

# Sobre la ontología del inconciente, y la configuración de la realidad psíquica<sup>1</sup>.

(1ra. parte)

Haremos un pequeño giro en relación al recorrido que habíamos pensado originalmente, no vamos a seguir estrictamente los puntos que estaban anunciados en el programa, pero más o menos vamos a andar por ahí... Vamos a trabajar hoy en relación a la configuración de la realidad psíquica, y la ontología y la topología del aparato psíquico, para así tener una primera aproximación para abordar lo relativo al objeto de nuestra investigación. Situaremos en primer lugar aquello que tiene que ver con la configuración de la realidad psíquica, puesto que independientemente de las áreas clínicas en las que decidamos realizar nuestra labor, hay ciertas cuestiones relativas al modo en que se configura el aparato psíquico, cuya consideración resulta esencial para el abordaje clínico de un sujeto en cualquiera de esas áreas de incumbencia del Psicoanálisis.

A continuación vamos a trabajar en mayor profundidad lo que empezamos a introducir en relación al concepto de *abducción*, intentaremos establecer las conexiones y las diferencias con los otros modos de inferencia, los otros tipos de razonamiento descriptos por Pierce, la *deducción* y la *inducción* fundamentalmente, para poder apropiarnos un poquito más de esa herramienta... Pierce es contemporáneo de Freud; por lo menos transitan juntos por este mundo desde el nacimiento de Freud en 1856 hasta 1914 —año en que muere Peirce—, unos sesenta años, más o menos. A pesar de ello, no hay indicadores de que hayan llegado a conocerse, es decir, no hay referencias a Freud en la obra de Pierce y no hay referencias a Pierce en la obra de Freud, cosa que resulta rara, pero es así.

Y en el último tramo de nuestro recorrido trabajaremos en relación al *caso clínico*, en tanto articulador entre lo más singular, y aquello que también se plantea como un problema para el Psicoanálisis, la transmisión de la experiencia. En ese sentido, el caso clínico se sitúa en un borde entre lo más singular del caso y lo universalizable, lo transmisible. A sugerencia de Cristina vamos a introducir un caso que, en realidad, es un caso *no* clínico, por suerte para el sujeto en cuestión se trata de una ficción. Es el caso que se desarrolla en la película *La inocencia perdida*, que no es *El fin de la inocencia*; es otra inocencia. La película se conoce también en español como *El niño carnicero*. Es un caso que hemos desarrollado en nuestro libro *Investigar la subjetividad* a propósito de las figuras del *acting out* y del *pasaje al acto*, justamente a propósito de poder pensar la clínica más allá de los fenómenos del lenguaje, es decir, poder situar la clínica en el nivel de abordaje de lo real, de aquello que Freud introdujera en términos del *agieren*, como aquel modo de memoria imposibilitado de toda tramitación simbólica, que se pone en juego a través del montaje de una escena... Entonces, vamos a trabajar, a propósito de ese caso, las figuras del *acting out* y del *pasaje al acto* para poder pensar el abordaje de lo real y la clínica de lo real a partir de Lacan. Bueno, eso es un poco el trazado de nuestro recorrido... ya nos podemos ir (risas).

Una de las cuestiones a situar en relación a la configuración del *aparato psíquico* es que podemos decir que es el único órgano cuyo desarrollo embrionario y posterior estructuración se producen después del nacimiento del sujeto. Lacan habla del lenguaje como un órgano, pero nosotros vamos a situar aquí esta diferencia entre el aparato psíquico y el órgano cerebral y el sistema nervioso central. Podemos decir que a pesar de los esfuerzos de los anatomistas, la localización topológica de las diversas instancias constitutivas del aparato psíquico y de sus funciones no logra hacerse

---

<sup>1</sup> Conferencia dictada en la ciudad de Mendoza el 22/05/10, en el marco de la *Maestría en Psicoanálisis* de la *Universidad del Aconcagua*.

coincidir con el cada vez más preciso mapeo cerebral. Cuanto más precisa es la localización de ciertas funciones, donde se han situado en el cerebro determinadas funciones relativas a la inteligencia, al conocimiento, el lóbulo tal que está vinculado a las actividades artísticas o creativas, el lóbulo tal... Son zonas cerebrales, grupos neuronales, pero no llega a poder situarse allí dónde establecer específicamente la localización de cada una de esas funciones y, por otra parte, hay otras áreas de la subjetividad que escapan a toda localización anatómica.

Algo de eso hemos comentado ayer a propósito de otro caso que tomamos de manera ilustrativa, en relación al desarrollo de la genética, el de la película *Gattaca*, cuyo subtítulo con que fue promocionada era *si podrá la genética dominar al espíritu humano*. Lo que muestra esa historia es la imposibilidad de reducir a términos biológicos o genéticos ciertas cuestiones que claramente se despejan para el campo de la subjetividad, como por ejemplo aquello que tiene que ver con la frustración y el fracaso de uno de los protagonistas. Les resumo brevemente la trama argumental: hay dos personajes centrales, uno es protagonizado por Ethan Hawke, cuyo partenaire es Uma Thurman. Y hay otro personaje muy particular... Bueno, todo está situado en un futuro próximo en donde la posibilidad de manipular genéticamente la información del ADN permite... pero es más que permitir, porque es casi una obligación moral que los padres decidan, de acuerdo a la información genética de uno y del otro, cuáles son aquellas partes de esa información que se prefiere suprimir, por ejemplo, la relativa a la transmisión de las enfermedades genéticas, pero también el color de ojos, el color de piel, eso dentro de la paleta del bagaje genético de la pareja parental. Con lo cual cada niño que nace mediante estos procedimientos lo hace en condiciones prácticamente óptimas en cuanto a su información genética. Y hay algo así como una selección natural que ya no es nada natural.

El caso es que el personaje de la película es un muchacho, *Vincent*, que nace en otras condiciones, nace a partir de un descuido de los padres. En una noche apasionada de amor ella queda embarazada y deciden tenerlo igual. Al poco tiempo estos estudios genéticos demuestran que tiene una afección cardíaca, con lo cual le dan apenas una sobrevida de treinta años. El problema es que este muchacho tiene un deseo muy fuerte, que es incorporarse a la agencia espacial... no viene al caso cuál es el deseo que él tiene. En ese momento estas novedades de la genética permiten instaurar un nuevo tipo de discriminación; entonces se instala una discriminación propiamente genética. Es decir que para acceder a determinados puestos de trabajo se toma esa información, y a partir de eso se decide si a una persona se la toma o no se la toma. Pasa a ser casi una pieza del curriculum: la formación, los estudios primarios, los posgrados, la maestría en la *Universidad del Aconcagua*, y el bagaje genético. Con lo cual *Vincent* queda completamente descalificado para hacer viajes espaciales. La cuestión es que se cruza en el camino con alguien que le ofrece alquilarle una identidad. Un intermediario —nunca faltan los intermediarios— lo conecta con este otro personaje, que es de lo más bizarro, uno de estos sí nacidos de la manipulación genética, con un legajo genético maravilloso. Pero resulta que este hombre se dedicaba, entre otras cosas, a la natación deportiva, y parece que no podía ganar. Porque bueno, entre los genéticamente aptos, cuando entran en competencia, uno sale primero, uno es más apto, el otro sale segundo, el otro tercero, ¿no?

*Alumna: Ahí está la subjetividad.*

Claro, ahí ya entran a jugar cuestiones que no están incorporadas al bagaje genético, que tiene que ver con lo que Freud plantea muy tempranamente en su recorrido a propósito de las *series complementarias*, en donde el bagaje, la carga hereditaria, inevitablemente se conjuga con otros factores imposibles de prever. Volviendo a donde habíamos dejado recién en nuestro recorrido, lo que interesa es cómo situar en el mapeo cerebral la contingencia de no poder ganar una carrera, a pesar de ser genéticamente puros. Fíjense las connotaciones nazis que toma esa expresión. Hay ahí una información relativa a la contingencia de vivir en el mundo, que produce efectos en ese sujeto; los efectos que produce son precipitarlo al abandono, al alcoholismo, hay un intento de suicidio fallido, encima de salir segundo queda parálítico, con lo cual, pobre, cada vez va entrando en una

depresión peor... Uno ve la imagen de ese sujeto, muy bien representada, y lo interesante es que si uno le toma una muestra de ADN, su ADN sigue informando lo mismo, pero esa degradación del sujeto debida a los avatares de su vida afectiva van mostrando por completo otra cosa.

Es realmente muy elocuente cómo estas cuestiones resultan ya imposibles de localizar a nivel de la anatomía... ¿Cómo localizar las contingencias de la vida? ¿Cómo localizar el modo en que se inscriben las vivencias infantiles? ¿Cómo situar aquellas cosas que se repiten en la vida de un sujeto, dejando ciertas marcas de una consistencia tal que va a instalarse con la misma dureza que los tejidos óseos, pero que, sin embargo, no sale captado en ningún estudio, en ninguna tomografía, en ninguna radiografía ni tampoco en ningún análisis bioquímico? Les decía, en ese sentido, el aparato psíquico es el único órgano cuyo desarrollo embrionario y estructuración se producen con posterioridad al nacimiento del sujeto. Hay una experiencia muy interesante que cita Umberto Eco, que es de un rey que no me acuerdo si es Federico III, que se propone hacer un experimento muy interesante. Elige de su reino cuarenta niños; en ese momento no estaba la posibilidad de elegirlos genéticamente, entonces supongo que los elegiría por otros factores propios de la época, serían los bebés más lindos o los procedentes de las familias más encumbradas.

El experimento consistía en lo siguiente: se aísla a esos cuarenta niños y se les suministran todas aquellas cuestiones relativas a su alimentación y a sus cuidados. No recuerdo de qué edad eran los niños, creo que eran de una edad de seis meses. La condición respecto de sus cuidadoras es que tenían terminantemente prohibido pronunciar una sola palabra. El objetivo de este rey era poder alcanzar el lenguaje perfecto, es decir, el lenguaje despojado de las miserias propias del habla del hombre común, en las que él se incluía. Decía algo así: «*Las circunstancias de la vida en el mundo vienen a enrarecer el lenguaje, entonces vamos a ver cómo hablaría un niño no contaminado por el hecho de ser hablado por el Otro*».

El resultado del experimento, obviamente, fue que ninguno de los niños habló jamás, ninguno pronunció jamás una sola palabra; y además, ninguno de esos niños sobrevivió más allá de los ocho años. En este contexto, podemos situar que para que ese nuevo órgano adicional germine y luego madure satisfactoriamente va a ser precisa la entrada en juego de un elemento nuevo; podríamos decir *una nueva semilla* de una naturaleza por cierto bastante heterogénea a la anatomía, que es la semilla del lenguaje. No hay configuración del aparato psíquico si no es a partir de la conjugación con esta nueva semilla y con el modo en que ella pase a germinar. Entonces podemos decir que la chispa de la razón, de la inteligencia humana, no logra ser encendida sin este elemento. Por otra parte, si el soporte primordial del pensamiento, siguiendo a Wittgenstein, es la palabra, se justifica entonces su afirmación acerca de que *los límites del pensamiento coinciden con los límites del lenguaje*. Esto no quiere decir que el aparato psíquico solamente incluya los fenómenos del lenguaje, porque nos encontramos ahí con toda una serie de fenómenos experimentados por el sujeto respecto de los cuales se encuentra, justamente, con algo que se sitúa por fuera de esos límites. Es decir que vamos a centrar nuestro interés en aquellos elementos propios de la subjetividad que se introducen por fuera de los límites del lenguaje, y que resultan estructuralmente esenciales a la configuración del aparato psíquico también. No es sin esa semilla del lenguaje que el aparato psíquico se estructura, pero no es sólo eso lo que cuenta en el punto en el que pensamos la configuración del campo de la subjetividad.

*Alumno: Estamos hablando del lenguaje como lo que necesita la persona para emplear la letra, el lenguaje más de tipo imaginario.*

¿Por qué imaginario?

*Alumno: (inaudible) la letra, (inaudible) la parte simbólica.*

No te entiendo la pregunta... No sé si es una pregunta...

*Alumno: Lo que está buscando es esa transmisión del lenguaje, imaginaria, para que el sujeto la forme a nivel simbólico...*

No, no... Lo que estamos situando es cómo pensar el modo en que se configura el aparato psíquico, en donde hay un elemento esencial que se conjuga con la anatomía, de una manera mágica, podríamos decir, «mágica» para nosotros en cuanto a que es algo de lo más difícil de captar, cómo es que se produce esa entrada del sujeto humano en el universo de la palabra y del lenguaje, cómo se produce ese cruce. No es que el ser humano no pueda vivir sin la palabra; esos niños vivieron ocho años. Lo que estamos diciendo es que ahí lo que no se produce es esa configuración del aparato psíquico. Sin palabra, sin lenguaje, no hay configuración del aparato psíquico. Todavía no nos metimos con lo imaginario, lo simbólico y lo real; en todo caso, vamos a avanzar hacia ahí.

*Alumna: Yo creo que además de la palabra, a esos chicos lo que les faltaba era el afecto.*

El afecto, en realidad... ahí no hay algo que esté del todo delimitado, porque vieron cómo se transmiten las experiencias, ¿no?... De las experiencias queda lo que queda, así que no sabemos mucho sobre cómo fue. Lo que sí estaba restringido era la introducción de todo gesto que pudiera tomar la forma del lenguaje. No es que estaba ahí suprimida la posibilidad de que esas cuidadoras fueran afectuosas con los niños. De hecho, eran niños especialmente seleccionados, y eran los niños del rey, elegidos por el rey; entonces podemos suponer que ahí había un contacto afectuoso. No lo sé, sinceramente... En realidad no sé hasta dónde llegaba esa transmisión de afecto. De todos modos podemos suponer que puede haber afecto, pero si no hay palabra, ningún niño podría llegar a hablar, es decir, si no hay ahí la introducción de la palabra a partir del *Otro*. Y de que el sujeto además pueda ir creciendo y desarrollándose en un medio hablado, porque no es sólo la palabra, sino la palabra puesta en juego en relación a las cuestiones relativas al crecimiento y a la vida del niño. Ahí las palabras empiezan a enlazarse con lo que el sujeto experimenta en relación a sus propias pulsiones, empiezan a enlazarse con las cosas del mundo, el pensamiento empieza a germinar, a brotar, empieza a acompañar y participar de manera activa de esa estructuración del aparato psíquico.

Porque el aparato psíquico también se va estructurando en la medida en que el sujeto va pudiendo nombrar las cosas; y esas cosas que todavía no son nombradas y no son digeridas por el aparato del lenguaje... fíjense que podemos pensar el aparato del lenguaje como un órgano digestivo: en la medida en que el sujeto puede ir digiriendo las cosas del mundo a través del órgano del lenguaje, puede incorporarlas a su pensamiento. Aquellas que no son digeridas por el aparato del lenguaje quedan para el sujeto fuera del registro simbólico. Son esas cosas que, por ejemplo, uno puede escuchar en una conferencia, pero si no llegó hasta ese punto en su recorrido teórico y conceptual, es como si no las hubiera escuchado, a pesar de que el docente que está dando la clase puede repetir las cincuenta veces. En el campo del Psicoanálisis también nos pasa con determinados conceptos que, hasta que no salimos al ruedo de la clínica y, fundamentalmente, hasta que no nos encontramos con algo de eso en nuestra propia experiencia de análisis, carecen muchas veces de sentido, y pasan a ser más una cuestión de fe que algo de lo que uno tiene la convicción de que dé cuenta de algún aspecto de la clínica. Es cuando de pronto podemos procesar *algo* simbólicamente, por la vía del trabajo de análisis y por la vía de la experiencia clínica y la supervisión, que vamos ampliando el campo de nuestros pensamientos, de lo que podemos manejar en el nivel de los pensamientos. Todo lo demás queda afuera, queda ahí a mano para que el sujeto lo vaya digiriendo simbólicamente en la medida en que pueda.

Lo que es preciso distinguir es el lenguaje de sus efectos. Vamos a introducir un pequeño giro en donde esta distinción resulta decisiva en cuanto a que el sujeto mismo es efecto del lenguaje. El sujeto no es el lenguaje, no es eso que incorporó por la vía de la palabra. El sujeto es efecto del lenguaje. Ahí hay una diferencia esencial. En ese punto, su lugar constitutivo va a ser establecido por Pierce —y luego, siguiendo sus pasos, también por Lacan— en el corazón mismo del proceso semiótico, siendo definido así por Lacan: «*aquello que un significante representa para otro significante*». Pierce llega a afirmar que el hombre mismo *no* es más que un signo. Pero cabe aclarar

que Lacan extrae su definición de signo, «*un signo representa algo para alguien*<sup>2</sup>», a partir de lo cual desemboca en esta formulación del significante como lo que representa a un sujeto para otro significante.

En ese punto vamos a hacer una acotación, que el reconocimiento de la incidencia de Pierce en el pensamiento de Lacan es señalado por Miller en su edición del *Seminario 23*; y ahí viene a saldar una deuda relativa a esta incidencia del pensamiento de Pierce en Lacan, quien se ha caracterizado por citar de una manera muy particular sus referencias, muchas veces de una manera distractiva: cita algún punto que no es muy interesante con nombre y apellido, y todo lo demás que toma, que es lo más interesante, lo presenta como propio. Bueno, en el caso de Pierce es así. Y, en ese sentido, lo que señala Miller es que Lacan descubre a Pierce a través de Jakobson, o sea, muy temprano. Y podemos inferir que es a la luz del pensamiento de Pierce que Lacan introduce las novedades que introduce en relación a la semiología de *Ferdinand de Saussure*. Esas modificaciones y esas inversiones que produce no son sin la obra de Pierce a mano, presentada a Lacan a través de Jakobson. Tomábamos esta definición de Lacan en relación a aquello que un significante representa para otro significante, en relación al sujeto; pero al definirlo así se puede dar lugar a cierto malentendido, dejando por fuera un elemento esencial, no significante, resistente, más bien, a toda significación, al cual estamos familiarizados a nombrar con una expresión tomada de la física, del modelo energético, cuando hablamos de la *carga afectiva*... Freud ya desde el *Proyecto de psicología para neurólogos* utiliza algunas expresiones relativas a la movilidad de las cargas afectivas: cargas de libre movilidad, cargas quiescentes... toma ciertas expresiones de la física y de la química, tratando de inteligir la dinámica del aparato psíquico. En este punto, esa definición del sujeto deja un poco por fuera aquello que podríamos situar en términos de la *carga afectiva* o a la *carga libidinal*, dando por sobreentendida su significación y naturaleza cuando en realidad nos internamos en algo de lo más oscuro. En relación a esa carga, después vamos a retomar —algo ya hablamos ayer— este modelo que nos ofrece ahora la astronomía, que es el de los agujeros negros, vale la pena poder abordar algo de eso como para poder pensar lo que Freud sitúa en relación al núcleo, lo más duro e inmovible en las profundidades de la configuración del aparato psíquico, propiamente.

En conexión con ello, el concepto de latencia, que es utilizado por Freud tanto para referirse a cierto estadio del desarrollo libidinal, como al contenido no explicitado, o incluso no explicitable, de las manifestaciones discursivas del sujeto, nos permite aproximarnos a otro componente vital de la subjetividad, que está en sintonía con el concepto de pulsión, y que se diferencia tanto del universo de representaciones, como del soma que le oficia de soporte. Situamos allí un elemento que se diferencia tanto del aparato del lenguaje como del cuerpo en términos anatómicos, cuando situamos con esta expresión aquello relativo a la carga afectiva, a la carga libidinal, y esto que nos remite a su expresión dinámica en el concepto de latencia. Lo latente... ¿qué imagen más aproximada al concepto de lo latente que un corazón? Ahora, si pensamos en un corazón latente no podemos pensar en otra cosa que en algo viviente. Entonces, aquí lo latente vamos a tomarlo en ese sentido, como esa carga afectiva, pulsante, viviente, que se expresa —en términos de Freud— como un poder actual, es decir, como algo que habita al sujeto. «*Latente*» vamos a tomarlo en ese sentido; no sólo en el sentido de lo que puede ser. Sí, en ese sentido también, pero de lo que puede ser en términos de eso que está ahí al acecho para poder ser, está ahí a la espera de encontrar la ocasión para poder ser, para desplegarse, para manifestarse.

Vamos a ver algo, para continuar, que Lacan plantea en el seminario *Los cuatro conceptos*... Retoma allí ciertas cuestiones planteadas por Freud a propósito de la naturaleza y dinámica de lo inconsciente, la repetición, la pulsión y la transferencia, provocando un fuerte reordenamiento

---

<sup>2</sup> Aclara Peirce que decir «*alguien*» es una concesión, y al utilizar el término *interpretante*, deja claro que no necesariamente se trata de otro sujeto.

conceptual de estas nociones, especialmente a partir de su articulación con este elemento nuevo, que nosotros ya ayer empezamos a nombrar, que por entonces él recién comenzaba a esbozar, a la altura del seminario 11, el objeto *a*. Recién acababa de ser formulado por Lacan el año anterior. Venía madurando la idea desde el seminario 7, por ejemplo, *La ética del Psicoanálisis*, donde él aborda la cuestión del *das Ding*, la *Cosa* freudiana. En el seminario 8 introduce la noción del *agalma*, a propósito del *Banquete* de Platón. En el seminario 9 desarrolla la noción de *rasgo unario*, como algo que sitúa un real que nace a partir de ciertas marcas de lo simbólico. Y en el seminario 10 finalmente termina por dar en el clavo, formula conceptualmente, pero en un momento inicial, el objeto, introduce el concepto del objeto *a*.

En el seminario 11 pone en funcionamiento este objeto *a* en conexión con los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis. Es decir que hay una reelaboración de esos cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis y otros más —no se limita a esos— en torno de esa figura recién introducida.

Entonces, ¿qué es el objeto *a*? ¿Alguien se anima?

*Alumno: El instinto.*

*Alumna: Lo que trae la división subjetiva del sujeto.*

El instinto no, decididamente no. Lo que trae la división subjetiva del sujeto. ¿Qué más?

*Alumna: Un pedazo de cuerpo arrojado en lo real.*

Puede ser, pero sería en algún caso en particular, porque si fuera eso en todos los casos, el mundo sería una carnicería.

*Alumna: Un resto.*

Bien, ahí nos aproximamos un poco más, pero no es sólo eso; es un resto pero no solamente se puede entender como un resto.

*Alumno: Una falta, un espacio vacío, un agujero.*

Bien, pero un agujero no es lo mismo que un espacio vacío.

*Alumno: Algo que nunca estuvo.*

Podemos poner en cuestión si es *algo que nunca estuvo* o si es *algo que nunca estuvo registrado en el nivel del universo simbólico*, que son dos cosas distintas. Bueno, vamos a ver cómo se articulan algunas de estas formulaciones que ustedes plantearon.

En relación al objeto *a*, vamos a ir aproximándonos a ver cómo podemos pensar este concepto de Lacan. En principio vamos a decir que es *el nombre impersonal de una presencia sólo verificable en el marco del dispositivo analítico*. Nombrarlo como «objeto *a*» es ponerlo como una «*X*», una denominación que pone un nombre pero dejando abierto, en cada caso, la delimitación de su contenido. Es un modo de nombrar algo que sólo es verificable en el marco del dispositivo analítico y que sobrepasa el valor de una entelequia o de una expresión conceptual, al menos si lo entendemos como una *presencia* a la cual, no sabiendo cómo denominarla, Lacan da este primer paso que es nombrarla como objeto *a*.

Quiero destacar que en ese sentido muchas veces se habla del objeto *a* como una invención de Lacan. Una invención es la de la lamparita, el tubo fluorescente es una invención, los retroproyectores Epson son una invención. Ahora, el uranio enriquecido es una invención, pero el uranio y sus propiedades tal como se presentan en forma natural es un encuentro, es un descubrimiento. Hay una diferencia esencial entre la invención y el descubrimiento. En ese sentido, yo —es una opinión personal— me inclino a entender el objeto *a* más como un descubrimiento que como una invención; es algo con lo que Lacan se encuentra y, al cabo de cierto tiempo... vieron cómo los hombres primitivos, cuando se encontraban con una cosa... había una película, hace mucho tiempo, que era una secuencia de *gags*, y uno de los *gags* era que tiraban una botella de *Coca-Cola* en medio del territorio de una tribu africana, y todos empiezan a dar vueltas alrededor de la botella y no saben muy bien cómo entender su aparición, su presencia... bueno, uno se imagina a Lacan, dando vueltas alrededor del objeto *a*, con eso que se encontró, y empezando a ver por dónde

entrarle. Por eso les mencionaba este recorrido en relación a la *Cosa* freudiana, y toda esa secuencia, el agalma ya es una aproximación, pero no se ajusta adecuadamente a lo que ahí se trata, y el rasgo unario tampoco.

Pero de pronto se enciende el objeto *a*. Se enciende pero en el nivel de un encuentro. Ayer decíamos que en ese sentido la investigación —y en este caso la experiencia lacaniana no es una excepción— se inicia siempre a partir del encuentro con un hecho sorprendente, con una aparente anomalía. Y entendíamos el hecho sorprendente no tanto en términos del encuentro con una irregularidad, sino del encuentro con una regularidad inesperada que —a partir de entonces, a partir de que uno se encuentra con ella—, aunque uno no sepa todavía cómo nombrarlo, ya al tener ese primer registro, pasa a formar parte del universo simbólico de ese sujeto.

A partir de ahí, ese encuentro con la regularidad inesperada hace de ella una presencia, algo que se registra como siendo parte de las cosas del mundo; no se sabe qué es, no se sabe qué me quiere, no se sabe qué me puede hacer. Porque en el campo de las regularidades inesperadas podemos situar, por ejemplo, el descubrimiento del virus del HIV; en el momento en que eso apareció, también los médicos alrededor, como de la botella de *Coca-Cola*, no sabiendo qué se hacía con eso; pero a diferencia de los integrantes de la tribu donde cayó la botella de *Coca-cola*, el encuentro con el virus del HIV fue en términos dramáticos, porque fue el encuentro con personas que se morían sin que se supiera qué hacer con eso. Por supuesto, en todos estos años, desde mediados de los años 80, que fue cuando se produjo el primer encuentro, por lo menos de difusión masiva, hasta este momento, en donde es una enfermedad tratable... digo esto porque es una de las enfermedades de mayor impacto de los últimos años, y en relación a ese modo de presentación, fue eso lo que desencadenó la necesidad de investigar de qué se trataba, y encontrar la medicación adecuada, cosas que finalmente fueron —por lo menos parcialmente— encontrándose.

Lo que interesa aquí es que, en este punto, el objeto *a* en el recorrido de Lacan es comparable al reciente descubrimiento de los astrónomos acerca de la presencia regular de un agujero negro justo en el centro de cada galaxia. Toda esta experiencia en relación a la investigación sobre los agujeros negros es algo de mucho interés para nosotros, para poder pensar acerca de estas cuestiones. ¿Ustedes saben —por lo menos hasta donde se sabe, porque está todo agarrado con alfileres, en relación a este tema— saben cómo es que se forman los agujeros negros, a qué se le llama «*agujero negro*»?

*Alumno: Una estrella masiva que colapsa sobre sí misma.*

¿Pero saben por qué colapsa y por qué se convierte en agujero negro?

*Alumno: Depende de la masa que tenga.*

El tema es así, efectivamente, dependiendo de la masa que tenga un cuerpo celeste, la velocidad de impulso que necesitan los objetos para alejarse de ella va creciendo en proporción a la masa de ese cuerpo celeste. ¿Cuál es la máxima velocidad que se pueda concebir? La velocidad de la luz, por lo menos eso nos dicen, nunca vi nadie que le corra una carrera a la luz y le gane, pero vamos a dar eso por cierto. Ustedes saben la fuerza impulsora que necesitan desarrollar los cohetes espaciales, los aviones para alejarse de la tierra, y la fuerza que necesitamos nosotros para saltar —que es mucho menor a la que necesitaban los astronautas para saltar en la luna. Bien, imagínense un cuerpo celeste cuya masa fuera tan enorme, tan monstruosa que la velocidad que hiciera falta para alejarse de ella fuera superior a la velocidad de la luz. Es decir que ni siquiera los rayos de luz podrían escapar de ese polo de atracción tan fuerte en que se constituiría ese objeto. Si no puede escapar la luz, entonces ya nada puede escapar de allí.

Entonces es difícil ya sostener la idea de que el agujero negro es un «*agujero*». Es un agujero en cuanto a que hay ahí una masa tan enorme, tan densa, porque en realidad ahí hay cierto umbral, que es el umbral de alcance de la atracción que tiene un agujero negro... por ejemplo, nosotros tenemos nuestra atmósfera, más allá de ella estamos en el espacio y la fuerza gravitacional de la tierra no nos alcanza; los agujeros negros también tienen sus límites de incidencia. En el deambular de los

cuerpos celestes puede ser que alguno tenga la mala suerte de cruzarse en el camino con esa área de influencia y empieza —como cuando se van las basuritas en la piletta de la cocina, vieron que empiezan a girar— empieza ese cuerpo celeste a girar hasta que termina cayendo en ese umbral, más allá del cual se desconocen completamente cómo funcionan las leyes de la física, de la química, se desconoce completamente qué es lo que pasa allí adentro.

*Alumno: Como nada puede salir, ningún tipo de radiación, solamente se conoce por los efectos que tiene.*

Claro, se conoce solamente por sus efectos... Y una de las cuestiones que se puede inferir es que debe haber algún límite respecto de esa acumulación de masa más allá del cual se produce el estallido que da origen a una nueva galaxia; se acumula, se acumula hasta que estalla; y ahí el ciclo vuelve a empezar. Bueno, son distintas conjeturas que se basan en observaciones muy recientes. Fíjense que si nosotros pensamos en la estructura del aparato anímico nos encontramos que la analogía nos puede servir como para pensar sobre aquellos elementos de más difícil captación, de todo aquello que habita nuestro propio agujero negro —es por lo menos un nombre de fantasía que podemos poner en conexión con el objeto *a*. No digo que sea completamente sostenible la comparación, pero nos sirve para pensar algunas cosas. En todo caso, también valdrá la pena situar los límites de esta analogía.

Vamos a dar un paso más en relación a la configuración de la realidad psíquica y la naturaleza de lo inconsciente. Vamos a remitirnos al texto de Lacan. Él se pregunta qué es lo que impresiona de entrada en el sueño, en el acto fallido, en la agudeza. Destaca allí el aspecto de tropiezo bajo el cual se presentan estas formaciones; es algo con lo que uno tropieza como si se tropezara con una piedra. Está dando acá una señal de que está considerando esto en términos de algo que se conecta con una presencia, con la que alguien se tropieza. Dice: «¿*Qué es lo que impresiona, de entrada, en el sueño, en el acto fallido, en la agudeza?*», se pregunta Lacan a propósito de las formaciones del inconsciente, destacando el aspecto de tropiezo bajo el cual se presentan... «*Tropiezo, falla, fisura. En una frase pronunciada, escrita, algo viene a tropezar. Estos fenómenos operan como un imán sobre Freud, y allí va a buscar el inconsciente. Allí, una cosa distinta exige su realización, una cosa que aparece como intencional, ciertamente, pero con una extraña temporalidad. Lo que se produce en esta hiancia, en el sentido pleno del término producirse, se presenta como el hallazgo (...) Con todo, este hallazgo en cuanto se presenta, es re-hallazgo, está siempre dispuesto a escabullirse de nuevo, instaurando así la dimensión de la pérdida*». Podemos ver, entonces, cómo en la introducción de lo inconsciente mediante la estructura de una hiancia, va a decir Lacan, está en juego una función ontológica.

Ahora vamos a ver un poquito más en detalle las cuestiones relativas a la ontología. En relación a la ontología podemos decir que es una disciplina del campo de la filosofía, surgida de la escolástica medieval, se identificaba con la metafísica y, a su vez, era considerada como la más importante de las disciplinas filosóficas, aquella que estudia *lo que es*, en tanto que *es* y *existe* como sustancia de los fenómenos. La ontología se ocupa de la definición del ser y de establecer las categorías fundamentales o modos generales del ser de las cosas, a partir del estudio de sus propiedades y sistemas. Willard Van Orman Quine dice que un rasgo curioso del problema ontológico es su simplicidad, la simplicidad del problema, que puede resumirse en dos monosílabos castellanos: la pregunta «¿*qué hay?*», y puede, además, responderse en una sola palabra: «*todo*». Bueno, lo que nos interesa ahí es que hay, sin embargo, ciertas discrepancias en relación a casos particulares, en donde esta pregunta sobre lo que es, no resulta tan clara; la respuesta no resulta tan clara en cuanto a qué es lo que queda dentro del *campo de lo que es*, y qué es lo que queda fuera ese campo. Vamos a ver algunos ejemplos de aquellas entidades que vienen a producir problemas a la ontología:

En primer lugar, las **entidades abstractas**: es ampliamente aceptado que todas las entidades caen en una de dos categorías, o son abstractas, o son concretas. Los números, los conjuntos y los conceptos son algunos ejemplos de entidades que intuitivamente clasificamos como abstractas, mientras que el



planeta Venus, este árbol y aquella persona son ejemplos intuitivos de entidades concretas. Sin embargo, todavía no existe un criterio aceptado para decidir cuándo una entidad es abstracta y cuándo concreta, aparte de la intuición. Además, tampoco existe acuerdo sobre si las entidades abstractas siquiera existen, y en caso de que existan, sobre cuáles existen.

Otro problema presentan a la ontología las denominadas *entidades del sentido común*: al encontrar una silla, ¿debemos decir que lo que hay en el mundo es una silla? ¿O sería más correcto decir que lo que hay, estrictamente hablando, es un montón de moléculas? ¿O quizás un montón de átomos? Y está claro que este argumento puede extenderse a muchas otras entidades del sentido común.

Otro caso problemático, los *universales*, también llamados *propiedades*, *atributos* o *cualidades*: son los supuestos referentes de los predicados como «verde», «áspero», «amigo» o «insecto». La existencia de los universales se postula para justificar nuestra manera de hablar acerca de los individuos. Así por ejemplo, estamos justificados en decir de una planta que es verde, porque la planta posee el universal verde, o alternativamente porque el universal verde está presente en la planta. Además, podemos decir de varias cosas que son todas verdes, porque el universal verde, siendo algo distinto de las cosas, está sin embargo presente en todas ellas. El problema de los universales es acerca de si los universales existen, y en caso de que así sea, cuál es su naturaleza: si existen en las cosas (in re), o independientemente de ellas (ante rem), o en nuestra mente, por mencionar algunas posturas.

El siguiente ejemplo nos aproxima a lo que más nos interesa, la *realidad psíquica*: al abrir un cerebro humano, lo que vemos no es una psique, con pensamientos, ideas y recuerdos, sino materia. ¿Será que lo psíquico es una ilusión, y que todo lo que hoy describimos en términos mentales puede reducirse a los procesos físicos que observa la ciencia? ¿O será que es algo efectivamente *existente, inmaterial e inobservable*?

Otro caso problemático, los *agujeros*: a primera vista, los agujeros están hechos de nada. ¿Cómo es posible, pues, referirnos a ellos como si fueran objetos comunes? ¿Cómo es posible percibirlos? ¿Qué percibimos? Porque están hechos de nada, pero cuando encontramos un agujero en alguna superficie, por ejemplo, el pantalón que justo habíamos elegido para ponernos para ir a la universidad, es un agujero de algo, es algo que se presenta en reemplazo de otra cosa que no está, hay ahí cierto desplazamiento, podríamos decir; el agujero aparece en el lugar de otra cosa que no está. Nos angustia, porque ahí donde debía haber tela aparece un agujero.

Podemos agregar a este listado otros casos como, por ejemplo, la producción de objetos topológicamente ilocalizables a través de láminas en 3D, popularmente conocidas como «*El ojo mágico*», y el *Universo Virtual* de Internet, la consistencia de ese espacio virtual. Vamos a dejar aquí, les voy a mostrar, para que se entusiasmen, por dónde vamos a seguir. Es lo que nos espera a nuestro regreso, vamos a trabajar en relación a la topología del aparato psíquico montando nuestro recorrido en relación a este artificio, que son las láminas en 3D.

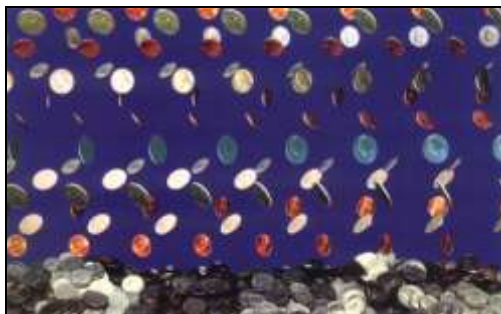


Lámina 1

(2da. Parte)

Vamos a tomar un momento para ver si hay alguna pregunta, o algún comentario que quieran hacer sobre lo que acabamos de ver...

*Alumna: Con respecto a la investigación en Psicoanálisis pensaba las distintas modalidades (inaudible), en Psicoanálisis está la investigación clínica, que creo que es la que va a empezar a trabajar, pero decía si hay alguna posibilidad de pensar modalidades de investigación, por ejemplo, clínica, conceptual, ¿qué otras modalidades de investigación en Psicoanálisis se pueden pensar?*

Lo que pasa es que me resulta muy difícil separar la investigación conceptual, incluso la investigación metapsicológica, de la clínica, porque la fuente desde la cual se introducen nuevos hechos sorprendentes o, lo que es lo mismo, el registro de nuevas regularidades inesperadas, es la clínica, no es el trabajo de elaboración teórica. El trabajo de elaboración teórica, en todo caso, es el final de un proceso de conceptualización que arranca con el encuentro con el hecho sorprendente. Por eso les decía que yo me inclino a entender el concepto de objeto *a* más en términos de un encuentro que de un invento, de un descubrimiento más que de una invención. En ese sentido, si pensamos, la clínica del Psicoanálisis no se inicia con todo su bagaje de herramientas conceptuales. A lo largo del desarrollo de la experiencia analítica se van introduciendo conceptos, empezando, por ejemplo, con el concepto de transferencia, el concepto de pulsión. En fin, si uno va siguiendo el recorrido de Freud, nos encontramos con que hasta 1914 no teníamos *compulsión de repetición*, y ¿cómo podemos pensar hoy la clínica sin ese concepto? Entonces son conceptos que parece que hubieran estado desde siempre, y ese en particular es un concepto que da lugar a reformulaciones metapsicológicas muy importantes, pero en un proceso de pensamiento que arranca en ese encuentro con una regularidad inesperada. Lo mismo con otros conceptos, ¿no? En Lacan no sólo el objeto *a*, el *Sujeto Supuesto al Saber*, el *Deseo del analista* —que decíamos ayer que requiere de una precisión conceptual, la conceptualización del goce... Se puede hacer una larga lista.

*Alumna: Nosotros estamos en quinto y tenemos que empezar a pensar en nuestra tesis. Tenemos una materia llamada Tesina y nos enseñan las partes de la tesina. Y la mayoría de los que nos gusta el Psicoanálisis pensábamos cómo hacer la tesis siguiendo esto, porque los profesores nos dicen que empecemos a pensar cómo la podemos hacer en función de todo ese esquema, que por ahí es demasiado sistematizado, y hay muchos requerimientos que desde el Psicoanálisis... por ahí hay que poner si es cuantitativa o cualitativa...*

Sí, es realmente difícil. Hoy me preguntaba Eli Granados algo muy aproximado a lo que vos planteás. Yo le decía que no puedo situarme en el lugar de un especialista en eso, porque es algo que realmente ofrece una dificultad muy fuerte, ligada también a un tema que a mi gusto es muy importante, sobre el que venimos trabajando en los últimos años especialmente, el problema de la transmisión y los límites del lenguaje en la experiencia analítica, donde el acento está puesto en que es preciso poner en consideración de qué manera atravesar esas dificultades relativas la transmisión de la experiencia que, entre otras cosas, se ponen en juego a la hora de darle un formato a la presentación de una tesina, a la presentación de un proyecto de investigación. Bueno, todo eso que hace a la conjugación de nuestro trabajo con los andamiajes relativos a esos distintos espacios.

Hay un ejemplo al que yo me remito, que a mi gusto es muy ilustrativo, muy claro y muy importante —para mí se ha constituido casi en un paradigma, en ese sentido—, que es el que introduce el grupo de Quebec, que ha trabajado en esta experiencia institucional que es el 388, una clínica, un espacio institucional para adolescentes y adultos psicóticos. Hay un libro que es excelente a mi gusto, *Tratar la psicosis*, un libro de editorial Polemos cuyos autores son Lucie Cantin, Willy Apollon y Danielle Bergeron, tres psicoanalistas canadienses, de orientación lacaniana. Eso se inicia como una experiencia privada, muy similar al caso de la experiencia de Maud Mannoni en *Bonneuil*, en donde empiezan como experiencias del ámbito privado pero que en

determinado momento logran ser incluidos entre los prestadores del sistema de salud público y de las obras sociales de sus respectivos distritos. Pero no lo logran porque sí, lo logran a partir de poder transmitir algunas cuestiones en relación al procesamiento de datos, que les permite demostrar la eficacia de la intervención de un dispositivo elaborado a partir del discurso del Psicoanálisis, del Psicoanálisis lacaniano, en el tratamiento de las psicosis.

¿Cómo hacen? Bueno, por ejemplo, desarrollan una grilla de datos en donde se toman el trabajo de situar la frecuencia en que se presentaban las crisis en un determinado sujeto en todos los años de tratamiento anteriores a su llegada a este dispositivo, la cantidad de medicación que tomaban en el momento de llegar, toda una serie de datos de esa naturaleza; y cómo se podían contrastar esos datos con lo sucedido a partir del ingreso y en los siguientes dos o tres o cuatro o cinco años de abordaje en la institución. Entonces ellos pueden elaborar una base de datos en donde muestran cómo, al cabo de equis cantidad de años, pacientes que venían con veinte años de tratamiento anterior, sobremedicados, con una creciente reiteración de las crisis y en donde no se había obtenido resultado alguno, de pronto la intervención del dispositivo del hospital de día —que además incluye un dispositivo de internaciones breves para afrontar el momento de las crisis de esos pacientes— tenía como resultado que las crisis se empiezan a espaciar, que esos pacientes que venían siendo eyectados de las otras instituciones por las que transitaban pueden permanecer en la institución; empieza a haber además un desmontaje del dispositivo psicofarmacológico, es decir que en poco tiempo se pasa a que esos pacientes empiecen a tener, quizás, la mitad de la medicación con la que se los venía tratando; además, empiezan a tener alguna inserción en dispositivos educativos o en espacios laborales...

Entonces, uno compra un libro de Psicoanálisis, *Tratar la psicosis*, son psicoanalistas lacanianos, blá blá blá. La última parte del libro, que deben ser como cuarenta páginas, están dedicadas a toda esta documentación, que es lo que les permitió presentar sus pruebas para decir: «¿Ustedes quieren eficacia? Acá tienen eficacia». ¿Hay alguna traición a la ética del Psicoanálisis? Ninguna. Vale la pena tomarse el trabajo de ojear cómo es que hacen entrar variables que tienen una procedencia cualitativa en términos cuantitativos sin que se nos pierda lo esencial de la clínica en el camino. Lo nombro como referencia. El caso de Bonneuil, la institución de Maud Mannoni, también es algo similar, al cabo de cierta cantidad de tiempo, ella dice alrededor de 15 años, el dispositivo se incluye oficialmente en el sistema público...

Vamos a nuestro aparato psíquico. Esta primera imagen<sup>3</sup> se corresponde con una lámina de este artificio que se conoce popularmente como *El ojo mágico*. Ahora estamos un poco más habituados a la tridimensionalidad, porque ya la nueva generación de películas que se están produciendo en cine son en tres dimensiones, y ya se están produciendo los primeros televisores con unos anteojitos muy bonitos de Sony, que también nos permiten ver en nuestra casa películas en tres dimensiones.

El método con el que funcionan las películas en tres dimensiones, es una ligera variación del modo en que están diseñadas estas láminas. En realidad, tanto en un caso como en el otro, el truco consiste en producir una divergencia entre lo que mira un ojo y lo que mira el otro. En el caso de las películas en tres dimensiones, si ustedes agarran los anteojitos, ven que uno es de una coloración rojiza, el otro es de una coloración azulada, porque el que tiene la coloración azulada hace que no veamos toda una serie de elementos que aparecen en la escena con esa coloración, hace de filtro para que no veamos toda una serie de elementos de la escena que sí vemos con el otro ojo. Lo mismo la lente roja, hace que no veamos toda otra parte que sí la captamos con el azul.

Acá no necesitamos usar anteojos para acceder a la imagen en tres dimensiones. Ésta es una de las láminas más simples. La imagen a la que vamos a acceder en realidad está a la vista; no hay imagen oculta aquí. Lo único que nos permite captar, al entrar —vamos a nombrarlo así, ahora vamos a ver

---

<sup>3</sup> Lámina 1.

por qué— en la tridimensionalidad, es que ahí sí podemos captar la relación espacial entre esas distintas monedas, y podemos captar claramente que hay algunas que están más adelante, otras están en el medio, otras están más atrás. Podemos captar esa tridimensionalidad. El truco aquí consiste en cierto posicionamiento del observador, que podemos asimilar a la noción freudiana de la *atención flotante*. ¿Por qué? Porque consiste en mirar la lámina sin fijar la mirada en ningún punto; es decir, perder la vista al vacío, perder la vista al infinito, lo cual hace que se presente cierto nivel de dificultad, porque no estamos habituados a esto que implica perder la vista al infinito, que es hacer divergir el punto de foco de cada uno de nuestros ojos. Es un ejercicio muscular; lo que pasa es que es un músculo que no estamos habituados a mover... salvo los que practican hacerse los bizcos, yo nunca tuve esa habilidad... Requiere realmente un esfuerzo. Hasta que se logra, y en el momento en que se logra y diverge el foco de la mirada, logramos el mismo efecto que con los anteojos: un ojo ve unas cosas que el otro ve desde otro lugar. Es como que tenemos dos miradas de la lámina, que nos permiten ver eso de otra manera. Hay algunas láminas que presentan ya otro nivel de dificultad, en donde ese objeto o esa escena oculta en 3D no está a la vista.

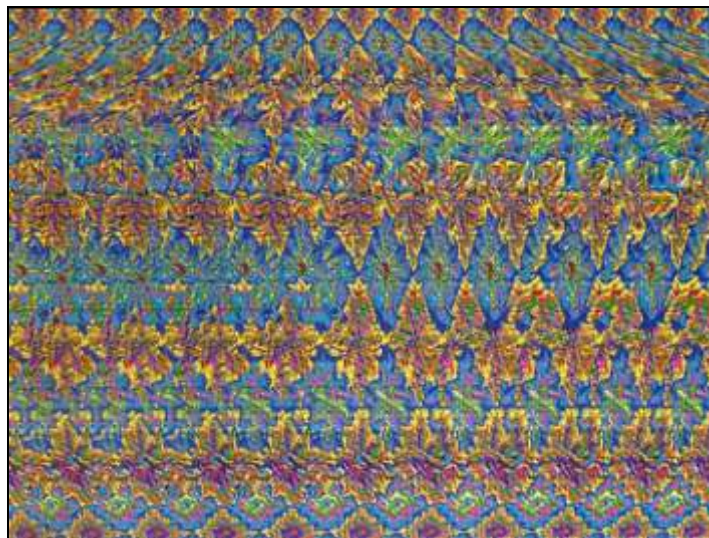


Lámina 2

*Alumno: (...) Pregunta inaudible.*

Acá (L2), en realidad, lo que nos encontramos en la lámina de superficie es que esos trazos están elaborados de tal manera que se repiten; es un entramado que nos permite captar a simple vista esa repetición en la trama. Si miramos con un poquito más de atención notamos, por ejemplo, que entre esta figura... ¿ven esta forma pequeñita ahí que parece una corona, y ésta otra...? Notamos que hay alteraciones en la repetición. Lo que se repite, se repite pero con alteraciones. Si miramos bien, acá, por ejemplo, la alteración es más evidente. Si comparamos ésta y ésta prácticamente no notamos la diferencia.

Ésta es una lámina combinada (L3) en donde tenemos toda una parte que está diseñada como para poder acceder a la imagen oculta. La imagen oculta es una flecha, que de algún modo está sugerida por la figura de *Robin Hood* —recién se estrenó la nueva película de *Robin Hood*, tiene plena vigencia.



Lámina 3

Esta lámina es interesante porque nos permite situar algo particular, que es en lo que vamos a hacer hincapié ahora: el hecho de que si uno hace ese esfuerzo para poder divergir el foco de cada uno de nuestros ojos y así poder captar esa flecha que se nos presenta, basta sin embargo con que nos distraigamos un instante con la figura cristalizada en la superficie de la lámina, para que esa imagen a la que pudimos acceder se cierre subrepticamente. Ahí tenemos ese efecto de pulsación en donde nos encontramos con un movimiento de apertura y de cierre de la lámina. ¿Alguno tuvo la experiencia de acceder a las figuras en 3D? ¿Sí? ¿Vieron lo que es ese momento, la primera vez...?

*Alumna: Uno se descompone, a mí me descompuso verlo.*

¿Qué fue lo que viste? ¿Qué tendría esa lámina? (risas) Yo hasta ahora sólo vi láminas de Disney, no sé...

*Alumna: Yo fui a ver Alicia en el País de las Maravillas...*

Ah, vos decís la película. ¿Las láminas las vieron? De pronto algo aparece, toma consistencia, y de pronto se está yendo, se empieza a esfumar y se cierra completamente. Es todo un trabajo, es todo un esfuerzo mantener *eso* ahí presente, ese objeto o esa imagen que se forma en 3D: aparece, pero no sin ese trabajo de parte del observador en mantener la lámina *abierta*... Decimos «lámina abierta» como si efectivamente se abriera en su superficie y uno efectivamente pudiera pasar a la recámara de más allá... En realidad uno mira la hoja atrás y no hay nada, y no se puede entender cómo de pronto se da esa sensación de volumen, de espacialidad, en la que se puede captar esos objetos y escenas virtuales en toda su consistencia.

*Alumna: Los niños tienen más facilidad...*

Sí, sí, también para aprender a nadar, y para andar en bicicleta (risas). Son cosas para las que efectivamente tienen más facilidad...

*Alumna: Lo digo a partir de una experiencia con mi hija (inaudible).*

Sí, porque ésa es la facilidad de los niños en cuanto a poder pasar a tener el dominio de su cuerpo, en donde hay ciertas funciones de órgano que una vez que se cristalizan es difícil incorporar hábitos nuevos, hábitos de movimiento nuevos.

*Alumno: ¿Tiene que ver con la atención flotante, que también ellos tienen más facilidad para centrarse en un punto, y las personas más grandes al tener esto de atender a todo el conjunto pierde ese foco en un punto particular?*

Lo que pasa es que eso es al revés de lo que yo estaba diciendo sobre el funcionamiento de este truco: justamente en el momento en que vos le prestás atención a algún punto en particular de la lámina, la lámina se cierra y la imagen oculta se pierde. Lo que intentaba decir, en relación a los niños, es sobre la facilidad que suelen tener para desarrollar su dominio del cuerpo, su dominio muscular, para incorporar con naturalidad esquemas de movimiento nuevos...

*Alumna: Desenfocar... nosotros nos quedamos con el foco...*

No, no, tiene que ver, insisto, con un trabajo de órgano. Entonces tiene que ver, en ese sentido... bueno, cómo están facilitados en el niño el aprendizaje de un idioma, por ejemplo; no hay nada más difícil para un adulto que aprender a nadar, o a andar en bicicleta, o aprender a manejar. Cuando un chico... como alguien me ha contado experiencias de empezar a manejar a los dieciséis años, a los catorce años... eso en Buenos Aires es imposible, bueno, no es imposible, es imposible que eso



termine bien (risas). Pero en los pueblos sí, en los pueblos, a lo sumo, terminan con el auto en una zanja. Pero hay un aprendizaje que en el niño se ve facilitado. Acá lo que interesa a propósito de la *asociación libre* es que la captación de la imagen oculta nada tiene que ver con lo que se plantea, por ejemplo, en los test proyectivos, en donde para nada se trata de decir: «¿Qué ves vos en esta lámina?»; y entonces el entrevistado —si tratara por ejemplo de la lámina 2— podría responder: «Y, veo una bruja con su capa», o «Veo una hoja de otoño»... La captación de la imagen oculta no tiene absolutamente nada que ver con eso.

En la lámina siguiente (4) podemos distinguir a Pluto, llegan a ver a Mickey, Mickey más chiquito, más chiquito... Acá Mickey casi se pierde, es una repetición con el sombrerito totalmente deformada. Acá aparecen unos ojos de Pluto que vienen de otra repetición. Son repeticiones con alteraciones.

Supongamos que Pluto es nuestro paciente en análisis.

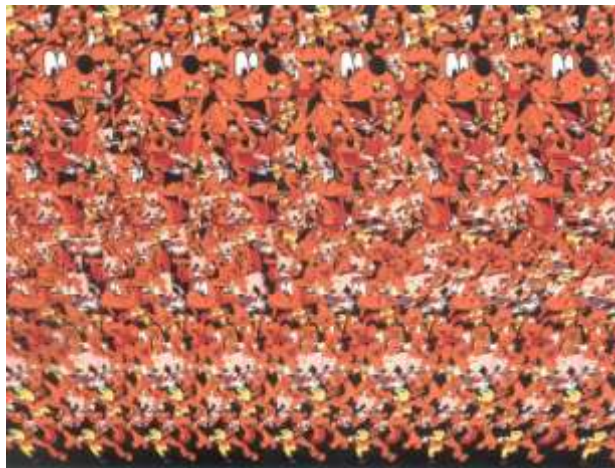


Lámina 4

Como suele suceder, sesión tras sesión viene Pluto, ladra un poco y entre los ladridos nos cuenta lo difícil que resulta su relación con Mickey, cómo Mickey se aprovecha de él, cómo muchas veces invade sus espacios en las caricaturas, no le deja lugar... Después también nos cuenta lo bien que se está llevando con Mickey, cómo le gusta estar con él, cómo juega. También, en algún momento, nos confiesa una fantasía, el momento en que se encontró pensando, sin que ese pensamiento tenga nada que ver con lo que él piensa en relación a Mickey, se encontró pensando en comérselo, se encontró pensando en morderlo. Vean que hay algunas de las imágenes en donde prácticamente Mickey está en la boca de Pluto, no se sabe muy bien para qué.

Podemos asimilar, entonces, esto que vemos en la superficie de la lámina como aquello que se nos presenta en la superficie del discurso del sujeto, ahí donde, en su recorrido, una y otra vez vuelve a pasar por esos mismos lugares que se reducen a un puñado de cuestiones que son por las que va circulando el sujeto en el recorrido de un análisis. En ese sentido podemos ubicar esas deformaciones que encontramos en la lámina, por ejemplo, ahí donde vemos a Mickey con sombrerito, a Mickey con sombrerito, y de repente Mickey se quedó sin sombrerito, aparecen las orejas solas, nosotros sabemos que es Mickey pero se confunde con la nariz de Pluto.

Podemos ubicar esos accidentes en la trama de la lámina en los mismos términos en que Freud sitúa los accidentes en el discurso del sujeto, es decir, los lapsus, los actos fallidos, las formaciones del inconsciente en general: los chistes, los sueños, las desfiguraciones del sueño, en donde en el sueño de pronto se nos presenta Mickey con la nariz de Pluto, o Pluto con el sombrerito de Mickey, sustituciones propias de las operaciones de condensación y desplazamiento que describe Freud... Por eso él dice que en el relato de un sueño, por ejemplo, él insiste en que el sujeto lo relate varias veces, repregunta una y otra vez, podríamos decir que se hace el tonto, Freud; un poco como el personaje de *Columbo*, ¿se acuerdan, ese detective que se hacía el tonto y que tenía todo el aspecto

de tonto? Y en ese sentido Freud se hace el tonto, pero ¿para qué? Para provocar el encuentro, en esas repeticiones del relato, con las *alteraciones en la repetición*. Porque él va a situar esas alteraciones en la repetición como la vía de acceso a aquello que nos interesa, la otra escena, la del inconsciente.

*Alumno: ¿Es lo que Lacan busca después en el automatón y la tyché, los significantes que se van repitiendo?*

Claro, sí, tal cual. Aquí podríamos situar el *automatón* en la dimensión de esas repeticiones que van a presentarse en el sujeto como compulsivas en el nivel de la cadena signifiante, tenemos las repeticiones y las variaciones que se producen en la repetición; pero todavía no tenemos la dimensión de la *tyché*. La dimensión de la *tyché* la vamos a introducir ahora, y tiene que ver con el momento en donde podemos acceder, por esta vía, este portal que se nos abre a través de esas alteraciones en la trama, a la otra escena.



Lámina 5

En la lámina 5 se puede ver con mucha mayor claridad, cómo está diseñada la lámina y esas *alteraciones en la repetición*. Acá en el caso de Pluto también. Hay ahí una secuencia, si uno busca en las láminas las encuentra fácilmente. El ejemplo más claro es éste, el de Mickey, este corte... es como si ahí de pronto Pluto está hablando de la cara sonriente de Mickey y se le escapa una palabra que habla mal de Mickey, y dice «Ay, *no quise decir eso, si yo a Mickey lo quiero... ¿cómo voy a decir eso?*». Les decía, entonces, que eso se nos presenta como la vía de acceso a la otra escena, esa sobre la que no tenemos señal alguna en la superficie de la lámina —o, lo que es lo mismo para nosotros, en la superficie del relato del sujeto— más que por esos indicios, ahora sí pasan a tomar el valor de indicios para nosotros, y que son esas mismas alteraciones que recién señalábamos.

Lo que podemos ver en las láminas siguientes es que en esa imagen oculta —a la que podríamos figurarnos como la escena fantasmática de Pluto—, Mickey no figura de ninguna manera. Más bien, ha sido el *soporte*, apenas el soporte del despliegue de otra cosa.



Lámina 6



Lámina 7

Podemos ahora producir una inversión de los términos, propia de aquellas cuestiones que se presentan en conexión con la reversibilidad propia del fantasma —y, ¿por qué no?, también de la libido—, en donde es el propio sujeto el que aparece desplegando determinadas escenas en las que, sin embargo, aparece situado en el lugar del objeto, como puro *objeto del goce del Otro*. Fíjense que ahí, en la notación que figura en pantalla, ya el lugar del sujeto queda denotado en términos del *Otro* sin barrar.



Lámina 8

Ésta es la verdadera estructura de la escena fantasmática en el momento del estallido de las neurosis, cuando la identidad yoica se conmueve y el sujeto ya no sabe quién es, cuál es su lugar en el deseo del Otro, experimentando más bien —y en eso la angustia no engaña— haber quedado a merced del Otro, de su goce, siendo nombrado por el Otro en un lugar insoportable. La consistencia que en momentos así toman para el sujeto sus propias escenas fantasmáticas —en donde las mariposas de Pluto pueden tomar por ejemplo en valor de la evanescencia del *Otro* y entonces toda la escena está referida al desamparo que Pluto experimentaría en caso de que el *Otro* se vuele—, es un modo de inscribir aquello que Freud situara en términos de *la pérdida de la realidad en las neurosis*, y este modelo topológico, el de las láminas en 3D, creo que nos permite aproximarnos un poco más a poder captar de qué se trata, cómo pensar no solo la topología sino también la ontología puesta en juego en el nivel de la realidad psíquica, de lo inconciente: ni *ser*, ni *no ser*, diría Lacan en el seminario de *Los cuatro conceptos...* Se trata más bien de *lo no realizado*, y para cuya realización, para hacer posible su expresión y su despliegue, montamos este particular dispositivo del Psicoanálisis.

Vamos a llegar hasta aquí con esta presentación, pasaremos a trabajar el caso que les comentaba, el caso del *niño carnicero*, e intentaremos poner en conexión con él los conceptos que fuimos introduciendo hasta aquí. Es una película que pasan frecuentemente en la tele: *La inocencia perdida*. Creo que es una película de origen irlandés.

*Alumna: ¿Es lo mismo que La inocencia interrumpida?*

No, ésta es pérdida, definitivamente pérdida. La *interrumpida* es una que se puede volver a retomar... Ésta no. Ahora van a ver por qué no. Se trata del caso de Francie Brady, *el niño carnicero*. Vamos a abordar, a propósito del caso, las figuras del *acting out* y del *pasaje al acto*, para poder pensar de manera más amplia algunas de las cuestiones que veníamos situando en relación a la clínica. En realidad la película empieza por el final, es una tragedia pero está planteada en tono de *comic*, toda la estética de la película... de hecho empieza como un *comic*, y luego el



*comic* da lugar a los actores de carne y hueso. Hay allí otra peculiaridad: es el mismo sujeto, el protagonista quien —a la manera de una voz en *off*— nos va comentando lo que sucede. Es decir, nos va relatando todos los acontecimientos de su propia *vida afectiva*, el impacto que van produciendo en él determinadas circunstancias, como si tuviéramos la posibilidad de escuchar lo que va pensando ese niño en la medida en que las cosas le pasan.

Ahí nos encontramos con una primera escena, en la que vemos a un niño... en realidad, adivinamos que es un niño simplemente por lo poquito que se ve de su cara, porque está en la camilla de un hospital totalmente vendado, de los pies a la cabeza, con una pierna levantada. Está ahí con otra persona, el Sr. *Leddy*. Este hombre le pregunta al niño:

—¿Por qué, *Francie*? Le hubieras partido el corazón a tu pobre madre...

—Lo siento, Sr. *Leddy* —responde el niño.

Entonces, ahí empezamos con una pregunta muy interesante: alguien le pregunta al sujeto ¿Por qué? Ahora vamos a ver el por qué de qué. Ahí comienza la narración de *Francie* que, les decía, va dando cuenta, *après-coup* del devenir de su posición subjetiva; cómo se va alterando su posición subjetiva; cómo se va pudiendo dar cuenta, él mismo, de esos cambios de posicionamiento, en el instante en que se producen.

Dice: —«Cuando era joven, hace 20, 30 o 40 años, el pueblo me buscaba por lo que le hice a la Sra. *Nugent*. Si no se hubiera metido entre *Joe* y yo, no hubiera habido un problema... Supongo que todo empezó con robar manzanas...». ¿Qué fue lo que le hizo *Francie Brady* a la señora *Nugent*? Simplemente la descuartizó, destrozando de manera despiadada su cuerpo con el cuchillo del señor *Leddy* —el hombre que le pregunta ¿Por qué?—, el mismo cuchillo que utilizaba en su carnicería para trozar cerdos, para trozar la carne: el cuchillo del carnicero. Pronto podremos ver cómo en el montaje de la escena del asesinato, los elementos que la componen responden a algo bien distinto del azar o a la mera circunstancialidad. Vamos a ver cómo los elementos que componen esa escena aparecen plenamente sobredeterminados.

La señora *Nugent* era la madre de *Phillip*, un niño de aproximadamente la edad de *Francie*, que por entonces era objeto de las burlas de *Francie* y de los otros chicos, fundamentalmente de *Joe Purcell*, el mejor amigo de *Francie Brady*. En una de las primeras escenas de la película se los ve a los dos, a *Francie* y a *Joe*, robando manzanas en el jardín de los *Nugent*. En ese momento llega *Phillip* y los sorprende robando las manzanas; *Phillip* trae unas revistas de *comics*, y *Joe* le propone a un trato muy particular, le dice «Si querés te cambiamos las manzanas —que eran del árbol de su mamá— por las revistas», que es como decirle «te cambiamos algo que es tuyo por algo que también es tuyo», un flor de negocio le estaban proponiendo.

Acto seguido, cansada por el hostigamiento hacia su hijo, la señora *Nugent* se dirige a la casa de *Francie*, entablando con la madre de éste una fuerte discusión. La madre de *Francie* apenas atina a decirle que son cosas de niños, que no es para hacerse tanto problema. Pero la señora *Nugent* le responde indignada y a los gritos: —No tiene nada que ver con entender a los niños, conocí a tu clase de gente mucho antes de ir a Inglaterra...». En ese momento, ve venir al padre de *Francie*, lo que le da pié para un último comentario: —No es culpa del pobre niño, es de esperar cuando el padre nunca está en la casa, no me sorprende que el niño sea así... ¡Es un cerdo! ¡Cerdos, eso es lo que son, y todo el pueblo lo sabe! Al retirarse la señora *Nugent*, el padre de *Francie* le da a su hijo una soberana paliza.

Vamos a hacer un recorte de algunas de las escenas siguientes. Nos muestran, por ejemplo, a la madre de *Francie*, teniendo también algunos problemitas. En una de esas escenas, *Francie* entra a su casa y encuentra a la mamá en la cocina, con una sogá en la mano, mirando el techo y parada arriba de la mesa de la cocina. Había puesto, además, arriba de la mesa una silla, con lo cual estaba pensando dónde colgar la sogá, se pueden imaginar para qué: —¿Por qué está la silla sobre la mesa...? —pregunta *Francie* a su madre. Se te cayeron las pastillas —observa a continuación. —Creo —dice ella— que me ponen peor.

Poco tiempo después, la madre es objeto de una nueva internación —nos enteramos de que no es la primera—, en lo que Francie llama humorísticamente: «*el taller mecánico*». Seguramente es una expresión de los padres, nombrar así el lugar de internación.

En ausencia de la madre, podemos ver al padre de *Francie* mirando televisión mientras el niño hace las cosas de la casa. Lleva puesto un vestido de su madre, quien permanece internada. Ahí aparece otra vez la voz en *off*, que nos permite acceder a los pensamientos lúdicos del niño, donde dice, mientras pasa la escoba: «*Todo depende de Francie, Francie Brady el increíble*».

*Alumna: ¿Más o menos cuántos años tenía?*

Creo que diez u once años. No lo recuerdo bien, pero entre diez y once años.

Podemos ver que aún éste es el pensamiento de un sujeto que confía en la posibilidad de que las cosas funcionen, aunque para eso deba encarnar cierto lugar heroico, a todas luces desproporcionado con su condición infantil; pero todavía aquí nos encontramos con un sujeto que tiene la esperanza de que las cosas funcionen, las cosas familiares, las cosas de su vida, de su vida de niño. Tiene la esperanza de que a su madre, en el taller mecánico, le ajusten algún tornillo que le permita funcionar bien.

La fantasía pronto encuentra una primera fisura. Se produce en la escena siguiente un primer desencuentro con *Joe*. Recuerden que *Joe* es su mejor amigo, con quien estaba robando las manzanas en la casa de *Phillip*. Parado en la vereda de una de las calles del pueblo, *Francie* interrumpe el paso de *Phillip* y la señora *Nugent*, solicitándoles que paguen, como condición para dejarlos pasar por la vereda, el «*impuesto sobre tarifas de cerdos*». Si ella sostiene que él y su familia son cerdos, entonces —le dice— «...*este cerdito le iba a demostrar lo contrario*». Los *Nugent*, bajo protestas, se cruzan de vereda. Pero, lo interesante es que cuando le cuenta a *Joe* el episodio, su amigo le pregunta extrañado: «*¿De qué impuestos hablas?*».

Al poco tiempo, regresa su madre del taller mecánico. Y, según dice *Francie*, estaba como nueva. Algo, sin embargo, enciende para el niño una nueva señal de alarma. Están en las vísperas de navidad y su madre empieza a cocinar una infinita cantidad de pasteles para agasajar a su tío *Alo* — pronto vamos a ver quién es— que iba a venir como invitado a pasar las fiestas con ellos. La casa empieza a llenarse de tortas y de buñuelos, y *Francie* va por la calle y de pronto le pregunta a quienquiera que se cruce con él cuántas tartas le parece que puede comer su tío, porque empieza a ver lo desproporcionado de esa producción culinaria materna.

Llega el día tan esperado, participan de esa reunión, además del tío *Alo*, otros amigos del matrimonio. Ahí surgen algunos recuerdos de la luna de miel, que las dos parejas parecen haber compartido. Sin embargo, la escena transcurre en una tensa algarabía navideña, como suele pasar en muchas familias. Entre canciones y carcajadas, sobre el final de la fiesta, al despedir a las visitas, la madre sigue ofreciéndoles pasteles y buñuelos, los persigue hasta la puerta con los pasteles y los buñuelos; y el padre de *Francie*, ya a esa altura totalmente borracho, empieza una pelea con ella, visiblemente celoso por la relación entre la mujer y su tío *Alo*. Le dice: —«*Que Dios te maldiga, ¡¡¡zorra!!! El día en que te saqué de esa tienda...*», grita mientras comienza a golpearla. En medio de esa pelea, *Francie* se escapa a escondidas de la casa, se va a *Dublín*, cambiando humorísticamente su nombre en el relato, por *Algeron Carrouthers*; como el sobrenombre del tío es «*Alo*» —esto no está explicitado—, parece que se pone el nombre de su tío. Pasa todo el día en *Dublín* y, con el dinero que roba de una tienda, compra una cajita de música para llevarle a su mamá de regalo, una cajita adornada con una figura de porcelana, que muestra a una mujer de expresión muy feliz tocando el arpa.

Cuando regresa de *Dublín*, encuentra a todo el pueblo en la calle en una procesión que pronto podemos reconocer como un funeral. Se cruza en el camino con *Joe*, quien le pregunta: —*Francie, ¿dónde estabas?* Él se empieza a dar cuenta de que algo pasó, cuando la mirada del padre le confirma lo peor. Le dice: —*La encontraron en el fondo del río, cerca del manicomio...*»,

espetándole a continuación: *¿No te bastó mandarla allí? ¿También tuviste que estropear su funeral?*

Nueva escena, que desemboca en lo que podemos situar como un segundo desencuentro con *Joe*. *Francie* lleva a *Phillip Nugent* a un cobertizo, con la promesa de devolverle las revistas que le habían canjeado por las manzanas. Apenas llegan al cobertizo comienza a propinarle una terrible golpiza. Está a punto de darle con unas cadenas cuando entra *Joe*, alertado por los gritos y, cuando ve lo que está sucediendo, detiene a su amigo, al tiempo que le dice: «*Ya te pasaste. ¡Ahora sí que te pasaste!*». Entonces *Joe* le impone a *Francie* un juramento de sangre: debe jurar que nunca más se acercará a *Phillip*, condición para que ellos sigan siendo «*...hermanos de sangre hasta el final del tiempo...*». Se cortan los dos en la palma de la mano y hacen ese pacto.

Esto, sin embargo, no alcanza a evitar las represalias de los *Nugent*. Mientras se encontraba todavía con *Joe*, los toman por sorpresa los tíos de *Phillip*, quienes le propinan a *Francie* una dura paliza. Pero él, lejos de intimidarse, va a responder con una primera visita a la casa de la señora *Nugent*. Tan sólo le toca el timbre y, cuando sale la señora *Nugent* le pregunta: — *¿Cree que los cerdos son malos? No son malos. No sé lo que haré con usted...*

En el lugar de la señora *Nugent*, yo me empezaría a asustar.

La segunda visita es mucho menos amable. Ve a los *Nugent* partir en su automóvil a pasar un día de campo y aprovecha la ocasión para entrar en su casa. La voz en *off* encarna ahora a *Francie*: — *Phillip es un cerdo... Cerdos... ¿Y qué hacen los cerdos?* Representa a continuación a *Phillip* y a la Sra. *Nugent*, en su papel de cerdos: desparrama comida por todos lados, hace sus necesidades en el medio del living. Hace un desastre en la casa. Deja así un escenario propio de cerdos; deja la casa hecha un verdadero chiquero y luego se va.

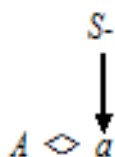
Aquí puede verse a esta altura que ya está fuertemente planteada la pregunta que él mismo se hace en relación a *quiénes son los cerdos*. Hay una insistencia de ese significante que se le presenta a él como una acusación que se le intenta imponer. Es decir, se impone la cuestión no sólo acerca de quiénes son los cerdos, sino qué posición tomar él ante ese modo en que se siente nombrado. Podemos decir que si bien ahí aparece por parte de *Francie* un fuerte rechazo de este significante que lo incomoda, no puede, sin embargo, dejar de implicarse en él. Lo rechaza, pero ya lo tiene ahí rondándole como una presencia que se le impone. Es un significante que, ya vemos, empieza a cobrar su propio vuelo, empieza a tomar vida propia, tal como podemos situar, hasta aquí, en relación al pensamiento obsesivo, en donde nos encontramos con cierta cadena significante que insiste independientemente de la voluntad del sujeto. Como decía George Boole, el precursor de la lógica matemática, hay *pensamientos que se piensan a sí mismos*, que irrumpen sin necesidad de que el sujeto se proponga pensarlos. No es nada nuevo esto, todos lo conocen, pero me parece importante poder situarlo aquí, en tanto seguimos la secuencia en que un significante *cualquiera* pasa a cobrar vida propia.

Entonces, podemos decir que ya no es tan sólo un término que se pronuncia, sino que pasa a esbozarse aquí como un *real* que se encarna y se muestra. Se encarna ahí donde *Francie* monta esta escena en donde él representa los cerdos que son *Phillip* y la señora *Nugent*, en el chiquero que es su casa. Lo encarna y lo muestra. Esta escena que ahí se despliega cobra para nosotros el valor de un *acting* comandado por esa pregunta que *Francie*, por supuesto, no puede enunciar ni articular en el registro de la palabra, pero sí puede ponerla en escena en la medida en que confía, aún, en la intervención de alguien que pueda poner las cosas en su lugar, que pueda garantizar que no, que no es él el cerdo al que pretende reducirlo la señora *Nugent*, ahí donde podemos decir que ese significante amenaza con centrar toda la potencia del goce del *Otro* al que él podría quedar por completo alienado. En ese significante se concentra para él ese peligro, el peligro de quedar alienado al goce del *Otro*.

Vamos a esquematizar aquí el *acting out* en términos de un significante que se presenta allí para el sujeto, pero con el margen de precipitarlo a la formulación de una pregunta. Es decir, aquí aparece

este significante, *cerdos*, pero donde el sujeto no se reconoce. Entonces, lo lanza en una búsqueda de qué otra representación, qué otro modo de ser nombrado oponer a esa significación que aparece

## Acting-out



ahí intentando imponérselo. Ese significante faltante, que aquí representamos con esa *S* negativizada por el signo menos (-), es aquél que le permitiría a Francie situarse en un lugar distinto a ese otro que, cada vez más, amenaza con imponérselo. ¿Qué nos quiere mostrar Francie en esa escena? Lo que decíamos: que los cerdos son ellos, los *Nugent*, y que por lo tanto él no lo es. Sólo que, para su infortunio, después de ser pescado *in fraganti* en medio de eso que para los ojos de todo el pueblo

fueron *sus incomprensibles desmanes*, porque nadie puede entender qué hizo ese chico, la escena concluye con una inesperada sanción: es internado en un reformatorio. Se suma a esa sanción un nuevo desencuentro con *Joe*, quien al ver cómo se llevan a *Francie* compulsivamente de la casa de los *Nugent*, le pregunta entre perplejo e indignado —porque *Francie* se había comprometido en ese pacto de sangre a no volver a molestar a los *Nugent*: «¿Fue un accidente, verdad? ¿No lo tocaste a *Phillip*, verdad?».

Va a pasar un tiempo en ese reformatorio, que él mismo va a denominar humorísticamente, «*la escuela para cerdos*». Pronto vamos a saber también que su padre estuvo internado en su infancia en un sitio similar, un orfanato. Ahí fue donde conoció al tío *Alo*, dando esto ocasión al comienzo de la amistad.

Unos días después de integrarse a su nuevo hogar, a este reformatorio, recibe una carta de *Joe*, que le produce un impacto muy fuerte. La carta dice así: «*Querido Francie: ¿qué estabas haciendo, idiota? ¿Tratabas de quemar la casa de los Nugent? La gente habla de ti. Tendrás que dejar en paz a Phillip. No es tan malo*». Le cuenta a continuación que *Phillip* había ganado un pez en un juego de la feria, y que se lo había regalado a *Joe*. A esa altura se pueden imaginar cómo iba sintiéndose *Francie*, no entiende para qué le cuenta eso, se pregunta para qué se lo cuenta. Lo toma al principio como una broma, pero después entra en dudas y, al final, después de una larga cavilación —de la que nosotros nos enteramos porque somos testigos de esa cavilación, escuchamos lo que él piensa— llega una posible explicación de lo que, supone, intentaría transmitirle su amigo. Interpreta, dice: «*Joe aceptó el pez para que hubiera paz entre todos*». Llega así a un pensamiento que lo deja en paz por un tiempo. Siente un gran alivio al llegar a esta conclusión que le permite pensar que, cuando llegue de vuelta a casa, él y *Joe* seguirán siendo tan amigos como antes.

Entonces empieza a evaluar cuál sería el modo más digno y expeditivo de salir de ese lugar. Y rotula a esta iniciativa: «¿Cómo obtener el diploma *Francie ya no es un cerdo?*». En realidad él dice «*Francie no es un cretino*», pero tal como vienen jugadas las cosas nos deja a un paso de situar en ese pensamiento esta expresión: «*Francie ya no es un cerdo*». Se postula, entonces, para ser monaguillo, y comienza la preparación de su egreso. Por ese tiempo recibe la visita del padre, quien, entre otras cosas, le relata algunas escenas de aquella hasta entonces idealizada luna de miel, confesándole respecto de su madre: —*Nunca sabrás cuánto quería a esa mujer*. El niño, por su parte, le responde: —*No tienes hijo, me metiste en una institución como a ella... ¿Qué hice yo? Hubiera sido mejor si me hubieras pegado*. Muerta la madre, y destituido el padre, se va quedando sin interlocutor, se va quedando sin *Otro*, por lo que se va potenciando cada vez más el valor que *Francie* asigna a su amigo *Joe*, que es a esta altura de los acontecimientos la única persona en quien él deposita sus últimas esperanzas de ser reconocido subjetivamente en un lugar más o menos digno.

Finalmente, no sin antes poner las cosas en el lugar con el perverso personaje que es el tutor que le toca dentro del instituto, el niño encuentra el modo de salir de ese lugar con el diploma de «*Francie ya no es un cerdo*», con todos los honores. Y al volver al pueblo, camino a su hogar, pasa por la fuente en la que se reunía habitualmente a jugar con *Joe*; encuentra a otros chicos desconocidos ocupando ese lugar que hasta hace poco le pertenecía. Se encuentra más tarde con *Joe*. Entonces

comienza a hablarle de sus andanzas en el internado y los personajes con los que se cruzó, casi como si el otro chico hubiera estado con él. *Francie* puede captar algo extraño en la expresión de su amigo, y entonces le pregunta: —¿Estás de mal humor...? A lo que *Joe* responde: —*Me tengo que ir...* Podemos situar ahí un nuevo desencuentro, con la novedad de que por primera vez *Joe* se aleja de *Francie* por decisión propia. Tampoco le pregunta: «*Explicame ¿qué te pasó, con tu tutor?*», ni nada de eso; simplemente, cuando *Francie* empieza su relato, le dice que se tiene que ir, no lo puede soportar.

*Francie* no se desanima, intenta reordenar su vida social. En ese momento vuelve a vivir con su padre, y consigue un empleo en la carnicería del señor *Leddy*. Vamos a abreviar, así podemos tener un momento para discutir el caso y ver algunas preguntas que puedan surgir. Toda la secuencia concluye en un momento en donde *Francie* va a buscar a *Joe*. Y en la casa de *Joe* le dicen que no está, que está en el colegio, que pasa toda la semana en el colegio. Entonces él piensa que lo mandaron los padres al colegio... Bueno, en el medio hay una visita al lugar donde los padres habían pasado la luna de miel; es otro desencuentro, también. Toda la secuencia termina en el momento en que él va al colegio donde durante la semana transcurrían los días de *Joe* y de *Phillip*, que casualmente iban al mismo grado y se habían hecho muy amigos. Intenta entrar al colegio, dice que él es amigo de *Joe Purcell*. Los celadores lo detienen en la entrada. En ese momento se ve que el curso de *Joe* está bajando la escalera. Alguien se acerca a *Joe* y le pregunta: «*Este chico está diciendo que es tu amigo...*», el niño entonces lo mira a *Francie* y le dice al celador: «*No, no lo conozco*», y le retira definitivamente la mirada.

Ese instante en el que *Joe* dice no conocerlo y le retira la mirada, podemos situarlo como el momento en que, propiamente, *Francie* se queda sin ninguna instancia de apelación. No encuentra ya a quién apelar en su intento de ser reconocido en otro lugar, distinto de éste al que ha sido sentenciado por la señora *Nugent* y que da lugar a ese significante que, definitivamente, se le impone como un *exceso en la significación*, al que vamos a poder situar, así, como *pasaje al acto*. Es lo que se desencadena a partir de ahí y tiene como conclusión el descuartizamiento de la señora *Nugent* con su propia herramienta de trabajo, con el cuchillo de la carnicería del señor *Leddy*. Él descuartiza a la señora *Nugent*. Después regresa a su casa, su padre estaba gravemente enfermo — además de borracho era fumador— y se muere... *Francie* le prende fuego a la casa, se asfixia y queda encerrado dentro. Es el señor *Leddy*, que va a buscarlo para ver por qué no había ido a trabajar, quien lo rescata pero en un momento en el que ya estaba, prácticamente, hecho al horno... el cerdito.

Entonces, si antes situábamos el *acting out* en términos de una *mostración*, que podemos entender en el sentido propiamente jurídico como una apelación: cuando alguien recibe una sentencia y no se reconoce en esa sentencia que fue promulgada por un juez de primera instancia, puede recurrir a una instancia de apelación, puede ir a un juzgado de segunda instancia, hasta llegar a la *Corte Suprema*. Si resulta que la *Corte Suprema* confirma el fallo de las instancias anteriores, el sujeto se queda sin instancia de apelación. Le quedan entonces dos alternativas: o ajustarse a ese fallo y cumplir su sentencia y su condena, o precipitarse en un acto que podemos pensarlo ahí en dos configuraciones distintas. Una, es esta que está

#### Pasaje al acto



Dejarse caer, como único modo posible de salir del lugar insoportable que el sujeto siente que le es asignado por el Otro.

esquemática aquí, que es el *dejarse caer* como único modo posible de salir de ese lugar insoportable que el sujeto siente que le es asignado por el *Otro*; es decir, salirse de ese lugar cristalizado en términos de experimentarse como objeto del goce del *Otro*. La otra alternativa es la *ruptura de la escena*. En este caso, podría decirse que es un pasaje al acto en dos tiempos: uno que empieza con la ruptura de la escena de la cual provenía esa significación, descuartiza a la señora *Nugent*. La otra, esta otra cara, o esta otra versión del pasaje al acto, es ya no la ruptura de la escena,

sino el dejarse caer de la escena: la asfixia y ese punto en el que él podría haber muerto en ese incendio de no ser rescatado por el señor *Leddy*.

Ahí se encuentra con que resulta que había un *Otro* al que le interesaba su existencia, pero él no había tomado nota de eso. Podemos decir que la pregunta del señor *Leddy* llega tarde, llega cuando ya todo sucedió. Quizás si a alguien se le hubiera ocurrido preguntarle *por qué* un poquito antes, las cosas hubieran tenido otro destino. Es lo que sucede en muchos casos, por ejemplo, de adolescentes que llegan a consulta por una indicación de un juzgado después de cierta escalada de violencia, y en donde la posibilidad de introducir esa pregunta, tan tonta y tan simple, de preguntar *por qué*, aunque no se haga la pregunta explícitamente de esta manera, que haya alguien que se interese por poder ver cuál es el trasfondo de esa violencia que ese sujeto encarna; bueno, eso produce efectos. Entre otras cosas, muchas veces eso produce que el sujeto no vuelva a entramparse en causas nuevas, en la apertura de nuevos expedientes, que se detenga esa escalada de violencia y, a veces, cuando tenemos suerte, que esa intervención pueda propiciar, del lado del sujeto, un cambio de posición subjetiva que le permita apropiarse de las distintas cuestiones relativas a la ley, a sus derechos como ciudadano, a sus obligaciones y responsabilidades, etc. En este caso vemos que la pregunta llega tarde y que es el momento en que Francie se queda sin instancia de apelación donde todo el peso de esa significación insoportable aplasta su condición de sujeto... Llegaremos por hoy hasta aquí.

Les agradezco por acompañarme en este recorrido.