

## ESTUDIOS / PUNTUACIONES

## El ladrón de cuadro

Sophie Marret-Maleval

En la última enseñanza de Jacques Lacan, el Otro progresivamente queda reducido al silencio, al S(A) barrado[1] (según una trayectoria que no desarrollaré aquí). El pasaje al más allá del Edipo es el resultado en efecto de la revelación de la inexistencia del Otro, es decir, que no hay un significante fundador de la ley. No hay Otro del Otro, tal como Lacan definía al Nombre-del-Padre, “el significante del Otro en cuanto lugar de la ley”, [2] aquel que “da soporte a la ley” [3] y que garantiza el orden simbólico. La invención del objeto *a* como un ‘sin nombre’ a partir de El Seminario 10, ponía en cuestión la potencia ordenadora de lo simbólico, la potencia del padre que “tropieza con el objeto *a*” [4] en la medida en la que el objeto se resiste al dominio del significante. [5] La función paterna se verá reducida. Será desplazada del Otro al Uno, hacia la acción del Significante Amo, hacia la función de nominación de lo real. Evocando el Génesis, Lacan subraya que nombrar “hace surgir la dimensión de aquello que llamamos las cosas, las cuales no toman su asidero más que de lo real”. [6] La nominación es lo que da lugar al abrochamiento entre el S1 y el *a*, entre el significante y el goce, abrochamiento del que resultará el principio del anudamiento de las tres dimensiones: real, simbólico, imaginario; dimensiones constitutivas del *parlêtre*. “Nombrar, que pueden escribir n’hommer, nombrar es un acto, el acto de agregar una *dit-mension*”, enuncia Lacan en R.S.I. [7] Juega con el equívoco entre *dimensión/dit-mension*. En otras palabras, nombrar añade la cuarta dimensión, del anudamiento, a través del agregado de un dicho-mención. Esta *dit-mension* implica la acción del decir, de un S1, cuyo producto es el dicho. El sujeto, planteado en términos de existencia, implica el advenimiento del nudo al campo del lenguaje, y el correlato de su decir a las tres dimensiones. El S1 designa al *parlêtre* como pura diferencia, lo hace existir como Uno, y hace surgir la Cosa como real, el objeto causa de deseo que rige su goce y a través del cual giran los significantes amo. De este modo el nudo será borromeo cuando el significante y el goce estén abrochados; y no lo será cuando la función de abrochamiento no esté lograda.

El S1 ocupa entonces un lugar esencial en la última enseñanza de Lacan. Es a la vez el significante portador de la identificación, reducida al rasgo unario, al hecho de contarse como Uno, de ser idéntico a sí mismo sólo bajo este aspecto. A su vez tiene también función de letra, en el punto en el que la incidencia del lenguaje, la instauración del *parlêtre* se acompaña de la pérdida del objeto (la palabra es el asesinato de la Cosa). Este hace advenir la Cosa como real, pero, a partir de la función de nominación, tiene lugar un abrochamiento de lo real, un borde. En definitiva, la función de abrochamiento es la que permite el anudamiento de las tres dimensiones.

Tratemos de cernir esta compleja articulación siguiendo a Lacan cuando toma como punto de apoyo a la psicosis joyceana en El Seminario 23, *El Sinthome*, [8] para demostrar la construcción teórica que propone en RSI. Así como había redefinido los conceptos del psicoanálisis a partir de la psicosis de Schreber, procede a una revisión radical del psicoanálisis y de sus propios aportes a partir de Joyce, enseñándonos con el escritor, que la paternidad es una “ficción legal”. [9] Es decir que Lacan parte de la falla en el anudamiento y de las posibilidades de suplir la carencia de la función paterna para dar cuenta de ésto.

Por mi parte, me voy a centrar en la segunda epifanía de Joyce para esclarecer el desanudamiento de lo imaginario como consecuencia de la ausencia de la puesta en función del S1 y continuaré con la increíble historia de un ladrón de cuadro que nos permite esclarecer aún más la función de anudamiento a través de la nominación.

## El desanudamiento de lo imaginario

Las epifanías se sitúan entre los primeros rastros de la escritura de Joyce. Se trataba al comienzo de notas bajo la forma de textos cortos relativos a lo que podemos ubicar *après-coup* como experiencias *princeps* de su destino, ya sea bajo la forma de recuerdos, o bien a partir de momentos de perplejidad. Les dará el estatuto de poemas, dándolos a leer, luego los nombrará "epifanías". Por último, les dará una definición cuando les confiera un lugar central en tanto soporte de la trama narrativa de su primera novela *Stephen Hero*, y luego en el *Retrato del artista adolescente*, conduciéndolo a reescribir la versión inicial.[10]

Detengámonos en la segunda epifanía, que el caso del ladrón del Rembrandt me ha evocado, para situar los efectos del desapego de lo imaginario cuando el sujeto falla en ser representado en su pura singularidad por el S1, quedando el goce desatado del lenguaje. Este texto da cuenta de la tentativa de Joyce de sostenerse a partir de identificaciones imaginarias y de colocar en correlación el pronombre que lo representa con una imagen para dar consistencia a su ser:

No school tomorrow: it is Saturday night in winter: I sit by the fire. Soon they will be returning with provisions, meat and vegetables, tea and bread and butter, and white pudding that makes a noise on the pan ... I sit reading a story of Alsace, turning over the yellow pages, watching the men and women in their strange dresses. It pleases me to read of their ways; through them I seem to touch the life of a land beyond them to enter into communion with the German people. Dearest illusion, friend of my youth! ...In him I have imaged myself. Our lives are still sacred in their intimate sympathies. I am with him at night when he reads the books of the philosophers or some tale of ancient times. I am with him when he wanders alone or with one whom he has never seen, that young girl who puts around him arms that have no malice in them, offering her simple, abundant love, hearing and answering his soul he knows not how.[11]

No hay escuela mañana: es una noche de sábado en invierno: estoy sentado cerca del fuego. Pronto volverán con provisiones, carne, vegetales, té, pan, manteca, y budín blanco que hace ruido en la cacerola... Sentado, leo una historia de Alsacia, pasando las páginas amarillas, mirando los hombres y las mujeres vestidos con extrañas vestimentas. Me place leer la evocación de sus costumbres; a través de éstas me parece, tocar la vida de un país, más allá de éstas, entrar en comunión con el pueblo alemán. Ilusión querida entre todas, jamiga de mi juventud!...En ella he proyectado mi imagen. Nuestras vidas son aún sagradas en sus íntimas simpatías. Estoy con ella durante la noche mientras que lee los libros de los filósofos o algún cuento de la antigüedad. Estoy con ella mientras que deambula sola o en compañía de un ser que no ha visto nunca, esta jovencita que coloca sus brazos a su alrededor sin malicia alguna, ofreciendo su amor simple, generoso, ella que escucha su alma y le responde, sin saber cómo.[12]

Joyce recuerda que de niño, se evadía del ambiente familiar a través de la ficción, como lo señala Jacques Aubert en las notas de la *Pléiade*. El narrador revive una escena en la cual, de jovencito, franquea las fronteras de la ficción identificándose a los ideales encarnados por los personajes de la Historia, los hombres y las mujeres figurando sobre su historia de Alsacia. Lo que aparentaría una identificación banal a figuras idealizadas, lleva sin embargo la huella de una disolución más profunda del sujeto en el otro, cuando el significante amo falla en la representación de su singularidad. En efecto, el texto sorprende por la dificultad que encuentra el lector en asimilar aquello de lo que se habla y en identificar, en particular, a los actores de la escena. El comienzo del texto se deja comprender: el niño (no hay escuela mañana) está solo, piensa, sentado cerca del fuego. Pero ahí el pensamiento ya toma la forma de una lista de provisiones cuyos puntos suspensivos nos indican el posible desarrollo infinito. En la viñeta, el movimiento metonímico del pensamiento testimonia de una invasión del lenguaje por el goce cuando el punto de capitón que el abrochamiento del objeto permite, falla. Este movimiento es interrumpido a nivel de la escritura, por la puntuación, por los puntos suspensivos, para volver a focalizarse sobre el niño lector. Las dificultades comienzan con la frase "*Dearest illusion, friend of my youth!*", que la traducción francesa vuelve quizás, un poco más legible. ¿Por qué en singular "amiga"? ¿De quién habla el narrador?

El primer movimiento consistiría en ubicar la exclamación "*Dearest illusion*" como una recuperación anafórica de los personajes de la ficción. Sin embargo, el singular impide esta lectura (en francés, el femenino "*amie*" -amiga-reenvía con precisión a ilusión). ¿Cómo comprender entonces "amiga de mi juventud"? Es necesario entender que la ilusión, amiga de su infancia es la imagen de él mismo en tanto niño lector. El texto indica cómo Joyce, lejos de contemplarse a sí mismo, toma apoyo sobre su propia imagen pero como niño para acompañarlo en su camino: "*In him I have imaged myself*" (sería necesario comprender "a partir de ella, me imaginé"), señalando en el mismo movimiento un corte radical entre el sujeto de la enunciación y la imagen de él mismo. Si se pudiera concebir una escena banal en la cual la imagen del niño acompaña al narrador adulto en sus ensoñaciones, una frase del tipo "está conmigo cuando me paseo solo", sería lo opuesto a lo que aquí es dado: "Estoy con ella durante la noche mientras que ella lee los libros de los filósofos o algún cuento de la antigüedad." La materialización del cuerpo, la imagen, se ubica del lado del niño, mientras que el narrador es una instancia narrativa desprendida de ésta, y sobre todo no encarnada, errante, no asignada a un cuerpo, fluctuante, pudiendo situarse en otro, como por ejemplo junto a los personajes de Alsacia. El trastorno de la identificación primordial es evidente. Se deduce del siguiente enunciado paradójico: "Estoy con ella mientras que deambula sola", enunciado que confirma la ausencia de encarnación del "je". El niño lector es una imagen (una ilusión) que materializa la presencia en el mundo del narrador, que sostiene la identificación fálica (es ella que encuentra una mujer). Es el narrador quien se sostiene en el presente en esta imagen historizada, tomada de las escenas del pasado. La viñeta evoca el desapego de lo imaginario, que se desprende por la dificultad de comprender, en primera instancia, la significación de la escena (y por ende el sentido del texto), así como también en identificar a los actores. La ruptura repentina entre "I" y "him", entre el pasado y el presente de la narración, altera los puntos de referencias establecidos. Deviene casi imposible en el curso de la lectura correlacionar con certeza una imagen con un pronombre. Se trata de fusión con el otro, debido a esta ausencia de asignación del sujeto de la enunciación a un cuerpo, a un lugar (que evoca aún la imagen de la errancia). El texto parece restaurar una brecha entre "I" y "him", entre el pasado y el presente, incluso entre el niño y los personajes de ficción, como aparentemente lo refleja la expresión "*Dearest illusion, friend of my youth!*". El término ilusión tiene que ver con el señuelo de la identificación, pero además designa a la imagen de sí mismo, que considera amiga de su infancia. De todas maneras, el texto se pierde en la confusión de estas instancias. Si busca provocar el advenimiento de un semblante de división, sólo logra una paradoja: "*I am with him when he wanders alone*" ("Estoy con ella mientras que deambula sola"), imposibilidad lógica a menos que se haga de "I" un espíritu o una marca sin cuerpo. En definitiva, la escritura subraya la radical extrañeza de la imagen de Joyce para él mismo. El texto opone "I" a "him", en lugar del pronombre reflexivo "*myself*" (estoy conmigo mismo).

El texto no solamente habla del fracaso de Joyce de dar consistencia al "je", incluso a hacerse representar por una imagen o por un significante, dando cuenta de la fragilidad del anudamiento a través de la puesta en función del S1; sino que también testimonia y reproduce este fracaso. Sin embargo, permite dar cuenta de qué manera Joyce intentó hacerse acompañar por una imagen de él mismo, de alojar su singularidad tomando como apoyo una imagen exterior a él mismo niño, con el objeto de representarlo. Los textos de las epifanías tuvieron más bien como misión representarlo como trazo, rasgo de su enunciación, como enigma, y a su vez hacer emerger la función de S1. Estas debían asegurar esta función en torno a sus primeras lecturas, pero también en torno a otros textos (los libros de la biblioteca de Alejandría donde Stephen recuerda que éstas debían ser enviadas). Incluso es posible mencionar otros significantes: *Retrato del artista adolescente*, estableciendo una disyunción entre S1 y S2, pero a su vez intentando articularlos, como una reproducción del movimiento en el cual emerge el sujeto. Joyce, señala Lacan, se apoyó sobre la escritura para hacerse un nombre, y en el mismo movimiento intentó llevar a cabo un anudamiento de lo imaginario, como lo demuestra la viñeta en la que se pesquisa la tentativa de correlacionar el sujeto de la enunciación y la imagen de él mismo.

## El hombre de la pompa de jabón

La increíble historia de Patrick Vialaneix tiene resonancia con los fenómenos joycenos relativos a una fragilidad de la identificación primordial.

La noche del 13 de julio de 1999 un cuadro de un valor incalculable atribuido a Rembrandt, "El Niño con la Pompa de Jabón", fue robado del Museo Draguignan. El cuadro presenta el retrato de un niño impregnado de tristeza que tiene en su mano una burbuja de jabón. A pesar del carácter artesanal del robo y de los rastros dejados por el ladrón, el martillo empleado para cometer el delito, la policía no pudo encontrar al autor. El ladrón conservó el cuadro durante quince años, hasta que intentó restituirlo al Museo a través de una transacción peligrosa, para luego denunciarse causando la incredulidad de todos en 2014. Un documental, con relación a la historia chiflada de este robo y basado en una sorprendente entrevista a Patrick Vialaneix, fue realizado en 2015.[13] Este último morirá poco tiempo después luego de un paro cardíaco en enero 2015. Sylvie Matton, novelista y curadora de exposiciones de arte, apasionada por Rembrandt, ha escrito una ficción biográfica muy documentada e inspirada por las palabras de Patrick Vialaneix. Esta permite pesquisar ciertos elementos que esclarecen aún más la lógica de este robo y sus consecuencias.[14] Ella centra su relato en la relación de Patrick Vialaneix con su padre, mientras que la entrevista pone a luz precisamente el apoyo identificatorio que el cuadro de Rembrandt constituye para Patrick. De todos modos ella cuenta elementos valiosos de su infancia.

El padre de Patrick Vialaneix, nacido en Argelia, estuvo en un internado de una escuela jesuita a partir de sus nueve años. Allí fue sometido a una educación espartana con reglas militares, pasando sus veranos sin volver nunca a su casa. Permaneció hasta sus dieciocho años sin franquear jamás el umbral de una iglesia. Abandona el seminario para involucrarse en la OAS,[15] justo antes de terminar el secundario. Se dedicará entonces a una "violenta guerrilla", según los términos de Sylvie Matton.[16] En 1962, su madre lo denuncia a las autoridades del FLN. Ignorando esta situación pero a sabiendas del peligro que corría, se escapa de Argelia para irse a Francia. En Francia tendrá la obligación de hacer el servicio militar, período durante el cual fue sometido a una disciplina brutal debido a su pasado. Allí le descubren una enfermedad cardíaca que ocultará a su futura esposa pero que le permite ser exceptuado. Se operará ocho años más tarde. Patrick el tercero y último hijo, nace siete meses después de la primera operación del padre. El padre se convierte en director comercial de un banco, pero quedará marcado por este pasado de gran violencia.

El padre imponía que la cuna de Patrick sea ubicada en un cuarto de la planta baja y que la puerta entre los pisos permanezca cerrada para no escuchar sus llantos. Patrick y sus dos hermanas recibieron una educación militar, de la cual la hermana menor parece haber sido la menos afectada. Como único varón, Patrick cristalizó las exigencias familiares. S. Matton cuenta que el padre podía despertar a sus hijos a las cuatro de la mañana para hacer la limpieza. Describe la violencia de un padre alcohólico a pesar de su enfermedad cardíaca, que contaba sin obviar detalles sus recuerdos de la guerra: la niña descuartizada a quien él le había pegado la cabeza al cuerpo con cinta *scotch* para enterrarla, o el asesinato de un hombre árabe que imploraba por su vida. Lo contaba demostración de virilidad. También se las agarraba con sus hijos. Ya sea, rompiendo los juguetes de Patrick a hachazos, así como sus colecciones, reprochándole trabajar mal, o amenazándolo con degollarlo colocándole un cuchillo en la garganta por de haber comido dos cuadraditos de chocolate sin autorización. Si bien el padre pedirá perdón a su hijo, S. Matton señala que Patrick perderá todo respeto para con él. Ella también refiere la fascinación de este último por *El enigma de Kaspar Hauser*, film de Werner Herzog, que trata sobre un niño salvaje recluso desde su infancia y encontrado tiempo después ya como un joven salvaje, en un lugar de la Alemania de comienzos del Siglo XIX. Aparece allí en forma discreta la fragilidad de su vestidura fálica que lo conducirá a verse como un animal y a identificarse a su perro.

Lejos de ser anecdótico, su complicidad con el perro parece haber ocupado una función determinante para él. A su vez, la muerte del animal precede en tres meses el primer encuentro de Patrick con el cuadro robado.

El perro-lobo, llamado Prince, habría sido recogido por el padre, recién nacido, en un zoológico para ser empleado como perro guardián, "un verdadero perro guardián", repetía su padre.[17] El término guardián

pasará a ser para Patrick un significante mayor, hasta convertirse él mismo en el guardián de un Rembrandt. El perro había nacido el mismo año que él, en 1970. Lo dejaban encadenado a un árbol cerca de su cucha. Cuando su padre partía y Patrick no iba a la escuela, lo desataba y lo llevaba a pasear al bosque. Su madre hacía la vista gorda a esas escapadas. El perro padecía como el hijo la violencia paterna. El padre lo golpeaba para mostrar “quién era el amo”, invitando a sus hijos al espectáculo.[18] Prince era el único confidente de Patrick (le contaba en ocasiones los hechos relativos a la guerra en la que estuvo involucrado su padre y por los cuales parece haber tenido una cierta admiración, recayendo sobre él la culpa, propia de una inclinación melancólica). Patrick compartía su cucha. Durante sus caminatas, cavaban pozos en la tierra donde se apolotonaban uno junto a otro. S. Matton subraya cómo Patrick se retiraba del mundo, se aislaba, ponía distancia con la violencia de su padre, refugiándose en una burbuja (en esos pozos pero también en una burbuja de lenguaje puesto que él hablaba solo, en voz alta, como lo muestran los films de la familia, dirigiéndose probablemente al perro, y más tarde, conversando en silencio con el cuadro). Su madre le decía: “vos le hablas aún a tu Jiminy Cricket”.[19] el grillo que encarna la conciencia de Pinocchio, nombre que Patrick emplea en el documental para evocar al niño del cuadro.

Al morir el perro, el padre lo hace enterrar por sus hijas antes de que Patrick se levantara sin decirle nada. Patrick fabricó una cruz. Con una navaja talló el nombre de Prince, luego el suyo debajo, con ambas P mayúsculas enlazándose. Colocó en la cruz el brazaletes que contenía la inscripción de su nombre. Más que un confidente, el perro parece haber ocupado el lugar de un doble, de una proyección de sí mismo. Su muerte le robó la imagen de sí mismo i(a), casi como en el arrebato de Lol V. Stein que la dejó desprovista de identificación. El nombre de Patrick, el significante de su identificación, queda grabado en la cruz, dando cuenta no solamente de un desaparego radical de su imagen sobre la cual reposaba su identidad, sino de cómo queda tocado también el fundamento de la identificación, la función del S1.

Desde entonces, Patrick se puso a hablarle a la planta que creció sobre la tumba diez días después, una calaminta, luego a todas las calamintas en las inmediaciones del bosque, en definitiva a toda la vegetación. Se rodeó de un “microcosmos benévolo”, indica S. Matton, quien interpreta la pasión por el niño del cuadro como un desafío a la muerte: “fijo sobre el lienzo...el Niño jamás murió”. [20] La función que el cuadro tendrá para Patrick nos lleva a otra lectura. Patrick se dispersa en el silencio del Otro, el lenguaje pierde las amarras cuando se despega de la imagen y la identificación falla en cuanto a anclarse, a orientarse por una nominación y por un deseo de un objeto ubicado en el otro, tratándose más bien de la cercanía del sujeto con una identificación al objeto.

Tres meses más tarde, cuando ya había cumplido trece años, Patrick tiene su primer encuentro con el cuadro. Jugaba al fútbol. En general, su padre, quien lo impulsaba a practicar ese deporte, lo acompañaba. Interventía durante los partidos causándole mucha vergüenza a su hijo, e irritando al entrenador. Este último reducía al mínimo la participación de Patrick en los partidos, a pesar de su buen desempeño, con el objetivo de que el padre se fuera de la cancha. El padre había tenido una segunda operación del corazón hacía tres años y a pesar de esto bebía, por lo que su estado de salud era delicado. Aquel día, debido a una gripe del padre, la madre es quien acompaña a Patrick.

Ella misma pintaba desde hacía seis años en un taller, lo cual le permitía tomar un poco de distancia de su marido. Patrick ayudaba a su madre, le llevaba los lienzos, los tarros de pintura, ponía las telas en los bastidores y colgaba los cuadros en la pared para las exposiciones locales. S. Matton señala que Patrick le preguntaba por qué ella pintaba cuadros que no representaban la vida circundante y por qué el tinte era tan sombrío, a lo que ella respondía que el caos de colores daba a ver lo que ella sentía profundamente. Esa respuesta a él le resultó abrupta.

Ese día después del partido de fútbol la madre lo llevó al museo. “Fue la primera vez que vi al cuadro”, dirá Patrick en la entrevista, como si se tratara de una persona.[21] Quince años después del robo, la enunciación delata la función que el cuadro desempeñó para él. Una vez en el Museo, cuenta haberse interesado sobre todo en las armaduras, vestimentas corporales donde poder cubrirse. Se viste de caballero y se pone a jugar. Cuando se encuentra frente al cuadro que la madre le muestra, recuerda que ella le dice “es un maestro, un grande”. En efecto, el cuadro parece haberle valido como imagen identificatoria pero también como figura paterna, debido a su autor. El Niño y

Rembrandt se confunden en el relato de Patrick, punto sobre el cual volveremos. Su madre le explica el claroscuro. El cuadro aloja igualmente el objeto, lo localiza, envuelve la mirada, el objeto mismo al cual Patrick está identificado. "Lo miro a escondidas en un primer momento y después su mirada me cautivó", señala él. Su madre notó la tristeza, la melancolía de este niño. "Me hallé en él", dice asociando respecto de su desgraciada vida. Evoca la "triste mirada sostenida" del Niño, su "burbuja a punto de explotar, que nos preguntamos cuándo va a explotar, como la vida que se detiene en algún momento".[22]

S. Matton refiere que su madre le habría dicho: "este niño con la pompa de jabón, se parece un poco a vos. Mirá cómo la luz de Rembrandt le da vida".[23] Ella nota que habiendo sido pintado de frente, el retrato, da la impresión de seguirnos con los ojos.

A pesar de no volver a ver el cuadro durante cuatro años, S. Matton indica que el mismo ocupaba ya una función singular para él. Ella señala que le hablaba cotidianamente, como a "una presencia amiga sobre su hombro",[24] mientras que Patrick sitúa en un período ulterior el comienzo de este diálogo. Este movimiento de dirigirse a un niño abstracto es de todas formas probable debido a que el cuadro parece ocupar el lugar del perro. Desde el primer encuentro, buscará reproducciones del lienzo, que no encontrará, por lo que deberá apoyarse sólo en el recuerdo. Lo reencontrará en el espejo del baño, "orientando diferentemente su rostro hacia la ventana, hasta el momento en el que el sol capta la arista de la nariz o la pálida sonrisa".[25] El cuadro es una imagen amable, a diferencia del Horla de Maupassant. Patrick recurre al juego de la luz para restituir la belleza del cuadro, él se hace cuadro. ¿Es otra manera de extraer la mirada y de tomarla en la imagen? Es el trabajo de la sublimación que ocupa a Patrick, la celebración de las "nupcias taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible", como lo enuncia Lacan a propósito de la escritura de Marguerite, de la imagen del cuerpo (la vida vacía) con el objeto *a*. [26] Evoquemos entonces la estrategia de Lol en el campo de centeno que encarna la mirada en la escena en la cual Jacques Hold desviste a Tatiana. Él se sabe mirado, él es "la voz del relato",[27] S barrado; Tatiana *i(a)*, la imagen del cuerpo; Lol el objeto *a*. De este modo Lol intenta restaurar el anudamiento de lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario, que se había deshecho en la escena del arrebato, la escena del baile, encarnando el objeto extraído, motor del fantasma.

Respecto a la tentativa de anudamiento operada por Patrick, la tercera instancia, lo simbólico, está sin duda presente a través del intercambio ulterior de palabras con el Niño. El Niño le dará consejos, será su Jiminy Cricket. Luego vendrá Rembrandt a situarse en el montaje. S. Matton observa que en un primer tiempo, Patrick evita volver a ver el cuadro para no decepcionarse. El pensaba en el niño, esa imagen proyectada de sí mismo, más que en el cuadro. Menciona, además, que en este período sus dificultades escolares progresaron debido a sus trastornos de concentración, a la vez que los padecimientos corporales fueron más intensos. Sufre un esguince que le permite dejar el fútbol, causando un gran disgusto en su padre que lo denigraba y burlaba. Los dolores somáticos fueron apareciendo, lo que lo condujo a las primeras tomas de medicamentos de las cuales terminó haciendo un uso irracional. La fragilidad de la imagen del cuerpo de Patrick así como la fragilidad de su vestidura fálica ya se esbozan aquí.

Tuvo a sus diecisiete años la posibilidad de volver a verlo. Su padre le había regalado una moto, pero le exigía que fueran juntos a una excursión de varios días. El fin de semana, preparaba la excursión temida por su hijo debido a su alcoholización, Patrick no osó oponerse pero consideró sabotear la moto para que no pueda arrancar. El padre alcoholizado se quedó dormido olvidando los preparativos. En esta mezcla de espanto y orgullo Patrick se acercó a la Prefectura para tramitar su registro de conducir. Delante de la cola de espera, decidió dejarla para dar una vuelta por el museo. "Ahí, vi mucho más que un niño", dice Patrick en el documental. "Entré en el lienzo y vi a un amigo, comencé a hablarle". Evoca ahí su "primer discurso" entre ellos. Parece, sobre todo, que el Niño fue quien se puso a hablarle. El intentó "entrar en contacto con este lienzo", le hablaba en voz baja, "como don Camilo con Cristo", era "mi Cristo". Es el hijo quien porta la palabra del padre. Se puso a escuchar "consejos, soluciones, respuestas a mis problemas"; fue "el comienzo de una pasión".[28] El niño devendrá su confidente, Patrick le confió a S. Matton que el niño devino su Jiminy Cricket, su ángel guardián. Fue así que comenzó a interesarse en Rembrandt, a informarse sobre él. Patrick señala que Rembrandt es "un náufrago de la vida", "eso, fue eso lo que me interesó, yo también me sentía un náufrago de la vida".[29] Rembrandt es, a la

vez, un doble y una figura paterna, de la cual Patrick retendrá el rasgo de la alcoholización, pero también que él fue un padre que padeció la muerte de sus hijos.

S. Matton releva otro detalle que puede tener su importancia en torno a este segundo encuentro. En efecto, esta vez, Patrick no tuvo necesidad de pararse en puntas de pie: sus ojos se fijaron horizontalmente con los del Niño, una igualdad en cuanto a la altura susceptible de haber contribuido a que él se proyectara en la imagen del Niño. Ella subraya que al salir del museo, él constató que una escultura faltaba, lo que le dio la idea que en un museo se podía robar.

La tercera vez que lo vio, Patrick tenía 25 años. “Más que una complicidad, más que un intercambio”, “se trató de algo mágico con él”, dice Patrick. Buscó tener esa experiencia con otros, sin embargo no la encontró.[30] Las ganas de verlo más seguido se le fue instalando hasta tener la idea de robarlo, de apropiárselo. Quería hacer “algo grande”, “apropiármelo”, dice Patrick, “planear algo mío”. [31]

La apropiación del cuadro, de la imagen, es lo que puede conferirle la potencia, la grandeza. La apropiación es, sin dudas, tomándola en sentido estricto, casi como una tentativa de incorporación, una tentativa de restaurar la imagen de la cual había sido despojado. “Planear algo mío” implicaría apropiárselo, es decir, un plan que surja de su parte, que lo incluya como singularidad y que lo distinga como tal, permitiendo delinear los contornos de la imagen faltante. La cuestión del anudamiento de la imagen está ligada a la restauración de la singularidad, provista del rasgo de valor, de grandeza. De allí, sin dudas, surge la confusión entre el Niño y Rembrandt: apropiarse de la imagen da cuenta de una tentativa de restauración de la función paterna carente, aquella que pone en función el falo. Notemos que Lacan precisa en *RSI* que el padre, es el nombre del nombre,[32] aquel que pone en función al falo, significante que nombra el goce materno, que pone un nombre sobre aquello que el Otro quiere. El falo está en el principio del anudamiento del significante y del objeto. En la última enseñanza de Lacan, falo y S1 se confunden, a la vez como significantes que designan al sujeto y en su función de nombrar el goce.

Pareciera que Patrick espera de la grandeza del cuadro, que viene al lugar de la del maestro, de Rembrandt, como signo de aquél, que ella le confiera el rasgo de valor y de singularidad que pasa para él por una recuperación de la imagen. Por otro lado, el objeto se encuentra tomado en la imagen, nombrado (con el claroscuro), extraído y ubicado en la imagen, soporte de la sublimación. La llamativa enunciación de Patrick cuando describe el robo del cuadro nos da un indicio: “subir las escaleras, dar ese grito de alivio, al fin lo tenía”. [33] Su relato está mechado de formas impersonales, el uso de infinitivos, que contrastan con la emergencia de un *Je* en el momento en que toma posesión del cuadro.

Notemos que el tercer encuentro surge en un momento particularmente difícil de la vida de Patrick: atravesaba un período de consumo masivo de antidepresivos, vivía de trabajos temporales, hace un intento de suicidio luego de una ruptura sentimental y también es detenido durante diez meses. Tenía una pistola que había obtenido en una expedición punitiva contra los gitanos en el campamento de los abuelos de su pareja. El hijo de esta última se había quemado la nariz y cortado un dedo por haberse tropezado con una estufa. Sin embargo Patrick creyó que él había sido herido a causa de una agresión, por lo que partió a vengarse. Golpeado por sus adversarios, saca el arma para defenderse. El padre de su pareja, acusó a los gitanos, pero así expuso a su yerno que terminó en prisión.

S. Matton refiere que el niño y la pintura fueron sus confidentes durante el periodo de prisión. Su padre nunca lo fue a visitar, no toleraba que su hijo estuviera en la cárcel, dividido entre la vergüenza y el dolor. Patrick parece haber conservado la imagen de su tristeza en el momento de su detención. Se imaginaba que el padre iba a verlo a escondidas, a pesar de que su padre le había escrito que había manchado el honor de todos. Es este honor perdido que intentará restaurar haciendo “algo grande”. [34] Notemos también que su padre estaba igualmente marcado por una caída: luego de una queja de un cliente del banco al cual le había aconsejado una mala inversión, había sido degradado de su puesto.

Patrick no volvió a ver a su padre. Este último murió durante su detención debido a un paro cardíaco que sufrió mientras perseguía a su esposa por la calle con un bastón. Rembrandt encarnaba aquel que ha sufrido por la muerte de los suyos, de sus hijos, como Patrick por la pérdida de su perro y de su padre, muertes que reforzaron su estado depresivo. Parece haberse acusado por la decepción que le causó a su padre, así como también de su ausencia. Él habría podido cambiar las cosas si hubiera intervenido. Desde siempre fue él quien se interponía y calmaba a su padre cuando éste amenazaba con suicidarse. Sin duda hay que escuchar allí los autoreproches, indicios de un trasfondo melancólico, sobre lo que puede aparecer más claramente como posición esquizofrénica. Si bien no hay dudas que se trata de una psicosis, no ha habido ningún desencadenamiento manifiesto. Su relación con el cuadro ha contribuido a su equilibrio a pesar de su inestabilidad. El robo del cuadro parece haber contribuido en la vía de normalizar su psicosis, al menos por algunos años.

Volverá a ver el cuadro por tercera vez al momento de salir de prisión, y luego, por cuarta vez en mayo del '99, a sus 28 años, cuando fue al museo para organizar el robo. El proyecto del robo parece haber estado todo el tiempo allí. S. Matton evoca que el Niño le decía que la ciudad debería tratar mejor una obra semejante y que ésta le pedía "ven a buscarme".[35]

A la salida de la prisión, en 1995, Patrick vuelve al consumo masivo de medicamentos y atraviesa una internación psiquiátrica en la cual se desintoxica en febrero de 1998. A pesar de esto forma parte de una empresa dedicada a la instalación de alarmas, y luego de su desintoxicación, crea otra de seguridad y vigilancia. La identificación imaginaria con el guardián no dejó de acompañarlo, ya sea a través de su doble, soporte de su identificación, como el perro guardián, el ángel guardián que encarnaba el niño; o a través de sus funciones profesionales o de su posición con respecto a su padre y a su familia (termina en prisión por defender al hijo de su pareja). La relación especular puede alimentarse de esta reversibilidad. Se convertirá en el guardián del cuadro, veremos a qué precio. Este apoyo en un significante, ubicado en el lugar del significante amo, parece sin embargo haber paliado en parte la carencia de la identificación primordial y haber orientado su existencia.

No obstante y a pesar de la prosperidad de su empresa, la idea de robar el cuadro se hacía cada vez más apremiante. Según S. Matton, Patrick parece haber justificado su acto por un deseo de justicia, de venganza, de rehabilitación, con respecto al Conde de Valbelle al cual el cuadro había sido confiscado bajo el Terror; con relación a los maltratos sufridos durante su infancia a manos de su padre; y también respecto de Rembrandt violentado y mortificado por los notables de su época.

S. Matton evoca dos elementos desencadenantes: el encuentro en 1998, algunos meses antes del robo, de un amigo, C. Este amigo fue una figura paterna, gracias a quien él conocerá a la que será su esposa después del robo del cuadro, y que le daba trabajo a su empresa procurando a Patrick una nueva motivación. Por otro lado, y encontramos aquí sin duda la razón mayor de su acto, cuatro años después de la recuperación de su libertad, Patrick descubre también que él ya no disponía de ninguna foto de su padre debido a que su madre había abandonado rápidamente su casa sin dinero dejando todo lo que ella poseía muy poco tiempo después de la muerte de su marido. Ella desapareció tres semanas, tomada por un gran deseo de libertad, pero los acreedores del padre embargaron todos los muebles, incluso las fotos. Patrick culpará a la madre por la desaparición de las fotos de familia. El robo surge a partir de un nuevo arrebató de imágenes, las suyas y las de su padre.

Luego de una minuciosa preparación (se había teñido el pelo para no ser reconocido), Patrick aprovechó las fiestas del 13 de julio donde estaba previsto el vuelo de helicópteros sobre el museo asegurándose así que el ruido lo cubriría, para cometer el delito. Entró al mediodía y se escondió en un armario durante seis horas esperando el cierre del museo y la partida del curador Desactivó los sistemas de alarma con la ayuda de una navaja atada sobre un bastón ortopédico transformado así en una pinza cortante. Sólo la alarma ubicada detrás del cuadro sonó cuando lo retiraba de la pared. Lo envolvió en una bolsa plástica y salió sin ser visto.

Describe haberse sentido invadido por una euforia repentina que duró cinco o seis horas. Colocó el cuadro de Rembrandt sobre una cómoda frente a su cama. Encendía y apagaba la luz para observar los efectos de claroscuro, "era magnífico", dice. "Lo miré, lo contemplé, intenté hablarle pero no me respondió. Nos sacamos una foto juntos". "Ahí me dije: ¿qué cuernos hiciste? Has robado un cuadro de Rembrandt de un museo". Pero

agrega: “me sentí más fuerte, me engrandecí, había al fin logrado algo”. [36] El robo de la imagen constituye el acto inverso al arrebato del cual él fue objeto con la muerte del perro y el robo de las fotos, es en eso que implica una recuperación de la imagen. Consiste también en la realización de un acto que lo singulariza y lo engrandece. El acto pone en juego una conexión de la imagen, la restauración de un S1 que va de la mano con su designación de guardián del cuadro, restauración del valor fálico. Él le confiere un carácter de excepcionalidad y esto contribuye a una inscripción de goce, a una localización del objeto en el juego de luces sobre el cuadro. Este anudamiento resulta de un acto que hace emerger al sujeto como singularidad en estrecha relación con la pulsión, al evocar el acceso por lo imaginario de la función de la nominación, del Padre, que carecía.

Patrick olvidó el martillo en el museo, lo inquietaban sus huellas digitales, pero la policía se había olvidado de tomarlas durante su arresto y las que fueron tomadas en la prisión no fueron vertidas en el fichero nacional debido a una ley que regía en aquel entonces. La toma de ADN no estaba aún implementada. Las investigaciones no arrojaron resultado alguno. Patrick conservó el cuadro en su casa durante 15 años.

S. Matton señala que él lo envolvía durante la noche y lo escondía detrás de la cómoda. Cada día le deseaba las buenas noches. Tanto la gente de la ciudad como la prensa evocaban el romanticismo del ladrón, su coraje, su intrepidez. Patrick se sintió halagado, revalorizado, pero no confesó nada: la posesión de la obra era demasiado valiosa.

Se descubrió con más confianza en sí mismo y en el porvenir. Con frecuencia revivía el robo en sus pensamientos. Tenía menos necesidad de ver el cuadro desde que lo tenía; su sola presencia le bastaba. Algunas noches lo miraba observando el juego de la luz sobre el cuadro. Durante este período conocerá a la mujer a través de su amigo. Dirá que entonces devino alguien muy “seguro de sí, positivo, protector, entusiasta”. [37] Sin embargo Patrick le ocultará la presencia del cuadro, que ella descubrirá 15 años después. “Comencé una relación clandestina con él, ésta ha sido mi gran mentira”, dice Patrick. [38] El encuentro sexual parece haber suscitado una necesidad más importante de verlo, (¿se debilitaba su vestidura fálica?). Incluso a veces inventaba excusas para tener más tiempo de verlo. Cuando se fueron a vivir juntos, él sacaba el cuadro para mirarlo cuando ella no estaba en la casa “nuestros encuentros eran breves pero apasionantes”. [39] En ocasión de una mudanza, cuando ella lo interroga sobre ese paquete, él le respondió que se trataba de un portarretrato de su padre pintado por su madre. Su padre, dice él, era un tema tabú del cual no hablaba frecuentemente, entonces ella no tendrá nunca la curiosidad de ir a ver ese paquete. S. Matton precisa, a su vez, que ella tenía miedo de que el cuadro no le gustara y que Patrick le impusiera colgarlo. “Nunca estuve tentado de comentarle a ella sobre esto, habría destruido las cosas, nuestros sentimientos” [40] dice él. El cuadro albergaba lo más íntimo de su ser y debía, sin duda, ser sólo para él.

Luego de la muerte de su amigo, sintiéndose huérfano, vive un difícil período en el cual demanda la pensión por discapacidad que se le había ofrecido nueve años antes. Su pareja que vivía en la casa de su amigo, se queda sin alojamiento tras la muerte de éste, y se muda con él. Le resulta cada vez más difícil alejarse del cuadro, rechazando dormir en otro lugar que no fuera su casa. Ya no quería salir debido a que prefería “vigilarlo y cuidarlo”, “tenía que ocuparme del cuadro porque soy su guardián”, declaró en una entrevista a la radio. [41] Su pareja, trabajaba lejos de la casa, se ausentaba una parte del día, por lo que él debió disciplinarse y acotar sus intercambios con el Niño a tres horas por día, según señala S. Matton. Su pareja quedará embarazada. A la vuelta de un almuerzo en casa de la madre de Patrick, constatarán que habían entrado ladrones a la casa. El cuadro de Rembrandt, escondido bajo la cama, se mantuvo a salvo. Esto alivió a Patrick, pero su pareja se sorprendió que él juzgara poco grave el robo. “Han pasado por alto a un Rembrandt” dice con placer y orgullo en el documental, sin embargo este hecho marcó un viraje. [42] Había fallado en su rol de guardián de un Rembrandt, el cuadro podría haber sido robado. Era “difícil de cuidar” subraya Patrick en la entrevista a *Europe1*. La desconfianza se instaló y comenzó a sentirse perseguido por sus vecinos, estaba atento al más mínimo movimiento alrededor de su casa. Pensó en mudarse de barrio pero su pareja estaba pronta a parir por lo que retrasó la mudanza. Patrick dormía en el living para impedir toda tentativa de robo. La cercanía de la paternidad contribuyó sin lugar a dudas a la instalación de esta vigilancia paranoica, y al incremento del imperativo de ser el guardián del Niño.

S. Matton precisa que él buscó reproducciones del cuadro para utilizarlas durante el periodo de licencia por maternidad de su pareja, que daría lugar a una presencia cotidiana de ella en la casa, e implicaría a su vez que él pasara menos tiempo con el cuadro. No obstante, no encontró más que la imagen publicada en el diario el día del robo. El nacimiento de su hijo, al que llamó Robin en resonancia con "Robin Hood", no mejoró las cosas.

Tres semanas después de este acontecimiento, le robaron su moto y deciden finalmente mudarse. Se instalarán en pleno campo en *Lot et Garonne*, pero Patrick descubrió que la casa estaba infestada de termitas. Tuvo miedo por su cuadro, "que desapareciera bajo sus dedos cuando él lo tomara", [43] y entonces volvieron a mudarse, con su hijo ya de tres años. Los fenómenos corporales como los dolores en la espalda o una úlcera, fueron haciéndose más considerables con los años, y por ende la presencia del cuadro más necesaria. Sin embargo, un periodo de calma siguió a esta nueva mudanza y su casamiento en 2005. Patrick incluso consideró la posibilidad de realizar el curso de entrenador deportivo y preparar jugadores de fútbol, actividad que comenzaría a hacer cerca de su casa. Podía alejarse un poco más de su casa, y consintió a viajar a Ámsterdam para su viaje de bodas. Al volver, de repente, cuando sacó el cuadro de su funda, constató que una moneda que utilizaba para buscar la luz se había oxidado. Agrega en el documental: "los clavos los encontré verde grisáceo". [44] A continuación tuvo lugar un periodo de mucho temor. S. Matton indica que él pensaba que el Niño se sentía traicionado por el abandono que implicó el viaje a Ámsterdam. Con el pretexto del asma de su hijo impuso una vez más otra mudanza.

Su cuadro le parecerá que ya nunca estará lo suficientemente seguro. Esto evoca su "paranoia". Se instalarán en una nueva casa en el bosque, casa en la que nacerá su segundo hijo. Su mujer recuerda el desencadenamiento de sus fobias en este momento: daba media vuelta dos o tres veces, verificaba las cerraduras de las puertas, desenchufaba todo, sus *tocs* "habían tomado todas nuestras actividades familiares". [45] Ya no se irían más de vacaciones. En el documental, indica que vio que el comportamiento de su mujer había cambiado. "Discutíamos más", [46] medía su vida con la vara del otro, en espejo. Mi vida estaba "asfixiada". [47]

S. Matton evoca una hospitalización debido a una intervención benigna que se complica debido a una septicemia y alucinaciones provocadas a causa de la morfina. El temía que el Niño fuera "un mal genio", repetía "el Niño no es más que amor", pero viendo que podía morir, concluirá en que ya no podía conservar más el cuadro. [48] Por su parte, Patrick señala simplemente que su decisión de restituirlo se debió a la asfixia de su vida, sin embargo en el documental acorta el desarrollo. "Durante estos quince años no hice más que admirarlo", "llegado a este punto la decisión estaba tomada, debía devolverlo". [49]

No sabía cómo proceder. "Presentarse con el cuadro en sus manos diciendo yo soy el ladrón del Rembrandt era difícil, ¿cómo devolver un cuadro de Rembrandt? Esto no está escrito". [50] Hablará con un amigo, quien le dará la idea de contactar compañías de seguro que toman cuadros robados haciéndolos pasar por un "procedimiento oficial", se trataría de una supuesta restitución de obras desaparecidas por las cuales él sería recompensado. Quería que el cuadro retornara al museo. Encontró la supuesta compañía de seguros que le emitió un cheque que él nunca depositará. Relata que una vez hecha la devolución se fue de inmediato, "era el fin de la historia, el comienzo de una nueva vida". [51]

La policía especializada en robos de obras de arte tomó conocimiento que la venta fraudulenta de un cuadro de Rembrandt iba a tener lugar. Sospecharon que se trataba del cuadro robado a Draguignan, y detuvieron los sospechosos en plena transacción. Patrick vio esto en el diario. "Yo era el ladrón, el único ladrón" [52] dice subrayando cuánto la propiedad del acto le importaba, en tanto le confería singularidad y valor. Decidió entregarse. Señala que el 19 de marzo de 2014 llamó a su mujer y le dijo "es necesario que vengas, tengo algo importante para decirte" y le hizo saber: "cuando nos conocimos, hubo un robo del cual fui el autor". Él evoca su silencio, "qué decir, qué hacer, era demasiado tarde de todas maneras". Se trató "del momento más doloroso que tuvimos que afrontar". [53] Su mujer comprendió que ella compartía el amor de su marido con un cuadro robado desde hacía 15 años, y lo acompañó a ver a una abogada. Esta última fue al inicio incrédula y debió luego rendirse ante la evidencia. Patrick había "verdaderamente dialogado durante 15 años con el cuadro". [54] Debido al plazo de prescripción de tres años por los robos, él no fue encarcelado como creía que

iba a serlo: “la cárcel era obligada, yo era el ladrón”, [55] dice él. Debía no obstante, comparecer ante la justicia por encubrimiento, por asociación delictiva y por el presunto blanqueo de dinero como consecuencia de la reventa del cuadro. En la entrevista a *Europe 1*, decía sentirse “liberado después de haber entregado el cuadro”, había sido “el guardián durante quince años, yo sufrí por haberlo guardado”. También decía “alegrarse que eso deviniera un libro”, para “contar lo que verdaderamente ocurrió”, y deseaba “ser invitado a la exposición para la restitución del cuadro, para volver a verlo”, conservando del episodio el rasgo de heroísmo más que la culpabilidad atribuida al delito.

Pero algunas semanas después de la restitución del cuadro al museo de Draguignan, en la noche del 20 al 21 de enero de 2014, Patrick muere de un paro cardíaco. “Desde el momento que lo entregó, Patrick partió”, “el Niño de la pompa de jabón y Patrick no han hecho más que uno”, [56] refiere su mujer.

A través del robo del cuadro, Patrick intentó recuperar la imagen faltante, situada en el doble especular que fue su perro, luego sustraída, despojada, con de la muerte del mismo. El cuadro tenía como particularidad representarlo y estar provisto del rasgo de valor fálico que le confería la grandeza del pintor (y su valor a los ojos de su madre). Le permitió una localización de la mirada, un abrochamiento del objeto. El robo participaba, a su vez, de la recuperación del rasgo de la singularidad en la vertiente de la excepcionalidad y contribuyó a poner en función una nominación imaginaria -el guardián del cuadro- en línea con la identificación imaginaria primera en torno a su perro guardián. Sin embargo, es la dificultad de suplir esta función, que se evidencia a partir de los problemas para la conservación de la obra y la posibilidad concreta que ésta le fuera sustraída, lo que acentuó la fragilidad de su anudamiento, dando lugar a lo insostenible de la situación (lo que era para él la restitución del cuadro), pero, sin lugar a dudas también, a la desaparición de Patrick.

Con el cuadro, Patrick lograba volver a poner en función los elementos que participan en el anudamiento borromeo por el *sinthome*, por la función de la nominación: abrochamiento del goce, abordaje por lo imaginario (por el significante guardián, por el valor atribuido al robo) de la función del S1, en esta dimensión de representación del sujeto en su singularidad y de abrochamiento (el objeto tomado de la imagen y suelto). Las similitudes con Joyce se sitúan en el punto en el cual el sujeto toma apoyo sobre una imagen exterior que viene a representarlo. Joyce utilizará las viñetas que constituyen las Epifanías para hacerse representar como autor. Insertas en el *Retrato del artista adolescente*, él las anudará a lo imaginario de la significación, contribuyendo a una escritura de tipo autobiográfica que hace de su retrato el paradigma del artista. [57] Jacques-Alain Miller señala que la escritura fue para él síntoma del murmullo de *lalengua*, de una lengua que murmuraba ecos y que le permitió hacerse un nombre. Operó a partir de una tentativa de anudamiento de lo imaginario suelto, anudamiento que soportó su singularidad y abrochó el goce.

Epílogo: en el documental, la mujer de Patrick emite el deseo de ver el cuadro en el museo para encontrar respuestas...

\* Sophie Marret-Maleval, AME, psicoanalista miembro de la AMP, ECF, NLS. Directora del Departamento de Psicoanálisis en París 8.

\*\* Artículo publicado con la amable autorización de la autora.

Traducción: Tomas Verger

Revisión de traducción: Perla Drechsler

#### NOTAS

1. Punto desarrollado en un trabajo anterior: «Le corps féminin de l'Autre», in *Quarton*°112-113, revue de psychanalyse, Ecole de la Cause Freudienne, ACF en Belgique, Percussion et résonance, Mayo 2016, pp. 68-79.
2. Lacan, J., «D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose» (1958), in *Ecrits*, Paris, Seuil, p. 583.
3. Lacan, J., *Le séminaire livre V, Les formations de l'inconscient*, (1958-1959), Paris, Seuil, 1998, p. 146.
4. Miller, J.-A., «Introduction à la lecture du Séminaire l'Angoisse de Jacques Lacan», in *La Cause Freudienne*, n° 59, Paris, Navarin, diffusion Seuil, février 2005, p. 89.
5. Estas cuestiones serán desarrolladas en un trabajo que se publicará próximamente: «Le père, de l'autorité à l'invention».
6. Lacan, J., *Le Séminaire libre XXII, R.S.I. (1974-1975), texte établi par Jacques-Alain Miller*, publié dans la revue *Ornicar ?* n°5, leçon du 11 mars 1975, p. 17.
7. Lacan, J., R.S.I, *Séminaire XXII, (1974-1975), op. cit.*, leçon du 18 mars 1975, p. 35.
8. Lacan, J., *Le Séminaire livre XXIII, Le sinthome (1975-1976), texte établi par Jacques-Alain Miller*, Paris, Seuil, 2005.
9. Joyce, J., *Ulysses*, Paris, Gallimard, 1987, p. 203-204.

10. Pueden dirigirse a un trabajo anterior: «Lacan lecteur de Joyce», in Tresses, Bordeaux, publication de l'Association de la Cause freudienne-Aquitania, n°24, Sept. 2006, pp. 24-35.
11. Joyce, J., Epiphanies, in Poems and Shorter Writings, edited by Richard Ellman, A. Walton Litz and John Whittier-Ferguson, London, Faber & Faber, 1991, p. 162.
12. Joyce, J., Epiphanies, traduction par Jacques Aubert, Paris: Gallimard, col. Pléiade, 1981, p.88.
13. "Trésor volé", saison 1, épisode 3, diffusé le 29-02-2016, [http://pluzzvad.francetv.fr/videos/tresors-voles\\_saison1\\_ep3\\_25312.html](http://pluzzvad.francetv.fr/videos/tresors-voles_saison1_ep3_25312.html)
14. Matton, S., L'homme à la bulle de savon, Paris, Don Quichotte éditions, 2014.
15. La Organización del Ejército Secreto (OAS) fue una organización terrorista francesa de extrema derecha que actuó en Argelia a partir 1961. Wikipedia
16. *Ibid.*, p. 27.
17. *Ibid.*, p. 33.
18. *Ibid.*, p. 76.
19. *Ibid.*, p. 40.
20. *Ibid.*, p. 42.
21. "Trésor volé", saison 1, épisode 3.
22. *Ibid.*
23. Matton, S., *L'homme à la bulle de savon*, p. 31.
24. *Ibid.*, p. 60.
25. *Ibid.*, p. 60.
26. Lacan, J., "Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein" (1965), *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 197.
27. *Ibid.*, p 192.
28. "Trésor volé", saison 1, épisode 3.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. *Ibid.*
32. Lacan, J., Séminaire XXII, R.S.I, (1974-1975), *texte établi par Jacques-Alain Miller*, publié dans la revue *Ornicar?* n° 5, leçon du 11 mars 1975, p. 20.
33. "Trésor volé", saison 1, épisode 3.
34. *Ibid.*
35. Matton, S., *L'homme à la bulle de savon*, p. 127.
36. "Trésor volé", saison 1, épisode 3.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. Interview sur Europe 1, du 27 mai 2014, <http://www.europe1.fr/france/le-voleur-de-rembrandt-pas-si-repentique-ca-2133569>
42. "Trésor volé", saison 1, épisode 3.
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*
47. *Ibid.*
48. Matton, S. *L'homme à la bulle de savon*, p. 234.
49. "Trésor volé", saison 1, épisode 3.
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*
52. *Ibid.*
53. *Ibid.*
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*
57. Joyce, J., *A Portrait of the Artist as a Young Man*, (1916) London: Grafton Books, (1977)1986, traduction: *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916), traduction de Ludmila Savitzky, révisée par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, Col. Pléiade, 1981.