002 dicha conjetura sea confirmada y convertida en teorema por el matemático ruso, Grigori Perelmán

Retomando la cita de Miller, “lo torcido”, surge de la búsqueda de la forma del universo, y es para la topología que comienza con Poincaré, una superficie, que llaman 3-variedad.

El teorema sostiene que la esfera cuatridimensional también llamada 3-esfera o hiperesfera, es la única variedad compacta cuatridimensional, en la que todo lazo o círculo cerrado (1-esfera) se puede transformar en un punto. Este último enunciado es equivalente a decir que solo hay una variedad cerrada y simplemente conexa de dimensión 3: la esfera cuatridimensional.

Esta dimensión es imposible de graficar o de imaginar. Existen dibujos aproximados. En cambio, respecto de la esfera de dimensión 2 o 2-esfera, es posible dibujarla, he aquí el grafico:



La superficie de una pelota de fútbol podría ser un ejemplo de variedad de dimensión 2, si se pasa una banda elástica sobre esta superficie y esa banda puede reducirse hasta llegar a ocupar un solo punto en cualquier parte de la superficie, entonces, se comprueba que esta superficie es simplemente conexa.

En la topología de Poincaré, una superficie es simplemente conexa cuando sus contornos se pueden transformar por deformación continua en un punto.

Así, la esfera es una variedad de dimensión 2 (cada trozo pequeño de la esfera es un pequeño trozo de plano ligeramente deformado), cerrada y simplemente conexa, y toda variedad de dimensión 2, cerrada y simplemente conexa, es homeomorfa a la esfera. Sólo hay una variedad (homeomórfica) de dimensión $n=2$, cerrada y simplemente conexa: la esfera (y sus homeomorfos).

La conjetura de Poincaré dice que el resultado obtenido para la esfera $n=2$ del espacio de dimensión 3 tenía un análogo para la esfera $n=3$ del espacio de dimensión 4. Es decir, en el espacio de dimensión 4, toda variedad de dimensión $n=3$, cerrada y simplemente conexa, sería homeomorfa a la esfera de dimensión $n=3$.

Este “torcido” estaría del lado del síntoma, como aquello que irrumpe en el cuerpo y puede transformarse al incrustarse en lo simbólico para dar consistencia imaginaria al cuerpo, pero conservando algo de su superficie. Eventualmente es posible usarlo, apelando a su plasticidad, lo que implicaría un saber hacer. En cambio, la geometría euclidiana corresponde al campo de la neurosis y del síntoma como retorno de lo reprimido.

Lo desarrollado a modo de paréntesis explícita someramente qué se entiende por lo “torcido”; y por qué Lacan apelo a la topología y no a cualquier otra ciencia. Para él toda esta problemática era contemporánea. Muchos artistas han tomado para su obra esta geometría no euclidiana, entre ellos: Picasso, Duchamp, Bacon. También artistas argentinos, como Ernesto Pesce en pintura o Mariana Schapiro (en escultura).

El *sinthome*, es análogo a esa superficie esférica de cuatro dimensiones, en su variedad 3. Forma elástica/plástica, del universo.

Hay algo en el *sinthome* que no tiene representación: acontecimiento del cuerpo. El cuerpo, tiene algo que responde a lo que no tiene representación, que escapa e irrumpe generando muchas veces anomalías cuya causa no siempre es conocida por la

ciencia. Baudrillard explica que las células del cuerpo deberían siempre cumplir su ciclo: nacer, reproducirse y morir. La vida se dio gracias a que algo de lo mortal sobrevino. En cambio, cuando la inmortalidad de una célula se presenta, se produce el cáncer. Estas son células que no cumplen el ciclo esperado y en cambio no paran de reproducirse mal formándose y se tornan fagocitarias de otras células. Esa célula:

“Olvida morir.; olvida cómo morir. Continúa clonándose a sí misma una y otra vez, creando miles de copias idénticas de sí misma, y forma por tanto un tumor. Lo habitual es que el sujeto muera como resultado de ello y que las células cancerosas mueran con él. En el caso de Henrietta Lacks, estas células tumorales fueron extraídas y cultivadas en un laboratorio y se proliferaron incesantemente. Constituyen un espécimen tan sorprendente y virulento que han sido puestas en circulación por todo el mundo y enviadas al espacio, a bordo del satélite norteamericano Discoverer 17. Así, el cuerpo diseminado de Henrietta Lacks, clonado a nivel molecular, está realizando sus periplos de inmortalidad”. (Baudrillard, 2002, pp.4 y 5).

Sobre este cuerpo, este sistema caótico, (entendiendo como tal un sistema dinámico, es decir que evoluciona en el tiempo, pero muy sensible a cambios en las condiciones iniciales) la libido interviene para instaurar algo que no responde a una mecánica ni a un espacio cerrado. El síntoma participa de lo libidinal, que da una consistencia imaginaria al cuerpo, anudándolo: “lo que le da un modo de ser, tener una imagen corporal, consistente y el goce en el cuerpo” (Indart, J.C; 2017, 37’:15”).

Desde esta perspectiva, es que el síntoma viene al lugar de la no relación sexual, ese agujero presente en tanto advenimos a la vida. La castración no es la narrativa de la acción paterna como castigo por el ejercicio de un goce autoerótico, sino que es la pérdida constitutiva, ese agujero, emergencia de lo real, que será anudado con el síntoma. El mito de la laminilla (libido freudiana) que Lacan toma prestado de *El banquete* de Platón, donde Aristófanes, cuenta que en origen había tres tipos de seres, masculino, femenino y el andrógino que era un ser completo, redondo y participaba de los dos sexos. Esta completud los hacía arrogantes y desafiaban a los dioses. Zeus por esta razón los corta en dos partes, pero morían de tristeza porque se encontraban privados de su otra mitad. Por lo tanto, decide encargarle a Apolo que les suture la herida, les gire la cabeza para que vean la marca producto de su soberbia y les haga un nudo sobre su vientre. A partir de ese momento cada uno busca su parte perdida pero nunca la encuentra. En este sentido:

“La libido, como su nombre lo indica, no puede más que participar del agujero, lo mismo que otras formas con las que se presentan el cuerpo y lo real. Evidentemente, de este modo intento alcanzar la función del arte. De alguna manera, está implicado en lo que se deja en blanco como cuarto término. Intentaré sustancializar cuando digo que el arte puede incluso alcanzar el síntoma. Es completamente lógico que le recuerde el mito llamado de la laminilla”. (Lacan, J, 1975,76 J; p.41).

Puede “incluso”, pero no siempre es así. Joyce con su arte alcanza el síntoma, el “ser artista” le permite tener un cuerpo. El “es artista” sirviéndose de la escritura y las transformaciones que realiza en la lengua: “arma su *sinthome* y tiene que ver con un goce en el cuerpo obtenido por su certeza sinthomática de ser artista, mientras lo hace tiene un cuerpo” (Indart, J.C,2017, 27’:21’)

Joyce hace del *sinthome* su escabel y esto permitirá pensar el lugar de lo bello en relación con la estetización del síntoma.

Capítulo 2

La estética kantiana: la finalidad sin fin.

a) Estetizaciones

La estética es una disciplina filosófica que surge tardíamente, en el siglo XVIII siendo su objeto de estudio el arte-belleza.

Su pregunta es: ¿Cómo se va a relacionar lo perceptible u observable por los sentidos con el arte y la belleza?

En el año 1750, Alexander Baumgarten escribe su obra *Aisthetica* (en latín) y a partir de él nace la estética como disciplina. En 1790, Imanuel Kant, en *Crítica del Juicio*, fundamenta la estética como disciplina filosófica autónoma. Antes existían reflexiones estéticas, pero estaban vinculadas a planteos metafísicos, éticos y gnoseológicos. Recién con Kant va a aparecer como disciplina independiente.

Entonces, la estética surge en el contexto de la Ilustración; en este movimiento hay dos corrientes que se destacan: el racionalismo y el empirismo. El empirismo tuvo un especial desarrollo en el ámbito del pensamiento inglés. En el siglo XVIII para la estética inglesa predomina el empirismo psicológico. Por lo tanto, subjetivo. Dos exponentes: el Conde de Shaftesbury y Francis Hutcheson.

El primero plantea que el arte reproduce a escala humana una armonía que es de orden divino y que se da en la naturaleza. Toda belleza es verdad y tiene como correlato lo que es bueno. La virtud humana depende de lo que el hombre sea capaz de captar respecto de su lugar en el universo, y este acto de captación lo logra por medio de la contemplación y la intuición de lo bello. Shaftesbury pone el acento en la creación artística y por lo tanto en la subjetividad creadora. La verdad de la naturaleza se da no por la imitación sino por la creación. La obra de arte permite alcanzar la bondad y la virtud.

Vemos que en este autor la estética y la ética van juntos. La estética está vinculada a la moral y a lo religioso.

Sigamos con el próximo: Francis Hutcheson, escribió “Investigación sobre el origen de nuestras ideas de la belleza y la virtud” de 1725. La belleza, afirmaba, es una percepción de la mente. No proceden de la visión y del oído sino de un sentimiento interior por lo tanto también esté ligado a un sentido moral, siendo entonces el sentido moral y el sentido de la belleza como acontecimientos de la vida ética.

Joseph Addison en 1712 escribe “Los placeres de la imaginación”; donde fundamenta el placer estético en la facultad de la imaginación. Esta se ubica en un espacio intermedio entre la sensibilidad y el entendimiento, se caracteriza por la libertad de asociación, agrupación y producción de imágenes.

Por su parte para Burke la belleza difiere de la proporción y la armonía, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*, que fue publicado en 1756, dice: “La belleza es, en su mayor parte, alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos” (Morris, D; 1996, pág.248). Y allí enumera varias cualidades sensibles de la belleza como, por ejemplo, delicadeza, pureza y claridad de color.

La belleza se opone no a lo deforme sino a lo feo. Y lo feo no es la falta de proporción sino lo que produce horror, dado que es compatible con la idea de lo sublime. Lo sublime por su parte es un horror placentero que incluye siempre la idea de miedo o disgusto. Así este autor plantea que hay manifestaciones del espíritu que, aunque no sean de buen gusto, sin embargo, producen placer. Por ejemplo, cuando vemos una tragedia, o frente a un cuadro como por ejemplo el de “Cronos” o “Las comedoras de papas”, o los “Caprichos” de Goya son obras horrorosas, y sin embargo nos dan placer.

Burke a este placer en lo displacentero, lo llama deleite.

Pero para este autor el dolor y la pena, como así también el peligro, son pasiones y son pasiones que están vinculadas al riesgo de conservar la vida. Sin embargo y a diferencia de lo que plantearía el psicoanálisis, para este autor la condición del placer está dada por la distancia respecto del hecho que nos conmueve.

Brevemente, por su parte, Hume sus ideas respecto de la estética están publicadas en su “Tratado sobre la naturaleza humana” de 1749, y también en su “Ensayo sobre la norma del gusto” de 1757, donde va a subrayar que respecto del gusto hay diversidades. Establece diferencias entre lo que sería la diversidad del gusto, de la diversidad de opiniones, puesto que estas últimas pueden ser correctas o no dado que siempre se refieren a hechos de la realidad que van más allá de la opinión. Para Hume el gusto es un sentimiento interno y como tal es subjetivo por lo tanto puede haber variedades de gustos; porque ningún sentimiento representa al objeto tal como es. En cambio, respecto de las opiniones, Hume sostiene que una y solo una, es la verdadera. Dice “la belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe solo en la mente que las contempla y cada mente percibe una belleza diferente” (De Salas, J y Martín, F, 1998,

pág. 203). Otra problemática para Hume está dada en las reglas o normas que están referidas a la belleza. Para él, no hay reglas universales a priori, pero si pueden formularse afirmaciones empíricas sobre la base del conocimiento y la observación de las obras concretas.

Por su parte, Baumgarten publica su obra en 1750, titulada *Aesthetica*: es heredero de la filosofía racionalista de Leibniz. Un paréntesis: Leibniz aspiraba a la verdad del conocimiento y un método que permitiera el acceso a todos los demás. El método de Leibniz tiene también las características deductivo-matemáticas características del racionalismo. El objetivo de su matematización es la de analizar términos complejos para llegar a otros más simples e indefinibles, los cuales serían simbolizados al punto de crear un lenguaje universal que (al ser utilizado mediante claras reglas deductivas), impediría la aparición de nuevas teorías. Leibniz crítica el concepto cartesiano de "cuerpo" o substancia corpórea. Postula, en cambio, que las substancias compuestas son divisibles. Sin embargo, esta divisibilidad no es infinita, al llegar a sus últimos elementos o partes ya indivisibles, ya no hay extensión, ni figura, ni divisibilidad. Estos elementos simples son también substancias (átomos de la Naturaleza), es decir unidades: mónadas.

Baumgarten es heredero de Leibniz, por lo tanto, se propone establecer a la estética como ciencia del conocimiento sensitivo. Instauro el concepto de estética siguiendo el espíritu de la Ilustración.

La estética para este autor tiene que ver con una manifestación sensible pero que no pretende buscar y encontrar las razones de dicha manifestación puesto que de hacerlo se destruiría el contenido estético del fenómeno. Por lo tanto, el conocimiento científico impide la captación de la belleza. Si se describe un paisaje en términos biológicos, y por lo tanto se describen sus partes, muere allí la posibilidad de la captación sensible y por lo tanto no habría estética. Porque no hay una captación del todo. En este sentido solo el artista podría captar esa totalidad y hacerla revivir en su obra. El artista para este autor unifica la multiplicidad sensible en una imagen plástica total.

Baumgarten pretendía lograr hacer de la estética una ciencia.

b) La estética kantiana: la finalidad sin fin.

Kant, con su *Crítica del Juicio* de 1790, busca el principio a priori del sentimiento de placer y de displacer. En su *Crítica de la Razón Pura*, de 1781, se va refiere a Baumgarten en una cita a pie de página donde dice:

“Los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra «estética» para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebido por el destacado crítico Baumgarten. Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar al rango de ciencias las reglas de dicha consideración crítica. Pero este empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo con sus fuentes [principales] meramente empíricas y, consiguientemente, jamás pueden servir para establecer [determinadas] leyes *a priori* por las que debiera regirse nuestro juicio del gusto.” (Kant, I, (1781), (2007) págs.66 y 67).

De entrada, se puede afirmar que, para Kant, no es lo mismo la estética que la crítica del gusto. La estética de acuerdo con su perspectiva sería una doctrina que constituye una ciencia; la ciencia de la percepción. En cambio, el juicio del gusto no sería científico, puesto que para Kant no hay ciencia de lo bello. Porque para que fuera posible la ciencia de lo bello, se debería poder resolver científicamente, es decir, por medio de argumentos si algo debe ser considerado bello o no, cosa que para Kant es imposible porque el juicio de lo bello no puede ser previo a la experiencia del objeto.

La filosofía kantiana se caracteriza por ser crítica y trascendental; lo trascendental se refiere al origen de nuestro conocimiento de los objetos, que no es para Kant empírico, sino que es independiente de la experiencia. En este sentido Kant es que se opone a la metafísica, porque esta pretendía conocer las cosas en sí, como por ejemplo Dios, el alma. En cambio, la filosofía crítica a diferencia de la dogmática examina y analiza la facultad del conocimiento y sus límites; deja de lado prejuicios para ir a investigar el origen, la extensión y la validez del conocimiento.

Kant con su filosofía trascendental va a tratar de analizar el conocimiento humano para establecer cuáles son las condiciones de posibilidad de este conocimiento que no depende del objeto sino del sujeto.

Respecto de los temas de estética hay un primer escrito que pertenece a su periodo precrítico, y se titula “Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime” del año 1764. Kant aquí señala que los sentimientos de lo bello y lo sublime pueden ser utilizados para interpretar las diferencias de géneros y de nacionalidades así, por ejemplo, lo bello se correspondería con lo femenino y lo sublime con lo masculino.

En cuanto a su filosofía crítica tenemos tres grandes obras:

“Crítica de la razón pura” (1781-1787) donde elabora su estética trascendental en la primera parte y en la segunda la lógica trascendental.

“Crítica de la razón práctica” de 1788, en el que desarrolla su ética.

“Crítica de la facultad de juzgar” de 1790, cuya primera parte se dedica a la reflexión estética.

En el primer escrito: “Crítica de la razón Pura”, plantea que el espacio y el tiempo son condiciones de posibilidad puras de toda experiencia sensible; no son espacio y tiempo entidades externas al sujeto sino formas de la sensibilidad que el sujeto aporta. A la disciplina que reflexiona sobre el espacio y el tiempo Kant lo denomina estética trascendental, entendiendo estética en su sentido etimológico que es lo relacionado con la sensación, la percepción.

Entonces en su “Crítica de la Facultad de Juzgar” va a producir un desplazamiento en el término estética, ya no será lo relacionado con la sensación o la percepción, sino con el sentimiento que es el fundamento del juicio de belleza:

"Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación, (unida quizás con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor de este. El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento, por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva" (Kant, I; (1790), 1961, pág.43)

Por lo tanto, el sentimiento del sujeto no nos dará información acerca del objeto, sino que por medio del sentimiento el sujeto registra de qué manera será afectado por la representación.

Kant distingue la teoría del conocimiento, y de la ética por un lado y por otro la estética la plantea como una disciplina autónoma. Para Kant, el sujeto trascendental reemplaza al sujeto empírico; siendo trascendental que está fuera del mundo y si están fuera del mundo para dar cuenta de ellas es condición que se ubique fuera del mundo y eso no es posible.

Por lo tanto, Kant busca un fundamento a priori necesario y universal. El parte del empirista inglés Hume, y lo que quiere es fundamentar el conocimiento; esto lo presenta en “Crítica de la Razón Pura”: “crítica no quiere decir, juzgar o criticar esto o aquello, sino que quiere decir “conocimiento”; serían los alcances y límites de la razón pura” (McNabb, D, 2011, 1:15’).

O sea, que Kant parte del sujeto que conoce. Este sujeto para conocer precisa que algo se le presente en la experiencia, y es aquí donde Kant se remite a Hume. Para Hume las cosas ocurrían porque ocurrían y no había ninguna posibilidad de

fundamentar esos hechos. Ocurren por el hábito. De aquí parte el principio de causalidad: que a determinadas causas le siguen determinados efectos, y esto está basado en la noción de hábito. Es decir, las cosas ocurren así porque siempre han ocurrido así y estamos acostumbrados a que ocurran así. Por ejemplo, si no llueve, los campos y las plantas se secan, se produce aridez.

Ahora bien, esto para Kant no es así. Lo que quiere él es fundamentar un pensamiento científico, que dé cuenta de cómo funciona la razón humana. Y este es el paso que el da, y que llamamos el giro copernicano.

Kant parte del sujeto, es el sujeto el que le dará forma al objeto.

Al sujeto se le presentan cosas, y lo que hace es conocer al objeto y con el conocimiento le da forma. Cuando Kant estudia la razón humana allí encuentra dentro de la sensibilidad estética, las nociones de espacio y tiempo.

Todos los objetos se nos presentan en esas dos dimensiones: espacio y tiempo. Pero el espacio y el tiempo los pone el sujeto, no están en el objeto. El sujeto solo puede conocer lo que construye al objeto. Se parte de un sujeto constituyente y el sujeto va a constituir su realidad dentro de las dimensiones de espacio y tiempo.

Entonces para Kant se trata de una filosofía idealista que parte del sujeto cognoscente y desde ese sujeto constituye la realidad. Que es aquello que el sujeto construye a partir de sí.

Para Kant no importa qué es esa realidad, sino cómo el sujeto construye esa realidad.

Es aquella que el sujeto asume para sí. El sujeto les da forma a las cosas, pero el sujeto no sabe qué son las cosas en sí mismas.

Este punto encuentra a Kant y a Descartes. Descartes también parte del sujeto con su cogito, pero parte del cogito, de esa certeza. La única certeza que tenía es el propio yo. Pero no tenía la certeza de la realidad externa, para darle crédito a esas cosas que se encuentran ahí afuera, entonces apeló a Dios, porque Dios no engaña.

En cambio, para Kant, las cosas que están ahí afuera existen porque hay un sujeto cognoscente que les da forma. Ese orden. Por eso hay un mundo. El sujeto es el hombre y al conocer esas cosas les da forma, la forma que el sujeto necesita para que existan. Kant no necesita la veracidad de Dios, lo que dice es que el sujeto conoce el mundo, que el sujeto construye. Es el mundo de una experiencia posible.

Pero lo que las cosas son en sí el sujeto no puede conocerlas, y esto por eso a Kant no le interesa.

Entonces, para Kant, hay un mundo de la experiencia posible, y un mundo que no se puede conocer, que esta fuera, y que es el mundo nouménico.

Kant, es formalista, porque es el sujeto el que le da forma a la realidad.

En este sentido lo mismo ocurre cuando se dice “el arte formal, el formalismo en el arte”, el artista es el que le da forma a la realidad El naturalismo es el que intenta reflejar la realidad tal cual es, o el hiperrealismo, pero nunca será la realidad misma.

La filosofía kantiana, es que parte del sujeto cognoscente y le da forma al mundo que se puede conocer. el mundo que no se puede conocer no nos importa. La razón le dicta leyes a la naturaleza, las leyes las ha puesto el sujeto al conocer la naturaleza, entonces lo que tiene es una naturaleza para sí que ha constituido con su saber y a esto Kant lo llama sujeto trascendental. Y lo trascendental quiere decir que la razón es constitutiva de un mundo que crea para que ella pueda conocer. Es el idealismo filosófico, porque le da al sujeto un lugar *princeps*.

En cuanto a la “Crítica de la facultad de juzgar”, está dividida en dos partes: "Crítica de la facultad de juzgar estética" y "Crítica de la facultad de juzgar teológica".

Por otra parte, en Kant, el termino estética tiene dos acepciones:

La estética trascendental se refiere a los principios *a priori* de la sensibilidad; la estética trascendental se ocupa de las intuiciones puras de espacio y tiempo; en cambio en la crítica de la facultad de juzgar se refiere al sentimiento de placer o displacer y define al juicio del gusto. -

En "Crítica de la facultad de juzgar estética" hay dos secciones:

- 1- "Analítica de la facultad de juzgar estética" y
- 2- "Dialéctica de la facultad de juzgar estética"

A su vez., la "Analítica de la Facultad de Juzgar estética" tiene el libro primero que es Analítica de lo bello y el libro segundo que es Analítica de lo sublime.

Esta crítica es necesaria para saber hasta donde es posible la metafísica. Y ¿qué es la metafísica? para Kant la metafísica busca verdades que no son empíricas, es decir, que no dependan de la experiencia, porque si dependen de la experiencia es contingente. Sino que busca verdades necesarias y *a priori*. No es necesario que este lloviendo, ni es *a priori* porque tenemos que experimentarlo para confirmarlo. Estas verdades tienen que ver con: el espacio y el tiempo (como ya lo he mencionado), con el orden de la naturaleza, con la naturaleza humana, con la posibilidad de moralidad, con el libre albedrio y con dios.

Kant lo que dice es que es necesario conocer los límites de nuestra razón para no sobrepasarnos e irnos hacia el dogmatismo. Además de ser *a priori* esas verdades deben ser sintéticas, esto es: proposiciones que puedan decir más allá de su referente, de lo que puede derivarse de un mero análisis de sus conceptos. Por ejemplo: Ningún soltero es un hombre casado es una típica proposición analítica dado que el concepto de “no estar casado” incluye implícitamente el “ser soltero”.

Kant busca verdades que en el momento de afirmarse no tengan que acudir a la experiencia.

Lo bello en Kant, será subrayado en esta tesis, dado que es inherente a lo propuesto. Así es que lo bello lo analiza ubicando cuatro características de los juicios del gusto, estos serán:

desinteresados

universales

tienen una finalidad sin fin

son necesarios.

Para Kant no se trata en materia de estética, del dicho popular: “en materia de gustos no hay nada escrito”; no está de acuerdo con esto. Va a tratar de considerar y dar cuenta de que hay juicios universales y necesarios; siendo estos los que a él le interesan. Por ejemplo, si vemos esto:



Y luego vemos esto:



¿Se podría decir que la primera construcción es más bella que la segunda?

¿Como puede explicarse y fundamentarse esto?

En la “Crítica del Juicio”, Kant tiene una explicación, el plantea que por ejemplo cuando decimos “la flor es bella” lo decimos desde un juicio que es subjetivo y no objetivo: lo que quiere sostener Kant es que la satisfacción que determina un juicio de gusto no puede encerrar interés alguno” (McNabb, D; 2011, 8:40’).

Kant quiere establecer que estos juicios cuando son puros son desinteresados. Experimentar algo como bello es placentero pero lo que quiere determinar Kant es que esta satisfacción no puede tener interés alguno, por eso en un jurado para el premio nacional en pintura o dibujo, no debería estar constituido por parientes de los artistas que se presentan. Porque no debe tener ningún interés personal. Si despierta un interés entonces no se puede hacer un juicio estético porque aquí lo agradable produciría una satisfacción patológica por los sentidos. Por eso, para que el juicio sea puro, no puede tener ningún interés. Tampoco, su fin debe tener alguna utilidad. Para encontrar belleza en algo no se debe tener en cuenta su fin.

El juicio del gusto es meramente contemplativo. No puede encerrar ningún interés por parte nuestra.

Dice Kant: “Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llamase bello”. (Kant, I, (1790), 1961, pág.50)

Segundo momento: aquí Kant, analiza el carácter universal del gusto. Es decir, que es válido para todos. Al ser desinteresado, entonces, es dado en creer que serán universales y no es objetiva sino subjetiva. Decir esto parece una contradicción y lo es si se habla de algo que agrada, como por ejemplo determinado color o comida. Pero

Kant contrapone lo bello y lo agradable. Un gusto por algo que agrada es subjetivo y no puede universalizarse. En este sentido, se debería decir “me es agradable” y no “es agradable”. Se trata, entonces, de un juicio particular, y empírico. El gusto por lo agradable lo llama el gusto de los sentidos, en cambio el gusto por lo bello lo llama gusto de reflexión. Este último es un juicio de validez para todos. No es relativo. Es decir, que debe suscitar para todos la misma cualidad estética. Y en esto Kant se diferencia respecto de lo que se suele sostener: que el gusto es relativo a cada uno. Ambos son subjetivos, pero solo el segundo es de validez universal. El punto aquí es cómo pasar de lo singular a lo universal. Por ej. si se dice “esta rosa es bella” podría tener en cuenta varias rosas y decir al compararlas que entonces son todas las rosas bellas. Sin embargo, dirá Kant que en este caso ese juicio no es meramente estético sino lógico. Se trata de una inducción usando un juicio lógico en el lugar de un juicio estético, pero esto no vale puesto que al juzgar a un objeto en los términos de un concepto se pierde toda presentación de belleza es por eso dice Kant que no puede haber regla alguna que nos obligue a juzgar algo como bello; no es cuestión de convencimiento sino de sentimiento.

Con los recursos lógico-lingüísticos es posible decir lo que hay en el mundo. Para Kant será por la vía de la razón que el sujeto puede crear las cosas del mundo.

Cualquier experiencia estética se compone del placer que sentimos frente al objeto y el juicio que emitimos frente a él. Y lo que Kant quiere saber es si el placer viene primero y luego decimos si es o no bello, o al revés si decimos que esto o aquello es bello y a partir de ahí sentimos placer.

Kant de estas dos opciones va a quedarse con la segunda. Es decir que para Kant primero está el juicio y después el placer.

Esto es fundamental para que Kant pueda seguir sosteniendo lo planteado a partir del giro copernicano.

Es decir, como ya se expuso al comienzo, se aparta de Hume al postular que el hombre no es un ser pasivo que recibe los datos del mundo exterior, sino que el hombre es activo en la producción del saber y dado que el conocimiento se produce gracias a nuestras facultades mentales y estas facultades son comunes a todos, entonces se puede dar cuenta de la validez universal del juicio.

Si en cambio partimos de un juicio desde el gusto, o cualquier sentido del cuerpo, esto no es universal sino particular, de cada uno. En cambio, si vemos el placer

como producto de una actividad mental todo cambia. Cuando juzgamos lógicamente, la imaginación y el entendimiento se relacionan para producir conocimiento.

Para Kant hay dos tipos de juicios estéticos: los juicios empíricos y los juicios puros. Los juicios empíricos, son juicios del sentido, juicios que Kant denomina, juicios estéticos materiales. Y al ser empíricos, van a predicar de un objeto o de su modo de representación, si es grato o no, motivo por el cual no pueden tener validez universal. Respecto de los Juicios estéticos Puros, también Kant los denomina juicios formales, juicios de gusto de la reflexión, y los plantea como juicios de gusto genuinos. Estos juicios no dependen de la experiencia, son a priori.

En este tercer momento Kant dirá que los juicios estéticos puros se caracterizan por encerrar una finalidad sin fin.

El tema de este tercer momento tiene que ver con los fines. El fin es el objeto de un concepto, puesto que es la causa de él. Un fin es un objeto cuya causa es el concepto del objeto, pero los juicios de estética no manejan ningún concepto. Por ejemplo, el fin de las flores es irrelevante para juzgar si son bellas. Por otra parte, el fin se puede referir al cómo y al para qué. El primero sería un concepto interno y el segundo externo. Se trata de otra característica de la belleza, que es la finalidad sin fin o mejor dicho sin un fin externo. Sí en cambio encuentro cosas de las que se cuál es su fin, como por ejemplo una lapicera, un cuaderno, ver esos objetos sobre mi mesa, por ejemplo, no me va a resultar extraño dado que su finalidad la puedo saber de inmediato. En cambio, puede que se presente un objeto que, aunque no sepa para que se usa, igual se me presenta como que tiene una finalidad, pero no se cual. Ese objeto se presentará como un enigma. Estas características de enigmático y misterioso son las que suscitan una obra de arte, las obras de arte carecen de algún fin objetivo que dé cuenta de su belleza.

Es decir, la finalidad sin fin alude a que es clave que no nos fijemos en el fin a la hora de hacer un juicio estético, esto es porque si se tiene en cuenta el fin, entonces se está siendo influenciado por el interés que se tiene respecto de la utilidad de ese objeto y se juzga al objeto a partir de una inclinación privada, partiendo patológicamente determinada. En cambio, si el juicio del gusto se propone como desinteresado, se debe tener en cuenta cómo afecta a las facultades de la imaginación y del entendimiento.

El juego libre entre la imaginación y el entendimiento que el objeto suscita debido a la finalidad que encierra, es lo que produce el placer que se siente, y en base a esto se juzga el objeto como bello. Luego Kant dice que ese placer tiene cierta causalidad, es decir:

“Nos detenemos en la contemplación de lo bello porque esa contemplación se acrecienta y reproduce por sí misma, y ese detenerse es análogo (bien no idéntico) a aquel en que un atractivo en la representación del objeto despierta repetidamente atención, pero manteniéndose pasivo el espíritu” (Kant, I (1790), 1961, pág.62).

Kant es formalista, esto porque valora las artes en función de su trato con la materia. Dirá que en las Bellas Artes el diseño es lo esencial. Lo que hace bello a un objeto no son los colores sino la forma. Un ejemplo es la obra de Andy Warhol y sus obras donde varía el color, pero el dibujo en su estructura se mantiene, como por ejemplo “serie-marilyn-0-cke”. En música puede una melodía estar en diferentes claves, pero la canción es la misma.

Kant termina este apartado diciendo que no puede haber ninguna regla del gusto que mediante conceptos determine lo que es bello; porque lo que determina el juicio del gusto no es el concepto del objeto sino el sentimiento del sujeto, por lo tanto, no puede haber ningún principio del gusto. No se puede obligar a nadie a que sienta placer frente a tal o cual obra. Y termina este punto diciendo: Belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin”. (Kant, I (1790), 1961, pág.75)

Cuarto y último momento de su análisis. Aquí quiere decir que los juicios de gusto son necesarios.

Lo bello guarda una relación necesaria con el gusto. No se trata de un juicio a partir de algo empírico, es decir por la vía de los sentidos porque esto último sería lo patológico para Kant. Podríamos decir que sería lo mismo cuando sentimos placer frente a lo bello, pero para Kant no es así, porque el gusto que sentimos cuando se trata de lo bello, porque el gusto que sentimos no es un gusto de los sentidos sino un gusto producto de la reflexión. Dice Kant que la necesidad que caracterizan a los juicios de gusto se basa en un principio subjetivo que es el juego que se da entre la imaginación y el entendimiento cuando se encuentran ante un objeto bello. Esta relación que se da entre las facultades de conocer, Kant la llama sentido común. Y es este sentido común (que no es lo que se suele entender como sentido común) lo que constituye el elemento *a priori* que determina la universalidad de los juicios del gusto.

Esto quiere decir que la belleza no es ninguna propiedad empírica del objeto, si fuera así podríamos conocerlo mediante un concepto y entonces convencer a los demás

mediante el argumento de lo que es bello y de lo que no lo es. Una obra de arte es capaz de mantener el entendimiento y la imaginación en suspenso produciéndose un placer estético por el juego armonioso entre esas facultades mentales del entendimiento y la imaginación y no se puede decir con un concepto.

La tercera característica del juicio del gusto es para Kant, “una finalidad sin fin”. Esta característica es la que toma Miller para hablar del síntoma en su ponencia “El ruseñor de Lacan. ¿Y que es esta finalidad sin fin?”

En principio se trata de saber qué papel juegan los fines de un objeto cuando lo juzgamos estéticamente: “Si se quiere definir lo que sea un fin atendiendo a sus determinaciones trascendentales (sin presuponer nada empírico como sería el sentimiento de agrado: fin es el objeto de un fundamento real de su posibilidad); y la causalidad de un concepto con respecto a su objeto es la finalidad (*forma finalis*)” (...) “La conciencia de la causalidad de una representación con vistas al estadio del sujeto, para mantenerlo en él, puede indicar en general en este caso lo que se califica de agrado; desagrado, por el contrario, es la representación que contiene el motivo para determinar el cambio del estado de las representaciones en su contrario (para desviarlas o suprimirlas)” (Kant, I; 1790 (1961) págs. 59 y 60).

Entonces, un fin es un objeto cuya causa es un concepto del objeto, que se puede entender, en el ejemplo siguiente: si quiero tomar un café, debo primero pensar los pasos a seguir para su elaboración, en este caso el café es el fin, y para lograrlo debo formar un concepto que me permita su elaboración, otra forma de decirlo es que permita realizar ese concepto.

Se lleva a cabo una serie de pasos para hacer el café en la realidad; por lo tanto, lograr tomar un café depende de la representación mental de ese concepto. Lo que dice Kant, es que contrariamente al ejemplo del café, un juicio del gusto estético debe encerrar una finalidad sin fin, dado que los juicios del gusto no manejan conceptos, son sin conceptos. A pesar de la ausencia de un fin determinado, el objeto manifiesta finalidad; este concepto de finalidad es importante porque gracias a él se siente placer en lo bello.

A su vez hay dos maneras de conceptualizar un fin. A saber: interna o externa. La interna responde al cómo y la externa responde al para qué.

Como en el ejemplo del café, si se quiere construir un mueble se debe formar un concepto del fin interno, y responder a la pregunta por el cómo construirlo. Pero este fin interno no da cuenta de lo que es un mueble, por ejemplo, una biblioteca. Falta el fin

externo, que sería el “para qué sirve esa biblioteca”. Los objetos tienen una utilidad que va más allá de ser lo que son. Puede haber múltiples fines externos.

Pero hay objetos de los que sabemos el fin interno, pero no sabemos el fin externo. Por ejemplo, frente a un objeto de madera, puede que no se sepa qué es, pero puede parecer que ha sido diseñado para algo. Esto es una finalidad sin fin. Será sin fin externo. Porque no se sabe para qué es. Tiene fin interno, pero no externo, no lo se puede captar.

Tiene un carácter enigmático; pero la diferencia entre los objetos de madera de este ejemplo y un objeto de arte es que la ausencia del fin externo en el caso del objeto de arte no es una característica accidental, como si lo es para los objetos de madera que se encontraron, sino que, en el objeto de arte, la falta de fin externo es esencial.

Las obras de arte carecen de un fin objetivo que den cuenta de su belleza. El objeto de arte es un objeto ambiguo, porque no se sabe precisar su fin externo. Capta la atención y por eso se puede saber que tiene una finalidad, es decir, un fin interno, porque se puede decir cómo fue elaborado ese objeto, por ejemplo, en un cuadro: si fue creado desde determinada perspectiva, con determinados materiales, en tal soporte. Es decir, su finalidad. Pero no se puede decir su fin externo, y por eso mantiene nuestra capacidad cognitiva en suspenso incapaz de emitir un juicio conceptual.

“Las facultades del conocimiento puestas en juego por esta representación, se mueven con libertad en este caso, porque ningún concepto determinado las adscribe a una regla especial de conocimiento. Por consiguiente, en esta representación, el estado de ánimo debe ser el de un sentimiento del libre juego de las facultades de representación en una representación dada para un conocimiento. (...) para que llegue a convertirse en conocimiento de una representación por medio de la cual se da un objeto, se requiere la imaginación, que combine lo diverso de la intuición, y el entendimiento, para la unidad del concepto que una las representaciones”. (Kant, I; (1790), (1961) pág. 57).

Esto se podría interpretar como que el juego libre entre la imaginación y el entendimiento que el objeto suscita debido a la finalidad que encierra es lo que produce el placer que sentimos en base al cual juzgamos objeto como bello. Es decir, al no tener un fin externo, el objeto de arte se presenta como ambiguo y dado que, para Kant, primero está el juicio y luego el placer, el juicio se produciría en el juego entre la imaginación y el entendimiento, este juicio no es lógico, sino estético. Separa Kant la lógica de la estética.

Kant termina este apartado diciendo: “No puede haber ninguna regla de gusto objetiva que determine por conceptos lo que sea bello, puesto que todo juicio de esta fuente es estético, es decir, que su motivo determinante es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto. Tarea inútil sería buscar un principio de gusto que mediante determinados conceptos nos diera el criterio general de lo bello, pues lo buscado sería imposible y contradictorio en sí mismo”. (Kant, I; (1790) (1961) pág.71). Es decir que no puede haber ninguna regla del gusto que diga mediante conceptos lo que es bello; esto es así porque lo que determina el juicio del gusto no es el concepto del objeto sino el sentimiento, por lo tanto, no hay un principio del gusto a diferencia de los principios que si hay para el conocimiento. Tal como se expuso al comienzo el placer no proviene de los sentidos del gusto, porque de ser así, este sería otro tipo de placer que obedece a lo patológico del sujeto. En cambio, el artista ha creado la forma de tal manera que la imaginación y el entendimiento no llegan con facilidad a engancharse una con la otra, como si se diera en un juicio lógico, sino que se encuentran en un estado indeterminado de juego libre entre sí. Ese juego es posibilitado por la finalidad del objeto, cuyo fin se ignora. Es lo que produce placer en base al cual juzgamos que un objeto es bello. Es decir, tal como ya se expuso: primero es el juicio y luego el placer.

Kant termina este punto con su definición de lo bello, donde dice: “Belleza es la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin la representación de un fin” (Kant, I, (1790), (1961), pág. 75)

En la cuarta característica, la de necesidad, lo bello guarda una referencia necesaria con el gusto. Kant dice que es una necesidad de tipo especial. a diferencia de los juicios del gusto, los juicios cognitivos se hacen con principios objetivos, empíricos. Para Kant dado que el gusto que sentimos no es un gusto de los sentidos, sino un gusto de reflexión, lo que determina el placer no son los órganos sensoriales sino las facultades del conocer, la imaginación y el entendimiento. Se podría sostener que, para Kant, es otra la conceptualización de sentimiento; no se refiere al sentimiento como percepción de los sentidos, sino como producto del libre juego de la imaginación y el entendimiento. Dice Kant que la necesidad que caracteriza a los juicios del gusto se basa en un principio subjetivo pero este principio subjetivo no es del gusto de cada uno, particular o el determinado por los sentidos del gusto, sino que es el que produce el juego libre que se da entre la imaginación y el entendimiento. Y esta relación que se da entre las facultades del conocer, Kant las llama sentido común. Y es este sentido común el que constituye el elemento *a priori* que permite la universalidad de los juicios del

gusto. Esto es posible porque la relación en la que se encuentran las facultades frente a un objeto bello es la condición de posibilidad de cualquier otra forma de relación, incluso la que posibilita a los juicios cognitivos. Si estos son universalizables, entonces los juicios estéticos también lo son. Kant sostiene: “Bello es lo que, sin concepto, se reconoce como objeto de su placer necesario” (Kant, I, (1790), (1961).

Respecto del arte en general, Kant distingue la obra de arte de lo que no lo es; por ejemplo: la naturaleza, la ciencia y el oficio.

Para dar algún ejemplo, en relación con la naturaleza, si se observa un hormiguero, se puede pensar que es una obra de arte o de ingeniería, pero para Kant, no es un objeto de arte. Dado que estos objetos de la naturaleza están fabricados a partir del instinto; y para que sean obras de arte, deben ser producto de un proceso libre y racional. Sin embargo, no todo trabajo racional es una obra de arte, entonces, Kant distingue el arte de la ciencia.

Con la ciencia se pueden inventar vacunas, remedios, pero no son objetos artísticos, tienen una fórmula precisa y un modo para hacerlas. En cambio, un objeto artístico no. Si se le pide a un artista que pinte un cuadro que represente un estado de enamoramiento por un objeto determinado, aunque se le brinden todo tipo de detalles, el artista no podrá llevarlo a cabo del modo que espera el que lo está solicitando.

Finalmente, Kant distingue la obra de arte del oficio: el arte que se hace por oficio es mercenario, porque es el arte como trabajo, y en este sentido está al servicio del intercambio mercantil, que en general es el dinero. En cambio, el arte es libre, y la recompensa está en crear la obra. Kant sostiene que el artista esa experiencia lo vivencia como un juego y el juego es posible porque la actividad es libre. Kant insiste en el carácter libre de la expresión artística, cualquier cosa que este del lado del mercantilismo del objeto o de la obligación, es posible que se produzca un objeto, pero no es arte.

Kant continúa su desarrollo sobre el arte y la naturaleza y va a decir algo que pareciera contradecir la distinción que hizo antes entre arte y naturaleza: “...la idoneidad del producto del arte bello, aunque sea deliberada, no debe parecerlo; es decir, el arte bello debe considerarse como naturaleza, aunque se tenga conciencia de que es arte. Y un producto del arte aparece como naturaleza por el hecho de que aun habiéndose alcanzado toda la precisión, en el acuerdo con las reglas únicamente gracias a las cuales el producto puede llegar a ser lo que se pretende que sea, eso se logra sin meticulosidad, sin transparentarse la forma académica, es decir, sin la menor huella de

que el artista haya tenido presente las reglas, que pudieran haber puesto trabas a sus energías espirituales” (Kant, I; (1790), (1961), pág. 151). Lo que parece dice en esta cita Kant, es que cuando experimentamos una obra de arte, somos conscientes que ese objeto artístico es producto de lo humano, pero también es parte de la naturaleza desde la perspectiva de que se trata de algo libre, que no obedece a reglas. Si bien, lo académico puede estar en una obra, lo que importaría es que no debería mostrarse al espectador. Este no debe darse cuenta de que contiene elementos académicos. Y es a partir de esta formulación que Kant define que es para el “genio”. Así dirá:

“Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista, pertenece a la naturaleza, podría decirse que genio es a disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.” (Kant, I, (1790), (1961) pág.152).

¿Kant, que quiere decir cuando considera al genio como vehículo de la naturaleza?

Aquí se puede establecer una diferencia presente en los objetos de arte, lo que plantea Kant es que todo arte presupone reglas, por ejemplo, el Museo de Bellas Artes es una obra de arte, pero está construido a partir de reglas que podrían reproducirlo, otro arquitecto podría volver a hacerlo. En cambio, el concepto de arte bello, tal como lo concibe Kant, no permite que un juicio sobre la belleza de la obra sea derivado de ninguna regla, porque una regla implica un concepto o varios conceptos y al juzgar al objeto artístico no se puede recurrir a ningún concepto de la manera en la que el producto debe hacerse. Esto forma parte de la finalidad sin fin, tercera característica del juicio del gusto.

Por eso Kant concluye que el arte bello no puede producir ninguna regla mediante la cual su producto sea realizado, sino solo la naturaleza que actúa en el sujeto y da la regla al arte.

De esto Kant deriva varias consecuencias: lo que el artista hace no es una habilidad que puede ser aprendida, siguiendo reglas, sino que consiste en un talento para producir algo por el cual ninguna regla determinada puede darse. Lo más importante del genio es la originalidad. Por otra parte, los productos del genio deben ser ejemplares, sirven como estandarte o guía para que otros refieran su gusto o su capacidad de juzgar.

El genio no se aprende, no se adquiere vía una gran inteligencia. Einstein puede haber más de uno, diría Kant, pero Homero no. Para Kant es así, y no se puede enseñar

cómo tener esa inspiración. Solo sirve como modelo para ser seguido. Por ejemplo, Picasso seguía a sus maestros hasta que encontró su propio estilo.

En cuanto a la sublimación: Lo bello y lo sublime tienen algunas cosas en común y otras que son diferentes. Por ejemplo, tienen en común que ambos se refieren al placer que en cada uno suscita. Pero son diferentes respecto de que lo bello en la naturaleza remite a la forma del objeto y esta es su limitación, en cambio lo sublime puede encontrarse en un objeto sin forma.

En lo bello intervienen el juego entre la imaginación y el entendimiento; en lo sublime intervienen la imaginación y la razón.

Lo sublime es lo absolutamente grande, y decir “absolutamente” es crucial, porque indica que no es comparable con nada. O, mejor dicho, sería aquello que siempre que lo comparemos con otra cosa, esa otra cosa será pequeña. Por eso dice Kant, lo que es sublime no puede encontrarse en la naturaleza.

A partir de este concepto de lo absolutamente grande va a discernir lo que es medible matemáticamente de lo que es medible estéticamente. Lo matemático implica una medición por medio de magnitudes, en cambio lo estético es medible por intuición. Lo sublime es de diferentes especies: si viene acompañado por horror o melancolía, es lo sublime-terrible; si viene acompañado de admiración sosegada: lo noble; y si viene acompañado de una belleza que se extiende sobre un plano sublime: lo magnífico.

A diferencia de lo bello, lo sublime para su análisis Kant lo divide en sublime matemático y sublime dinámico.

Lo sublime matemático: es lo que es absolutamente grande, lo infinito. Absolutamente grande quiere decir que es grande por encima de toda comparación, al menos con una medida objetiva. Es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.

La apreciación de las magnitudes mediante conceptos de números es matemática; pero la de la mera intuición (por la medida de los ojos) es estética.

Por ejemplo, se puede medir una magnitud matemáticamente y se puede usar para esa medición distintas unidades de medida, ya sea centímetros, pulgadas, etc. Pero lo que dice Kant es que por esta vía nunca vamos a llegar a una medida básica.

Si medimos en metros, dada que esta es una unidad que manejamos se puede entender de qué se trata por ejemplo la medida de alto del obelisco, 67,5 m. Ahora si decimos que mide 2637.7952755905512 pulgadas ya nos perdemos y no entendemos

nada. Pero decir que el obelisco mide, 67 metros con 5 ya es una medida que nos resulta conocida, familiar.

Pero el problema es que sigue siendo otra medida. Y como tal, siempre puede haber algo más grande que eso. Entonces ahí no se puede ubicar lo sublime. Por eso Kant, dice que nuestra estimación de la magnitud de la medida básica tiene que consistir solamente en que se la pueda aprender inmediatamente en una intuición.

Sabemos que es la longitud de un brazo, de una mesa, de un árbol, cosas que todos hemos intuido con el ojo. Esto es igual que la paradoja del diccionario, definir una palabra con otra palabra nos lleva una infinitud de sentido. Lo mismo ocurre con las medidas cuando usamos otras para medir. Por eso lo que hace falta es una intuición, dice Kant, intuición o experiencia del objeto. Hace falta una definición ostensiva o estética. Ostensivo se refiere a señalar algo cuando las palabras no alcanzan para explicar.

Lo sublime matemático, entonces, es lo que es absolutamente grande, lo infinito. Absolutamente grande quiere decir que es grande por encima de toda comparación, al menos con una medida objetiva. Es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.

Lo sublime matemático no tiene relación con los productos humanos sino con la naturaleza en bruto, y tampoco está asociada a ninguna emoción de verdadero peligro. Es la naturaleza en aquellos fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud.

En lo sublime el placer que sentimos es debido a la relación entre la imaginación y la razón.

La razón no es el entendimiento. Razón se escribe *Vernunft* en cambio entendimiento se escribe *Verstand*.

Para Kant el entendimiento es el pensamiento discursivo, científico, determinado. Y las intuiciones sensibles entrarían dentro de las funciones del entendimiento.

Lo sublime matemático es, entonces, lo absolutamente grande.

Lo sublime dinámico, en cambio, es aquello suscitado por fuerzas de la naturaleza superiores a nosotros, que abruman. Es el sentimiento despertado ante una gran tempestad. Provoca por un lado temor, sentimiento de total impotencia y por otro hace sentir una capacidad de resistir, de valor. Es un medirse con respecto a la naturaleza, un sentimiento de estimación respecto del propio destino.

Capítulo 3

Saber hacer con el síntoma

1- Variedad de saberes en la enseñanza de Lacan.

En principio, se va a desarrollar el concepto de saber en determinados momentos de la enseñanza de Lacan. Se especificará de qué saber se trataría del lado de la posición del analista; qué saber le conviene para la dirección de la cura y qué saber es el que permitiría un hacer diferente al de la neurosis.

En este sentido se hace necesario ir delimitando los alcances del saber y las diferentes formas que adquiere el mismo, a los efectos de ubicar de qué saber se trata en el “saber hacer”.

A lo largo del Escrito “Variante de la cura tipo”, Lacan irá desbrozando cual es el lugar de esta “extraterritorialidad” no sin acudir al concepto de saber y cuál es el saber que conviene al psicoanalista. En todo caso, podría afirmarse que ese lugar, extraterritorial, que más tarde se podría pensar como lo “éximo”, no tendría, ya que ver, con la posición “murciélago”, que Lacan plantea como un lugar posible para el psicoanalista:

“Entonces todo reconocimiento del psicoanálisis, lo mismo como profesión que como ciencia, se propone únicamente ocultando un principio de extraterritorialidad ante el que el psicoanalista está en la imposibilidad tanto de renunciar a él como de no denegarlo: lo cual le obliga a colocar toda validación de sus problemas bajo el signo de la doble pertenencia, y a armarse con las posturas de inasible que tiene el Murciélago de la fábula”. (Lacan, 1966; 2002), pag.313.

Dicha fabula, cuenta que en los principios de los tiempos hubo una guerra entre los mamíferos y las aves. Ambos bandos no podían ni verse. Cada grupo de la selva tomaba parte por uno de los dos. Sin embargo, el murciélago decidía no tomar partido por ninguno y en cambio cuando estaba en el grupo de los mamíferos plegaba sus alas y se hacía pasar por roedor. En cambio, cuando estaba con las aves, hacia lo contrario desplegando sus alas para que lo crean un ave más. Ocurrió que ambos bandos se percataron de la maniobra del murciélago y entonces tuvo que esconderse y solo pudo salir de noche, ya que nunca más tuvo lugar ni con las aves ni con los mamíferos.

Se podría desprender de lo que deja planteado Lacan, que sería la buena manera para el psicoanalista, sin acomodarse a saberes instituidos ni a normas que dicte un Amo, estar fuera del sistema de la férula del Amo, sosteniendo un saber que no es el saber del Amo, pero tampoco, pero tampoco solo quedarse en el ámbito del saber “enciclopédico”. Como el murciélago saber hacer con el semblante, y así tener el poder-saber de alojar lo diferente.

En cuanto al saber enciclopédico; enciclopedia, del griego: *ἐγκύκλιος παιδεία* [enkyklios *paideia*], significa: ‘círculo de la instrucción o para decirlo mejor, educación redonda’. El saber enciclopédico tiene siempre la pretensión de sostener un saber universal y objetivo. Tampoco se trataría del saber cómo poder a la hora de interpretar; en ese caso sería un análisis intelectualista, que se podría sostener que produce el efecto de sugestión en el paciente.

En esta primera época de la enseñanza de Lacan, la verdad es lo que sería posible descifrar, habría la posibilidad de arribar a una verdad del síntoma (este concepto de síntoma ya fue expuesto en el capítulo 1). Entonces, no basta con analizar la sugestión producida por ese “análisis intelectualista”, dado que de hacerlo solo se pondría en juego la relación de yo a yo entre analista y el paciente:

“Semejante análisis dibujaría solamente la relación de un Yo con un Yo. Es lo que se ve en la fórmula usual, que el analista debe hacerse aliado de la parte sana del Yo del sujeto, si se la completa con la teoría del desdoblamiento del Yo en el psicoanálisis. Si se procede así a una serie de biparticiones del Yo del sujeto llevándola *ad infinitum* está claro que se reduce, en el límite, al Yo del analista”. (Lacan, J, 1966; 2002, pág. 324).

La propuesta de Lacan en este momento consiste en desbaratar lo imaginario, ponerse en cruz (tal como lo grafica en el esquema Lambda que ya fue expuesto) a partir dar lugar a la palabra plena, que dilucidaría la verdad a develar, esto sería la castración.

En otras palabras, la castración aquí Lacan la propone como lo que adviene con la vida: la mortalidad. Porque se nace, al mismo tiempo, se produce la ascensión a la muerte. Ningún saber “objetivo” puede dar cuenta de eso que no tiene representación en el inconsciente. No hay inscripción ni de la muerte ni de lo femenino, por lo tanto, hay un saber que no hay. Esta idea se encuentra desde la primera época de Lacan, aunque con diferencias respecto de su última teoría. Así es que la muerte para el ser hablante

será algo siempre inaprensible. El “ser para la muerte”, el *Dasein*, es un concepto que toma de Heidegger, que fundamenta en su libro *Ser y Tiempo*. Brevemente, el ser ahí es el ser arrojado en el mundo. El ser humano viene al mundo, es arrojado allí, y al mismo tiempo al advenir a la vida está marcado, inexorablemente por la muerte. Desde esta perspectiva no habría sujeto y objeto sino un ser que se realiza como posibilidad. No es una realidad el *Dasein* sino una posibilidad y es humana. El animal en cambio, si bien también está marcado por la muerte segura, no sabe qué va a morir. El ser humano sabe que va a morir, pero supone que no es un hecho inminente. Que morirá algún día, pero no ahora. Entonces, esa posibilidad que es el *Dasein*, es la posibilidad por excelencia. Alguien que padecía una grave enfermedad, una vez dijo que le había preguntado al médico si iba a morir. El médico le respondió, “eso es seguro, pero no ahora”. Y había agregado: “No se sabe porque la gente se preocupa tanto por la muerte, si es lo único seguro que hay”.

Se podría decir que este médico era heideggeriano. El hombre es el único, en tanto *Dasein* que se pregunta por el ser. Es un interrogante exclusivamente humano.

“Lo existencial- mente “podido” en el comprender no es una cosa, sino el ser en cuanto existir. En el comprender se da existencialmente ese modo de ser del *Dasein* que es el poder- ser. El *Dasein* no es algo que está-ahí y que tiene, por añadidura, la facultad de poder algo, sino que es primariamente un ser-posible. (Heidegger, M; <http://www.philosophia.cl>, 1926, pág.146).

En esta primera parte de su enseñanza, Lacan está proponiendo un final de análisis compatible con la asunción del ser para la muerte, cuyo condicionamiento es poner en estado de suspensión todo saber. La única potencia como posibilidad es el ser ahí para la muerte, pero esta posibilidad no está del lado del saber ni teórico ni construido, dado que la muerte no es un objeto imaginable y el analista tampoco puede saber nada de ella más que tiene como inminente esa posibilidad. Lacan, se pregunta, entonces: “¿qué debe saber, en el análisis, el analista? (Lacan, J, 1966; 2002, pág. 334 y 335).

El saber para el Lacan de esta época es que el analista sepa respecto del síntoma, su ignorancia. Aquí Lacan toma el síntoma como formación del inconsciente, y en este sentido estaría al servicio de censurar la verdad. Acude aquí a las pasiones del alma de Descartes para especificar que la ignorancia respecto es una de las pasiones. Siendo las otras dos, el amor y el odio. Respecto de estas pasiones, Eric Laurent, plantea que para

Lacan estas pasiones están ligadas al budismo. Las pasiones del amor y del odio, serían pasiones que producen en el ser hablante, la adhesión a los objetos del mundo. El amor pasión estaría vinculado a la creencia de que el otro tiene ese objeto precioso que me falta y el odio apuntaría a arrebatarse al otro ese objeto que se le supone que posee. Y la ignorancia sería la pasión del desconocimiento respecto del propio goce.

Sin embargo, habría otra ignorancia, que no es una pasión, la docta ignorancia con la que Lacan termina este escrito: “el análisis no puede encontrar su medida sino en las vías de una docta ignorancia”, (Lacan, J, 1966; 2002, pág. 346).

2- El saber que no hay

Podría plantearse que en la “*docta ignorancia*”, hay un saber que no hay.

La “*docta ignorancia*” es un concepto elaborado por Nicolás de Cusa, se podría decir que se trata del límite respecto del saber.

Nicolás Krebs, más tarde cardenal de Cusa, nació en 1401. Hijo de una familia humilde, ingresa en 1413 al convento de los Hermanos de la Vida Común. Estos clérigos impartían una enseñanza poco ortodoxa porque no adherían absolutamente a la escolástica de la época: rechazaban el pensamiento medieval ptolemeico – la tierra como centro del universo-. A los 15 años se matricula como doctor en derecho, luego le siguieron los estudios en matemáticas y medicina. En 1426 llega a ser el secretario del Legado Pontificio Cardenal Orsini. A su lado comienza la carrera de diplomático. Buscador de manuscritos, encuentra las comedias de Plinio y la República de Cicerón. Muchos de sus desarrollos serán retomados por Copérnico y por Giordano Bruno quien lo apodo el “divino cusano”.

De los antecedentes de su pensamiento Dionisio el Areopagita fue uno de ellos. Este filósofo del medioevo planteaba una concepción de Dios y del mundo de la Edad Media en jerarquías entre el cielo y la tierra. El cosmos estaba dispuesto en grados. Mundo inferior y mundo superior; mundo sensible y mundo inteligible que se oponían entre si siendo su esencia la negación recíproca. Entre estos mundos se extendía un camino de mediación por medio del cual lo finito pasa a lo infinito y viceversa.

A diferencia de él, Nicolas de Cusa plantea que el hombre se pone con relación a Dios en forma inmediata y no, acorde a una jerarquía, gradual y determinada; de movimiento, iluminación y finalmente unificación. Se trata del conocimiento de Dios y no de su origen, para lo cual no lo conforman las respuestas que habían dado la filosofía y la teología medieval. Si para él carecen de validez es porque todas ellas suponen una

comparación, una medición. Si hay que medir los objetos del conocimiento, entonces habría que pensar que estos son homogéneos y quedarían reducidos a una única unidad posible de medida. Rechaza entonces, la teología tradicional, que consistía en la separación jerárquica de los mundos superior e inferior.

El concepto de “*docta* ignorancia “se funda en la coincidencia de los contrarios; se trata de hacer coexistir lo máximo absoluto con lo mínimo absoluto, por lo tanto, no se trata de lo grande o pequeño. Lo máximo absoluto queda así desprovisto de cualidad; no implica un adjetivo

El pensamiento de Cusa va a separarse de Aristóteles porque no acuerda con las leyes del pensamiento por él planteadas. Estas incluyen la comparación, cuyo resultado es que lo igual y semejante se unen y lo desigual y disemejante se separan. El principio de identidad afirma que si un enunciado es verdadero entonces es verdadero; el principio de contradicción dice que ningún enunciado puede ser verdadero y falso a la vez, y el principio del tercero excluido sostiene que un enunciado es verdadero o es falso. No le sirve a Nicolas de Cusa la lógica aristotélica para pensar lo absoluto y lo infinito, que está para él por encima de toda comparación, por encima de lo limitado, individual y condicionado.

Se trata de un nuevo tipo de lógica que no excluye la coincidencia de los contrarios, sino que la emplea. Lo máximo absoluto y lo mínimo absoluto coinciden y constituyen el principio permanente para el progreso del conocimiento. Una manera posible de pensarlo sería a partir de la relación entre las cantidades infinitamente pequeñas y las cantidades infinitamente grandes. Ambas cantidades serían evanescentes en tanto infinitas, pero el punto de relación entre ellas es finito, “Creo que aparece fundamentalmente en él: toda relación es medida; solo que toda medida, es decir toda relación, se hunde en el infinito” (Deleuze, G; 1981, págs. 366 y 367). Deleuze lo explica a través de la recta trigonométrica, es a través de ella que se encuentra un límite, tercer lugar producto de la relación entre los dos términos infinitos. Para decirlo de otra manera y aplicarlo al tema que se está trabajando en este punto: alcanzar el saber absoluto es imposible dado que apunta al infinito. Ni ocupando el lugar del paciente ni adviniendo analista es posible alcanzar un saber total. Del lado del paciente la búsqueda de un saber todo puede llevar a la infinitización de un análisis de la mano del delirio del S2; y por lo tanto nunca arribar al lugar del analista. No se produciría ese pasaje.

Ernst Cassirer en su libro *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* dirá a partir de su desarrollo sobre el pensamiento cusano, que para el conocimiento de

lo absoluto no hay ningún recurso racional, ningún procedimiento discursivo que sea capaz de borrar la distancia que se abre entre lo finito y lo infinito, ni de alcanzar por ese medio el uno al otro. Se presenta así, para Cusa un nuevo modo de conocer en el que algo escapa al intelecto, para subrayar entonces, que el conocimiento de lo absoluto es para Cusa imposible porque al conocimiento humano, finito, le queda frente a ese saber absoluto aceptar su límite. Que sea inaccesible implica el conocimiento de la imposibilidad misma. La figura matemática que el encuentra para representar, por un lado, el conocimiento humano y por otro lo que escapa, es la figura del polígono. A medida que se alcanza más y más saber, sus lados se multiplican, pero nunca llegará a ser una circunferencia perfecta. La *docta ignorantia*, como saber ignorante es para el filósofo el punto de partida de la acción creadora.

¿Cómo leer, entonces, esta “*docta ignorantia*”, desde el psicoanálisis?

Desde los comienzos, tal como se planteó en el capítulo 1, Freud sostiene que hay un saber que escapa al sujeto. Tanto cuando trabaja el concepto de defensa y su motor: esa carga que como resto la motoriza, como cuando elabora toda la teoría del inconsciente, y la represión que conlleva.

Por otra parte, y en cuanto a las teorías sexuales, Freud había planteado las preguntas que los niños al respecto se hacen. El niño formula sus teorías sexuales a partir de la premisa universal del falo y se preguntan: ¿de dónde vienen los niños? Las preguntas que el niño dirige al Otro sustituyen una pregunta que no formula. Lo que el niño no quiere saber es sobre la diferencia sexual. De entrada, se puede pensar esta encerrona que se presenta en esta búsqueda de saber. El querer saber respecto de lo sexual se constituye como un imposible, dado que como se había planteado no hay inscripción ni de la muerte ni del órgano sexual femenino para decirlo en términos freudiano. La muerte de la que no hay inscripción, es la castración por excelencia. En cuanto a la lógica fálica que el niño pretende, borrando la diferencia, hace de la egida del falo un universal: “todos tienen, hasta las cosas inanimadas”. Freud ubicaba así, un saber que escapa a toda representación. Que se escabulle, para el cual no hay palabras ni significantes. Ese agujero que es la castración que como límite se impone a la estructura será taponado de diferentes maneras, o para decirlo desde la última época de Lacan, será anudado singularmente, como un modo de tratamiento a eso que no hay y de lo cual tampoco hay un saber: “el sujeto no sabe sobre aquello que está en el origen de los síntomas que soporta porque nada quiere saber de qué no se puede saber que no hay Saber sobre lo sexual”. (Masotta, O, 1996, pág.29)

Si desde la constitución subjetiva el lenguaje irrumpe en el cuerpo para operar en él separando el goce todo, la consecuencia es que el sujeto pierde el acceso al goce absoluto y el saber sobre el goce de la Cosa. De esta operación queda un resto, que Lacan llamó objeto “*a*”; resto que se constituye como *plus* de goce y como causa del deseo. Es a partir de un vacío, agujero que recorta la pulsión satisfaciéndose en su recorrido, que se instala el objeto como velo a la vacuidad del ser. El cierre simbólico que se produce en el hablante-ser por la mortificación del significante en el cuerpo, viene a instalar allí la marca de lo no-conocido, lo *Unerkante*, el ombligo del sueño freudiano. Se trata del cierre simbólico al agujero en lo real. Marca que se imprime desde la represión primaria.

Entonces, esa pregunta que Freud sabía que el niño no formula, es una pregunta imposible; en tanto hay algo indisoluble del Complejo de Edipo. Se trata de la cicatriz de la castración que deja por fuera lo que no se inscribe. He ahí lo traumático para el ser hablante: no hay relación sexual, no hay La mujer, tampoco hay El padre. Este saber que no-hay es saber sobre lo real, la cicatriz entonces es respecto de un agujero, marca fundante que se inscribe en el cuerpo: “Las pulsiones son nuestros mitos, ha dicho Freud. No hay que entenderlo como una remisión a lo irreal. Es lo real lo que mitifican, según lo que es ordinario en los mitos: aquí el que hace el deseo reproduciendo en ello la relación del sujeto con el objeto perdido”. (Lacan, J; 1964, pág.832)

Es a nivel de eso no-conocido eficaz que opera lo imposible “lo que no cesa de no inscribirse”. La relación del ser hablante al inconsciente real se concibe a partir de la marca que inscribe el no-todo en la estructura, eso mismo que Freud denominó como *bejahung* primordial, operación que inscribe algo de eso que no hay, para producir en un momento lógico posterior la *ausstossung*, por lo tanto, hay una imposibilidad lógica y estructural que todo el saber sea posible. Hay un saber que no hay, dado que algo escapa al saber.

No se trata, entonces, en la “*docta* ignorancia” de apelar a ignorar un saber “posible” de alcanzar:

“...articulé que esta frontera sensible entre la verdad y el saber es ahí precisamente que se sostiene el discurso analítico. Pues bien, entonces es un buen camino para proferir, levantar la bandera del no-saber. No es una mala bandera. Puede servir justamente de llamada a lo que no es de todos modos excesivamente raro de reclutar como clientela: la crasa ignorancia” (Lacan, J; 1971, pág13).

Habría, entonces un saber que responde a lo erudito, al conocimiento. Saber cognitivo. En cambio, el saber que el psicoanálisis propone sostener es el que señala al goce propio como marca que Lacan formulo más tarde en los Seminarios XVI y XVII. El saber cómo medio de goce, tal como él lo denomino, y es el que vehicula el goce de la repetición significante.

Es necesario diferenciar la verdad del saber. Lacan planteaba en su primera época la perspectiva de una verdad a develar por medio de la interpretación; por lo tanto y si es a develar esto implicaría que la verdad en si misma constituye un velo. Este sería el antecedente respecto de lo que sostiene al final de su enseñanza como la verdad dicha a media o el medio decir.

En un psicoanálisis se sostiene que el saber con el que trabajamos estaba dado desde antes, y su nombre es el inconsciente. Existe una articulación entre saber y verdad por la vía de los síntomas. Estos como formación del inconsciente son verdad, y en el síntoma hay un saber respecto de su causa. Es un saber a futuro: Esa es la definición del síntoma en sentido amplio: *el retorno de la verdad en las fallas de un saber*” (Miller, J.-A, 1983, pág. 388).

- La alternancia del sujeto supuesto saber.

El concepto de sujeto supuesto saber cobra un lugar principal en el Seminario 8 La transferencia. Todavía Lacan no había desarrollado el concepto de objeto a, puesto que dicho objeto había estado vinculado solamente a lo imaginario; lugar en el espejo en el que el cuerpo se había constituido. El $i(a)$ entonces, sería luego encarnado por el semejante, pequeño otro de la pareja imaginaria.

Este objeto imaginario se irá reproduciendo, en el Seminario 8 “La transferencia” se sumará a esa progresión conceptual, el objeto agalmático. Este concepto proviene de El Banquete de Platón, del que se sirve Lacan para dar cuenta del amor de transferencia. El objeto agalmático es aquello que se le supone que tiene otro, objeto precioso. El analista que, en este momento de la enseñanza de Lacan, debe ocupar el lugar del vacío, es supuesto por el paciente como un lugar que porta un saber “agalmático”. Es decir, que lo agalmático lo otorga el sujeto supuesto al saber que el analizante ubica del lado del analista. Sin embargo, este lugar, debe quedar vacío y no encarnar el saber supuesto. A su vez, el analizante es el que detenta el saber sobre su inconsciente, “el saber no

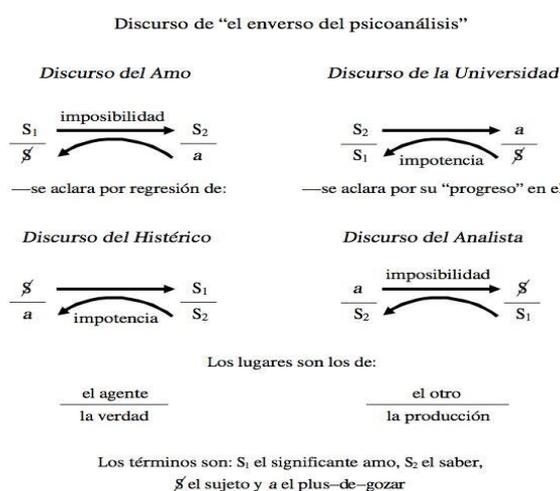
sabido”. En esta dialéctica que se da entre el analista que sostiene el vacío a los efectos de alojar el deseo del paciente y este último:

“... el sujeto supuesto saber es el analista y en otro sentido es el analizante. ... (en la Proposición de octubre de 1967) presenta un esquema de la entrada en análisis. No dice aún *discurso*, sino *entrada en análisis*, eso pone en juego el significante de la transferencia, el significante cualquiera al que el sujeto se dirige, y bajo la barra un significado, una significación donde se inscribe un paréntesis, después una “s” minúscula y luego finalmente el saber supuesto” (Miller, J.-A, 2018, pág.231)

Avanzando en la teoría psicoanalítica, en el paradigma 5 del goce discursivo de Miller el significante y el goce se encuentran en conjunción. El saber sería equivalente a los significantes y al goce. En el Seminario XVII Lacan, escribe esta conjunción por medio de los discursos. Que el significante represente al sujeto para otro significante, implica la alienación, mientras que “un significante representa el goce para otro significante” (Miller, J-A; 2000, pág. 161) deja por fuera al sujeto; se comienza a formalizar el concepto de *parlêtre* que anuda significante y goce. Otra manera de decirlo es que se trata de la conjunción entre S1 y goce escrito con el objeto *a*.

En cuanto a los discursos, estos son: el discurso del Amo, el Discurso de la Universidad, el Discurso histérico y el Discurso del analista, que se desarrollarán brevemente.

3- El saber en los discursos



El S2 es el saber. En el discurso del Amo, se trata de la relación entre el Amo y el esclavo. Hay una barrera de imposibilidad para acceder al saber, en este sentido el saber queda del lado del esclavo en el lugar del Otro. El Amo representado por el S1

oculta la verdad que es su propia castración, escrito como sujeto barrado en el lugar de la verdad. El Amo quiere que las cosas marchen, que funcionen, para lo cual es necesaria su consistencia y, por lo tanto, oculta lo que lo divide en tanto sujeto.

Este discurso es el del inconsciente. Paradójica cuestión, dado que para que el inconsciente funcione resulta condición la falla, en términos de Freud, la represión primaria. Sin embargo, es posible pensarlo en tanto el inconsciente prolifera sentido, y el sentido apunta a lo circular, a la totalidad, a borrar la hiancia. Por lo tanto, si bien no es parte de esta tesis, es preciso indicar que el inconsciente del que se trata en el discurso del Amo es el inconsciente transferencial y no el inconsciente real, que quedaría más del lado del ello freudiano.

En el discurso del Amo lo que viene a determinar la falla del sujeto es la producción del *plus* de gozar, que, en tanto siempre está en desmedro respecto del acceso imposible a la Cosa, produce una división del sujeto. Se puede afirmar entonces, que a esta altura de la enseñanza de Lacan y tal como lo expone a lo largo de todo su Seminario XVII, la división del sujeto ya no está dada por el significante sino por el goce. Desde esta perspectiva se puede decir que el saber inconsciente también trabaja para el Amo, que funciona repitiendo siempre la misma entropía de goce en el sistema caótico corporal.

En cuanto al discurso Universitario, en el lugar del agente se encuentra el saber, S2 que comanda y se dirige al Otro ocupado por el objeto *a*, que produce sujeto barrado, esto es la división del sujeto, ocultando en el lugar de la verdad, el significante Amo. Este discurso está representado por el lugar que tiene la Ciencia, que produce siempre un sujeto en falta respecto del significante Amo que debería producir. Es decir que entre el lugar de la producción y el lugar de la verdad siempre hay impotencia puesto que desde este discurso se lee que no se puede alcanzar un saber total pero que podría ser alcanzado y es por eso por lo que se lee como impotencia y no como imposibilidad.

Luego, en el Discurso histérico, el término que ocupa el lugar del agente es el sujeto dividido, que se dirige al lugar del Otro esta vez ocupado por el significante Amo, S1 para hacerle producir saber S2 que es impotente en relación con la verdad de la histeria que es el goce. Goce que la histérica oculta, rehúye. La histérica se constituye como el paradigma del sujeto dividido, al que siempre algo le falta, haciendo de esa falta su estandarte. Falta que pretende el Otro colme. Si el analista por error u omisión ocupa ese lugar ella se encargará de hacérselo saber destituyéndolo de ese lugar. En su mecanismo la histérica pone a trabajar al Otro, le hace producir saber, tal como fue el

ejemplo de Freud con el psicoanálisis. Pero lo que la histérica nunca quiere enterarse es de su relación al goce.

Respecto del Discurso del analista, cuyo pasaje se produce desde el Discurso histórico, en el lugar del Agente se ubica el semblante de objeto *a* en una relación de imposibilidad respecto del lugar del Otro ocupado por el sujeto dividido; que produce los S1, conjunto a los que Lacan denominó enjambre “*essaim*”, siendo homofónico en francés con S1.

El hecho que Lacan comience a esbozar el lugar del goce como previo a la inserción de la batería significante, implica otro lugar del cuerpo. Gradualmente se aproxima a la destitución del lugar del Otro, dado que desembocara en la idea que primero está el goce y se goza con un cuerpo. Pero para esta idea será necesario que atravesase todo el Seminario 20 *Aún*, con su lógica de la sexuación, antes de llegar al Seminario 23 sobre Joyce, el síntoma.

A esta altura del Seminario 17, la repetición de goce está dada por el significante, goce que no se da sin la repetición; el goce es representado por el significante, pero dicha representación falla, por lo cual se produce nuevamente la repetición. Esa falla la determina. El significante al inscribirse produce la mortificación del cuerpo, y como resultado un sujeto dividido, muerto por el significante.

Que el saber es medio de goce había sido, de alguna manera, planteado por Freud bajo la forma de la pulsión epistemofílica como aquella que empuja al saber. Se presenta para Freud en los niños y su curiosidad. La fuerza que la promueve es libidinal, por lo tanto, siempre está vinculada a la sexualidad. Así tal como se planteó al comienzo, los mitos en los niños vienen a responder al enigma que implica la sexualidad. Desde Lacan, sería un modo de respuesta bajo la forma de la repetición significante, al no hay relación sexual. No hay relación sexual, lo que hay es goce. Y en ese movimiento de entropía, algo queda perdido, pero al mismo tiempo algo se viene a inscribir.

En principio y un paso más en la enseñanza de Lacan, pasa el saber cómo S2, significante presente en los discursos -saber que viene a vehicular un goce- al saber presente a la altura del Seminario 20 con sus fórmulas de la sexuación.

Lacan vuelve a traer el discurso del analista, para decir:

“En la pequeña grama del discurso analítico que les he dado, el *a* se inscribe arriba y a la izquierda, y tiene su soporte en el S2, es decir, en el saber en tanto

que está en el lugar de la verdad. Desde ahí interpela al sujeto dividido, y ello debe tener como resultado la producción del S1, del significante del cual pueda resolverse ¿qué? -su relación con la verdad” (Lacan, J, (1972-73) 1981, pág.111.

$$\frac{a}{S2} \rightarrow \frac{\$}{S1}$$

Esquema del discurso analítico

Verdad que es dicha a medias, dado que, aunque repita “eso” traumático, es imposible acceder a ese goce perdido originariamente. Se repite porque la verdad nunca se logra del todo. No hay verdadero sobre lo verdadero, en tanto no hay Otro del Otro. Ni a nivel del significante, ni a nivel del goce es posible alcanzar “la” verdad. Este medio decir de la verdad podría ser leído así desde el comienzo de la obra de Lacan. Aunque no lo haya dicho, y aunque en sus comienzos planteara que habría una verdad posible a arribar. Verdad sobre la castración que adquirió a lo largo de su obra diferentes modalidades. Sin embargo, el hecho que el significante representara a un sujeto para otro significante, (esto en la primera parte de su obra, cuando extrae del estructuralismo lo que pone al servicio de la invención de un psicoanálisis revivido) implica la introducción del malentendido en el lenguaje. Queda perdida la comunicación. No hay univocidad entre el significante y el objeto que pretende nombrarse. Por lo tanto, de entrada, es posible ubicar una hiancia que impediría arribar a una verdad absoluta, una verdad toda.

Luego si se toma el concepto de nombre del padre, también es posible ubicar allí una hiancia. Ni siquiera la significación fálica que se desprende de allí puede dar cuenta del acceso a un goce absoluto, tampoco a la verdad del juicio respecto de lo que es el padre. Ningún concepto cierra, dado que la enseñanza de Lacan apunta a lo abierto, a la *spaltung*, a la hiancia. Esto porque de entrada no se puede dar cuenta de lo real. Nada de lo que sea proferido por medio del aparato simbólico da cuenta de lo real. Algo siempre escapa y esto estaba presente también en Freud, tal como fue expuesto en el primer capítulo de la presente tesis.

Tal como se expuso antes, Lacan pasa del sujeto al *parlêtre*, cuando propone que un significante representa el goce para otro significante, ubicando allí el lugar del objeto *a*, también como significante, y así nuevamente algo queda abierto, por fuera. El objeto

a deja de ser “lo real” para pasar a ser “un falso real” y progresivamente Lacan tomara al cuerpo como protagonista, mapa donde se escribe/inscribe eso traumático que dibuja lo real del síntoma.

Cuando Lacan formalice la disyunción presente en la no relación entre significante y goce localizara un goce vivo, de ahí el concepto de sujeto mutara al de *parlêtre* que conjuga el cuerpo y el goce. Parafraseando a Miller, se puede afirmar que el cuerpo se tiene, es lo único que se tiene, y es con el cuerpo que se goza. Por eso de entrada está el goce para el último Lacan y no el Otro. Tener un cuerpo implica tener un síntoma.

Lacan, que había ubicado lo real, eso que “itera” en el objeto *a*, pero cuando se le torna significante, se dirige a la lógica aristotélica, para dar cuenta de lo real, y nuevamente queda por fuera.

La lógica forma parte de lo simbólico, y la no relación entre significante y goce, lo lleva a buscar en la topología una manera de escribir lo imposible de decir.

4- Lo sublime

Retomando a Kant, para dar cuenta de lo que significa “lo sublime”, a los efectos de diferenciarlo de la sublimación.

Antes de esto, se planteará lo que el autor dice del objeto artístico y de su creación, dado que, en el capítulo anterior, se expuso lo que desarrolla en su Crítica del Juicio a propósito de quien experimenta una obra de arte y juzga lo bello.

En el apartado “La deducción de juicios estéticos puros”, respecto de los objetos de arte y su creación, va a distinguirlos de lo que no es. Un objeto de arte no pertenece a la naturaleza, ni a la ciencia, ni el oficio.

En relación con la naturaleza, podemos encontrar flores, paisajes bellos, pero para Kant no son obras de arte, dado que es condición que sean producidos en libertad, deliberadamente. Libre y racional. Pero como no todo acto racional de los seres humanos es una obra de arte, Kant distingue arte de ciencia. Para crear una obra de arte no basta el conocimiento teórico que se tenga. Puede ser una herramienta de ayuda, pero no basta, en cambio para producir algo a nivel científico con el saber alcanza, es más, cuanto más se sabe hay más posibilidades de tener éxito en lo que se está encomendado a realizar.

En cuanto al oficio, tal como ya fue expuesto, Kant lo llama arte mercenario, puesto que no hay libertad si, por ejemplo, se crea algo para obtener dinero. El artista siente

satisfacción por el solo hecho de crear. Lo que dejara en claro Kant que, para él, una obra de arte no se logra por un cumulo de técnicas dispuestas para la creación. Lo que permite crear una obra de arte, es el talento. Y el talento lo piensa innato.

“Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista, pertenece a la naturaleza, podría decirse que genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, I, (1790).1961, pág.152.

En este sentido, la obra de arte no puede producir las reglas o la técnica necesaria para su reproducción (como sí podría darse en una construcción arquitectónica de un edificio). Puede ser que lo creado sea bello, pero si su creación permite su exacta reproducción, entonces no es una obra de arte para Kant.

Entonces, el genio debe tener un talento innato y sus obras de arte deben ser: originales, (es decir que no puedan reproducirse exactamente), modelos, (para que otros refinen su capacidad de juzgar, para ser seguido). Y sobre todo al genio para Kant, le resulta imposible transmitir los preceptos, que permitirían crear una obra de arte. Y esto porque él mismo lo desconoce.

En este punto resulta importante preguntarse si el “santo” del que habla Lacan en su “Radiofonía” podría pensarse como el genio que formaliza Kant. Este concepto se retomará en el capítulo sobre estetización del síntoma.

Lo sublime en Kant fue trabajado en el capítulo anterior, solo se retomará para diferenciarlo de la sublimación.

Lo sublime, es lo absolutamente grande, lo grande se da en comparación con otra cosa. Esa medida, Kant la llama magnitud y una magnitud es una multiplicidad de elementos homogéneos que en su conjunto constituyen una totalidad: “De la cosa misma, sin compararla con otras, cabe deducir que es una magnitud (quantum), como cuando la pluralidad de homogéneos hacen, juntos, uno” (Kant, I, (1790) 1961, pág. 89).

Pero para que algo sea sublime no puede ser comparable y se produce cuando se llega a un límite, lo cual abrumba. El placer de lo sublime se da por el juego entre la imaginación y la razón (distinto a lo bello que el placer sentido se produce por el juego libre entre la imaginación y el entendimiento). La razón que apunta a lo totalidad le exige a la imaginación que represente un objeto total, una forma definida. El problema es que en el caso de lo sublime el objeto es indefinido dado que es absolutamente grande y no hay representación racional de esto. Y en este punto es cuando se da lo

sublime, cuando la imaginación no puede dar cuenta a la exigencia de la razón. Por ejemplo, si se ve el espacio, o en el campo el cielo estrellado. O navegando la inmensidad del mar. Tal como ya fue expuesto, lo sublime dinámico es lo que genera la fuerza de la naturaleza. Pero solo despierta el sentimiento de lo sublime si se está a resguardo. Como puede ser por ejemplo al practicar el deporte de paracaidismo o poder ver desde una ventana la fuerza de un río que atraviesa un pueblo; como es el caso del río Vilcanota, en Aguas Calientes, Machu Pichu, Perú o el río hirviente Shanay-Timpishka en el Amazonas Central de Perú: “Este lugar ha redefinido por completo para mí lo que significa ser sagrado. Creo que una vez que experimentas algo que realmente te ha conmovido, lo amas y no lo puedes dejar ir” (Ruzo, A, 2017, 2’:33’’).

Se hace un breve paréntesis, para decir que la libertad para Kant no es hacer lo que a cada uno le viene en gana, sino que se trata de mantener la autonomía respecto de las leyes naturales, sean psicológicas o fisiológicas. Es decir que para Kant lo sublime sería el poder que tiene el ser humano más allá del poder de la naturaleza, una facultad de resistencia que nos permite medirnos respecto del poder de la naturaleza. La naturaleza no puede entonces, dominar lo que nos hace humanos. Es decir que, si bien en un primer momento el ser humano frente a lo sublime encuentra su límite, en un segundo momento sería capaz de transmutar eso displacentero en placer.

La sublimación en cambio no precisa el encuentro con nada del orden de la naturaleza. No es una operación que se lleva a cabo a partir de la observación de algo inmensamente grande o que irrumpe con fuerza.

5- Sublimación:

Para Freud la sublimación está ligada a todo aquello que permite hacer un lazo sin un fin sexual. La sublimación como uno de los destinos de la pulsión, permitiría un trámite diferente de la energía pulsional variando el objeto al que apunta.

Freud ya había tomado en cuenta las pulsiones y sus destinos, siendo uno de ellos la sublimación. Había adelantado algo que es importante destacar: las pulsiones son extraordinariamente plásticas, por eso pueden intercambiarse unas en el lugar de las otras. En ese reemplazo Freud adelantaba que podía alcanzarse la satisfacción “completa” y sin represión, prescindiendo del fin sexual.

La sublimación como uno de los destinos de la pulsión freudiana, sería un proceso que alude a la libido de objeto; y la pulsión se dirige a otra meta que difiere de

la satisfacción sexual. Freud encuentra que, por la vía de la identificación al objeto, - y se refiere al ejemplo que ofrecen los primitivos que incorporan como alimento la fuerza del animal; como así también al banquete totémico y la Sagrada Comunión en los cristianos – el yo cobra los rasgos del objeto imponiéndose al ello como objeto de amor, “busca repararle su pérdida diciéndole: «Mira, puedes amarme también a mí; soy tan parecido al objeto. . .». La trasposición así cumplida de libido de objeto en libido narcisista conlleva, manifiestamente, una resignación de las metas sexuales, una desexualización y, por tanto, una suerte de sublimación. Más aún; aquí se plantea una cuestión que merece ser tratada a fondo: ¿No es este el camino universal hacia la sublimación? ¿No se cumplirá toda sublimación por la mediación del yo, que primero muda la libido de objeto en libido narcisista, para después, acaso, ponerle {*seízen*} otra meta?” (Freud, S, 1923-1925, pág. 32). La sublimación freudiana implicaría, entonces, el desplazamiento de energía, a la que denomina libido desexualizada: sublimada. El Eros tendría así un papel hegemónico en este destino pulsional, dado que su propósito principal es de unir, ligar. Los procesos de pensamiento son un ejemplo de este tipo de desplazamiento, por lo tanto, el trabajo del pensar es ayudado por: “una sublimación de fuerza pulsional erótica”?” (Freud, S, 1923-1925, pág. 32). Sin embargo, en el caso que se ha mencionado antes, cuando las investiduras de objeto del ello envisten al yo vía la identificación, la libido del ello trabajaría contra los propósitos del Eros, poniéndose en cambio a favor de las pulsiones enemigas (parafraseando a Freud). Es en este momento, en el que Freud reedita la doctrina del narcisismo para ampliarla. El proceso consistiría en lo siguiente: la libido al comienzo se encuentra en el ello, dado que el yo todavía es muy débil. En el proceso el ello envía parte de la libido para investir al objeto. Una vez fortalecido el yo se apodera de esa libido de objeto para imponerse al ello como objeto de amor. Entonces, el narcisismo del yo sería secundario, en tanto se ha conformado a partir de la sustracción de la libido a los objetos. Freud es claramente dualista en tanto sostiene la pulsión de muerte vs la pulsión de vida; y subrayara que está del lado de la pulsión de vida, anudada al Eros lo que se presenta como vital, mientras que la pulsión de muerte es muda. Lo más significativo en lo planteado por Freud es que el superyó se gesta vía la identificación al padre; por lo tanto, respondería a la sublimación en tanto se trata de la trasposición libidinal del objeto al yo, desexualizándose. Y a la pregunta que pasa con la libido sexual, Freud responde que: “Tras la sublimación, el componente erótico ya no tiene más la fuerza para ligar toda la destrucción aleada con él, y esta se libera como inclinación de agresión y destrucción. Sería de esta desmezcla, justamente,

de donde el ideal extrae todo el sesgo duro y cruel del imperioso deber-ser” (Freud, S; 1923-1925, pág. 55).

Entonces, desde la perspectiva freudiana, la sublimación tiene a veces como consecuencia la manifestación de la pulsión de muerte bajo la forma del castigo, y de la repetición de un goce, entendiéndolo como carga libidinal, que no ha sido anudado: “La sublimación constituye aquella vía de escape que permite cumplir esa exigencia (libidinal) sin dar lugar a la represión” (Freud, S, 1914, pág 92).

Se podría pensar que en lo que concierne a la clínica, esto sería la usina para producir lo que Lacan denominó como *trop* de mal. Otra manera de decirlo es que genera que el recorrido pulsional sea corto, lo que se suele denominar como “compulsión”.

Quedaría abierto el interrogante en lo que concierne a la represión como operación psíquica. Cómo entender este no lugar de la represión siendo que al mismo tiempo Freud deja planteada la posibilidad de sublimación vía la identificación al padre. ¿Es posible que se produzca dicha identificación sin represión? Se puede plantear que es un impasse en la teoría freudiana, que Lacan retomara cuando desarrolle el concepto de sublimación y sus “problemas”.

Respecto a la postura teórica de Lacan, hay diferencias que se presentan a lo largo de su obra, con respecto al concepto de sublimación. En principio, su metáfora paterna, cuando a propósito de la psicosis y la forclusión del Nombre del Padre en el caso Schreber, se podría decir que es una sublimación teórica. El Nombre del Padre se presenta en la teoría como la operación sublimatoria que lleva adelante el neurótico:

“Son varias las maneras de engañar a la Cosa, y de eso se ocupan: los moralistas, los artesanos, los artistas, los diseñadores de moda y de sombreros. Los nombres del padre, es un modo de situar a los diseñadores del Nombre del Padre, porque lo hay” (Miller, J.-A, 1983, pág. 157).

La sublimación se instala y apunta a lo éxtimo, ocupa el vacío de la Cosa. Elevar el objeto a la dignidad de la Cosa querría decir eso. Cuando Lacan lo formula, al comienzo de su enseñanza, el a es imaginario. Se corresponde con la primera época de Lacan y el paradigma tres de J.A-Miller, “El goce imposible”. Entonces, sublimar sería colocar lo imaginario del fantasma en el lugar del vacío de la Cosa. Es la época del Seminario 7, donde desarrolla por diferentes sesgos la ética del Psicoanálisis. Allí Lacan no solo plantea el lugar de una ética sino también de una estética. Así es que, ubica las

diferentes maniobras para bordear esa zona donde habita el goce imposible, que es la zona de la Cosa, el *das Ding*. Existen dos barreras que vienen a limitar el acceso a esa zona de horror, patética *podríamos* decir, y son las barreras del Bien y de lo Bello. Barreras que Antígona (que Lacan la toma como paradigma de quien hace de su deseo un absoluto hasta traspasar todo límite) atraviesa. La segunda barrera de lo Bello es la que se encuentra frente al goce opaco de la Cosa.

Sublimar sería entonces una defensa frente al goce, desde la perspectiva de pensarla como barrera. No sustituye y es por eso por lo que Lacan se diferencia de Freud, al pensar la sublimación como una operación contraria a la desexualización, dado que *das Ding* si bien no es sexualizada no por eso implica que sea desexualizada. Esto se puede entender si se piensa que la sublimación apunta a la meta pulsional que no es tal o cual objeto sino un punto de extimidad. Esto éxtimo bordea la Cosa y es así como se puede entender lo que Lacan enuncia como elevar el objeto a la dignidad de la Cosa. En ese lugar lo que hay es un vacío y la sublimación viene a bordearlo.

Por otra parte, el objeto *a*, todavía no ha sido conceptualizado por Lacan bajo sus modalidades de *plus* de goce, a saber: anal, oral, escópico e invocante. A diferencia, el objeto presente en el fantasma (que Lacan había escrito en su grafo del deseo, a la altura del Seminario 5) se corresponde con el objeto del *i(a)* del espejo, de la imagen especular. Por otra parte, funcionara como causa de deseo. Es decir, el fantasma a esta altura responde a dos registros: imaginario y simbólico; es una respuesta, la única posible, frente a la pregunta por el deseo del Otro. A la altura del Seminario 7, lo real estará encarnado en La Cosa, único lugar de goce en su dimensión absoluta. El lugar del deseo también tendrá esta dimensión, dado que se trata aquí del “deseo puro”. En este seminario Antígona ocupa el lugar de la heroína, sacrifica su vida en nombre de una causa. A continuación, y teniendo en cuenta el contexto que se ha mencionado, interesa ubicar el concepto de sublimación en este momento de la enseñanza de Lacan:

“La sublimación que aporta al *Trieb* una satisfacción diferente de su meta -siempre definida como su meta natural-es precisamente lo que revela la naturaleza propia del *Trieb* en la medida en que éste no es puramente el instinto, sino en la medida en que se relaciona con *das Ding* como tal, con la Cosa en tanto que ella es diferente del objeto. (...) El objeto -en la medida en que especifica las direcciones, los puntos de atracción del hombre en su apertura, en su mundo, en la medida en que le interesa el objeto, en la medida en que él es más o menos su imagen, su reflejo-ese objeto, precisamente, no es la Cosa, en la medida en que ella está en el núcleo de la economía libidinal. Y la fórmula más general que les doy de la sublimación es la siguiente -ella eleva un objeto -y aquí

no rehusaré las resonancias de retruécano que puede haber en el uso del término que introduciré -a la dignidad de la Cosa”. (Lacan, J (1959-60) 1991, pág. 138)

Lacan a esta altura de su enseñanza dará cuenta de la sublimación en tres ejemplos, uno es el del amor cortés, el amor a la dama imposible, y que por ocupar ese lugar habita la zona de la Cosa.

El otro ejemplo es el de las cajas de fósforos de Jacques Prevert, que Lacan ve en su casa cuando va un día a visitarlo. Estas cajas dispuestas de determinada manera en la pared son elevadas como objeto a la dignidad de la Cosa, esto porque se les arranca su utilidad. Otro ejemplo es el de Marcel Duchamp y su mingitorio. También es vaciado de cualquier sentido utilitario para ser colocado en un Museo bajo la nominación de “Una fuente”.

El tercer ejemplo de sublimación está dado por la creación ex – nihilo, que produce el alfarero, con su torno bordeando el vacío.

Antes de desarrollar algunas puntualizaciones del concepto de “escabel” tal como lo plantea Lacan, especialmente en su Seminario 23, se hace necesario ir al concepto de cuerpo y desarrollar brevemente los diferentes estatutos que adquiere en la obra de Lacan.

6- Cuerpos.

En principio es importante destacar el cambio que se produjo al final de la enseñanza de Lacan respecto del concepto del cuerpo; teniendo en cuenta que las nuevas formulaciones se suman a las anteriores sin descartarlas.

Al comienzo de la obra de Lacan, el cuerpo es pensado como aquello que se constituye en el espejo. Totalidad que se inscribe en el espejo, en el momento en el que el niño puede reconocer su imagen:

“Cuando el hombre, en busca del vacío del pensamiento, avanza por el fulgor sin sombra del espacio imaginario, absteniéndose hasta de aguardar lo que en él va a surgir, un espejo sin brillo le muestra una superficie en la que no se refleja nada” (Lacan, J., (1946) 1987, pág. 185.

Lacan ubica este momento de constitución corporal en el estadio del espejo, lo que ocurre a este nivel determina y forma el yo humano. La diferencia fundamental que Lacan tendrá en cuenta se dará entre lo imaginario en el animal y en el hombre. A

diferencia del animal, el cachorro humano es capaz de escindir, separar el espacio de la realidad y el espacio imaginario. No se le presenta como una confusión, esto implica por parte del cachorro humano lo que se conoce como anticipación mental.

Pero ocurre que además de tener esa capacidad, esa anticipación mental, el cachorro humano nace en estado de indefensión, en estado de prematuración biológica, dado que no se ha terminado de desarrollar su sistema nervioso.

Este estado de prematuración biológica hace que el cuerpo sea vivido como fragmentado y es allí, en lo fragmentado del cuerpo, donde se puede ubicar lo que el cachorro humano vive como hostil. No se trata de la hostilidad del mundo exterior, tal como lo pensaba Freud. En consecuencia, podemos decir que la unidad del cuerpo, su unificación, será un logro por alcanzar.

El niño responde a su imagen especular con signos de alegría. Captura su imagen en el campo especular, en el espejo, al mismo tiempo que desdobra el campo en real y en imaginario.

Entonces, ocurre que del lado de la imagen el chico captura algo así como su unidad *gestáltica*, que es la imagen. Pero del lado del cuerpo propio lo que ocurre es que recibe los datos propioceptivos de la percepción interna en general. Estos datos son discontinuos y aquí estaría la atomización. Mientras que en el nivel imaginario del espejo se percibe como unificado, en el nivel propioceptivo del propio cuerpo se percibe como fragmentado o atomizado. Esta percepción se reprime y se produce la alienación a la unidad de la imagen especular.

Aparece así la oposición entre la unidad *gestáltica*, unidad constitutiva narcisista de la imagen omnipotente y la verdad de esa imagen que es el cuerpo despedazado.

El niño se identifica a la unidad imaginaria *gestáltica* especular, esta es la matriz en la que se constituye el yo.

El resultado de esa alienación a la imagen total del espejo es defensa contra el cuerpo despedazado. La identificación a la imagen es la identificación imaginaria, que es la identificación al semejante.

“Esto es así, porque si bien en un primer momento esta identificación es al espejo en un segundo momento, esa imagen la encarna un semejante. Si hasta este momento se trata de la escisión del campo imaginario y real, ahora se le suma que en el campo real hay dos unos. Porque el otro, el semejante, soy yo mismo. Yo soy el otro. (...) ese otro tiene las propiedades de la imagen, es decir, la unidad. Pero esta unidad ya no está en el campo imaginario, sino en el campo real y es contenida por el otro. El otro está unificado. Tiene las propiedades que

Lacan llama “estatutarias”. Estatutarias, viene de estatua, es decir que se trata de algo unificado, acabado que tiene todo lo que nosotros no tenemos.

Por lo tanto, en esta etapa el niño se alimenta de la imagen del otro para unificarse y al mismo tiempo expulsa hacia ese otro los trozos atomizados. Aquí, se encuentra el origen de la agresividad y esto se vincula con el narcisismo. Cuanto más se radicalice el sujeto en su posición narcisista, fundada en la identificación al otro, más necesitará expulsar su atomización y habrá más agresividad. Entonces, la agresividad es función de la identificación narcisista con el semejante. El yo ideal se conforma justamente a partir de esta identificación con la imagen en el espejo. Por eso, el yo ideal representa el narcisismo, tiene que ver con la función del doble, con la relación al otro en la medida que está dotado de las mismas propiedades que reconozco en mí. El yo ideal es el otro que soy yo mismo. Tiene que ver con lo que fui: el objeto de deseo de mi madre.

En cambio, el ideal del yo tiene que ver con lo simbólico. Lo simbólico que opera a partir del Otro, del Otro de la ley que tiene que ver con el padre, operatoria que es un efecto de discurso. (...) a la altura del estadio del espejo, el goce es imaginario y lo que pone coto a ese goce, lo que limita la rivalidad a muerte entre los semejantes es el registro simbólico, la ley. Esto es importante porque en el *Seminario 7*, veremos que esta idea es superada por otra, porque Lacan da un paso más en la conceptualización del goce.

El semejante, entonces, tiene su antecedente en el estadio del espejo, relación entre el a - a' , del registro imaginario donde en la imagen del espejo el niño anticipa la unidad funcional de su cuerpo. (...) *Urbild* del yo, que será el tronco de futuras identificaciones; pasión narcisista de la cual el yo tomará la energía para inscribir la represión al servicio del principio de realidad. Identificación que, por ser a su imagen, inaugura en el sujeto la competencia primordial consigo mismo; el semejante no es esa imagen, sino el pequeño otro que está a su lado. Si el sujeto funda al semejante, es para fundar al pequeño otro, que, en tanto hombre, permite que se reconozca en él. La creencia que esta dialéctica imprime es que hay un solo lugar para dos. Dos lugares y uno solo de completud para el Otro. Competencia agresiva que engendra las negaciones mortales del yo: “No soy nada de lo que me sucede”, o “Tú no eres nada de lo que vale”. Se confunden así los momentos en que el sujeto se niega a sí mismo con los momentos en los que hace cargos contra el otro, se trata aquí de la estructura paranoica del yo”. (Biaggio, M; 2011, pág. 7 y 8).

Esta conceptualización del cuerpo, como completo, en tanto imagen especular, dando una vuelta más en su enseñanza Lacan propondrá un cuerpo horadado. A la altura de su Seminario 10, cuando el goce se torna posible, y deja el ámbito exclusivo de la Cosa; algo del goce se puede atrapar, inscribir bajo la egida del objeto a en sus diferentes modalidades: oral, anal, escópico o invocante. Siguiendo los paradigmas del goce de J.-A. Miller, se corresponde este momento con el paradigma 4, del goce normal. El cuerpo entonces deja su estado de completud para ser un cuerpo por un lado mortificado por el significante, marcado por el, un cuerpo vaciado del goce vinculado a

la Cosa, y recortado por las zonas erógenas, que Lacan denominó objetos *a*. Cobra, por lo tanto, otra dimensión el fantasma que hasta ese momento respondía a los registros imaginario y simbólico. Ahora, se suma lo real nombrado objeto *a*.

Más tarde en su enseñanza, tal como ya lo expuse anteriormente, el objeto *a* pasa a ser un significante y por lo tanto será un falso real.

Al final de su enseñanza el cuerpo será la sede del acontecimiento traumático. El goce adquiere un lugar primario y el cuerpo será el aparato para esa sustancia gozante. Ese goce corporal será atravesado y cercenado por la injerencia de *lalengua* y en un momento lógico posterior se produce la marca del S1 como signo del trauma.

7- Escabel.

En este punto se trabajará el concepto de escabel, desde la orientación lacaniana para dejar planteado que podría ser un modo de tratamiento del ser hablante respecto del trauma que *lalengua* hace agujero en el cuerpo. Lo traumático, implica un resto que es la pérdida constituyente, escrito como el “no hay relación sexual”: “Ahora bien, la pérdida, por cruel que sea, no puede nada contra lo poseído: lo completa, sí se quiere, lo afirma: no es, en el fondo, sino una segunda adquisición —esta vez toda interior- y mucho más intensa” (Biaggio, M, 2006, pág.135).

De esta cita que es de Rilke se puede extraer algo novedoso. Cabe agregar que más allá de lo que pudo haber querido decir el autor y en tanto se trata de aplicar el arte al psicoanálisis es posible servirse de esta cita de Rilke para exponer una posible lectura a la luz de la presente tesis.

Él nos dice que la pérdida no sólo es algo cruel vivido por el sujeto, su lado oscuro, por así decir, sino que, al mismo tiempo, la pérdida implicaría una segunda adquisición, la cual se puede pensar como la adquisición de un goce vinculado a lo vivo. Y en este punto se deja entre paréntesis el concepto de “Aufhebung”.

Entonces, se trataría de un goce que no estaría del lado del masoquismo, es decir y para decirlo en términos freudianos, no sería el goce en el sufrimiento.

La pérdida se instaura a partir de un vacío, el que implica el no-hay relación sexual, frente a lo cual viene el síntoma como un modo de hacer existir ese imposible.

Sin embargo, el “no-hay”, del que se expuso al comienzo del presente capítulo, a propósito del saber que “no-hay”, no es algo que el neurótico, soporta, así como así; en cambio, sostiene la posibilidad de hacer de dos, Uno. Por ejemplo, en el encuentro

amoroso, y si no puede sostiene que es un asunto de impotencia y no de imposibilidad: “Es el oso de peluche como depósito de libido fundamental que se añade al Otro, que cada uno toma del Otro y se añade a la dimensión del Otro una vez que el Otro se fue y lo dejo solo, librado a su angustia (...) desolada de la Cosa”. (Laurent, E; 1999, pág.14)

De entrada, entonces, se trata de un vacío originario que el neurótico inscribe como pérdida. Se pierde el acceso al goce absoluto de la Cosa y de esta operación queda un resto, que Lacan llamó objeto *a*; resto que se constituye como *plus* de goce y como causa del deseo; se instala allí, en tanto borde, el objeto como velo a la vacuidad del ser. El cierre simbólico que se produce en el hablante-ser por la marca traumática de goce en el cuerpo, viene a inscribir allí la marca de lo no-conocido, lo *Unerkante*, el ombligo del sueño freudiano. Se trata del cierre simbólico al agujero en lo real.

Queda, entonces, de esa pérdida una cicatriz, el ombligo de los Andróginos, una sutura respecto de la inscripción de esa imposibilidad. Este cierre a lo simbólico sería el síntoma.

Desde esta perspectiva el síntoma ya es un artificio que anuda la falla estructural del Otro; primer arreglo con lo que no-hay, que va a tener un valor de uso para el sujeto, valor de uso que se diferencia del valor de uso de la mercancía. En este sentido se diría que el saber hacer tiene relación con el uso que se puede hacer del síntoma.

En cuanto al valor de uso y el valor de cambio:

“Al respecto, Marx en su libro *El Capital* nos dirá, justamente, que las propiedades materiales de la mercancía determinan la utilidad de un objeto, siendo esta lo que le confiere su valor de uso. Así los valores de uso se constituyen como la materia de la riqueza y los soportes materiales del valor de cambio. Valor de uso y valor de cambio son dos características necesarias para que un objeto adquiriera el *estatus* de mercancía. Sin embargo, en el valor de cambio –nos dirá Marx- no cuenta la cualidad-utilidad que le dio a la mercancía su valor de uso, sino la relación cuantitativa, es decir, la proporción en que los valores de uso de una clase se cambian por los valores de uso de otra. En esta relación lo que cuenta es el valor de cambio representado por la cantidad que será lo que hace diferente a cada mercancía y se hace abstracción del valor de uso de las mercancías que en este aspecto se diferencian por sus cualidades.

La paradoja que presenta Marx es que el valor de cambio será mayor cuando menos tiempo de trabajo se haya empleado en su producción, y a la inversa, a más tiempo de trabajo, menor será el valor de la mercancía. Para Marx, es condición que un objeto sea útil para que pueda ser un valor. Es decir, que en tanto soporte material del valor de cambio, el valor de uso estará determinado por la utilidad de las cualidades de una mercancía” (Biaggio, M, 2011, pág. 80).

Por lo tanto, el valor de uso de la mercancía, que está del lado del universal, del para todos, del discurso del Amo, se diferencia del valor de uso del síntoma.

A partir del momento en el que el objeto *a*, pasa a indicar lo real, viene al lugar de ese trozo, pedazo de real, que formara parte de los restos sintomáticos que quedan luego de atravesar un análisis. Esta sería una versión de lo real. Luego hay otra versión que está presente en el síntoma de la última época de Lacan. El *sinthoma* es lo real y su repetición, parafraseando a Miller, lo que empuja a la repetición es lo real, funcionando, así como motor de lo simbólico. Es en tanto motor, eso que “itera” (vocablo que deriva del latino *iteratio*, que significa acto y consecuencia de iterar: reiterar o repetir). Lo que itera es estacionario, es decir no es móvil ni plástico, sino fijo. Desde esta perspectiva, es imposible la sublimación del síntoma, y podríamos ir postulando que el saber hacer no estaría del lado de la sublimación. Algo que habita el síntoma esta fuera de sentido, eso que “itera”, mientras que la sublimación sería consistencia de sentido. La teoría psicoanalítica podría pensarse como una sublimación de sentido, pero al respecto Lacan propuso para el psicoanálisis una práctica sin verdad, y por eso sería desublimada. Al final de su enseñanza desublima los conceptos por ejemplo el concepto de padre que era de alguna de las maneras una sublimación, lo hace caer de ese lugar al decir que el padre es un síntoma, ubicando de esta manera en su corazón, lo imposible. Esta operación de desublimación se produce a partir de la sexualidad lógica femenina, cuando enuncia: no hay la mujer, no hay relación sexual.

¿Saber hacer con el síntoma, sería de alguna manera hacer un buen uso de él?

De ser así, podría pensarse como hacer de eso un escabel, ¿pero luego de haber atravesado su castración?

El escabel: “Esta grafía de "*escabeau*" (escabel) representa fonéticamente las dos primeras sílabas de la palabra y ortográficamente la última, *beau*, que significa por lo demás "bello"” (Lacan, J, (1975/76) pág.204). El escabel reúne la sublimación y el narcisismo.

Joyce – solo para mencionar un ejemplo, dado que no se trabajará el “caso Joyce” en la presente tesis- puede enlazar el síntoma y su escabel, esto es el fuera de sentido con lo que le dio sentido a su cuerpo. Se anudo así para él como un caso excepcional su síntoma, con lo que pretendió ser para él aquello que lo trascendería más allá de la corrupción de la carne. Creó una literatura cuyo goce es tan opaco como el

goce de su síntoma. Hace de un objeto de arte elevado sobre el escabel a la dignidad de la Cosa.

El saber hacer ¿sería reinventar un uso que no es posible definirlo en términos del Ideal, ni del Otro, como tampoco en términos utilitarios?

Algo más que deja planteado Lacan en su Seminario 23:

“El *sinthome roule* es el síntoma desnudado en su estructura y en su real, el madaquin es el *sinthome* elevado al semblante, vuelto maniquí, y velado por las sublimaciones disponibles en la tienda de los accesorios: el ser y su esplendor, lo verdadero, lo bueno, lo bello, etc. A menudo Lacan nombró el medio elevatorio de la sublimación como operación ascensional con el término hegeliano muy conocido *Aufhebung*. En su escrito "Joyce el Síntoma" le da el nombre más expresivo de "escabel". El escabel hace hincapié en el cuerpo” (Lacan, 1975/76) pág.204).

Si bien Lacan en su Seminario 23 trabaja el caso Joyce, deja deslizar algo que podría ser para todos: “Naturalmente, discúlpeme la expresión, hace falta más. Pero como él tenía el pito algo flojo, si puede decirse así, su arte suplió su firmeza fálica. Y siempre falo”. (Lacan, J, 1975/76, Pag 16).

Es decir que el falo a esta altura de su enseñanza tiene una dimensión que excede lo simbólico, dado que se trataría del cuerpo, y “eso” flojo a lo que alude Lacan, se daría en todos los casos, en tanto afirma que “siempre ocurre así”. Esto flojo, fue también trabajado por el cuándo en el Seminario 4 hace alusión a la fobia de Juanito, siendo la fobia un modo de suplencia para “eso flojo” y que Lacan anuncia como la manifestación que se daría en Juanito respecto de su sexualidad en la adultez. Aquí inexorablemente se abre la cuestión de si esto se da y como se daría en el caso de la sexualidad femenina. No es tema de la presente tesis, pero se podría pensar que, a la luz de las posiciones sexuadas, el cuerpo femenino oficia de falo, cuando el anudamiento se corresponde con la neurosis. El cuerpo femenino vendría al lugar del falo en su dimensión real, más allá de la operatoria que realiza una mujer en torno al deseo, siendo esta una dimensión que se corresponde con el registro simbólico.

Hay algo flojo que es necesario ser suplido vía el escabel, donde se aúna lo sublimatorio y el narcisismo. Sobre esto se monta el parlêtre para poder hacerse un cuerpo que le permita funcionar en el mundo.

Habría entonces ya un saber hacer desde la constitución subjetiva en tanto es un saber hacerse un escabel. Sin embargo, podría pensarse que por las vías de un psicoanálisis sería esperable atravesarlo y producir la castración del escabel. A partir de este punto se retomará la estetización del síntoma en el capítulo correspondiente.

Capítulo 4

Estetización del síntoma

- Introducción

En este capítulo la investigación va llegando a su fin. A los efectos de ir recortando el objeto de estudio, es decir, para ir arribando a lo que se quisiera demostrar en la presente tesis, se retomaran hilos que se fueron dejando sueltos en los capítulos anteriores. O parafraseando a Miller, se irán tomando las piezas sueltas que han quedado a los efectos de armar una pieza nueva, inconsistente en algún punto. Se trataría de producir cierta *Aufhebung* y por lo tanto en la anulación, negación, generar algo nuevo, una pieza nueva. Pieza nueva como un objeto artístico, para poder ir perfilando en acto qué podría ser la estética del síntoma y esto no solo por la vía que trazo Kant, dado que no es una elaboración filosófica sino psicoanalítica. Entonces, las elaboraciones conceptuales se llevan a cabo sirviéndose en este caso de Kant y del psicoanálisis y sus mentores.

La presente tesis tuvo como origen la lectura de una excelente conferencia de J.A. Miller

“El ruiñeñor de Lacan”, donde dice lo siguiente: “Desde el inicio de la experiencia analítica, y en el transcurso de esta, el síntoma se purifica, se esclarece, hasta ser desinvertido al final. ¿Qué se produce entonces con él? ¿Desaparece? No desaparece. Siempre queda un residuo investido del síntoma, lo que Lacan llamaba el objeto pequeño *a*. Pero más allá -estoy al límite de lo que puedo formular respecto de esto- queda la forma, la articulación significante del síntoma. La cuota de investidura -o de sobreinvestidura, como dice Freud- se retiró del síntoma, pero la forma queda. Es decir que, aunque la finalidad del síntoma, tomando una palabra kantiana, se ha desvanecido, persiste su elemento formal. Por esta razón, y de manera correlativa a la desinvertidura, se produce quizá necesariamente (digo quizá porque debo trabajar sobre eso) una estetización del síntoma. Se vuelve, pues, como una “finalidad sin fin” – que es la definición kantiana del arte- “(Miller, J.-A, 2010, pág.130).

A partir de esta cita, muchos fueron los interrogantes que se suscitaron. Algunos de ellos dieron pie a la presente investigación. Interrogantes que se retoman en este capítulo para intentar darles algunas posibles respuestas.

¿Hay una estética del síntoma? Y si es así, ¿es una propiedad del síntoma o es algo a producir, y en este sentido sería su estetización?

1- Que síntoma es plausible de estetización.

Se ha desarrollado en el capítulo 1, las diferentes conceptualizaciones del síntoma, comenzando por las épocas en la teoría freudiana y luego a partir de las escansiones que a propósito de ese concepto produce Lacan en sus desarrollos teóricos.

Entonces, la investigación recorta como síntoma a ser estetizado, el síntoma de la última época en la enseñanza de Lacan. Antes de retomar ese concepto, se hace crucial recordar que Freud en su primera época fundamenta las patologías a partir de las dos escenas del trauma. La cura estaría dada por la capacidad de catarsis vía el tratamiento psicoanalítico, es decir por medio de la palabra.

Su primera tesis consiste en que, tras los fenómenos histéricos, se esconde una vivencia teñida de afecto: una vivencia sexual prematura traumática, que se sostiene en los dos tiempos del trauma.

La segunda tesis freudiana dice que, si un ser humano experimenta trauma de esa índole, entonces se acrecienta una suma de excitación que es el afecto, y que va a disminuir vía la descarga motriz y así conservar la salud. Esto Freud constatará que fracasa, dado que es imposible que el aparato logre un estado de homeostasis, hasta arribar al concepto de pulsión de muerte en 1920.

Pero en este periodo Freud dirá que la descarga se produce por medio de la palabra. Siendo esta el sustituto de la acción. Si, en cambio la reacción se encuentra interceptada, el recuerdo conserva su afecto, con lo cual puede convertirse en un trauma psíquico y producir fenómenos histéricos. Por lo tanto, para Freud en este primer momento, en la histeria, hay impresiones, o representaciones que conservan el afecto, que no han sido abreaccionados por completo, con lo cual, por medio de la hipnosis, se vivenciaría la escena traumática por segunda vez y de esta manera se produciría la abreacción necesaria para que disminuya el afecto anudado a la representación.

Tramitada la abreacción la histeria no se cura, pero sí disminuye el afecto contenido en la representación. Este es el método catártico.

Por otra parte, hay un *quantum* de afecto que no se inscribe en la representación; y que como fuente es lo que moviliza la defensa. La fuente tiene su origen en lo somático, es decir en el cuerpo.

Se opone de esta manera lo que proviene del cuerpo con lo que es propio del universo de la representación. En este sentido sería posible ubicar eso no representativo, con el ombligo del sueño, o el núcleo patógeno.

Se considera que estos conceptos forman parte del antecedente del concepto de síntoma en la última época de Lacan.

Queda de alguna manera, formalizado el síntoma como parte del tercer inconsciente freudiano; y no como formación del inconsciente transferencial, es decir aquel al que se le puede dar un sentido vía la interpretación.

Pero ¿cómo es posible, (parafraseando a J.A.-Miller) su “desinvestidura”? ¿por medio de que tratamiento?

2- Desinvestidura y acontecimiento del cuerpo.

La nueva “forma” del síntoma, no es sin un nuevo cuerpo pensado desde el psicoanálisis como “acontecimiento”. Expresado de otra manera, implica una dimensión de caja de resonancia donde el síntoma se deja sentir de un modo no mentiroso, pero tampoco absoluto. Son fragmentos que se presentan como suceso que produce algunas veces angustia, otras veces alegría. Pero siempre es un acontecimiento único e irrepetible, aunque en él se itere ese pedazo, fragmento sintomático, pieza suelta que no se deja inscribir por ningún simbólico. Del síntoma, ese fragmento o resto originariamente fue atrapado por *lalengua*. Queda algo allí, en sus redes, pero no es posible de ser descifrado. Lacan escribió ese fragmento como el S1 solo, sin que haga cadena, pero que sí se abrocha al cuerpo constituyendo un modo de goce singular que irrumpe en el cuerpo. Eso que se abrocha al cuerpo fue formateado por el objeto a, plus de goce presente en el corazón del síntoma. En este sentido se puede afirmar que la representación sustitutiva es diferente al acontecimiento del cuerpo.

“Este inconsciente Lacan en su *Seminario 20*, lo diferencia del que había formalizado como “estructurado como un lenguaje”, para sostener que es el inconsciente que responde a lo escrito. Es aquí donde comienza su construcción respecto de la dicotomía entre el significante y la letra.

El significante responde a lo que está listo para ser interpretado, y por eso cuando se presente a nivel del síntoma este es divertido, como lo son todas las formaciones del inconsciente al que se le da sentido; el que es posible de ser descifrado. Pero, por otra parte, está la letra, que es lo escrito, trozo de real, esa pieza suelta, aquello que no se unifica al cuerpo del espejo, eso traumático singular de cada uno, y que Lacan para

extremarlo, e indicar el “no hay” que implica siempre lo real, lo escribió con las letras griegas: *συν* (*syn*) y *θωμή* (*thomé*) que es: escisión, cesura.

3- Escisión y cesura.

Sería importante diferenciar escisión de cesura. La escisión ya estaba presente en el concepto de sujeto. Sujeto escindido, dividido por el significante, marca fundante en el aparato que produce la pérdida del goce absoluto e inscribe el resto llamado objeto *a*. Por otra parte, esa escisión es la que se encuentra en el lenguaje, he aquí el malentendido estructural. La escisión era la falta constitutiva del inconsciente transferencial, la cesura, en cambio, sería propia del inconsciente real. Inconsciente que hace del *sinthome* un anudamiento posible frente al acontecimiento del cuerpo: “Lo real, diré, es el misterio del cuerpo que habla, es el misterio del inconsciente.” (Lacan, J, 1972-73, pág.158)

Es decir, el cuerpo habla, pero sin significantes, es un hablar que acontece. Si la escisión es separación, falta, quiebre, la cesura es pausa. Pausa en los versos dice su definición, se podría decir “pausa en el verso” haciendo alusión al lunfardo argentino y que se refiere al engaño, a las excusas, al palabrerío, que siempre sostienen al Otro. Esa pausa fue escrita por Lacan, alojando el agujero en la existencia, de ahí su escritura ex – sistencia. Miller en su seminario *El lugar y el lazo*, desarrolla este matema para dar cuenta de aquello que resta en la experiencia del sentido. Lo escribe así:

- el Autre barrado - (A/) † s -significante absoluto -

El concepto de ex – sistencia es correlativo de la caída del Otro, y en este punto podría decir, que lo es también del más allá del Padre. Por esto, Miller escribe de un lado el Otro barrado que queda fuera de lo que resta marcado por el seudópodo horizontal que indica un significante absoluto, que no se sostiene de la cadena significante y en cambio alude a lo real traumático que aconteció en el cuerpo y que resta de la operación simbólica. El inconsciente transferencial, responde a la lógica significante según la cual un significante vale en relación con otro significante, en cambio el inconsciente real, está fuera de sentido y funda una ex – sistencia a expensas del derrumbe del Otro. Se configura así, sobre el fondo del agujero en lo simbólico, la consistencia imaginaria escrita como objeto *a*, presente en la ex – sistencia de lo real. Frente a esto queda por parte del *parlêtre*, eventualmente, saber hacer con eso que resta del inconsciente: “(...)

el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con *lalengua*. Y lo que se sabe hacer con *lalengua*" (Lacan, J, 1972-73, pág 167).

No se ahondará respecto del concepto de *lalengua* que merecería otra tesis, pero si se puede plantear que: "Este inconsciente, con el que resta saber hacer, que es el inconsciente real, ese sin representación, no tiene el lastre del padre. Apunta en cambio a la responsabilidad ética de cada uno". (Biaggio, M, 2019, pag.3).

4- Lo torcido del síntoma

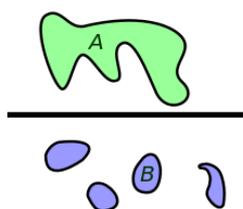
Una vez especificado de qué síntoma se trata y antes de conceptualizar su estética, para lo cual se retomara la estética kantiana, que ya fue desarrollada ampliamente en el capítulo correspondiente a Kant, se va a articular al síntoma lo que en el Seminario 23 se nombró como lo "torcido", se retoma la cita: "El pasaje de lo derecho a lo torcido, del *mos geometricus* euclidiano a la topología nodal, recuerda el pasaje kepleriano "de lo imaginario de la forma llamada perfecta como siendo la del círculo, a la articulación de la cónica, de la elipsis ("Radiofonía", en PR&T, pp. 52 y 53)" (Lacan, J; (1975,76) pág. 204).

Es a partir de esta alegoría, que es posible postular que el espacio euclidiano con su geometría de tres dimensiones, presente en el mundo que vivimos, como así también la serie de Fibonacci con su número de oro, dan cuenta de una perfecta proporción. En ambos no habría ningún resto, nada inasimilable que quede por fuera. Esta dentro de la lógica del sentido y desde esta perspectiva, la interpretación en tanto S2 es una búsqueda interminable de sentido, lo que podría ser equivalente a intentar hacer existir la relación sexual. Desde este punto de vista, no habría agujero.

Desde este punto de vista podría decirse que la creación ex – nihilo, parte de un vacío para crear el receptáculo, sea jarrón o vasija. Se crea en torno a un vacío, pero este vacío será posible llenarse, aunque este vacío, de aire, por ejemplo. En cambio, el agujero no se llena nunca, permanece así; dice Miller en su Nota Paso a Paso: "La ética esbozada en El *sinthome* se completa con una estética. De las especulaciones inspiradas y de los tanteos a veces tan laboriosos (él es el primero en decirlo) de Lacan ya viejo, de sus rendijas en las tinieblas y de sus nudos serpentinos que le procuraron suplicios y delicias, se desprende un extraño efecto de belleza. No es la apacible belleza fibonacciana ritmada por el número de oro, hecha para concordar con la existencia estable en lo universal, es la belleza azarosa, sinuosa y variada que Hogarth tuvo el genio de representar con una simple línea aérea ondulante (Lacan, J, 2006, pág.238).

El pasaje a la topología incluye el agujero y de darle una forma se aproxima a la superficie que Poincaré nombro como 3 – variedad. Superficie de cuatro dimensiones imposible de ser graficada o imaginada. Este físico matemático, polímata, refuta la geometría euclidiana, y en su postulado plantea la esfera de tres dimensiones, que llama variedad 2 como homeomorfa a la de cuatro dimensiones que llama variedad 3, además de ser simplemente conexa. Homeomorfa es la propiedad de poder revertirse en otra forma sin cortarse ni pegarse y simplemente conexa en topología quiere decir que es un subconjunto que no se puede expresar disjuntamente, ejemplo:

A es conexa, B no lo es.



La conjetura de Poincaré busca dar cuenta de la forma del Universo y la forma que le da lo ejemplifica con la taza en cuyo interior hay un vacío, pero que es factible de ser llenado, y se transforma en una superficie tórica, y esta transformación se produce sin producir ningún corte, ni pegado. Es decir que, a partir de la misma estofa, se genera otra superficie, pero esta vez con un agujero que no es posible de ser colmado: “si el síntoma tiene sus límites, es porque se anuda al cuerpo, es decir, a lo imaginario, se anuda también a lo real y, como tercero, al inconsciente. Es porque el síntoma se encuentra con sus límites que se puede hablar del nudo, que es algo que seguro se arruga, que puede tomar la forma de un ovillo, que es algo que, una vez, desplegado, conserva su forma – su forma de nudo- y a la vez su ex – sistencia” (Lacan, J, 1975/1997, pág.16).

5- Artistas

Y siguiendo a Lacan: “pienso que un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición, aunque esta por tanto le sea reconocida como tal: la de recordar con Freud, que en su materia el artista siempre le lleva la delantera y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino”. (Lacan, J; 1965 / 1991, págs.65,66).

Es por esto por lo que se va a tomar lo que el artista plástico, Ernesto Pesce, dijo en una entrevista que le hicieron hace unos meses, dado que plasma claramente el tratamiento que hace el psicoanálisis de la orientación lacaniana, que consiste en servirse de diferentes campos del saber, sin pretender hacer psicoanálisis aplicado ni al arte, a la filosofía o la topología. Pesce en esa entrevista decía lo siguiente: “una vez llega a mis manos el libro *El Tao de la Física*, de Capra, donde establece una relación entre el taoísmo y la física cuántica. Confieso que nunca entendí nada, pero me sirvió para crear. Recuerdo que un amigo me invita a escuchar una conferencia del físico argentino Juan Maldacena, sobre su teoría de las cuerdas. Asisto y escucho todo su desarrollo, pero hubo un momento que quiere bajar la teoría para que se entienda, entonces dice que su teoría de las cuerdas es similar a lo que Borges plantea en su cuento *Las ruinas circulares*; y agrega que según la teoría que el maneja, las constelaciones son como burbujas y el universo sería como una bañera llena de pompas de jabón. Cuando escucho esto, me dije: ¡Ah, entonces hago el universo que quiera!”, (Pesce, E; 2019, YouTube/crudo/Ernesto Pesce/ 28’:46”).

De esta manera sería posible entender lo que sería estetizar el síntoma, entendiendo que este ejemplo es solo una alegoría de lo que eventualmente podría transformarse por la vía de un psicoanálisis.

Ernesto Pesce, en el año 2011 realiza una obra: universo de constelaciones, su propio universo y su modo de saber hacer con la pérdida. Se prefiere transcribir sus propias palabras: “En octubre del 2006, mi hijo menor, en ese momento de once años, mirando el cielo constelado, dijo que el alma de su madre Mariana (Shapiro, escultora argentina 1959-2006) recientemente fallecida, estaba en la estrella central de “Las Tres Marías” en el cinturón de Orión. A partir de ese momento pensé en traducir en imágenes el deseo de Lautaro. Surgió primero el nombre de la serie: “Retratos del Alma”, luego la decisión de que las almas tuvieran formas geométricas, estructuras espaciales de posibles imágenes de un cosmos que, como las almas, solo adquieren forma en nuestras mentes estimuladas por el deseo.

Es por ello por lo que dedico esta muestra a mis tres hijos Malena, Julián y especialmente a Lautaro, que me enseñó que en *Alnilam* (el hilo de perlas), estrella central de “Las Tres Marías”, en la constelación de Orión, en noches en que el cielo está muy límpido, mirando con los ojos del deseo se adivina una sonrisa.” (Pesce, E, 2011, Akian, junio 2017).

La construcción ficcional de este artista ahonda en el modo en el que se puede hacer del agujero que siempre implica la ex – sistencia, una estetización de lo real. Real que habita el síntoma de los seres hablantes, o *parlêtre*, para decirlo en los términos que usa Lacan en su última época.

Un psicoanálisis permitiría, posibilitaría una construcción fix – ional, (se escribe con guion al modo de ex – sistencia para ubicar en la ficción el agujero que siempre implica lo real), de una forma sintomática diferente pero hecha con lo mismo que el trauma formateo cuando irrumpió en el cuerpo. Este punto da lugar al siguiente interrogante:

¿Por qué el síntoma tal como lo concibe Lacan en su última enseñanza, respondería a la forma topológica de la conjetura de Poincaré o de la teoría de las cuerdas de Maldacena? Claramente no se trata de llevar el psicoanálisis a la física o a la topología sino, y apelando a una maniobra lacaniana, servirnos de aquello que nos ofrece herramientas conceptuales para dar cuenta de algo que escapa al universo simbólico, y se podría agregar, de tres dimensiones – tal como era el nudo borromeo de tres, a la altura del Seminario 3 de Lacan, cuando usa el concepto de forclusión del nombre del padre para dar cuenta de la psicosis.

Si bien en el nudo tenemos RSI se agrega a este el cuarto nudo. Este lugar cuarto se podría equiparar a la superficie creada por Poincaré y que Maldacena de alguna manera prosigue.

6- Puntualizaciones de la finalidad sin fin.

Apelando a Kant, y tal como fue desarrollado en el capítulo correspondiente a su estética, solo se retomará algunos lineamientos. Se había planteado que para Kant la estética no es la crítica del gusto; cuestión sumamente importante a la hora de postular la estetización del síntoma. No se trata entonces, en la estética kantiana de un juicio sobre lo bello porque esto no sería científico y en cambio la estética es una ciencia de la percepción. El juicio de lo bello no puede ser previo a la experiencia del objeto, lo cual no podría ajustarse a lo planteado por Kant.

La filosofía kantiana se caracteriza por ser crítica y trascendental; lo trascendental se refiere al origen de nuestro conocimiento de los objetos, que no es para Kant empírico, sino que es independiente de la experiencia. En este sentido Kant es que se opone a la metafísica, porque esta pretendía conocer las cosas en si, como por ejemplo Dios, el alma.

Es en su “Crítica de la Facultad de Juzgar” que produce un cambio respecto del término estética: ya no estará relacionado con la sensación o la percepción sino con el sentimiento que para Kant es el fundamento del juicio de belleza. Con lo cual se aleja de la idea de la estética como la ciencia de la percepción y va a producir un desplazamiento en el término estética, que ya no será lo relacionado con la sensación o la percepción, sino con el sentimiento que es el fundamento del juicio de belleza.

Por lo tanto, el sentimiento del sujeto no nos dará información acerca del objeto, sino que por medio del sentimiento el sujeto registra de qué manera será afectado por la representación. Es decir, lo que el objeto suscita en él.

Kant parte del sujeto que conoce. Este sujeto para conocer precisa que algo se le presente en la experiencia. Será el sujeto quien le dará forma al objeto.

Kant parte del sujeto, es el sujeto el que le dará forma al objeto, va a construir el objeto y esto a su vez tendrá como consecuencia la construcción de la realidad. Se podría afirmar que, para el *parlêtre*, lo que se le presenta en la experiencia es su síntoma, y se le presenta como acontecimiento del cuerpo. De un cuerpo que no es uno, sino dos: un cuerpo que de alguna manera se rige por el principio del placer y otro cuerpo que no es domesticable, que denuncia cada vez la imposibilidad de la relación sexual, y en este sentido manifiesta que no hay una verdad que podría dar un sosiego definitivo a eso que insiste: «Dejemos el síntoma en lo que es: un suceso del cuerpo, ligado a lo que se tiene, se tiene del aire, se aira, se lo tiene. Llegado el caso es canción, y Joyce no se priva de cantarla.» (Lacan, J, 1975/ 1997, pág.13)

Y con el síntoma como acontecimiento del cuerpo es que el *parlêtre* constituye su realidad. Importa para el psicoanalista cómo y para que constituye esa realidad. Tanto para Kant como para el psicoanálisis, esa realidad es la que el sujeto asume para sí. Le da forma a su realidad, sabe de qué este hecho, pero no sabe muy bien para que sirve. Se podría decir que ese uso, es el que se revisa en un psicoanálisis.

Kant, es formalista, porque es el sujeto el que le da forma a la realidad. Y de alguna manera el psicoanálisis también, aunque es posible postular, que la forma que le da es singular es de cada uno, y es una forma que excede los parámetros que darían cuenta de una proporción perfecta. Es una forma que tiene la posibilidad de ser transformada.

De los artistas aprendemos el modo que ellos tienen para darle forma a la realidad en tanto psíquica y si la realidad se la entiende como si fuera el síntoma, entonces los AE también nos enseñan como se inventan una realidad psíquica diferente, una estética del síntoma. Se dará cuenta de este punto con sus casos en el capítulo siguiente.

Volviendo a la filosofía kantiana, parte del sujeto cognoscente y le da forma al mundo que se puede conocer. La razón planteará, Kant, le dicta leyes a la naturaleza, las leyes las ha puesto el sujeto al conocer la naturaleza, entonces lo que tiene es una naturaleza para sí que ha constituido con su saber y a esto Kant lo llama sujeto trascendental. Y lo trascendental quiere decir que la razón es constitutiva de un mundo que crea para que ella pueda conocer. Es el idealismo filosófico, porque le da al sujeto un lugar *príncipeps*. Quizás puede pensarse que al comienzo de su enseñanza Lacan, también le daba un lugar príncipeps al sujeto, y podría decirse que en algo seguía ese trascendentalismo. En cambio, al final de su enseñanza, no habrá nada trascendental. Lo primero es el goce y se goza con un cuerpo, la estética del síntoma quedaría acuñada a la segunda acepción que piensa Kant para el concepto de estética. El primero ya se había expuesto, que se trataba de la estética trascendental, siendo esta la que se refiere a los principios a priori de la sensibilidad, en cambio en la Crítica de la facultad de juzgar Kant se refiere al sentimiento de placer o displacer y es desde esa perspectiva que va a definir el juicio del gusto. -

Lo bello en Kant, será subrayado en esta tesis, dado que es inherente a lo propuesto. Así es que lo bello lo analiza ubicando cuatro características de los juicios del gusto, estos serán:

desinteresados

universales

tienen una finalidad sin fin

son necesarios.

Entonces, se podría afirmar siguiendo esta lógica, que la estética del síntoma estaría determinada por un juicio del gusto, y este a su vez debe reunir las características mencionadas.

Ahora, ¿Quién realiza el juicio para determinar la estética del síntoma?, (si es bello o no se podría decir), y ¿Qué determinaría la estetización del síntoma?

7- **Estetización artística.**

Nuevamente una artista, esta vez Mariana Schapiro. Escultora, argentina, con una amplia trayectoria. Fue quien ganó el Primer Premio del Monumento a las víctimas del atentado de la AMIA y el Primer Premio Homenaje a Aldo Paparella del Fondo Nacional de las Artes, Gran Premio de Escultura, Salón Nacional de Artes Visuales, entre muchos otros. De una carrera prolifera, en la que incursiono con diversos

materiales, que de alguna manera transformaban la escultura contemporánea. De avanzada, con una sensibilidad extraordinaria, Mariana supo hacer del agujero presente siempre en la existencia, algo bello. Partió siendo aún muy joven, en un noviembre del 2006, aunque su obra atraviesa la muerte y nos deja estupefactos. Se transcribe la nota que le hiciera Sandra Russo en Pagina 12, un 11 de octubre del 2002, dado que su decir “Durasiano” es un referente de lo que podría pensarse como estetización del síntoma, en este caso en relación con el arte.

“Un mediodía de sol esplendoroso, en el bar del Centro Cultural Recoleta, en una pausa que Mariana Schapiro se ha tomado para conversar mientras cuelga las obras que desde el viernes pasado pueden verse allí, ella rebobina. Trata de acordarse cómo fue que en su interior comenzaron a germinar las dos imponentes series de esculturas que ha bautizado “Los Llorones” y “Proyecto Habitacional Alternativo”. Y recuerda: la primera, compuesta por muchos y disímiles pares de ojos de los que caen lágrimas, tuvo su origen en una pobre guirnalda que colgaba y que seguía colgando inexplicablemente de una soga en el gimnasio de barrio –un centro de jubilados de Belgrano– en el que Mariana se esforzaba entre abdominales y cintas fijas. “Había habido una fiesta, quién sabe cuándo, quién sabe para festejar qué. Y la guirnalda había quedado ahí. Rota, deslucida. A nadie se le ocurría sacarla. La veía cada vez que iba. Y asocié esa guirnalda que me daba tanta pena con el fin de fiesta que estábamos viviendo en general. Si yo fuera más joven o moderna o me gustara trabajar con materiales efímeros, hubiese hecho una muestra con guirnaldas de papel, guirnaldas que más que espíritu festivo transmitieran ese vacío que queda cuando todas las fiestas se acaban. Pero, por mi formación, busqué dar ese clima con elementos matéricos, con formas y materiales que tuvieran que ver con mi identidad como escultora. Y así fueron naciendo los llorones.” Esta mujer de 42 años –que se crio en Ayacucho y Santa Fe, y que es urbana por naturaleza– ya había hecho una llorona dedicada a su hermana: dos ojos de madera con pupilas de colores surgidas de cubos de viejos juguetes infantiles. Por otro lado, buscando expresar en otros trabajos la idea del agua, otras maderas serruchadas y limadas simulando el movimiento de pequeñas olas confluyeron en muchos de estos nuevos llorones. Es interesante esa idea del agua. Dice Mariana: “No sé por qué empecé a serruchar la madera para trabajar matéricamente el agua. Lo que más me atraía de ese trabajo era internarme en el agua, pero no en cualquier agua sino en el agua como lugar de ocultamiento”. Y es interesante porque, aunque ella no lo diga, el agua rioplatense ha sido un aberrante lugar de ocultamiento. Hace décadas se ocultaban cadáveres en el Río

de la Plata para desentenderse de los cuerpos. Y en un país en el que tiempo pasa, pero sus mecanismos siniestros parecen no pasar, estamos aquí, charlando en el bar del Recoleta, apenas una semana después de que los buzos de la Prefectura dieran con el cuerpo de un adolescente al que unos policías federales obligaron a tirarse al agua del Riachuelo en un ejercicio sádico que concluyó en un asesinato. Es interesante, digo, el puente que se irá repitiendo entre los intereses escultóricos de Mariana y la realidad de la que nace su obra.

La riqueza de la serie se erige en la multiplicidad de llorones que tienen pena cada cual a su manera. El universo de los llorones es rico y múltiple. Conos de gres y hierro que lloran lágrimas de látex; monumentales conjuntos de listones de madera convertidos en agua y laqueados en un dorado que habla de pena intensa o acaso de pena en dólares; diversos ojos de chapa de hierro pintada que lloran tosca madera; dos piezas de madera campestre que envían a una pena rústica y que llora carborundum; otros ojos de chapa de hierro pintada de plateado en cuyos centros han ido a parar los posavasos de la madre de Mariana, posavasos venecianos comprados en un viaje irrepetible ahora para la clase media argentina, y la nostalgia de esos viajes que hace que esos ojos lloren lágrimas de cables de acero y plomo; tacos de madera cuadrados que lloran plomadas y varillas de hierro y cemento que son en sí mismas lágrimas por la imposibilidad de construir, quién sabe si casas, si edificios o proyectos; ojos de piedras engarzadas con cables de acero y lágrimas de caireles femeninos, operísticos, refinados; ojos de gres o de terracota que lloran como pueden, que lloran como varones, fálicamente, pero a chorros. Hay otros ojos, ojos hospitalarios hechos con cubetas de acero inoxidable que lloran látex; hay ojos negros de ciegos que lloran en braille; hay ojos que lloran gomas de plástico y ojos que lloran barras de estaño. Hay ojos que son discos de arado y que lloran sogas, y hay ojos que son laberintos de arena y que lloran acrílico. Hay un ojo solo, de yeso, que llora PVC.

“Me esforcé en que hubiera tanta multiplicidad de llorones porque todos lloramos y todos tenemos razones válidas y diferentes. De alguna manera, en este país ahora nos une la tristeza, pero la tristeza no nos unifica: presté especial atención a que hubiera llorones de todo tipo, incluso de todas las edades. Hay algunos que están colgados a la altura de un chico. Porque la tristeza hoy es un fenómeno colectivo y participativo. Nadie está exento”, afirma Mariana. (...) La otra serie, llamada “Proyecto Habitacional Alternativo (Structural Package Designs)”, consta de sesenta placas de madera calada y pintada de blanco, de fotos digitalizadas y de cajas de cartón. Aquí el punto de partida

fue el cartón. Un elemento que en épocas no lejanas significó packagings y consumo, delikatessen, exacerbación del diseño para capturar nuevos clientes, para enamorar a nuevos consumidores, para llenar con la forma el vacío de contenidos. “El cartón se resignificó solo, hoy el cartón es otra cosa, y quise dar cuenta de eso”, dice Mariana, refiriéndose, claro, a los cartoneros y al primer plano al que el cartón fue lanzado en los últimos meses. He aquí el viaje vertiginoso y sorprendente de un material: de una punta a la otra del arco social, el cartón que protegía, resaltaba y vendía, con las virtudes de su diseño, quesos camembert, perfumes, habanos, relojes, juguetes, paraguas, lápices labiales, papel de carta, agendas, rubores, zapatos, corbatas, se metamorfoseó en unos meses en algo desechable que, sin embargo, no es en absoluto desechable para miles y miles de personas, que son las que paradójicamente viven de lo desechable en un país cuya capacidad de producción fue violada. Los cartones que nos rodean hoy ya no son los de aquellos envases glamorosos con cuya compra sentíamos que nos aproximábamos al primer mundo y a una calidad de vida también perdida. Hoy, los cartones reales son los de las cajas de arroz, los de las cajas de caballa, los de las cajas de galletitas, cartones de uso cotidiano y de primera necesidad. Mariana jugó ese viaje de los cartones en una humorada que propone el regreso al universo del diseño en una ciudad invadida por cartoneros. Hay en esa serie cierta confusión, la propia del que ignora de repente dónde vive, qué hace, cómo es su ciudad. En las fotografías digitalizadas de la Recoleta que se pueden ver en la muestra hay una intervención de enormes cajas de cartón que podrían ser también las esculturas de esta época, por su precariedad y su altísimo poder de evocación. Los paisajes cotidianos son invadidos por las cajas de cartón, cuyo diseño sigue siendo fantástico, pero cuyo uso es vergonzante. Gente que vive de los desechos de los otros: ése ha sido el resultado de la falsa fiesta que vivimos. Por eso, toda la obra de Mariana Schapiro es profundamente conmovedora. Porque golpea en un lugar que a nadie le es ajeno. Y porque, aunque ella no se lo haya propuesto, tanto los múltiples llorones como las cajas de cartón de alto diseño destinadas a ser vendidas al peso remiten a aquella primera imagen que tuvo la escultora, lo suficientemente astuta como para respetar y buscar su propio lenguaje: todo lo que se ve es una guirnalda rota, olvidada, de colores vencidos, una guirnalda decadente que quedó como resto de una fiesta en la que nadie se acuerda qué se festejó” (Russo, S. 2002, página12.com.ar,2002)

Entonces y siguiendo a Kant para elaborar un juicio respecto a la belleza no se trata de la percepción respecto del objeto: si me gusta o no me gusta. La guirnalda le suscita a

Mariana sentimientos que Kant denomina juegos entre la imaginación y el entendimiento y a partir de esto que suscita el objeto, entonces se produce el juicio que es desinteresado, necesario, universal, y tiene una finalidad sin fin.

Recordemos que Kant quiere establecer que estos juicios cuando son puros son desinteresados. Es decir, que la satisfacción que suscita experimenta algo como bello y es por esto un placer desinteresado. No debe tener ningún interés personal. Si en cambio, suscitara un interés personal, entonces sería, para Kant una satisfacción patológica y no hay posibilidad de establecer un juicio respecto de lo bello.

Se podría postular, a los efectos de ir avanzando en el desarrollo de la idea para la presente tesis, que el síntoma como formación del inconsciente, y en este sentido con sus dos caras sintomáticas, responde a una satisfacción que es patológica pues encarna el bien máspreciado del sujeto. A diferencia de este síntoma, en plural, el síntoma tal como lo desarrolla Lacan al final de su enseñanza no despertaría ningún tipo de interés personal, aunque sí produzca satisfacción, pero se trata de una satisfacción que se produce cada vez. Si bien en la presente tesis no se expuso la teoría de los goces, se impone diferenciar el goce sintomático, masoquista que implica la satisfacción en el sufrimiento, y que, desde el psicoanálisis, en sus inicios con la teoría freudiana se formuló como las dos caras del síntoma: lo que es placentero para una parte del aparato es displacentero para la otra.

División subjetiva, que desde los albores del psicoanálisis fue planteado por Freud.

Se postula, entonces, que la satisfacción del síntoma -de la última enseñanza de Lacan- obtenida al final de un análisis, no responde al masoquismo, ni al placer en el sufrimiento. No es el goce del síntoma como formación del inconsciente, sino goce respecto de lo que es vivo. Goce vivo del que da cuenta, por ejemplo, Ernesto Pesce. También Mariana Schapiro, o Marguerite Duras. Serán entre otros los ejemplos que se irán tomando a lo largo de este capítulo.

Como ello, los AE también en sus testimonios dan cuenta de este goce vivo anudado a su síntoma, casos que serán abordado en el capítulo próximo a los efectos de dar cuenta de la estetización del síntoma en el final de un análisis.

Al ser desinteresado, entonces, es dado en creer que serán universales y no es objetiva sino subjetiva. Decir esto parece una contradicción y lo es si se habla de algo que agrada, como por ejemplo determinado color o comida. Pero ya se había expuesto que Kant contrapone lo bello y lo agradable. Un gusto por algo que agrada es subjetivo y no puede universalizarse, en cambio el gusto por lo bello lo llama gusto de reflexión. Este

último es un juicio de validez para todos. No es relativo. Es decir, que debe suscitar para todos la misma cualidad estética. Se podría postular que en lo que respecta a un psicoanálisis, también hay puntos universalizables más allá de lo singular de cada uno. La capacidad de estetización que se produce en el síntoma vía un psicoanálisis, lo es. Luego, como modifica o estetiza el síntoma cada uno es singular, dado que el síntoma lo es. Es decir, la estetización como operación llevada a cabo por un psicoanálisis sería universal, mientras que lo singular estaría dado por el síntoma de cada uno. Retomando lo planteado por Miller, sería universal la capacidad de desinvestidura del síntoma y de manera correlativa sucede su estetización que viene a ser la persistencia de su elemento formal, denominado objeto *a*. Se pierde la finalidad del síntoma, (que sería la tercera característica kantiana de los juicios del gusto) es decir, para que fue hecho, pero se conserva su forma, es decir de que está hecho. En realidad, y siguiendo a Kant, se pierde la finalidad que nunca tuvo. Y en cambio, se conserva de que está hecho, esto es que está hecho del *plus* de goce, objeto *a*, falso real, que guarda parentesco con la envoltura formal del síntoma.

Esta es la tercera característica de los juicios del gusto: la finalidad sin fin, a la que se hizo mención.

Lo que se considera más importante para la demostración de esta tesis, es en relación con la finalidad sin fin, subrayar que el fin es el objeto de un concepto. Ocurre que la estética no maneja, de acuerdo con lo postulado por Kant, ningún concepto. Es sin concepto. No se puede determinar su estetización a partir del fin del objeto. Mediante su fin no se arriba a ningún juicio estético. Desde esta perspectiva, entonces, el fin del síntoma no daría cuenta de su estetización.

Se había especificado que, para Kant, el fin se puede referir al cómo y al para qué. El cómo alude a un concepto interno y el para qué a un fin externo.

La finalidad sin fin alude a que no existe un fin externo. No responde a ningún utilitarismo, por eso en el capítulo correspondiente, se mencionó el ejemplo de los *ready made* de Duchamp.

Es por eso, que tanto los *ready made* de Duchamp como el síntoma para cada uno resulta enigmático, suscita un misterio. Dado que no se sabe cuál es su finalidad, aunque se puede sostener que la tiene.

Se había dicho que esto generará un misterio, ese objeto se presentará como un enigma. Estas características de enigmático y misterioso son las que suscitan una obra de arte,

las obras de arte carecen de algún fin objetivo que dé cuenta de su belleza. Las obras de arte y el síntoma.

La guirnalda de Mariana Schapiro, suscita en ella ese enigma, queda como resto de una fiesta que ya no es. A partir del juego que se da entre la imaginación y el entendimiento, es que puede transformar ese resto, en una obra de arte. *Los llorones*, viene a evocar lo que se ha perdido para siempre, pero sin embargo y lejos de constituir un drama existencial, demuestran la vida por venir. Un tratamiento de lo real, mediante objetos estéticos que sin embargo se sabe de qué están hechos, pero no para que sirven. La diferencia se podría pensar, entre la guirnalda y las piezas escultóricas de *Los llorones*, es que la guirnalda anuncia el vacío, la pérdida de la Cosa. O como lo propuso Eric Laurent, el vacío desolado de la Cosa. En cambio, las piezas de *Los llorones*, si bien conservan algo de ese vacío desolado, al mismo tiempo es una victoria, una fiesta reconstituida a partir de lo que quedo. En este sentido no se puede dejar de mencionar la importancia del contexto. La guirnalda en el contexto en el que estaba anunciaba un duelo instalado, melancólico y perpetuado por eso olvidado ya sin los colores y brillos que tuvo. Las piezas escultóricas de *Los llorones* no implican el duelo, sino su tratamiento. Son una fiesta y en este sentido es otra fiesta, quizás la que es posible vivenciar cuando se ha atravesado la pérdida. No sería la fiesta de los oropeles fálicos, sino la alegría de generar algo vivo a partir del vacío. En este sentido, un psicoanálisis podría posibilitar algo de ese tratamiento, con un efecto de alegría, de fiesta, en lugar de la identificación a la falta a perpetuidad. En su seminario *El sinthome* Lacan invita a conservar un relieve. Siempre debe quedar un relieve en la medida en que cada uno es sin igual y su diferencia reside en la opacidad que siempre permanece. Ese resto no es el fracaso del psicoanálisis. Ese resto es lo que en sentido estricto constituye el valor de ustedes, por poco que logren hacerlo pasar al estado de obra. Sin duda, ahí cada uno peca, tropieza, cojea, pero eso es también lo que para cada uno constituye su diferencia o - ¿puedo emplear el término? -su nobleza". (Miller, J.-A; 2013 pag.51 y 52).

Cuarto y último momento de su análisis donde Kant nos quiere decir que los juicios de gusto son necesarios. Lo necesario de los juicios del gusto está basado en un principio que es subjetivo, y que se trata como ya fue expuesto, del juego que se da entre la imaginación y el entendimiento. Este juego está presente en un análisis, a la hora de inconsistir la novela familiar y el modo de goce de cada uno. En un psicoanálisis hay también un gusto por la reflexión, por lo tanto, depara goce. Hay un placer que no está dado por los órganos sensoriales, parafraseando a Kant, sino por la facultad de conocer,

la imaginación y el entendimiento. Se podría decir que hay un placer vinculado al saber. Que se constata cada vez al tiempo que se produce un agujero en el saber. He aquí el objeto determinado, aunque se le brinden todo tipo de detalles, el artista no podrá llevarlo a cabo del modo que espera el que lo está solicitando.

A los efectos de lo planteado en esta tesis se hará hincapié en la cuarta característica: la finalidad sin fin. Esto es que se sabe de qué está hecho, pero no se sabe para qué sirve.

Para Mariana Schapiro, ese objeto, olvidado allí, como un resto de lo que una vez fue y ya no es. Pura pérdida de lo que brilla, en cambio resta eso opaco. Así como un AE, podría afirmarse que sabe hacer con su síntoma, esta artista supo saber hacer con ese objeto, con esa guirnalda que, como alegoría del síntoma, no se sabe para qué sirve, pero sí de que está hecho. Esa guirnalda que evoca el fin de la fiesta, como lo que resta del síntoma que también indica el fin de una fiesta, de la fiesta del goce paradójico que fue para cada uno su neurosis (no se tomara ningún otro modo de anudamiento dado que los casos que darían cuenta la estetización del síntoma en la presente tesis serán casos de AE con anudamiento neurótico). Sin embargo, es posible sostener que no es esperable que solo quede ese resto opaco como fin de la fiesta; dado que eso sería la identificación a la falta a perpetuidad.

Nuevamente y para aprender de los artistas, Mariana Schapiro, con ese objeto opaco produce, como ya fue expuesto, toda una serie de esculturas que llamo *Los llorones*.

No era la primera vez que esta artista realizaba este procedimiento. Lo había llevado a cabo cuando luego del atentado de la Amia, ese real, ella tomo parte de los restos (nuevamente se sabían de que estaban hechos, pero no se sabía para que servían) y con ellos creo una escultura monumento en homenaje a las víctimas. El monumento fue realizado en fundición de acero y mide 4 metros de largo por 2,40 de ancho y 3 de altura. “Su base, un prisma rectangular, fue construido con fragmentos del edificio de la calle Pasteur. La obra está emplazada en el Cementerio Judía de La Tablada, desde el 16 de julio de 1995, día en que se conmemoro el primer año de tan trágico atentado”. (Waisbord, C, 2008, pág.63). Eso traumático, sin representación era tomado por esta artista y transformado en un objeto estético. Una estetización del síntoma entendiendo que el síntoma siempre en su agujero evoca ese real que no es posible de simbolizar. Si bien en el caso de la escultura creada a partir de los restos de la destrucción producida por una bomba, y en este sentido es un traumático no estructural sino social.

Tal como se viene proponiendo, de la enseñanza de los artistas se sirve el psicoanálisis a la hora de dar cuenta de conceptos articulados a la clínica. Así como se ha expuesto que

la estetización es posible por la vía de un psicoanálisis, así como algunos artistas lo logran por medio de su arte, el síntoma de cada uno viene al lugar de esa pieza que formateo lo traumático de la no relación sexual. No relación a la que se adviene en tanto mortal. Ese agujero en la ex -sistencia, se tramita de diferentes maneras, o para decirlo en términos del último Lacan, se tramita vía anudamientos diferentes. Para muchos artistas, es el arte el cuarto nudo. En el caso de Marguerite Duras, podría decirse que fue la escritura. El alcohol en su vida se constituyó en el modo que tenía de soportar el dolor de ex -sistir. En su libro *Escribir*, así como Mariana crea objetos de arte, sus esculturas *Los llorones* a partir del resto de una guirnalda arrugada y deteriorada, Duras escribe a partir de la escena de la mosca y su deceso final. Se sabe de qué está hecha la mosca, se sabe de qué está hecha la muerte de la mosca, pero no se sabe para qué puede servir la muerte de una mosca. A Duras le sirve para suscitar en ella el milagro del enigma, del misterio que esconde ese acontecimiento en el cuerpo de ese mínimo animal. Y de ese acontecimiento, nimio, trivial, anodino, escribe con una belleza indescriptible lo siguiente: “Y fue en aquel silencio, aquel día, cuando de repente, en la pared, muy cerca de mí, vi y oí los últimos minutos de vida de una mosca común.

Me senté en el suelo para no asustarla. Me quede quieta.

Estaba sola con ella en toda la extensión de la casa. Nunca hasta entonces había pensado en las moscas, excepto para maldecirlas, seguramente. Como usted. Fui educada como ustedes en el horror hacia esa calamidad universal, que producía la peste y el cólera.

Me acerque para verla morir.

La mosca quería escapar del muro en el que corría el riesgo de quedar prisionera de la arena y del cemento que se depositaban en dicha pared debido a la humedad del jardín. Observe como moría una mosca semejante. Fue largo. Se debata contra la muerte. Duro entre diez y quince minutos y luego se acabó. La vida debió acabar. Me quede para seguir mirando. La mosca quedo contra la pared como la había visto, como pegada a ella.

Me equivocaba: la mosca seguía viva.

Seguí allí mirándola, con la esperanza de que volviera a esperar, a vivir.

Mi presencia hacia más atroz esa muerte. Lo sabía y me quede. Para ver. Ver como esa muerte invadiría progresivamente a la mosca. Y también para intentar ver de dónde surgía esa muerte. (...) De que noche llegaba, de la tierra o del cielo, de los bosques cercanos, o de una nada aún innombrable, quizá muy próxima, quizá de mí, que intentaba seguir los recorridos de la mosca a punto de pasar a la eternidad.

Ya no sé el final. Seguramente la mosca, al final de sus fuerzas, cayo. Las patas se despegaron de la pared. Y cayo de la pared. No sé nada más, salvo que me fui de allí. Me dije: «Te estas volviendo loca». Y me fui de allí.

(...) La muerte de una mosca: es la muerte. Es la muerte en marcha hacia un determinado fin del mundo, que alarga el instante del sueño postrero. (...) por el hecho que muera una mosca, no decimos nada, no damos constancia, nada.

Ahora está escrito. Es esa clase de derrape quizá – no me gusta esa palabra, muy confusa- en el que corremos el riesgo de incurrir. No es grave, pero es un hecho en sí mismo, total, de un sentido enorme: de un sentido inaccesible y de una amplitud sin límites. Pensé en los judíos. Odia a Alemania como durante los primeros días de la guerra, con tomo mi cuerpo, con todas mis fuerzas. Igual que durante la guerra, a cada alemán por la calle, pensaba en su muerte a mi debida, por mi ideada, perfeccionada, en esa dicha colosal de un cuerpo alemán muerto de una muerte a mi debida.

Está bien que el escribir lleve a esto, a aquella mosca, agónica, quiero decir: escribir el espanto de escribir. La hora exacta de la muerte, consignada, la hacía ya inaccesible. Le daba una importancia de orden general, digamos un lugar concreto en el mapa general de la vida sobre la tierra.

Esa precisión de la hora en que había muerto hacía que la mosca hubiera tenido funerales secretos. Veinte años después de su muerte, ahí está la prueba, aún hablamos de ella.

(...) Si. Eso es, esa muerte de la mosca se convirtió en ese desplazamiento de la literatura. Se escribe sin saberlo. Se escribe para mirar morir una mosca. Tenemos derecho a hacerlo. (...) No creo que pueda ser de otro modo. Cuando se extrae todo de uno mismo, todo un libro, forzosamente se está en el particular estado de cierta soledad que no se puede compartir con nadie. No se puede hacer compartir nada. (...) Evidentemente eso tiene un aspecto religioso, pero no lo experimenta uno en el acto, puede pensarlo después (como lo pienso en este momento) con motivo de algo que podría ser la vida, por ejemplo, o la solución a la vida del libro, de la palabra, de gritos, de aullidos sordos, silenciosamente terribles de todos los pueblos del mundo”. (Duras, M, 1993 / 1994, págs. 40 a 47).

Duras escribe, y escribe sobre lo que para ella es escribir.

En un psicoanálisis también se escribe. Se escribe lo que no pudo ser escrito y de esa escritura queda un resto que es la forma que se conserva del síntoma luego de ser desinvertido. Esa forma a su vez adquiere una dimensión nueva, al ser estetizada por las

vías de un psicoanálisis. Esa dimensión nueva incluye el agujero y se pierde en esa transformación lo que fue falta como incompleta a ser completada. La impotencia se transforma en imposibilidad de colmar ese agujero. En su lugar es posible una escritura. Esta estetización que se puede lograr por las vías de un psicoanálisis, una vez terminado será puesto a prueba cada vez que algo de lo real irrumpa.

8- Estetización del síntoma, lo que resta

Es ahí donde se pone en práctica lo que ya fue desarrollado en el capítulo correspondiente, y que desde el psicoanálisis se dice como “saber hacer”. El saber hacer, entonces, advendría contingentemente luego de finalizar el análisis. Y no sería de una vez y para siempre, sino puesto a prueba cada vez.

Saber hacer que singularmente Joyce supo hacer con su *sinthome*. Hacerse un cuerpo, hacerse él un objeto artístico, se hizo a la escritura transformándola. Eso que eventualmente es posible hacer un uso. Transformo la literatura equivalente a la geometría euclidiana, por su relación a lo simbólico, en una literatura equivalente al desecho o al sicut palea de Santo Tomas, que podría ser equivalente a la figura topológica inventada por Poincaré, o Ernesto Pesce con su Retratos del Alma. Saber hacer implica hacer de lo “torcido” parafraseando a Miller, a diferencia de lo “derecho” de la primera parte de la obra de Lacan, donde la operación de represión se anudaba a la inscripción del nombre del padre, siendo lo simbólico lo que permitía un “orden”, con las consecuencias superyoicas que siempre implica la ley.

En la última época de Lacan, el síntoma será aquello de lo que es posible servirse más allá del padre, hay un uso que se puede eventualmente hacer del síntoma.

Ese uso está emparentado con la estetización. Es decir, que, dado que el síntoma en tanto fue desinvertido, es posible ser estetizado con lo que queda como elemento formal, esto es el objeto a, y con eso hacer un uso, cada vez: saber hacer.

De este uso – saber hacer a partir de su estetización es que los AE dan testimonio: “si se quiere, pero ciertamente también y ante todo el testimonio, la ley del testimonio, no solamente el testimonio ante la ley” (Lacan, J, 1975-1976, pág.179). No se va a ahondar en este punto, aunque se puede afirmar que la ley del testimonio implica una ley más allá del Otro, más allá del padre, a diferencia del testimonio “ante” la ley. Es así como se podría pensar el estatuto de los testimonios de los AE: como algo que hace ley, la ley de un deseo siempre singular y nunca en reposo.

Por otra parte, existen manifestaciones artísticas que no responden absolutamente a la representación, sino que se mueven en un espacio entre lo que es representable y lo que esta fuera de toda representación. Inscriben, entonces, un vacío de sentido. Un ejemplo de esto es la obra de Duchamp, que ya se mencionó en la presente tesis. Él ataca de raíz el problema de determinar cuál es la naturaleza del arte y trata de demostrar que tal tarea es una quimera. El primer ready-made es una pala quitanieves que colgó del techo mediante un hilo y tituló *In Advance of the Broken Arm*. Una semana más tarde compró un ventilador de chimenea y lo llamó *Pulled at Pins*, que en inglés no tiene significado, pero cuya traducción del francés, (*Tiré a quatre épingles*) al castellano, es: «de punta en blanco». A excepción de Rueda de bicicleta y Portabotellas, que no son ready-mades propiamente dichos, estas obras suelen tener nombres que no guardan aparentemente ninguna relación con el objeto. En 1916 eligió tres nuevos ready-mades. Peigne era un peine canino firmado con las iniciales M.D. Aunque el título es descriptivo, no lo es la inscripción que lo acompañaba: “3 o 4 gotas de altivez no tienen nada que ver con la barbarie”. Como escribió el mismo día de su creación, con la inscripción pretendía transformar el acto en un acontecimiento para el futuro. Duchamp utilizará lo que él llamará el retardo, la no-acción que evoca el Tao; se trata para él de una obra sin obra. O. Paz recuerda cuando Duchamp decía que no hacía nada sino respirar, y al respirar, trabajaba. La inacción, para él era condición de la actividad interior. En este texto en el que el autor analiza el Gran Vidrio (La novia puesta al desnudo por sus Solteros, aún...) y la Caja Verde, -que es una especie de manual, con documentos y fotos- va a dedicar varias páginas a los ready-made: objetos carentes de sentido y significación; artísticos, y que se encuentran en una zona “vacía” entre el arte y el antiarte. Para Duchamp se trata de un espacio abierto que provoca nuevas interpretaciones y que evoca, en su inacabamiento el vacío en que se apoya la obra. Este vacío es la ausencia de la Idea. No se trata, entonces, de la representación, sino de indicar su punto de imposibilidad. De ahí, la dificultad para Duchamp de encontrar objetos sin la intervención de cualquier idea que tuviese que ver con la estética; sus palabras: “Era necesario reducir mi gusto personal a cero. Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo elegimos sino para siempre y que, en fin, no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo...” (Paz, O, 1989, pág, 37 y 38). Duchamp extrae, vacía de significación el objeto, convirtiendo al hombre en un pellejo vacío.

Podría leerse, que lo que resta es producto de la estetización, que reúne la característica kantiana de haberse desprendido de su investidura libidinal, quedando como resto, eso “torcido”, *sicut palea*, desecho que condensa un goce, que como residuo constituye la forma del síntoma. Esta pérdida de la investidura libidinal podría pensarse como la castración del escabel. Sería condición, entonces, dicha castración para que advenga un saber hacer que es invención. Saber hacer con lo mismo, pero de forma diferente, al modo que ya fue expuesto como pasaje de la geometría euclidiana a la geometría hiperbólica, que responde a otra topología. De la taza al toro. El saber hacer es respecto de desembrollar el síntoma, poder manipularlo. Manipulación es un término que utiliza Lacan en su Seminario 24, etimológicamente deriva de la palabra *manipulus* (puñado, manojo, o unidad militar; es lo que llena la mano, de manus y plere) de dónde vienen manípulo y manipular. En el bajo latín es el ornamento sagrado.

Tiene que ver con la manera, la habilidad con la que alguien puede dominar un objeto o realizar algún cambio para lograr una finalidad determinada. El asunto aquí es que se había sostenido desde Kant que la estetización del síntoma producía la pérdida de la finalidad. Entonces, podría decirse que la manipulación del síntoma, el desembrollarlo implica un saber hacer, a sabiendas que hay una finalidad sin fin. Esto es que se ha desinvertido del goce que lo habitaba guardando solo una forma, esa que constituye la vacuola de goce del objeto *a*. Lacan nos advierte que este saber hacer alcanzado, es “corto”. Se puede afirmar que este “es corto” remite a que siempre hay un agujero respecto de ese saber que no hay. Con lo cual cada vez, el saber hacer se pondrá a prueba. El lugar de lo imaginario tendrá en este anudamiento un lugar preponderante. Ya el parlêtre tiene un saber hacer con su imagen, esto es su cuerpo y Lacan subrayara que algo de esto se vincula al saber hacer con el síntoma.

En este sentido síntoma y acontecimiento del cuerpo irían anudados. Y es por ahí que es posible pensarlo, desde el lugar que tiene el narcicismo secundario para el sostén del cuerpo. Lacan utiliza la figura de la Banda de Moebius para dar cuenta de lo que sería el saber hacer. En este caso se elige la figura topológica de la geometría hiperbólica para dar cuenta de este saber hacer, condición de la estetización del síntoma. El saber hacer, se postula como saber hacer una estetización del síntoma cada vez. El inconsciente fracasa y en su fracaso es posible que haga cambiar algo. No se trata simplemente del saber hacer, sino de saber hacer allí. Lacan en su seminario 24, no establecido aún (editado por Psikolibro), deja planteado que el saber hacer allí desemboca en algo aparatoso y que esto aparatoso es lo Bello. Sin embargo, la estetización del síntoma no

sería armar algo aparatoso al modo del escabel, esto sería posible hacerlo sin un psicoanálisis en tanto los seres hablantes, cuando pueden hacerse un cuerpo es a partir de allí. En cambio, la propuesta de esta tesis es que por las vías de un análisis se pueda ir más allá del escabel. Estetizar el síntoma implicaría perder lo bello, y en este sentido su finalidad. La castración del escabel incluiría el vacío, es decir, saber de qué está hecho, y el tratamiento del vacío que siempre habita el síntoma. Transformar la falta en vacío y hacer de ese acontecimiento del cuerpo en tanto siempre traumático, en tanto “no hay”, un modo sintomático de vivir.

Capítulo 5

Testimonios

En el presente capítulo, serán testimonios de los AE (Analistas de la Escuela de la Orientación Lacaniana) los que mostrarían la estetización del síntoma. Para ello se recortarán fragmentos que den cuenta de esa estetización.

En el capítulo anterior, se acudió a ejemplos de artistas que dieron cuenta de lo que significa “estetización”, cuando se logra la transformación por parte del artista que puede imprimirle a cualquier objeto (como la guirnalda de Mariana Schapiro, el mingitorio de Marcel Duchamp o el Universo, para Ernesto Pesce) su estetización. También puede tratarse de una situación que puede parecer nimia (como el caso de la muerte de una mosca en el libro de Marguerite Duras “Escribir”), transformando eso insignificante en un acontecimiento estético.

A su vez, para determinar si hay estetización o no la hay, se apeló a la Crítica kantiana en lo que concierne a los Juicios del gusto. Es desde esta perspectiva que se juzgara eso “estético”, qué sería lo bello kantiano.

Dado que la hipótesis de la presente tesis consiste en sostener que la estetización del síntoma es posible de alcanzar por las vías de un análisis, sirviéndose del psicoanálisis y al final de un psicoanálisis, es entonces, que se va a apelar a los testimonios de los AE, dado que son quienes tienen un final de análisis corroborado por el Cartel del Pase de la Escuela de la Orientación Lacaniana.

El Cartel del Pase es un dispositivo inventado por Jacques Lacan, que determina si hubo o no final de análisis de acuerdo con lo que transmiten los llamados pasantes, es decir, quienes han dado por finalizado su análisis.

-Ana Lúcia Lutterbach-Holck.

“Este recuerdo testimonia del dolor de existir dice así: *“al lado de la cama de mi madre desgarrada por la pérdida en el parto de aquél que sería su único hijo varón, me quedaba horas sentada sin una palabra, caída en lo ilimitado y en el sin sentido, en un deseo de desaparecer”*”.

A este recuerdo ella asociará con un sueño del que surgirá el nombre de goce, (...) *“un perro defecando un paté es mirado por un joven”*. (...) La interpretación sin sentido del analista, no se hace esperar y dice: *“ese paté es usted”*, y el corte de sesión tuvo como

efecto un deslizamiento de sentido. El significante "*Paté*", presente en el sueño es el nombre de goce encontrado en la posición de objeto "*para tener*" (...). surge la frase fantasmática en la que se anudan las dos caras del objeto: "*ser bella como una mierda*". El deslizamiento de sentido de *patê* a "*pavê*" ("para ver"), "*pacumê*" ("para comer") encontró su límite en "*patu*" un significante nuevo, que no forma parte de la lengua materna, y por eso es significante de la falta en el Otro S (%). Este significante trae en su interior tanto la posición antigua, "*para todo*", como la que indica un lugar nuevo, "*pas tour*", no-toda, posición femenina. (...) Es el *sinthome* del final de análisis que anuda nuevamente simbólico, imaginario y real. Ese arreglo le da un nuevo apoyo, una fijación plástica, sin fijación. Ana Lucia, ubica en Lacan el modo en que él nos presenta al cuerpo: como una superficie *moebiana*, sin derecho ni revés. Esta topología se demuestra en el sueño que se produjo durante el dispositivo del pase: "*Atravieso mi cuerpo de un agujero a otro, meciéndome entre las entrañas, carne, sangre, bilis, excremento. Soy y estoy en el cuerpo. Ese cuerpo en pedazos es servido crudo en una bandeja. Soy despertada por un placer indescriptible, pura satisfacción sin sentido*".

En el sueño que nos relata Ana Lúcia, no hay historia, ni línea, ni centro, quien está dentro y fuera no es el yo, no se trata de angustia o goce mortífero sino de una satisfacción en el cuerpo.

Y ella nos dice que esa satisfacción es encontrada cada vez que escribe en un lugar en el mundo, siendo su *sinthome* que le posibilita inscribir/escribir, cada vez, eso que está fuera. Es la vía de la escritura lo que le permite otra modalidad para tratar lo real. Una modalidad no toda" (Biaggio, M, 2012,133/138).

En este testimonio se podría verificar que la estetización estaría dada por el desinvertimiento que se produce a partir del análisis. Se extrae del objeto el goce mortífero, encarnado en sus dos versiones: bella /mierda, para lograr una estetización vía la escritura. Eso se escribe en el cuerpo de una manera nueva, acotando el sin límites de lo pulsional.

-Xavier Esqué:

"Sucedió un desinvertimiento súbito y radical", (...) El sujeto pasaría así de eterna promesa en relación con la esperanza, a prometerse a la causa, a promesa en tanto causa que abre un nuevo horizonte. El sujeto consiente en morder el anzuelo de la causa, consiente a ser mordido por la causa con todas sus consecuencias, sin la estratagema fantasmática de hacerse expulsar. Pasa de analizante a analista

convirtiéndose en *esquer* de la causa analítica para otros. (...) El último sueño: un falso techo de láminas se cae dejando al descubierto lo que había detrás del telón. Desolador. El seguro no se hace cargo. El perito determina que había un peso inapropiado encima del techo. Se considera un mal uso. El sujeto tomará las láminas caídas en el suelo, una por una, y las volverá a montar cuidadosamente, resultando de ello no un falso techo sino un techo practicable.

Las láminas del techo son cada uno de los semblantes que el análisis hizo caer, (...) el goce queda del lado del sujeto, quien debe responder por ese goce, y separarse de él. Se tratará ahora de *savoir y faire* con el síntoma, es decir, que el síntoma del final del análisis se hace *practicable*” (Esqué, X, 2004, pág. 82/85).

Se subraya algo que Esqué destacó respecto de su apellido: en catalán *esquer* es el alimento que se pone en el anzuelo para pescar, es algo que atrae el deseo, proviene del latín *esca*, que significa alimento.

Se podría sostener que la estetización está dada por el uso que se demuestra en el testimonio. Una práctica que encarna el lugar de objeto causa. En el sueño el inconsciente muestra el pasaje del peso que portaba el sujeto a la estetización vía el síntoma de “un techo practicable”. El nuevo uso del nombre queda del lado del objeto causa, a diferencia de la marca significativa por medio de la cual el sujeto es pescado en su neurosis.

-Dalila Arpin:

“Adulta, las medallas se transforman en actividades que realizo apuntando a la excelencia y despertando la admiración del Otro. Soy entonces, una “mujer orquesta” (...) es el escabel al que me subo para hacerme bella. (...) a pesar de mi pesimismo, luzco mi sonrisa en toda ocasión. Nadie puede adivinar mi *spleen* interior. (...) En el curso de este análisis, se abre la puerta de la solución sintomática. La frase “que sería” se transforma, por medio del equivoco en “que se ría”. El humor se convierte en mi manera de tratar la tristeza.

Hacia el final del análisis, sueño, que estoy condenada a la cárcel. Para salir, tanto que pronunciar unas letras escritas en la puerta: A-R-E-N. Esto puede leerse, en francés, como: “a – reine: a”, partícula privativa antepuesta a la reina. No soy la reina, sino la mujer de un hombre” (Arpin, D, del texto pronunciado en las jornadas de la ELP, Madrid, 19-20-nov.2016, inédito).

Se ha expuesto que es condición la castración del escabel para estetizar el síntoma. Esto implica el pasaje de la falta al agujero, que fue desarrollado oportunamente con el ejemplo del pasaje de la geometría euclidiana a la geometría hiperbólica. En la clínica se puede entender como el pasaje de la falta neurótica, “el ser en falta” que planteo Lacan en un momento de su obra, a la falta en ser. Esto último sería un antecedente respecto de lo que se puede entender como el agujero. En este testimonio se demuestra la estetización por medio del pasaje producido, no sin la desinversión pulsional que habitaba la tristeza, o el *spleen* interior. Había algo así como una falta a perpetuidad, que se velaba con la identificación al falo, escabel sobre el que se montaban los brillos. El proceso de estetización del síntoma en este caso se produce vía la castración del escabel mostrado en el sueño de caída fálica y desprendimiento del objeto, cuyo efecto no es la repetición de lo mismo, es decir, el llanto o la tristeza, ese “mal”, sino el buen humor. El tratamiento de eso real por medio del buen humor.

-Anna Aromí:

“Entre el final de análisis y el pase hice un sueño. Estaba en una ciudad. No encontraba taxis. Me detuve ante unos bolsos de la marca Lacoste. Había uno, auténtico que estaba usado, y otro nuevo que era falso. No compre ninguno, “no sirven para lo que transporto”, pensé en el sueño. Una jovencita se ofreció para llevarme en su moto. Transitamos por una carretera bordeando la costa. Me di cuenta de que ella tenía una mano entre mis muslos. No me tocaba. Me pareció que lo hacía para verificar el grado de humedad. Si me dirigía al pase, estaba en juego la humedad del deseo y del goce. (...) Lacoste, es la cause, la causa. La causa que me empujaba al pase no era un objeto, verdadero o falso, nuevo o usado, la causa es el agujero que empuja, que te hace dejarte transportar. Con el sueño iba de la causa a la costa, la costa como un litoral a recorrer. El pase se transita como un litoral que no se acaba nunca porque bordea lo real. (...) Lo que no está escrito no es solo el destino de cada uno. Tampoco está escrito lo real. Al final del análisis, el pase es una tentativa de inventar una escritura de lo real. Cada uno con sus medios, cada uno con su *sinthome*. Escribir es sin Otro. Escribo sin pensar, si acaso escribo para saber lo que pienso, prestando el propio cuerpo como un fluido para que se deslice la *lalengua*.

Tratando de captar los surcos que se dibujan antes de que desaparezcan. A veces me angustio, pero puedo gozar de ese vértigo. De ahí sale una fuerza de la que no soy ni

seré nunca propietaria, lo cual no impide que a veces pueda utilizarla” (Aromí, A, 2014, pág.85/88).

En este caso se podría pensar la estetización que produjo el trabajo de análisis en la posición del sujeto; su pasaje a analista como causa, resultando de dicha estetización la invención de la escritura de lo real, sirviéndose del síntoma. Eso escrito en el cuerpo que, si bien podría decirse siempre esta desde antes, adquiere por la vía de un análisis la posibilidad de su estetización sirviéndose del saber hacer. El resultado es algo nuevo que cada vez puede saberse de que está hecho, pero no para que sirva. Entendiendo el “para que” como un nuevo modo de gozar.

-Leonardo Gorostiza:

“...un sueño inolvidable precipitó el desencadenamiento del último tramo de mi análisis y la producción de ese nuevo semblante, de ese neologismo, con el que me presente ante los pasadores: “El-calzador-sin-medida”. (...) Una recuperación de la libido, de una satisfacción, pero ya no situada a nivel de lo imaginario sino a nivel de la identificación al síntoma. Es decir, a nivel de una nueva alianza con lo vivo del goce que ese significante nuevo, producido a partir del sueño “el-cazador-sin-medida”, alcanza a indicar. (...) El S1 “sin medida”, aislado de esta manera en el final, había aparecido mucho tiempo antes en el transcurso del análisis. Se trataba de una “nominación materna”. “¡No tenes medida!”, o bien “¡Sos un sin medida!”, era como mi madre nombraba mis excesos. (...) luego del paso por el dispositivo, puedo ahora afirmar que “El-calzador-sin-medida” es una nueva forma producida en el análisis que no estaba ya en el Otro, y que, por lo tanto, es singular. Una nueva forma surgida de la “fidelidad a la envoltura formal del síntoma” que encontró en el significante “calzador”, -este sí el significante particular del síntoma-, el punto de apoyo para finalmente convertirlo en “efectos de creación”. Una creación que no es del “Yo”, sino del sujeto, el que llego a confrontarse con su diferencia absoluta. Un sujeto que ya no es “poema”, es decir que ya no está representado por un significante – el significante “calzador”- ante el Otro significante. Se trata ahora de un sujeto “poeta”, por haber producido un significante nuevo que, como lo real, no tiene ninguna especie de sentido.

¿Un calzador sin medida? Sí. Un objeto, listo para usar, y luego ser dejado de lado, una vez cumplida su función. Como un psicoanalista”.

En este caso la estetización del síntoma, del “sin medida”, se obtiene por la vía del psicoanálisis que despierta algo del inconsciente real que se manifiesta en el sueño del

calzador-sin-medida. Real que se muestra en el neologismo-oxímoron. Se desprende del Otro que cae, produciendo efectos de invención, finalidad sin fin que por ser tal permite alojar a quien pueda hacer uso de eso (un paciente), a condición de que, el lugar del analista encarne el vacío.

-Gabriela Grinbaum:

“Ud. Es el agente de la reparación. (había dicho su analista). Reparar al Otro, a lo poco masculino de mi hermano, al no saber de mi madre, a vivificar a mi padre, y la lista puede seguir... es el *sinthome* de siempre. (...) A mi vuelta de Paris la docencia en la facultad es donde el circuito pulsional encuentra la sustitución de ese goce. Dar clases es para mí montar la escena que despierta al otro, despierta el entusiasmo en el sujeto y en el otro, lugar donde hago escuchar mi voz y consigo que reparen en mí. (lee una cita de Miller) “Me atrevería a decir que sería necesario que un análisis desembocara sobre el deseo de exhibirse, es decir, que el pase tuviera algo del deseo del actor” (...)” (Grinbaum, G; 2014, págs. 114 y 115).

Se verifica la estetización del síntoma en la invención de ese significante nuevo que anuda un goce inédito en la envoltura formal del síntoma, que incluye la voz, como uno de los nombres del objeto *a*. Pasaje del objeto como lugar agente de la reparación del Otro, al objeto como causa en relación con el psicoanálisis. El lugar de la reparación era encarnado desde la actuación del lado del padre, el trabajo del análisis le permitió, arribar a la estetización, no sin la caída del Otro y la presencia del vacío como mediador de su síntoma.

-Santiago Castellanos:

“Poco tiempo después me encontraba en Paris llamando a la puerta de los pasadores. Ellos, cada uno en su estilo, me interrogaron especialmente por lo que queda al final del análisis, y el *cómo hacer con ello*. Yo les transmití la idea que tenía del “ensamblaje” que me inspiró una visita al Museo Rodin en Paris.

En la perspectiva del *sinthome* se trata de operar con “piezas sueltas”, restos significantes y trozos de real del cuerpo para que algo nuevo pueda advenir en el régimen de la satisfacción y del goce.

Las “piezas sueltas” componen la performance de la que les hable al principio. Un exceso de energía, un enunciado de la madre, una escena en la que un hombre caído es levantado y se levanta al mismo tiempo y un resto de goce, “el dolor”, que queda como

marca en el cuerpo, como un “cuerpo extraño” inscrito por fuera del sentido. (...) Comencé el testimonio diciendo que levantarme, y salir de ese lugar, será el *sinthoma* que inventare frente a lo real, una y otra vez. Iteración que será nombrada por mi analista, durante mi segundo análisis, en una ocasión: “Usted es un acróbata”, significante que nombra un goce del cuerpo que queda sin el clivaje del sentido. (...) se puede hacer algo con el *sinthoma* una vez que ha sido depurado por la maquinaria de un análisis, una vez que en el modo singular de goce se produce un cierto desplazamiento para estar al servicio de “buscarse la vida”, en lugar de la pulsión de muerte...” (Castellano, S; 2014, págs. 121,122).

Se puede mostrar que la estetización del síntoma en este caso se trató de inventar una pieza también suelta, pero que sirve a un uso variable, plástico al servicio de eso que itera de lo real del síntoma cada vez. Esa nueva pieza suelta, que contiene restos de lo anterior, y en este sentido se puede afirmar que se sabe de qué está hecho, no se sabe a priori para que sirve, esto es la finalidad sin fin, dado que el sujeto hará uso de él, acorde a lo que será capaz de inventar cada vez. Esta estetización se logra luego de la desinversión libidinal que el analista nombra como “maquinaria de un análisis”, el buscarse la vida cada vez es sirviéndose de ese significante nuevo, “acróbata”.

-Luis Tudanca:

“Surge así un significante nuevo: el peleador impolítico, que da una nueva posición al sujeto y le permite retornar definitivamente al lazo.

Hay que leer ese significante como un verdadero oxímoron, los dos términos jamás irían juntos, pero a la vez como novedad anticipada a través de los tres S1 que figuran adentro de los paréntesis y de cómo aparecen en el libro mencionado.

Del interés por el término comunidad había escrito: “No hay reciprocidad en la deuda ya que solo hay una dirección: te debo algo, pero no me debes algo”.

Con respecto al segundo significante de adentro de los paréntesis una frase de Heidegger, “tomos somos pobres de pensamiento”, orienta al sujeto.

De lo impolítico subraye, entre otras cosas, la idea del no-actuar que no es inacción y a la vez es lo contrario del activismo...del pelearLa.

No es que el sujeto nunca más pueda recurrir a la acción directa, pelear; pero ya no hay goce en eso. La preferencia está del lado de agotar todos los recursos necesarios para obtener resultados a través de lo impolítico. El interés por lo impolítico se demuestra como una manera de encarnar el no-todo, lo impolítico es uno de los nombres del

no-todo. (...) Un salto afuera de los paréntesis, salto de ex – sistencia fuera del sistema y la invención de un significante nuevo: ganancia para el deseo del analista.” (Tudanca, L, 2011, págs.9 y 10).

En este testimonio se podría sostener que “el peleador impolítico” se constituye como la estetización del síntoma, resultado del saber hacer con el síntoma. La estetización del síntoma es lograda vía un análisis, como un resto fecundo, que se sabe de qué está hecho, pero no para lo que sirve. No es el síntoma, (el que no se sabe para qué sirve) sino la estetización que es el tratamiento que el sujeto puede hacer cada vez que el *trouumatisme* (figura del agujero en el trauma) surge. En este caso singular, la estetización bajo el significante nuevo de “el peleador impolítico” incluye el modo singular de nombrar el no-todo, produciendo como efecto un *plus* respecto del deseo del analista. Lo desinvertido del síntoma, se viene a encarnar en esta estetización.

-María Cristina Giraldo:

“Una escena a los 6 años: la casa de la familia de mi padre está llena de personas que visten de negro y lloran. (...) mi padre me levanta sobre el ataúd para que despida a mi abuelo. Exclamo con sorpresa: “¿de traje y sin zapatos! Mi padre me explica: “No tiene zapatos, porque ya no va a caminar a ninguna parte; el abuelo murió”. El cuerpo agujereado por palabras sin sentido, la aparición abrupta de la muerte en mi vida, las piernas al aire, sin soporte. No sabía qué era despedirse de un abuelo que me alojaba como única para él y que era mi refugio al estrago. La persistencia de su ausencia fue la respuesta a mi espera de todos los días para que me llevara al parque y me explicara el mundo. Fue un lapso en el que mi padre y yo nos acompañamos en esa pérdida: caminábamos juntos.

Hace unos años, en el Museo Guggenheim de Nueva York vi, en una muestra de la obra de Maurizio Cattelan, un Kennedy en el féretro, de traje y con los pies desnudos. El impacto de ese *punctum* resonó en la consistencia que ya tenía mi síntoma en el análisis. Ese trozo de real puesto en la vulnerabilidad de los pies, la pieza de mi cuerpo que quedo marcada por el traumatismo de la lengua que estallo en mi síntoma: las contracturas musculares en los pies, la mala elección de los zapatos que, en forma paradójica, corporizaba lo que no anda, al causar algún trauma; el caminar en el encierro para descargar el exceso de angustia, que se hizo legible para mi hijo: ¿A que le estas caminando, mami? Esa era mi manera de vivir la pasión, por la vía de ese afecto que contraía mi cuerpo con la angustia y que ahora lo vivifica con el *sinthome*. (...)

Tanto mi hermano como yo nos chupábamos el dedo para dormirnos, y la madre busco formas de suprimir, sin resto, el goce autoerótico: nos amarraba las manos con pañuelos y, si lográbamos desatarnos, encontrábamos el pulgar untado en ají picante. Como este método fracaso, se consiguió unas férulas de yeso para inmovilizarnos los brazos e impedir que los pudiéramos doblar durante la noche. Las manos atadas constituyen la experiencia corporal de mi inhibición, pero la madre dejó, por un afortunado descuido, las piernas sueltas.

“Poner a caminar lo que tengo entre manos” fue el sintagma de la modesta solución que extraje en mi análisis a las manos atadas de mi inhibición, y una forma de anudar esas piezas sueltas de mi cuerpo. (...) en la más absoluta contingencia irrumpe una tos incoercible que persiste hasta el ahogo; quedo disfónica. (...) “es como si tuviera un esguince en la voz”. Perpleja por el sinsentido de esa fórmula, (...) lesión que acontece en las articulaciones, manos y pies. (...) Esguince en la voz, opacidad del goce, distención de la fijación, dislocación incurable entre el goce y el sentido. (...) Hoy estoy aquí, ante la mirada de ustedes, para cantarles este primer testimonio con mi esguince en la voz, que ni hace hilo en el sentido y la verdad, ni se escuda tras el coraje fálico que le daría consistencia, ni suprime los restos de goce que hago pasar cada vez por ese aparato lógico que es mi *sinthome*. Es mi manera de presentar las consecuencias de un acto y la invención de mi solución *sinthomática*. (Giraldo, M.C, 2016 pág.51 – 58).

En principio, haciendo un breve paréntesis, el termino *punctum* que utiliza María Cristina Giraldo, es extraído del campo de la fotografía; Barthes lo desarrolla en su libro *La cámara lucida*. En la fotografía hay dos elementos: el *Studium* y el *Punctum*. El primero tiene que ver con la cultura y el gusto; es el significado universal de una fotografía mediante el cual todos pueden hablar de ella en tanto se trata de valores conocidos y compartidos. En cambio, el *Punctum* de una fotografía es el azar que ella puede provocar, y en este sentido es lo que ella suscita en el observador. En general se trata de un detalle, íntimo y que no puede nombrarse.

En este testimonio se podría verificar, que la estetización se produce a partir del síntoma que tal como lo nombra la AE para ella es un *punctum*, ese detalle, recorte del cuerpo que había sido tocado por lo traumático. Ya tenía un saber hacer respecto de su síntoma. Se podría decir que ahí radicaba su escabel, esto fue “Poner a caminar lo que tengo entre manos”. Sin embargo, allí no habría estetización. Se había afirmado en el capítulo anterior que una de las condiciones sería la castración del escabel, para poder arribar a la estetización que incluye el saber hacer, pero con el agujero. En cambio, en este caso,

se podría afirmar, que antes del final había un saber hacer con la falta, creación ex – nihilo, pero todavía no invención. La estetización conlleva necesariamente la invención de un significante nuevo, tal como ya fue mostrado en los anteriores testimonios. Y para que esto se posible, es condición que lo fálico del escabel haya dado paso a su castración y entonces se precipite en la presencia de un resto fecundo. Cantar su testimonio como AE con el esguince en la voz, deviene acto, y en él se da la estetización.

Finalizado los testimonios que han sido elegidos para mostrar la estetización del síntoma, y para ir terminando este último capítulo, se puede decir que, en arte, estetizar implicaría transformar lo insignificante en un acontecimiento estético.

Eso “insignificante” es leído así, por el sentido común. Sería lo que es plausible de ser naturalizado.

El artista lo desnaturaliza puede leer lo traumático, el *troumatismo* presente en ese acontecimiento que se da en el cuerpo de “eso” otro a estetizar.

Eso “insignificante” también se presenta en el síntoma y es justamente ese detalle, pieza suelta, que lo constituye.

Ya se había expuesto en el capítulo primero de que síntoma se trata y su antecedente en Freud.

Si bien el síntoma se supone de entrada, por la vía de un psicoanálisis se produciría un tratamiento de este, que produciría un pasaje de la relación a la falta al saber hacer con el agujero.

Ese pasaje fue mostrado con la alegoría del camino que va de la geometría euclidiana a la geometría parabólica.

De la creación ex – nihilo a la invención. Esto se ha mostrado en los testimonios presentados.

La novedad es que no todos obtienen de la estetización la misma consecuencia, aunque sí tienen en común, el hacer lazo, con los otros, con la Escuela, en suma: con la causa.

El cuerpo y su acontecimiento interviene en la estetización, y si bien está la singularidad de cada caso, comparten el proceso mediante el cual se trasmuta un goce mortífero en un goce vivo.

La estetización en si misma es el resultado, la consecuencia de la desinvertidura libidinal: se conserva su forma, pero esta vez desprovista de lo mortífero. No se produce de una vez y para siempre. Hay restos, y son restos sintomáticos. Por esto, tal como lo

han mostrado los testimonios de los AE, la estetización sería algo a producir eventualmente por la vía del saber hacer como herramienta.

Así se han mostrado diferentes estetizaciones: una escritura, una práctica, el buen humor, hacerse al agujero, o al calzador sin medida. La actuación, como escabel al servicio de la causa y por lo mismo castrado. El acróbata; el peleador impolítico, el esguince en la voz. Todas estetizaciones singulares que tienen en común el haber advenido como maneras de ser inventadas al final del análisis, que prometen un uso para el saber hacer con el síntoma, siempre contingente.

Conclusión

De la estética del síntoma a la estetización del síntoma. Así podría nombrarse el recorrido de un análisis y de la presente tesis.

Básicamente a partir de la investigación llevada a cabo en la presente tesis, se puede afirmar que: la sublimación no es la estetización. Que el síntoma tiene una estética, pero que hay más de una estética y que la estética del síntoma no es necesariamente su estetización. A su vez cuando se ha recorrido un psicoanálisis y finalizado el mismo, se llega a la estetización del síntoma, sin embargo, esto se da de un modo singular en cada caso.

El inconsciente crea, sus formaciones, por ejemplo, y en esa creación produce a partir de la falta. Para utilizar una alegoría, es como la creación de un objeto a partir de la nada, del vacío, es la creación ex - nihilo. Puede ser la vasija o la tasa, sin embargo, esta creación está vinculada a la falta, puesto que ese vacío está lleno. Allí se puede ubicar la geometría euclidiana, dado que responde a las tres dimensiones mundanas: “El pasaje de lo derecho a lo torcido, del *mos geometricus* euclidiano a la topología nodal de la geometría hiperbólica, recuerda el pasaje kepleriano "de lo imaginario de la forma llamada perfecta como siendo la del círculo, a la articulación de la cónica, de la elipsis ("Radiofonía", en PR&T, pp. 52 y 53)" (Lacan, J; (1975,76) pág. 204).

Es en el espacio geométrico euclidiano, donde transita la creación neurótica que en tanto es con la falta, puede ser llenada – esa es la creencia neurótica-. Es “lo derecho” podríamos decir. En este sentido las formaciones del inconsciente son sublimaciones, maneras de arreglárselas con lo que no hay. Es un saber hacer, pero con la falta, es decir un modo de taponar la castración o para decirlo de otra manera, por ejemplo, transformar la imposibilidad en impotencia, como una de las maneras del intento fallido de hacer existir la relación sexual. Este es un saber hacer que tiene este inconsciente transferencial. Por lo que en su fracaso, en el fracaso de ese arreglo neurotico, algo diferente puede advenir, incluso por ese fracaso en muchas ocasiones pedir un psicoanálisis.

La nueva definición que elabora Lacan a partir del *Seminario 23*, incluye en el proceso de sublimación el concepto de escabel, cuando dice a propósito de Joyce que hace de un objeto de arte elevado sobre el escabel a la dignidad de la Cosa. “Lacan nombró el medio elevatorio de la sublimación como operación ascensional con el término hegeliano muy conocido *Aufhebung*. En su escrito "Joyce el Síntoma" le da el nombre más expresivo de "escabel". El escabel hace hincapié en el cuerpo” (...) “Esta grafía de

"*escabeau*" (escabel) representa fonéticamente las dos primeras sílabas de la palabra y ortográficamente la última, *beau*, que significa por lo demás "bello" (Lacan, J, (1975/76) pág.204). El escabel reúne la sublimación y el narcisismo y hace hincapié en el cuerpo. Joyce sería un caso singular respecto de su saber hacer con su *sinthome*, por ello hace de su *sinthome* una obra de arte. Hace su "*escabeau*", siendo "beau" lo bello. No es un orden, sino que a falta de lo derecho hace con lo torcido. Siendo lo derecho la suplencia del nombre del padre, que falta en este caso tan singular.

Joyce – solo para mencionar un ejemplo, dado que no se trabajará el "caso Joyce" en la presente tesis- puede enlazar el síntoma y su escabel, esto es el fuera de sentido con lo que le dio sentido a su cuerpo. Se anudo así para él como un caso excepcional su síntoma, con lo que pretendió ser para él aquello que lo trascendería más allá de la corrupción de la carne. Creó una literatura que como objeto de arte es elevado sobre el escabel a la dignidad de la Cosa. Sin embargo, no es así para otros anudamientos, como por ejemplo los neuróticos. El concepto de *escabel* viene al lugar de la sublimación, que al incorporar la constitución del narcisismo permite que se tenga un cuerpo. Hay creación en esta operatoria inaugural del *parlêtre*, es un saber hacer distinto al que es posible arribar una vez atravesado un psicoanálisis.

Al final de análisis adviene un nuevo saber hacer, que responde a la invención y no a la creación. Saber hacer respecto de desembrollar el síntoma, poder manipularlo. La invención es respecto del agujero y no de la falta. Lograr su estetización de acuerdo con lo investigado es algo que puede contingentemente advenir al final de un psicoanálisis. Y no es de una vez y para siempre. Permanece abierto. Reúne la característica kantiana de la finalidad sin fin, al haberse desprendido de su investidura libidinal, quedando como resto, eso "torcido", *sicut palea*, desecho que condensa un goce, que como residuo constituye la forma del síntoma. Esta pérdida de la investidura libidinal podría pensarse como la castración del escabel.

Lacan nos advierte que este saber hacer alcanzado, es "corto" dado que siempre hay un agujero respecto de ese saber que no hay. Con lo cual cada vez, el saber hacer se pondrá a prueba. El saber hacer "allí" produce una estetización del síntoma cada vez y los testimonios de los AE dieron cuenta que la estetización del síntoma no sería armar algo aparatoso al modo del escabel, sino inventar un significante nuevo luego de haberse producido el desinvertimiento, esto es la castración del escabel. Significante nuevo, que sin embargo tiene algo de lo antiguo, tal como lo mostraron los testimonios de los AE. Lo nuevo sería la estetización misma. La envoltura formal que queda luego de ese

desinvertimiento daría cuenta de la presencia del objeto, pero como resto fecundo en el síntoma. Se mostro en cada testimonio de qué manera la estetización es singular, es uno por uno. Y lejos de cerrar la hiancia del inconsciente, deja abierta la posibilidad de su fracaso, y entonces que algo nuevo, como estetización del síntoma, pueda advenir.

Así se ha mostrado, por ejemplo, como del objeto fue extraído el goce mortífero en sus dos versiones, de “bella/mierda”, produciendo con su envoltura formal un acotamiento del sin límites vía la escritura. El desecho es el escrito, una estetización.

En otro testimonio fue la práctica del psicoanálisis como objeto causa, “techo practicable”, neologismo que vino a nombrar lo nuevo. Así, del mal humor de la tristeza (esa falta a perpetuidad) al humor, el buen humor; o del sin medida, “al calzador sin medida”, invento de un oxímoron que como significante nuevo da cuenta de su estetización. También la estetización presente en el “acróbata” ese que había dado cuenta del saber hacer sin un análisis, buscándose la vida: su escabel. Esa nueva pieza suelta, que contiene restos de lo anterior, y en este sentido se puede afirmar que se sabe de qué está hecho, no se sabe a priori para que sirve, dado que el sujeto hará uso de él, acorde a lo que será capaz de inventar cada vez. Esta estetización se logra luego de la desinvertidura libidinal que el analista nombra como “maquinaria de un análisis”, el buscarse la vida cada vez es sirviéndose de ese significante nuevo que consiste en la estetización. El “peleador impolítico” otro oxímoron, invención de un significante nuevo, que da cuenta de la estetización del síntoma que en este caso incluye el modo que el sujeto encuentra de poder nombrar el no-todo, con un efecto de *plus* respecto del deseo del analista.

Estos casos muestran los diferentes modos de estetización que tuvo cada uno luego de haber atravesado un psicoanálisis, en tanto fracasó el saber hacer con el síntoma de las formaciones del inconsciente, fracaso del saber hacer con la falta, esto es la debilidad del escabel en los anudamientos neuróticos.

Esta tesis propone que por las vías de un análisis se pueda ir más allá del escabel. La castración del escabel incluiría el agujero, es decir, saber de qué está hecho el síntoma, y el tratamiento del agujero que siempre habita el síntoma. Transformar la falta del vacío en un tratamiento del agujero del *troumatisme* que implica el “no hay” presente en el síntoma, sería el camino de un psicoanálisis, lo cual sería un modo sintomático de vivir del *parlêtre*.

Bibliografía General

-Autores Varios:

“Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol.I, La Balsa de la Medusa, 80, Madrid, 2000.

-Agamben, G:

“Creación y anarquía”, Hidalgo, Bs. As, 2017.

“Autorretrato en el estudio”, Hidalgo, Bs. As, 2017.

“El uso de los cuerpos”, Hidalgo, Bs. As, 2017.

-Aromi, A:

“El litoral de lo real”, *Lo real puesto al día, en el siglo XXI*, Gramma, Bs. As, 2014.

-Autores Varios:

El cuerpo hablante, Parlêtre, sinthome, escabel, Grama, Bs. As, 2015.

-Baudrillard, J:

La ilusión vital, Siglo XXI, Bs. As, 2002.

-Biaggio, M:

“El origen de la violencia”, Dunken, Bs. As, 2011.

“Un inconsciente que ex – siste”, inédito, 2019.

-Brodsky, G:

“Testimonio 1. Congreso AMP 2012”, *El orden simbólico en el siglo XXI*, Gramma, Bs. As, 2012.

-Duras, M;

Escribir, Tusquets, Barcelona, 1994.

-Freud, Sigmund:

“Proyecto de Psicología” (1895), *Obras Completas*, Vol. I, Amorrortu, Bs. As., 2006.

“Estudios sobre la histeria” (1893-1895), *Obras Completas*, Vol.II, Amorrortu, Bs. As, 1992.

“Sobre el mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos”, (1893/1899), *Obras Completas*, Vol.III, Amorrortu, Bs. As,1991.

Las neuropsicosis de defensa (Ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias) (1894), *Obras Completas*, Vol.III, Amorrortu, Bs. As, 1991.

“Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa”, (1896) *Obras Completas*, Vol.III, Amorrortu, Bs. As, 1991.

“Fragmentos de la correspondencia con Fliess”, Manuscrito K. Las neurosis de defensa. (Un cuento de Navidad) (1 de enero de 1896) (1950 [1892-99]), *Obras Completas*, Vol.III, Amorrortu, Bs. As, 1992.

“Introducción al narcisismo” (1914-1916), *Obras Completas*, Vol. XIV, Amorrortu, Bs.As. 1987.

“La Represión”, (1915), *Obras Completas*, Vol.XIV, Amorrortu, Bs.As.,1992.

“Conferencias de Introducción al psicoanálisis”, 17° Conferencia “El sentido de los síntomas”, (1916-1917), (Parte III), Vol. XVI, *Obras Completas*, Amorrortu, Bs. As, 1976.

El yo y el ello (1923-1925), Vol, XIX, *Obras Completas*, Amorrortu, Bs. As, 1987.

Inhibición, síntoma y angustia, (1925-1926), Vol. XX, *Obras Completas*, Amorrortu, Bs. As 1988.

El Malestar en la cultura (1930), *Obras Completas*, Vol. XXI, Amorrortu, Bs. As., 1996.

-Gorostiza, L:

“Enfermar de honor”, *La Práctica analítica*, EOL-Paidós, 2003.

- Heidegger, M:

La Cosa, (1954), Traducción de Eustaquio Barjau en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

- Kant, I:

Crítica del Juicio, Losada, Bs. As, 1961.

Crítica de la Razón Pura, Taurus, Madrid,2007.

-Lacan, J:

El Seminario, Libro 5, *Las formaciones del inconsciente*, (1957-58), Paidós, Bs. As, 2010.

El Seminario, Libro VII, *La ética del psicoanálisis*, (1959-1960), Paidós, Bs. As, 1991.

Intervenciones y textos, 2, “Homenaje a M. Duras”, Manantial, Bs. As, 1991.

“Kant con Sade”, *Escritos* 2, (1966), Siglo XXI, Bs. As, 2008.

El Seminario Libro 20, (1972/73), *Aún*, Paidós, Bs. As, 1985.

R.S.I, *Seminario* 22, (1974/75

Joyce el Sintoma I, Uno por Uno N°44, Eolia, Bs. As, Otoño 1997.

Joyce el Sintoma II, Uno por Uno N°45, Eolia, Bs. As, Primavera 1997.

El Seminario, Libro 23, *El Sinthome*, (1975/6), Paidós, Bs. As, 2006.

L'Insue, *Seminario* 24, (1976/77).

-Laurent, E:

“El Tao del psicoanalista”, en *El Caldero* N° 74, Nov/Dic,1999, Bs As.

-Leiris, M:

Edad de hombre, Laetoli, Pamplona, 2004.

- Miller, J.-A:

Lacan con Joyce, Uno por Uno N°45, Eolia, Bs. As, Primavera 1997.

El partenaire síntoma, Paidós, Bs. As,2008.

“La singularidad del síntoma”, en *Conferencias Porteñas*, Tomo 3, Paidós, Bs. As, 2010.

Extimidad, Paidós, Bs. As, 2010.

Sutilezas analíticas, Paidós, Bs.As., 2011b.

“El ser y el Uno”, Clase VII, 16 de marzo de 2011c.

El lugar y el lazo, Paidós, Bs. As, 2013.

Piezas sueltas, Paidós, Bs. As, 2013.

“El inconsciente y el cuerpo hablante”, Revista *Lacanianana* N.º 17, EOL-Grama ediciones, Bs. As, 2014, p.28.

- Morris, D:

La cultura del dolor, Andrés Bello, Barcelona, Bs. As, México, Santiago de Chile, 1996.

- Ollé-Laprune, P:

Para ler a Michel Leiris, Fondo de Cultura Económica, México:FCE,2010.

-Paz, O;

Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, Alianza Forma/Era, Madrid, 1989.

-Platón:

República, X, 595 b, Gredos, Madrid, 1986.

-Rilke, R.M:

“Vladimiro, pintor de nubes y otros cuentos”, Fausto, Bs.As., 1976.

- Salas, Jaime y Martín, Félix:

David Hume, Perspectivas sobre su obra, Complutense, España, 1998.

- Shiller, F:

Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Shiller, Goethe, Hegel, Icaria, Barcelona, 1985.

- Torres, M y otros:

"De los síntomas al síntoma", *Cuadernos del ICBA* N°1, Instituto del Campo Freudiano, Bs. As, junio 2000.

-Valcárcel, A:

Ética contra estética, Crítica, España 1998.

-Waisbord, C.

Mariana Schapiro, Esculturas, Fundación Vital, Bs. As, 2008.

-Alfonso, L

Ernesto Pesce, *Obra 2003 – 2016*, Akian, Bs. As, 2017.

LIBROS DIGITALES

-Burke, E; "Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello"; Oficina de la Real Universidad, 1807.

-Hume, D; "Tratado de la naturaleza humana"; libros en la red, 2001.

-Hutcheson, F; "Una investigación sobre el origen de nuestra idea de la belleza", Tecnos, Madrid, 1992.

-De Salas, J y Martín, F; "David Hume perspectivas sobre su obra", Complutense, Madrid, 1998.

PÁGINAS WEB

www.galeria3d.net/the-visible-human-project.

- Christiane Voss:

<http://elcrimenmental.blogspot.com/2013/07/sobre-la-transformacion-afectiva-del.html>.

-Peiró, C; <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2017/11/04>.

REVISTAS

-Autores Varios:

Revista Lacaniana N.º 17, Publicación de la EOL, Año IX, noviembre 2014.

-Biaggio, M:

"Las artes del síntoma", Revista Enlaces N° 9, Gramma, Bs. As, 2006.

-Cárdenas, M. H;

"De la contingencia al sinthome", Publicación virtual, 2010.

-Crespo, A:

Cine y Fellini, El síntoma y la ilusión estética. Revista La Tadeo (Cesada a partir de 2012) Recuperado por <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/RLT/article/view/35>

-Debord, G:

"La Sociedad del espectáculo", 2006, Kolectivo Editorial "Último Recurso", Santa Fe, Argentina, 2006. <http://www.ultimorecurso.org.ar/drupi/files/sociedad.pdf>

-Del Mónaco, A:

“Un acontecimiento de cuerpo: el momento de concluir”, *Revista El Psicoanálisis* n° 27, Madrid, 2015.

- Esqué, X:

“La última sesión”, *Revista El psicoanálisis*, n° 6, febrero del 2004, Madrid.

-Fasano, Cecilia:

Blog de la Sesión La Plata, Eol, “El síntoma en la ruta del goce”, N°1, 26 de diciembre de 2013, con referato.

- Fuentes, A:

“Un cuerpo, dos escrituras”, *Letras Lacanianas* n° 2, Madrid, enero-abril, 2011.

-Giraldo M, C:

“La voz opaca”, *Bitácora Lacaniana*, número extraordinario, abril 2017, NEL.

-Gorostiza, L:

“La solidez de un vacío”, *Revista Lacaniana* n°10, Bs. As. octubre 2010.

-Kant, I.:

Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, 1764, biblioteca virtual.

-Laurent, E.

“La consagración del congreso y su silencio”, ponencia en el congreso de la AMP 2010
“Semblante y Sinthome”, Boletín N°2, con referato.

“Leer un síntoma”, Posteador por Blog Amp a lunes, julio 18, 2011a, con referato.

Conferencia “Hay gran desorden en lo real, en el siglo XXI”; Lacan Cotidiano, N°216, 28/5/2012, con referato.

-Miller, J.-A:

Introducción al ser y la existencia, *Revista Freudiana* N.º 76, enero-abril, 2016

- Prandi, Mónica:

“Lo actual y lo discursivo”, *Revista Freudiana*, N°45, enero/agosto, 2005, edición virtual, con referato.

-Tendlarz, Silvia Elena:

“El goce del síntoma”, www.lacan.com/symptom6_articles/tendlarz-sintoma.html- con referato.

-Torres, M:

“Identificación al síntoma y retorno”, *Revista Virtualia* N°2, Julio 2001.

- Tudanca, L:

“Troumatisme”, *Revista Lacaniana* N°16, abril 2014.

“De la repetición de un destino a la invención de un significante nuevo”, *Revista Lacaniana n° 11*, Bs. As, octubre 2011.

-Russo, S

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-379-2002-10-13.html>

-Vicens, A:

“Del cinismo a la ironía”, *Revista Freudiana n° 54*, Madrid, setiembre/diciembre, 2008.

VIDEOS DE YOU TUBE

- Christiane Voss:

<https://www.youtube.com/watch?v=Asywi1PqPFQ>

-Indart, J.C:

_El Seminario de la NEL “*Sinthome* e Imagen Corporal”, I y II

<https://www.youtube.com/watch?v=6k084FizeN8>; 3/11/17

<https://www.youtube.com/watch?v=mfppyio2CGQ>; 17/12/17

-Feinman, J.P:

<https://www.youtube.com/watch?v=0WaqLIRgSh0>; 30/03/2013.

-Lacan, J:

<https://www.youtube.com/watch?v=OPXvgMzbyMc>, 7/03/2008.

-Laurent, E:

https://www.youtube.com/watch?v=0FD3dvCD_Zg, 3/6/2019.

- Mac Nabb, D:

“La fonda filosófica”, <https://youtu.be/5c6n427yXWg>

<https://www.youtube.com/watch?v=J9omIJ3v1aU>

-Pesce, E:

<https://youtu.be/f4YogHjPevQ>

-Prada, J.M:

<https://www.youtube.com/watch?v=aBnexeC59Uk>.

- Sáenz de Cabezón, E:

<https://youtu.be/dw8dty0-g1k>;

<https://youtu.be/tKbZT-a7zPE>