

Sombras de fantasmas: Ensayo psicoanalítico

A la memoria de mi padre.
Recordando tus
mágicas y alegres revelaciones.

Mario Orozco Guzmán

Psicoanalista. Doctor en Psicología dentro del Programa: Personalidad, enfoques clínicos y sociales, por la Facultad de Psicología Clínica de Valencia, España. Maestro en Psicología Clínica por la UAQ.

E-mail: orguzmo@yahoo.com.mx. Teléfono institucional: (lada México) 3129909

Resumen

En el presente artículo se expone una lectura del orden imaginario del fantasma de la sombra y sus implicaciones simbólicas y reales, tal como se plasma en tres textos legendarios de terror. Circunscribe cierta relación problemática del sujeto con el otro, el deseo, la palabra, el cuerpo y el goce. Se destacan tres momentos en este andamiaje que agudiza el método del comentario. El primer momento da cuenta de la fenomenología imaginaria de la sombra en correlación con la extensión proyectiva del Yo y con una serie de testimonios – recogidos en un sondeo de carácter clínico – de niños y niñas respecto a sus sombras. Los cuales postulan una posible inscripción inconsciente

de la imagen del cuerpo (Dolto). En un segundo momento, bajo el prisma del discurso freudiano acerca de lo desastrado del drama melancólico, la imagen de la sombra del objeto perdido devora el deseo del sujeto. El tercer momento traza el recorrido por los textos literarios que sitúan como pivote de angustia, inhibición y devastación la presencia fantasmal de la sombra.

Palabras clave: Imagen de Cuerpo, Celos, Padre Muerto, Sentimiento Incestuoso, Duelo.

Abstract

This article exposes a reading of the imaginary order involved in the ghost of the shadow and its symbolic and real implications as it is captured in three legendary texts of terror. It circumscribes certain problematic relation of the subject with the other, the desire, the word, the body and jouissance. In this scaffolding which sharpens the commentary as method three moments are highlighted. The first moment gives an account of the imaginary phenomenology of the shadow in correlation with the ego's projective extension and with a series of boys' and girls' testimonies – gathered through a clinical survey – in respect of their shadows. These testimonies postulate a possible unconscious inscription of the body image (Dolto). In a second moment, under the Freudian discourse prism regarding the disastrous of the melancholic drama, the shadow's image of the lost object devours the subject's desire. The third moment traces the travel across the literary texts which situate the ghostly presence of the shadow as pivotal of anguish, inhibition and devastation.

Key words: Body Image, Jealousy, Dead Father, Incestuous Feeling, Mourning.

Sombras de fantasmas. Ensayo Psicoanalítico

Los relatos de chistes y los relatos de fantasmas comparten la función señuelo de la palabra para la economía del afecto. Economía del placer en el chiste, economía del goce en la narrativa fantasmal. Esas economías se administran desde el discurso del narrador que deliberadamente pretende provocar en el otro que algo del

orden del afecto se desencadene. En este desencadenamiento, en este eslabón que se suelta desde su discurso, se verifica la aquiescencia de éste, su eficacia, en la promoción de placer y su más allá inscrito como goce. Chistes y cuentos de fantasmas tienen su auditorio. Sus efectos en el terreno del afecto parecen ser antitéticos. Los chistes producen la distensión en el estallido de la risa. Los cuentos de fantasmas sostienen, suspenden la tensión de la angustia, en una crónica que no deja de acicatear la escucha. ¿Quién no recuerda encontrarse con grupos de amigos o parientes, en esa gran escena de su infancia o mocedad, no sin dejo de nostalgia, contándose cuentos de terror, particularmente cuando la noche extiende y ensancha su oleada de oscuridad, a veces en el umbral o en el patio de la casa, o a veces al descampado en torno de una fogata y ante un horizonte de tinieblas? El narrador no se perdía en la transmisión de su relato, para capturar, en su descripción pausada y pormenorizada, el reflejo de su palabra en la inquietud y angustia advertida en los rostros y expresiones de más de uno de sus atentos y extasiados escuchas. Medía la eficacia de su crónica nocturna, la alternancia punzante de palabras y silencios, en función de los gestos y exclamaciones de angustia o miedo de sus testigos.

En este trabajo me ocuparé de hacer intervenir la disciplina del comentario propuesta por Lacan (2004), en su seminario sobre la Transferencia en relación con la tesis de una temática específica del relato de fantasmas. Me refiero a la que toma como núcleo o clave de texto la presencia de la sombra. En efecto, de la sombra se ocupa una trilogía de relatos que voy abordar para bordear la posición de fantasma que hace bastión al deseo en su apelación al reconocimiento. Ese lugar de fantasma no ratifica sino la relación de sinonimia en que entra con la sombra cuando se alude a una presencia espectral o la de un aparecido. Pero la sombra es un elo-cuente dato de la física, es un dato de la práctica de la medición, como lo señala Lacan: “El vínculo de la medida con el fenómeno de la sombra (subrayo fenómeno), es decir con lo imaginario en tanto que éste supone la luz, ha instaurado ese orden que llaman ‘armónico’, que ha instaurado, fundado, todo lo que tiene que ver con la proporción, con una proporción que era el único fundamento de la medida e instauró un orden, orden éste que sirvió

para construir una física”(Lacan, J. 1974). De este modo suscribimos la inscripción imaginaria de la sombra, su estatuto en relación a la alteridad del Yo en tanto, como lo señalaba Freud, resulta ser ante todo “*körperliches*” [corporal], lo cual implica que no sólo es “*Oberflächenwesen*” [ser de superficie], sino en sí mismo “*die Projektion einer Oberfläche*”(Freud, S. 1999a, p.253), [proyección de superficie]. La sombra al igual que el Yo es eminentemente corporal, es impresión de cuerpo, incluso cuerpo de objetos, sobre imagen. Es consecuencia oscura de impresión de luz que se corta o recorta, que encuentra cuerpos que interfieren en su proyección. Lo mismo que el Yo la sombra se constituye, o constituye su imagen, como proyección de superficie; sea en el sentido óptico de imagen de un cuerpo que se refleja sobre pantalla (imagen especular, por ejemplo), como en el geométrico de representación de un cuerpo sobre un plano. En la fenomenología de la sombra se trata pues de la proyección de una superficie sobre otra, de un cuerpo-superficie sobre otro cuerpo-superficie. Dicha proyección produce, en la interferencia de los cuerpos, oscuridad, superficie de oscuridad. Por tanto, podemos afirmar que la sombra pertenece a la proporción del cuerpo, a lo que el cuerpo proporciona a través de su imagen y representación, en relación a otro cuerpo. Proporción de luz y de sombra, dimensiones de luz y de sombra.

Los niños se divierten con sus sombras. Juegan con ellas. Algunos les dirigen un saludo o se despiden festivamente de ellas. Algunos se obstinan en pisarlas, alcanzarlas, tocarlas. Alumnas del año modular², del programa de licenciatura en psicología de nuestra universidad, han intentado pesquisar expresiones y dichos de los niños ante sus sombras. Llegan a afanarse en un seguimiento indicativo, digital, de la sombra, mientras están parados o caminando. ¿Qué les dice la sombra? Parece que a algunos los hace hablar y a otros los inhibe. Se han tropezado, no sin dejar de “asombrarse”, con dos niñas de dos años, que ante el cuestionamiento por la imagen de su sombra, respondieron con una sola palabra. Una de ellas simplemente dijo “retrato” y la otra expresó intempestivamente “cucaracha”. Ante la insistencia por hacerles decir algo más sobre lo que habían manifestado fue imposible en ese momento que agregaran alguna cosa. Habíamos formulado una atrevida hipótesis para llevar a cabo estos acercamientos a la relación ima-

ginaria del niño con su sombra. Pero estas respuestas, aún en su carácter extremadamente lacónico, parecían sugerir más que un orden en esa relación un cierto desorden o quizás una especie de desproporción. Lo que nos conduce a pensar que podría ser que la sombra se sitúe en la trayectoria inconsciente de la conexión entre cuerpo e imagen, más allá del esquema corporal. Françoise Dolto propuso de manera muy ingeniosa la construcción de la imagen corporal allende el orden biologicista, fisiológico, del esquema corporal. Aunque se designe como imagen, la imagen de cuerpo posee un estatuto simbólico pues está en función del lenguaje en su despliegue de producción de cultura y nexos sociales. Por eso Dolto, en su clínica del dibujo y el modelado de los niños, acierta a incorporar, a introducir en las operaciones manuales, en los movimientos del cuerpo, la conversación. La imagen del cuerpo es la imagen del deseo historizado, del deseo sometido al lenguaje del cual los padres, y primordialmente la madre, asumen una presunta autoría o tutoría.

La sombra participaría de esta condición inconsciente de la imagen del cuerpo. Anclamos este planteamiento en lo que la misma Dolto sugiere: “La imagen del cuerpo-previamente al Edipo-puede proyectarse en toda representación, sea cual fuere, y no solamente en representaciones humanas. Es así como un dibujo o modelado de cosa, vegetal, animal o humano es a la par imagen de aquel que dibuja o modela a imagen de aquellos a los que dibuja o modela, tales como él los querría, conforme con lo que se permite esperar de ellos. Todas estas representaciones están simbólicamente enlazadas a emociones que han marcado su persona en el curso de su historia, y aluden a las zonas erógenas que fueron prevalentes en él sucesivamente. Esta evolución de la erogeneidad no es únicamente el desenvolvimiento de un programa fisiológico, sino que esta estructurada por el temor de la relación intersíquica con el otro, en particular la madre, y de ello es testimonio la imagen del cuerpo”(Dolto, F. 2008, p.27). La sombra corresponde entonces a una producción del yo puesto a prueba por la demandas pulsionales emanadas de las zonas erógenas. El cuerpo que se proyecta y extiende en su superficie no-proporcional es un cuerpo comprometido con su erogeneidad, con una erogeneidad que lo perfora, que lo interpenetra. Es un cuerpo de

alteridad, es la presencia inmediata, sin reflejo, del otro que no mira, que no devuelve mirada, que sólo es contorno de algo oscuro. Es imagen de lo que no se puede nombrar del cuerpo, de lo que no se puede nombrar de lo que el cuerpo suscita. Su dibujo y modelado, en el delineado del claroscuro, plasma al Yo y su Ideal de Omnipotencia y Dominio, pero también al Ideal que nombre y define quién se es. Igualmente puede plasmar la inconformidad del Yo respecto al Otro y su decir. Y también es posible que exponga en su inescrutable y sombrío contenido la presencia extrañamente cercana y a la vez cercanamente extraña de *das Ding* [la Cosa], Materna (Lacan, J. 1990a), todopoderosa y dominante, dispensadora de toda clase de bienes para su criatura, incluso concebida como Supremo Bien, pero marcada como interdicta, como imposible, por la Ley de la Castración. No puede enteramente ser suya ni hacerla suya. Por el contrario, ante este Máximo Bien, ante esta Cosa, en sí misma irrepresentable y misteriosa, que constituye el núcleo real del movimiento de su deseo, el sujeto se encuentra en la condición de "*Hilfflosigkeit*" [desamparo].

Si fuera factible establecer de la sombra su estatuto representacional en esa zona donde la luz se corta al tropezar con algo que se interpone en su proyección, para ofrecer su espacio propio, protector o revelador, diríamos que está un poco más en el interior del sistema inconsciente de lo que Freud denomina las "*Sachvorstellungen*" [representaciones cosa]. Se trata entonces de algo que estaría en el sistema de la representación-cosa y que consiste en las investiduras de cosa de los objetos. Pero no puede existir una condición aislada, solitaria, de la representación, o de la cosa, pues ya el proceso de investidura es una intervención del lenguaje, del lenguaje que establece valoraciones, significaciones, que exigen una conexión de representaciones y una contextualización de cosas. Por eso la sombra estaría más allá de una impresión mimética, aunque en un principio nos seduzca con ésta. De ahí que conviene insertar en el trazado de la sombra lo que el lenguaje delata de su sentido: "la representación de cosa, esta "memoria del real", que nuestros pensamientos no modificarán, es profundamente mimética, ya que está concebida sobre el modelo asociacionista de la huella, de la impresión sensible como en Descartes. Por el contrario, la representación de palabra se pre-

senta bajo otro ángulo, puesto que además del mimetismo que permitió que se grabara como cualquier representación de cosa, desde el comienzo significa, cifra, algo profundamente heterogéneo que se ofrece ...a la consciencia... Si es cierto que una palabra representa lo que sea (de una o de otra manera) entonces una representación de palabra es una representación de representación” (Gaufey, L. G. 2001, p. 247). En la medida en que el sujeto habla de su sombra, en que la de-signa, en que la marca con ciertos signos, en que la señaliza hablándola, haciendo de ella significantes que articulan saber, se desprende de su condición de cosa mimética, de representación sin semejanza, sin alteridad.

Algunas niñas de cuatro años tuvieron dificultades para reconocer su sombra. Pese a que se intentaba hacerles ver su sombra, parecían no poner mucha atención en ello. Cuando por fin una de ellas consigue mirarla en el piso señala, ante la pregunta de qué es, responde: “cuando el sol ya no está”. Incluso llegó a aseverar que la imagen de la sombra era la misma que la del espejo. Una niña de cinco años conducida al patio de su escuela para que identifique su sombra señala que “era una sombra de tapar para que no les dé el sol”. Se trata de una de las acepciones positivas, por lo menos refrescantes y plácidas, de la idea de sombra como rasgo diacrónico del significante. Algunos niños y niñas entre cuatro y seis años no sólo no se percatan ni rápida ni fácilmente de sus sombras sino también de las de los cuerpos de sus entornos. En cambio, un niño ante su sombra en el piso señalaba que no pasa nada en caso de que su sombra sea pisada puesto que “sólo era su sombra, y él no estaba en la tierra”. Más allá de la equivocidad de estas frases, este niño no se confunde ante esa presencia sombría, ante su reflejo sombrío ¿habrá niños que se confundan y alienen en su sombra? Estos ejercicios emprendidos por alumnas del año modular se despliegan en el campo de la reflexión, tanto en lo que se refiere al reflejo de un haz luminoso que proyecta sombra como en el sentido del examen de sí. Al punto que en el caso de un niño, conocido por su extraordinaria inquietud, de la cual hacía bastante ostentación en la escuela, después del encuentro reflexivo con su imagen-especular y con su imagen-sombra, mostró una actitud de suma tranquilidad.

Freud podía dar cuenta de lo real cosificado del objeto perdido en la experiencia melancólica acudiendo a la imagen de la sombra. En el proceso de “sacudimiento de ese vínculo de objeto. El resultado no fue el normal, que habría sido el quite de la libido de ese objeto y su desplazamiento a uno nuevo, sino otro distinto, que para producirse parece requerir varias condiciones. La investidura de objeto resultó poco resistente, fue cancelada, pero la libido libre no se desplazó sobre otro objeto sino que se retiró sobre el yo. Pero ahí no encontró un uso cualquiera, sino que sirvió para establecer una identificación del yo con el objeto resignado. La sombra del objeto cayó sobre el yo, quien en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, como el objeto abandonado” (Freud, S. 2000a, p.246-247). Las transformaciones de libido de objeto en identificación y de pérdida de objeto en pérdida del yo son convergentes. No hay identificación que no involucre una pérdida donde el abandono, la partida, la caída, del objeto arrastre al propio yo. Es decir, supone un cataclismo narcisista. Pero el comentario de textos como disciplina de segmentación en la lectura nos hace señalar que toda esta descripción parece apuntalarse en un fenómeno de intercepción de la luz, de la luz de la libido. Intercepción que dará lugar a su proyección de sombras. Porque lo que empuja a esta intercepción en el destino luminoso del amor, en su “*Erschütterung*” (Freud, S. 1999b, p.435) [sacudida o conmoción], es una experiencia de “*Kränkung*” [agravio, ofensa], o de “*Enttäuschung*” [decepción, desengaño]. El vínculo, a pesar de poseer el sello de la absorción narcisista, no resistió mucho, se soltó más fácil de lo que se pensaría. Es la razón por la que Freud señala que la “*Objektbesetzung*” [investidura de objeto], fue sometida a esta dialéctica de la “*Aufhebung*” [de supresión-conservación]. El sujeto no se resigna al agravio ni la desilusión, no se resigna a perder al objeto amado. No lo puede dejar ir. Da la impresión de dejarlo ir, de soltarlo, puesto que es la impresión fútil e ingenua de la “*freie Libido*”³ (libido libre), de invertir un nuevo objeto. En realidad se trata de establecer una nueva forma de relación con el objeto amado. De lo que se trata es de pasar de una relación luminosa con el objeto amado, relación idealización narcisista, a una relación sombría consigo mismo. En esta relación sombría, en esta relación donde “*Der Schatten des Objekts fiel so auf das Ich*” [las sombras del objeto se desploman sobre el yo], éste se convierte en un objeto que parece mimetizar en lo real al objeto perdido, al

objeto que lo afrentó y decepcionó, al objeto portador de su más flagrante herida narcisista. No se incorpora al objeto luminoso del amor, sino a aquel ser amado, o aquel fragmento del ser amado, efecto de la interceptación defensiva a la radiante luz del amor. Lo peor del objeto amado perdido, lo peor del amor perdido, deviene un lastre en el yo, deviene un fardo para el yo, un fardo pesado y sombrío. El yo queda empeorado y poseído por el otro y se somete a una tiranía devoradora por un Superyó que no es sino la extensión demoledora y crítica del agravio y la decepción. El feroz Superyó siempre encontrará motivo para acusar al yo, capturado por las sombras del amor perdido, de ser una reiterativa causa de ofensa y desilusión.

Este breve rastreo por ciertas connotaciones de la sombra en el campo psicoanalítico podrían ser un apunte o un epígrafe para intentar discernir su función en tres relatos propios de lo que se denominan historias de fantasmas o de terror. Las cuales, como lo afirma Antonio Ballesteros, arrojan su mayor esplendor en la segunda mitad del siglo XIX: “mostrando que el ser humano es algo más que lo que anuncian la tecnología y el progreso científico creados por él. De ahí que el fantasma, como tantos otros monstruos de esta etapa histórica fascinada por la dualidad, venga a convertirse en el epítome de la alteridad, de “lo otro”, de aquello que se escapa a nuestra comprensión” (Ballesteros, A. 2003, p.11-12). El epítome de la alteridad, de lo especular de la relación imaginaria del yo con el otro, consiste en su anclaje en lo siniestro. Ese es el eje real del fantasma, su eje insinuante de goce en su repetición y recreación incesante. Los cuentos componentes de este asidero real de fantasma son: “Sin sombra y sin dinero” de Artemio Valle-Arizpe, “El Abrazo frío” de Mary Elisabet Braddon y la leyenda conocida como “La Medalla Embrujada”, compilada y narrada por Michel Bower.

El relato de Valle-Arizpe expone en el colmo del delirio lo aterrador de la pérdida de la dimensión de la alteridad. Cuenta la leyenda de Andrés de Moncada, jugador empedernido que conjuga la muerte del padre con la liquidación de su hacienda: “iba malogrando los provechos que tuvo su padre, a quien acababa de hacer suyo la muerte” (Valle-Arizpe, A. 1936/2007, p.11-12). Es una especie de hijo pródigo que ha ido derrochando los bienes

del padre pero sin retorno al redil familiar por la vía de la culpa. No hay ni retorno, ni padre redentor, ni signos plausibles de arrepentimiento. Es una personificación trágica del hijo prodigo aunque sin prodigio alguno en la estampida de los juegos de apuestas. Parece condenado a perder en su afán obstinado de desafío a ultranza. Las ráfagas de buena suerte se entenebrecen enseguida y se desvanecen con la lluvia estrepitosa y tenaz de sus sucesivas apuestas pérdidas. No se resigna a perder y se endeuda hipotecando todo lo que puede. La no resignación a perder ofrece su velo o cobertura a la muerte del padre ¿Tampoco se habría resignado a perder al padre? Andrés Moncada se encuentra ceñido a una compulsión donde todo hace pensar que nada-debe-quedar de la herencia paterna, donde nada-debe-quedar de la deuda paterna. La apuesta insensata replica el proceso que conduce de perder a perderse y el caballero, efectivamente, va a jugar hasta perderse, hasta perder, como en la melancolía, su propio Yo...o su superficie corporal sombría.

En una ocasión se topa con un caballero llamado Isidro Olmos que se propone comprarle una vivienda que tiene aún bajo hipoteca. Con este inesperado partenaire pasan de los negocios al juego con un ostensible empeño en anudar el deseo recíproco en la veleidad de la fortuna: “pues juguemos, señor don Isidro, si así lo deseáis, que yo también lo deseo para daros gusto, si ese es el vuestro, y dármelo al mismo tiempo a mi mismo” (Ibid, p.33) . Y se van a dar gusto, van a darse el gusto de desearse por el simple y llano anhelo de complacerse en lo que el autor designa de manera ambigua como “juego del hombre”. Las primeras partidas las gana don Andrés que cierra su experiencia de triunfo con un placer que se extiende súbitamente hasta los confines del goce. Parece una confrontación histórica donde estuviera en juego el demostrar quién es más hombre que el otro. Las partidas ganadas resultan exiguas ante la serie de derrotas que vienen en tropel enseguida. Como ya no le queda que apostar se ve conminado por su coloquial contrincante a apostar nada más ni nada menos que su sombra. Lo que para el “asombrado” de don Andrés equivale a “jugar a nada”. Allí es donde se extravía nuestro ya de por sí perdido y perdedor personaje. Reducir su sombra a nada es anonadar el cuerpo y anonadar su vínculo con la filiación paterna. De hecho

se dispone enseguida a apostar su sombra pues declara algo así como que no tiene nada que perder: “Yo voy a jugar la nada, lo que no es mí, ni de mi voluntad depende” (Ibid, p.34). Se mofará de la propuesta hecha por su alter ego. Le parece poco seria. Pero con su dicho se ha enajenado, ha enajenado la sombra de su ser, de su cuerpo y de su voluntad. Ya desde esta posición discursiva esta perdida la partida. Su sombra no le pertenece y por eso apostará lo que no le pertenece. Parece que así de rápido se enajenó de los bienes de su padre. ¿Cómo es posible que se haya dado este extrañamiento de la sombra y del cuerpo proyectado sobre ella antes de toda apuesta? ¿Cómo es que particularmente la imagen sombría del cuerpo se convirtió en algo extraño a él, ajeno a él como para no pensarlo demasiado en “jugar lo inasible contra lo real y verdadero” (Ibid, p.34). Así es, lo inasible que viene a ser la sombra, inasible como la imagen especular, se apuesta contra lo que se concibe como real y verdadero. ¿La sombra no tiene atributos de real y verdadero? ¿Resulta ser falsa y ficticia?

Como quiera que sea, su pérdida, la pérdida de su sombra como epílogo de su perdición, que en un principio no deja inquieto a don Andrés, termina siendo enloquecedora. Presa de pánico se da cuenta que su sombra no aparece: “a pesar de que el sol le estaba dando de espaldas. Rápido se puso de frente y con sobresalto volvió la cabeza para buscarla y no la halló” (Ibid, p.35). Lo que no halló también fue la cabeza. La sombra inasible y todo, aún en su nada de real y autenticidad, es referente imaginario, referente de proyección de nuestro ser-cuerpo, y no es ajena al orden histórico que cifra lo indecible del deseo en lo que de la imagen del cuerpo se comunica. Es referente indispensable para no perder la cabeza. La sombra nos permite hallarla aunque sea contorneada por destellos de luz incluso tenues. Don Andrés se ve presa del remolino de la desesperación que lo conduce a buscar a aquel que lo despojó de su sombra. Como carece de sombra, de alter ego, no sospecha que no sea otro sino él mismo. Alguna lógica deberá sostener la articulación entre pérdida del padre-pérdida de la imagen corporal. Quizás sea una especie de boquete en el registro simbólico lo que empareja estas pérdidas: “Edificada en la relación de orden lingüístico con el otro, la imagen del cuerpo constituye el medio, el puente de la comunicación

interhumana. Ello explica, a la inversa, que el vivir con un esquema corporal sin imagen del cuerpo sea un vivir mudo, solitario, silencioso, narcisísticamente insensible, rayado con el desamparo humano: el sujeto autista o sicótico permanece cautivo de una imagen incomunicable, imagen animal, vegetal, o imagen de cosa, donde no puede manifestarse más que un ser-animal, un ser-vegetal un ser-cosa, respirante y pulsátil, sin placer ni sufrimiento” (Dolto, F. 2007, p.36). Lo que dicen estas niñas de nuestro sondeo clínico en relación con su sombra es precisamente expresión de esta imagen-animal (cucaracha) y de esta imagen-cosa (retrato), que revela cierto nivel de captura de la imagen inconsciente del cuerpo en su condición de esquema. Y por otro lado tenemos a este ser solitario, mudo y silencioso de don Andrés que va a propugnar por su identidad viril, que va a apostar (por) su hombría, por su sombría imagen, por su sombría virilidad, en el juego de las cartas. Este juego le permite salir de su mutismo y soledad, de una incomunicación y silencio en que lo ha sumido, posiblemente, la pérdida de su padre. Pérdida del padre, pérdida de los bienes del padre, incluso pérdida del padre real como agente de castración, en tanto bien simbólico, y pérdida de la sombra, constituyen los pedazos flotantes de un naufragio de lo simbólico, del naufragio que remite a la experiencia original del desvalimiento. No nos extraña que el tal caballero Isidro Olmos no sea sino una presunta representación del padre muerto, o mejor sería concebirlo como un “*Abkömmlinge*” (Freud, S. 1999c, p.250) [derivado], retoño del padre muerto; a la manera de los retoños de lo reprimido que por su enlace con esta instancia impulsora del deseo es sometida al esfuerzo consecuente, extensivo, expansivo, de la “*eigentliche Verdrängung*” [represión propiamente dicha]. Es una reaparición fantasmal del padre, del padre que, como Lacan lo indica, remitiéndose a lo que ilustra el mito del desenlace del Urvater, Padre Primordial, en Totem y Tabú, “*n’interdit le desir avec efficace que parce qu’ il est mort et, ajouterait-je, parce qu’ il ne le sait pas lui-meme -entendez, qu’ il est mort*” (Lacan, J. 2005, p.35). Entonces nos encontramos que este padre que habiendo salido de la región de las sombras acude al encuentro de su hijo pródigo, en una sutil coincidencia de lo que dice la parábola evangélica, para intercambiar con él los placeres del juego o el juego de los placeres y negociar y apostar su dinero a cambio de

su sombra. Cuando ulteriormente se encuentra en el lugar donde perdió su imagen sombría, su imagen enajenada, se da cuenta en la convulsión de su locura, que de ese tal Isidro Olmos, de ese despojador de su sombra y de su alteridad, no queda ni su sombra. Este padre muerto consagra su función de despojo en esta función de privación del soporte fantasmal, sombrío, de su hijo. El padre muerto se constituye en operación pérdida y perdición de su hijo. No obstante, en la medida en que representa y sostiene la Ley en su fundamento cultural viene a cortar el goce que consume y consuma la apuesta del hijo. Para intervenir sobre el goce en tanto apuesta suprema del hijo se convierte también en un apostador, haciendo un montaje de rivalización y confrontación como si fuera un contumaz Padre Terrible.

La aventura de espanto que narra Michel Bower hace deslizar en el espejo que escenifica el texto un efecto metonímico. Lo que ilustra esta leyenda es la experiencia de la impotencia desde fuera del sujeto que la podría padecer. Inscribe la impotencia, en tanto acto-renuncia a una experiencia promotora de angustia (Freud, S. 1925) y de inhibición, en la mujer. Cuenta lo que le ocurre a un sujeto de nombre Arturo Ramírez. No tenemos una crónica de incidentes que marquen espesamente una biografía, en un sentido de diacronía de episodios de su deseo desde la infancia, sino sólo apenas una especie de pincelada de una vivencia erótica capturada en una condición de sortilegio, en el sortilegio de una sombra. Paseando por Mérida compra en una tienda de antigüedades una muñeca para su novia que se encontraba en la ciudad de México. Mientras se dispone a pagar por esta muñeca su mirada se ve atrapada por un objeto que lo seduce de inmediato. Es una medalla en forma de estrella con símbolos en hebreo. En el centro de la misma se hallaba incrustada la imagen de un rostro de mujer. Fascinado por esta reliquia no duda en obtenerla y colgársela. A su retorno a la capital, donde radica, se encuentra con su novia que recibe gustosa la muñeca pero no sin dejar de mostrar una actitud de molestia hacia él. Esta molestia se traduce en incapacidad para sostener relaciones sexuales con Arturo declarando que sencillamente no puede hacerlo. La impotencia incomprensible e inexplicable por la novia marcará, como llega a ocurrir en algunas peripecias de más de una historia de amor, el principio de deterioro en una relación que culminará en ruptura.

Arturo se da cuenta que su relación con las demás mujeres también está conduciendo a un verdadero y cada vez más desesperante desencuentro. Pese a su atractivo, sus ansias eróticas resultan fallidas porque parece que “las muchachas se le quedaban viendo como si hubiera hecho algo malo o como si tuviera en la cara una marca horrible” (Bower, M. 2007, p.151). No saben que lleva el semblante de una mujer colgada como estrella. Su cara retrata, reproduce de manera mimética, la cara de la mujer que constituye el núcleo de su medalla. Una cara que le va a resultar bastante cara. Descubre la clave del misterio porque una mujer, una mujer cuyo oficio ancestral le impide sustraerse al deseo del otro, capta el maleficio que transpira su presencia, la presencia de un ser fantasmal, la presencia de una sombra que trae colgada. Lo conmina, casi en el registro psicoterapéutico, a encarar esa sombra, lo alienta a enfrentar lo que porta sin saber el efecto siniestro que produce. La prostituta declara el estado melancólico de su cliente en la medida en que las sombras del objeto perdido no sólo se han desplomado sobre su yo, sino que lo han hecho suyo, han anidado en su ser, particularmente en su cara, irradiando además su zozobra: “Tú tienes pegada una sombra que va contigo a todas partes. No la veo pero puedo sentirla. ¿Has notado que las mujeres no quieren estar contigo? Es por la sombra. Yo también tenía ganas de irme, pero este es mi trabajo y aquí no hay lugar para remilgos. Eso sí, te aconsejo que vayas con alguien para que te quite esa sombra, porque si no nunca vas a ser feliz” (Ibid. p,152). La misma prostituta le recomienda un brujo que corrobora la intercepción de esta sombra fantasmal en su despliegue amoroso y la localiza en la medalla que resulta ser una especie de atrapa-males. Su origen es también legendario y sombrío. Proviene de una mujer despechada a causa del abandono de su amante de tal modo que se hace de esta prenda para dictar una sentencia maléfica, una sentencia interdictora del deseo: “alejar a las mujeres para que este hombre nunca pudiera ser feliz” (Ibid. p,153). Como consecuencia nefanda de dicho sortilegio el amante causa de su desventura termina suicidándose. Esta medalla que impone su sortilegio carga una historia de desamor y rechazo, una historia de descolocación y amargura, pero también una acción de rabia y venganza, de destrucción y muerte. La asistencia e intervención que recibe Arturo Ramírez del curandero o chamán será eficaz librándolo del “encanto”, del

“embrujo” al cual estaba sometido. Encanto de mujer posicionada en el lugar pre-dominante de Amo. El chamán se hace cargo de la prenda del sortilegio, de la medalla de la maldición, alejándola para siempre de otra posible veleidad de posesión absoluta y sustituyéndola por un palito que deberá portar el sujeto ante su eventual encuentro con una mujer. Le concede el falo como don que sabrá abrirse paso como significante de deseo, ocupando el lugar de la fuerza de absorción, de devoración, de das Ding, de esa Cosa Materna, Cosa de Sortilegio.

El Hombre de las Ratas le había confesado a Freud el empuje al onanismo que constituían experiencias o lecturas que parecían extasiarlo por su belleza. Entra éstas se encontraba ese pasaje donde Goethe, en su célebre relato autobiográfico Poesía y Verdad, cuenta de qué manera en su juventud pudo liberarse de un sortilegio vertido por una muchacha celosa. Esa maldición había cobrado el peso y la dimensión de un verdadero interdicto en su relación con las mujeres: “Durante mucho tiempo, como supersticiosamente, Goethe se había dejado disuadir por aquella maldición, pero en ese momento rompió el hechizo y besó con efusión a su amor” (Freud, S. 2000b, p.160). El momento de la maldición sentenciosa es interesante porque define la estructura cruentamente avasalladora de la alienación en los celos y el sentido fulminante del goce en el ejercicio profético del mal. Para lo cual conviene evocar dicho pasaje en la vida de Goethe. Pasaje de juventud, pasaje donde su empeño por aprender a bailar, lo pone en una situación verdaderamente incómoda: intimando con la familia de su maestro de baile se encuentra muy pronto, o de rondón diríamos, en una encrucijada de conflicto celoso entre las dos hijas del mismo. Más atraído por la hija menor no es completamente indiferente a lo que ocurre con la mayor que es la más asidua asistente del padre en su adiestramiento. En una ocasión, es retenido un poco más en casa después de la instrucción habitual. La hermana mayor, de nombre Lucinda, le hace saber que en ese momento su hermana menor, llamada Emilia, se encuentra con una vieja echadora de cartas para conocer lo que le depara la suerte con un amigo extranjero del que se encuentra enamorado. Poco después esta adivina es requerida para leer el destino amoroso de Lucinda. No sin resistencia le hace saber a ésta, estando presentes Emilia y Goethe, que su amor

no era correspondido debido a la interferencia (¿a la sombra?) de otra persona. La adivina quiere recomponer su revelación y sólo consigue que las cartas reiteren lo que ya se ha testimoniado. La situación resulta insoportable para Lucinda y Goethe advierte que por un lado el amor lo adhiere a Emilia pero la compasión lo incita a compadecer a Lucinda que se ha ido a encerrar en su habitación. Enseguida las cartas le son leídas al joven Goethe. Un destino favorable le es presentado como en escena, un destino donde aparece su figura rodeada de bienes y amistades. Solo las mujeres aparecen a distancia. Emilia haciendo por su cuenta oficio de adivina y de diáfana comprensión le muestra a él su franco e insoluble impasse, su posición en la encrucijada, entre-dos-hermanas. Como despedida le da un beso que para Goethe expresa una gran ternura y que lo invita a corresponderle con un intenso abrazo. En ese momento irrumpe Lucinda y con gran violencia toma al desconcertado muchacho para apretarlo efusivamente contra sí. Acto seguido Lucinda declara los despojos que ha vivido reiteradamente en el ámbito amoroso en función de su hermana. Goethe delinea de manera aguda, perspicaz, como “los celos y la ira tienen mil ojos” (Goeth, 1991, p.659), pues de lo que se trata es de corroer, viciar, a la otra que pretenda amar, que se atreva a amar, a este ser amado que es tomado como objeto y, simultáneamente, instrumento de maldición, de palabra que maldice a esa otra que rompe la ilusión de la falta de alteridad.

El posicionamiento celoso de Lucinda es materialmente agónico, a ultranza, radicaliza la experiencia de despojo, pero define en un montaje escénico la rivalización fraterna que incluso amenaza con la demolición del deseo: “Los celos nos conducen a un goce que se codicia; es una manera de erradicar el deseo celando al objeto del que se podría gozar. Es un intento de tomar directamente el deseo del otro cuyo objeto se debe recuperar ya que éste pone de manifiesto una pérdida. Los celos de hecho implican no sólo una identificación sino el reconocimiento de la alteridad. En los celos, se persigue la alteridad para que el otro no tome esta dimensión del otro que desea, para que en ningún momento aparezca una separación. El deseo se deshace en un deseo de muerte, de destrucción, de arrebató. La violencia surge en forma regresiva, trastorna el orden edípico adquirido” (Lachaud, D. 2000, p.73) . Siguiendo este planteamiento se detecta

el alcance persecutorio de los celos en un afán violento por tomar posesión no sólo del objeto, supuestamente en disputa, sino de su deseo y del deseo del otro por él. En plena agitación de pasión celosa, Lucinda coge su presa, la arrebatada, ahora se la quita a su hermana, para besar a un Goethe que ha pasado de una sacudida a otra, y de una a otra de las hermanas que lo sacuden como prenda de posesión pasional. Es un beso supremamente violento, es un beso para golpear a la presunta rival, es un beso frenético y la vez desenfrenado en su insistencia, después de expedir su interdicto. Si Goethe no es para ella, tampoco será para su hermana Emilia y, para adelantar y hacer trascender su sentencia, tampoco será para nadie: “Ahora ya -exclamó-, teme mi maldición. ¡Desgracia sobre desgracia por siempre para aquella que después que yo besé la primera estos labios! ¡Atrévete ahora a abrazarlo; el Cielo, me consta, me ha oído esta vez! ¡Y usted, señor, váyase ligero, lo más ligero que pueda!” (Ibid, p.659). Precisamente eso es lo que ocurrirá, es propiamente lo que decreta este sortilegio. El joven se mantendrá más a distancia que nunca de las mujeres y sobre todo de la intimidad de las mujeres, hasta de la más mínima posibilidad lúdica del contacto del beso, como el juego de prendas. Entonces, podemos decir, que no es posible irse ligero de la casa de su maestro de baile. El joven se va cargado de una maldición. Lleva la maldición como fardo en sus labios y en su corazón (Ibid, p.696), y en el corazón de su deseo implicado en esa interdicción del sortilegio. El cual por su cuenta ha malignizado, maldecido, a su vez, todo fermento de pasión amorosa, de deseo. La imagen de Lucinda hace sombra en su inminente elección de objeto amoroso, se ha desplomado sobre su yo y se atraviesa en el despliegue deseante hacia Federica -socavando la libertad de su libido en el plano de la diferencia.

¿Se alcanza a advertir la posición de estos sujetos, Arturo Ramírez y el joven Goethe, colocados -entre-dos-mujeres, en una encrucijada de celos que se empeñan en hacer imperar su marca, su efigie de dominio y maldición? ¿El maleficio va destinado a la Otra, a esta Otra como instancia y agente de frustración fálica? Y es la sombra lo que aparece como extensión imaginaria de dicho maleficio. El sujeto se convierte en prenda fálica, por eso Goethe no quiere entrarle a esos juegos donde comprometa su deseo, en

prenda de la cual se vio sustraída una mujer y en instrumento para ejercicio de destrucción de la Otra. Deviene entonces instrumento de impotencia, o recipiente de la impotencia como instrumento de la sombra y del fantasma del objeto perdido, del objeto ante el cual el sujeto se descubre dividido por su causa, por la causa de su deseo. Lacan (1990) se esmera en sugerir que los “encantos de la impotencia, los enigmas de la inhibición, oráculos de la angustia”, se constituyen en auténticos “hermetismos que nuestra exégesis resuelve, los equívocos que nuestra invocación disuelve...en una liberación del sentido aprisionado”. Sin embargo, habría que decir que los encantos de la impotencia literalmente se pueden referir al hechizo que opera en ella y que la hace hermética en tanto no se abre una condición de equivocidad, una posibilidad de espacio de escucha para la palabra equívoca. Los encantos de la impotencia resulta una expresión equívoca en la medida en que se refiere no sólo al efecto de gracia y seducción que propicia. Efecto de arrobamiento. También conduce al efecto de sortilegio y maleficio. En el caso de Arturo Ramírez y Goethe hay un efecto inhibitorio en relación con las mujeres, hay un efecto de alejamiento, producto de un encantamiento, de un oráculo contundente, por una voz que se hace valer como objeto sombrío, como objeto que hace causa de dominio sagrado sobre el ser amado, para condenar de antemano a la Otra a la desgracia de la frustración fálica. El discurso de la maldición, como sentencia de destino, hace pesar su carácter escandaloso, tortuoso, marca la inscripción de la mujer en un significante de mando, en un significante amo, de efectos ominosamente paralizantes: “o bien la mujer está en su lugar de significante segundo, el lugar del esclavo en el discurso del amo, o bien hace valer su ser otro, su ser de escándalo. En un caso, apunta a ella el discurso de la infravalorización; en el otro, se la evoca, más bien conjuratoriamente, mediante la injuria” (Soler, C. 2000, p.41).

El relato de Mary Elizabeth Braddon configura el desenlace suicida de una falla en el pacto sellado por el orden simbólico de la promesa. Esa falla adquiere una presencia sombría, una presencia de sombra, que desde lo real delata su inconsistencia, la inconsistencia e inconsecuencia de su estructura de palabra. Hay un juramento de fidelidad entre dos amantes, un artista y su prima llamada Gertrude, que impresiona como discordante. El artista,

cuya pasión amorosa se ha ido desvaneciendo, propone empero que ésta podría continuar a pesar de la muerte: “¿Puede la muerte separarnos? Yo podría regresar a ti, Gertrude. Mi alma podría volver para estar cerca de mi amor. Y tú, tú, si tú mueres antes que yo, la tierra fría no podría separarte de mí; si me amas, tu regresarías y nuevamente estos bellos brazos rodearía mi cuello como lo hacen ahora” (Braddon, M. E. 2003, p.100). Sus palabras finalmente son el carril inusitado de la revelación de lo que en el deseo no alcanza a decirse. Un fantasma de omnipotencia, de inmortalidad, sostiene una complacencia narcisista, considerando que el artista ha comprometido la memoria de la madre en tanto el anillo de compromiso, cuya forma de serpiente hace encontrar la cola con la boca, es un legado de la misma. Lo que en el deseo no consigue decirse responde quizás a cierta posición incestuosa del enlace pasional. Más allá de que en ciertas condiciones históricas la relación entre primos, hijos de parientes consanguíneos, resultará admisible, permisible, y hasta conveniente para el régimen patrimonial de los intereses familiares, en este caso hay una situación singular. El padre de Gertrude ha venido ocupando el papel de padre para el joven artista, quien “era huérfano, bajo la tutela del hermano de su difunto padre, su tío Wilhelm” (Ibid, p.99). La anticipación del horror en el desenlace fatal de algún modo indicaría la presencia de un sentimiento incestuoso: “El sentimiento de incesto es como una metáfora, una representación en imágenes de la sexualidad entre próximos que provoca repugnancia, así como la práctica de una sexualidad interdicta que provoca un sentimiento de horror” (Cyrulnik, B. 1995, p.49). La proximidad entre estos parientes puenteados por la figura del padre aparece sumamente coloreada de angustia, pero presenta como sino, como horizonte proféticamente inminente, la muerte.

Gertrude, por su lado, no alienta estos sueños de perennidad. Para ella, la muerte es lo real de lo irreversible, de lo ineluctable, de lo fatídico. Excepto cuando se comete suicidio: “...ella le respondió... que el que muriera lo haría en paz con Dios e iría feliz al cielo, no pudiendo regresar a la atribulada tierra, pues solamente el suicidio, la pérdida que provoca que provoca que los afligidos ángeles cierran las puertas del Paraíso, condena al infausto espíritu a perseguir a los vivos” (Ibid, p.100). Las palabras prometen y com-

prometen más allá de lo que suponen aquellos que las formulan y emiten. Lo que esta embutido en estas declaraciones de pacto de amor más allá de la muerte es la sombra de algo fatídico que plasma un fenómeno de identificación terriblemente mortal: “Por eso cuando queremos alcanzar en el sujeto lo que había antes de los juegos seriales de la palabra, y lo que es primordial para el nacimiento de los símbolos, lo encontramos en la muerte, de donde su existencia toma todo el sentido que tiene. Es como deseo de muerte, en efecto, como se afirma para los otros; si se identifica con el otro, es coagulándolo en la metamorfosis de su imagen esencial, y ningún ser es evocado nunca por él sino entre las sombras de la muerte” (Lacan, J. 1990b, p.308). El artista y su amada se afirman uno para el otro en tanto deseo de muerte. ¿Por qué? Es muy contundente que estos amantes se representan en la muerte más que en la vida. ¿Se trata de un vestigio, de una apuesta, en función de la oposición del padre de Gertrude a su unión amorosa impregnada de contenido incestuoso? Como si la falta de consentimiento del padre los arrinconara en esta posición identificatoria de deseo de muerte que se proponen enaltecer. Mientras ellos se han prometido uno al otro, mientras se han comprometido uno con el otro, en una fascinación por afrontar la incidencia de la muerte, el padre la ha prometido, en un empeño que puede impresionar como arbitrario o veleidoso, a un rico pretendiente.

No es necesario esperar a que acuda la muerte para que aparezca la ruptura. Los compromisos con su producción pictórica, emblema de su egolatría, superan en el artista sus compromisos amorosos. Su alejamiento se corrobora y expande con la ausencia de cartas. En el caso del artista se demuestra una especie de metáfora donde el arte sustituye, como significante amo, al significante del amor, al nombre de Gertrude. El arte si le parece garante de eternidad y conjura toda pérdida posible: “Una joven florentina, quien había posado para él como modelo, acaparaba sus ilusiones. Y Gertrude había quedado casi olvidada. Si ella tenía un pretendiente rico, bien; la dejaría que se casara; mejor para ella, mejor para él. ¡El ya no tenía deseos de encadenarse a ninguna mujer. Acaso no tenía su arte? Su eterna novia, su constante mujer” (Ibid, p.102). Estaba encadenado a Gertrude confrontándose con el padre, su estimado tío, pero era un encadenamiento que ya deambulaba

entre las sombras de la muerte. Resulta ostensible la identificación imaginaria, tramposamente empática, que propone el artista, con su novia-hermana, al plantear que el casamiento de ésta permitirá la mejoría de los dos, favorecerá a los dos. En ese momento, el pintor está ilusionado con su modelo, pero con su modelo narcisista, con aquello que él puede modelar arquetípicamente desde su deseo. Gertrude en cambio pronto se encontrará profundamente desilusionada y preferirá la muerte, darse la muerte a darse al deseo mercantil del padre. Prefiere el suicidio a la entrega oblativa a la voluntad del padre. Voluntad inadvertidamente opuesta a lo que se capta como amenaza incestuosa.

Cuando el artista retorna a la tierra de su otrora amada, calculando el tiempo de la boda, lo que encuentra es un cadáver que le llama poderosamente la atención. Es el cuerpo de una mujer que se ha suicidado arrojándose al río. La suicida le resulta tan hermosa que entra también en sus planes o cálculos hacer un boceto de ella. El cadáver no es otro que el de su prima Gertrude. Atisba entre los dedos de ella, destacándose, la presencia de ese anillo, propiedad y legado de la madre, y prenda de compromiso. Pero vamos a asistir a un proceso donde no hay sombra de la pérdida, o donde la pérdida de la amada no deja ninguna sombra. De hecho parece que no hay pérdida que lamentar y sólo una evidente y contundente infatuación del yo. ¿La libido ha retornado sobre el yo o nunca abandono el yo y sólo tenía en su prima un reflejo especular o un instrumento, de sentido incestuoso, de desafío virtual respecto al padre?: "...recuperó la compostura, y trató de pensar en sí mismo, ya no más en el suicidio de su prima. Aparte de esto, él no estaba peor de lo que había estado el día anterior. No había perdido su genio; aún tenía en el bolsillo el dinero que había ganado en Florencia; él era su propio maestro, libre de ir donde quisiera...Era feliz y había olvidado a su prima...No estaba pensando en su prima ahogada, ya que la había olvidado y ahora se sentía feliz" (Ibid, p.104). El pintor se infatúa en la felicidad que concede el olvido. Pero el enorme sesgo metonímico de su discurso, de lo que subyace en su discurso, es que EL estaba "aparte de esto", estaba apartado de lo que sucedía, de la muerte de su prima o novia-hermana. EL se aparta de ese acontecimiento como si no

le concerniera, a la manera de un proceso defensivo que presumiblemente no dejaría huella alguna. También se infatúa en un ejercicio de libertad, de libertad de libido que puede destinar a lo que sea y a quien sea. La insistencia en la relación felicidad-olvido, donde tales elementos establecen una reversibilidad o reciprocidad inverosímil, hace que se confundan causalidad y consecuencia. La muerte de su prima le colma de una felicidad tal que lo hace olvidarla. El olvido de la muerte de la prima le da cauce, le da una prima -en el sentido de indemnización o recompensa- de goce, de libertad libidinal, que le otorga una soberbia felicidad. Entonces no hay experiencia de duelo. Como si se dijera a sí mismo: “aquí no ha pasado nada”. Es justamente ahí que se introduce el fantasma de Gertrude. Se introduce o reaparece desde la segunda muerte que le ha propinado su supuesto amante. Se presenta ahí en la relación del sujeto con su cuerpo, en lo que hay de más real en esa relación, para hacerle saber que si bien él parece haberla olvidado ELLA no se ha olvidado de él y su juramento, para hacerle saber que no puede desprenderse de ella fácilmente ni de la apuesta de deseo que se depositó en su relación comprometiendo el legado materno. Lo real, figurado en fantasmas y sombras, viene a aportar un desmentido a la pretensión de olvido absoluto.

Lo que reaparece es una presencia sensorial de frialdad invisible, de frialdad de alguien sin sombra que lo agarra por detrás, abrazando su cuello y su pecho: “No era un abrazo fantasma, ya que él pudo sentir aquel tacto, aunque ciertamente tampoco podía ser real, pues nada podía ver... Trató de quitarse de encima aquella gélida caricia. Se puso sus propias manos en el cuello para desunir aquéllas que lo rodeaban. Pudo sentir los largos y delicados dedos, húmedos al tacto, y sobre el tercer dedo de la mano izquierda logró palpar el anillo que había sido de su madre, la serpiente dorada, el anillo que había dicho haber reconocido al tacto entre cientos ¡Ahora lo comprendía todo!” (Ibid, p.105). La frialdad permanece inconvencible, en su sitio, firme en lo real. Es la frialdad en la cual se instaló ante el suicidio de su prima Gertrude, es la frialdad en que cayó y que calló una intensa y ardiente pasión que parecía arrostrar todo, desde la ley de interdicción del incesto, hasta la muerte, en su afán de perpe-

tuidad. Nos tropezamos con vestigios, con verdaderos vestigios testimoniales de un duelo-no-hecho, o de un duelo deshecho o de los desechos de un duelo no establecido o sofocado. Entre esos vestigios testimoniales se encuentra este fantasma frío de Gertrude, de un fantasma que hace evocar la palabra sellada, pactada, con el anillo materno. Este fantasma concluirá en la imagen de una sombra que aparece cuando se desvanece la compañía de una mujer: “Una vez más volvió a mirar y ahora vio la sombra de lo que otrora había sido un rostro”. La sombra del objeto se desplomará sobre el yo, lo desplomará fríamente, hasta aniquilarlo, en un abrazo que le arrancará la sangre. Esta sombra es la producción de una ausencia de duelo, es decir de una ausencia de falta en lo real, de un vacío en lo simbólico que podría contornear y ritualizar la experiencia de la pérdida: “En la forclusión, el llamado se dirige a un término simbólico, El Nombre-del-Padre, y es por lo tanto en el simbólico que el psicótico, con ese llamado vano, tiene que enfrentarse a un agujero. En el duelo el agujero es real. El parentesco entre ambas operaciones obedece a esto: mientras que en la forclusión a ese agujero simbólico responde algo en el real (es la concepción de “retorno”), en el duelo es convocado un elemento un elemento simbólico por la apertura del agujero en el real” (Allouch, J. 2001, p.299). Pero también se pueden solapar ambas operaciones. Es decir, la forclusión podría insertarse erradicando, arrancando de raíz, la experiencia del agujero. Freud ya había subrayado esta borradura o rechazo radical de la falta en lo real. En su artículo sobre *Die Abwehr -Neuropsychosen*, destaca una operación defensiva que considera mucho más enérgica y exitosa que la que se presenta en la histeria y en la neurosis obsesiva, donde el yo “*verwirft*” (Freud S. 1999d, p.72)[anula], la representación “*unerträgliche*” [intolerable] junto con su afecto y se conduce como si la representación jamás se hubiera dirigido al yo. *La Verwerfung* [forclusión] como defensa, enajena, desgarrar al yo de la representación insoportable a tal punto que arrastra también con el afecto concomitante. Lo cual precipita al sujeto en una psicosis que Freud califica de confusión alucinatoria. Dicha psicosis es concebida por Freud como sitio de “*Flucht*” [evasión], frente a la representación intolerable. En la medida en que esta representación se encuentra en unión inextricable, en conexión y cohesión,

con un pedazo de la “*Realität*”, la consecuencia es que el yo experimenta, una “*Loslösung*” [separación], un desprendimiento de la misma. El hecho de que se mencione una experiencia de “*sich losreiben*” [arrancarse, soltarse], el yo en relación con la *Vorstellung insoportable*, y su eslabonamiento con una experiencia de “*sich loslösen*”, [desprenderse, separarse], el yo respecto a la realidad, nos enseña que aquí no se trata para nada de un proceso de represión que sustente el olvido. Se trata de una medida donde el yo se mantiene supuesta y terriblemente a salvo, fríamente alejado del dolor de la pérdida, como si de hecho ésta nunca hubiera acaecido. Es curioso que también Freud, en *Duelo y Melancolía*, haya propuesto una psicosis alucinatoria de deseo cuando el yo del sujeto muestra una “*Sträuben*” (Freud, S. 1999e, 430)[resistencia, oposición], a abandonar no sólo el objeto perdido sino también la “*Libidoposition*” en conexión con dicho objeto. La posición erizada del yo, su oposición, es frente a un exhorto de la “*Realitätsprüfung*” [prueba de la realidad]; es decir, frente a un discurso que posee el carácter de un requerimiento, de una “*Aufforderung*” [exhortación]. La intensidad de la oposición al discurso de la exhortación, al discurso de aquellos que actúan como lugartenientes de la realidad, puede devenir en un “*Abwendung von der Realität und ein Festhalten des Objekts*” (Ibid, p.430)[apartamiento de la realidad y una adhesión al objeto].

El artista se ha extrañado de la realidad, pero también de sí mismo. De hecho personifica la imagen del extraño. Lo real lo habita y en el momento de su confusión alucinatoria lo encontramos sujetado a su objeto, o como objeto del sujeto-fantasma de su otrora amada Gertrude. En su afán de anular todo dolor, toda experiencia de culpa indecible, se anuló a sí mismo como sujeto, o permitió que lo suprimiera el fantasma de su prima, fantasma ligado a un inexpresable sentimiento incestuoso. Es decir, es un personaje que parece simbolizar la consecuencia terrorífica de suprimir el duelo, la experiencia del duelo, o el trabajo que el duelo produce -en términos freudianos. Por eso encuentra su configuración portentosamente moderna e individualista en la primera de las tres clases de enlutados que G. Gorer plantea: “distingue tres categorías de enlutados: aquella

que consigue apartar completamente su dolor, aquella que lo oculta a los demás y lo guarda para sí misma, aquella que lo deja aparecer libremente. En el primer caso, el enlutado se obliga a actuar como si nada hubiera pasado, a proseguir su vida normal sin interrupción alguna: entreténgase, *keep busy*⁴, le han dicho sus interlocutores raros y llenos de prisa, el médico, el sacerdote, algunos amigos” (Aries, P. 1999, p.480). En nuestro caso de horror, el artista no se ha obligado a nada. El no ha perdido nada ni a nadie. Por el contrario, ha ganado en libertad y en señorío. Su felicidad es el goce que emana de la anulación, de la supresión de toda presión del pacto simbólico del amor, pacto cuyo trasfondo es un sentimiento incestuoso incommunicable, pero culpabilizador. El fantasma que quiere exorcizar con la alegría y el bullicio de París, sostiene el mensaje de lo que pretendió suprimir: la culpa incestuosa y el pesar del duelo.

Notas:

1. Como nota aclaratoria. Frente a todas las palabras o conceptos que aparecen escritos en alemán en el texto, se introduce su traducción al castellano en corchetes. Baste decir que siempre es la traducción más aproximada al concepto.
2. Tesistas del módulo de psicoanálisis de la Facultad de Psicología de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Guzmán Negrete Estefanía Natalia y Alexia Denisse Cuevas Ramírez. Colaboradoras en el trabajo de campo de la investigación de la cual se desprende el presente artículo.
3. Como nota aclaratoria, he de establecer que las palabras o conceptos en francés se encuentran traducidas entre paréntesis. En el caso de frases o citas largas, la traducción se establece al pie de página.
4. Frase de raíz inglesa que quiere decir: manténgase ocupado y que podemos añadir, manténgase ocupado en algo.

Referências:

Allouch, J. (2001). *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*. México, DF: Epeele.

- Aries, P. (1999). *El hombre ante la muerte*. Madrid, España: Taurus.
- Bower, M. (2007). *Leyendas de muertos y fantasmas*. México, DF: Grijalbo.
- Braddon, M. E. (2003). El abrazo frío. In *Antología de fantasmas* (pp. 99-108). Madrid, España: Jaguar.
- Cyrulnik, B. (1995). El sentimiento incestuoso. In *Del incesto* (pp. 19-55). Buenos Aires, Argentina: Buena Visión.
- Dolto, F. (2008). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Madrid, España: Paidós.
- Freud, S. (1999a). *Die Verdrängung*. GW. X. Frankfurt am Main: Fischer
- Freud, S. (1999b). *Das Ich und das*. GW. XIII. Frankfurt am Main: Fischer
- Freud, S. (1999c). *Die Abwehr-Neuropsychosen*. GW. I. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, S. (2000a). *Inhibición, síntoma y angustia* (Obras Completas, Vol. 20). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (2000b). *Duelo y melancolía*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Freud, S. (2000c). *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gaufey, G. L. (2001). *El lazo especular, un estudio transversal de la unidad imaginaria*. México, DF: Epee.
- Goethe, J. (1991). *Poesía y verdad* (Obras Completas, Vol. 8). México, DF: Aguilar.
- Lacan, J. (1974). *Les Non-dupes errent o Les Noms du pere*, Clase del 15 de enero de 1974. Inédito.
- Lacan, J. (1990a). Función y campo de la palabra y del lenguaje. In *Psicoanálisis: Escritos I* (pp. 227-310). México, DF: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1990b). *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lacan, J. (2004). *La transferencia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lacan, J. (2005). *Discours aux catholiques*. París: Seuil.

Lachaud, D. (2000). *Celos, un estudio psicoanalítico de su diversidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Soler, C. (2000). *La maldición sobre el sexo*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Valle-Arizpe, A. (2007). *Historia de vivos y muertos*. México, DF: Ábside.

Recebido em 09 de março de 2009

Aceito em 07 de abril de 2009

Revisado em 15 de abril de 2009