



Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

SUMARIO

#19

Octubre / Noviembre 2009

DOSSIER SÍNTOMA Y LAZO SOCIAL - ENAPaOL

El delirio de normalidad

Por Eric Laurent

Respuestas a lo impolítico de las urgencias subjetivas

Por Guillermo Belaga (EOL)

Glenn Gould y sus aparatos de goce

Por Myriam Mitelman (EFP)

La depresión actual

Por Graciela Sobral (ELP)

El síntoma, su opacidad y su funcionamiento

Por Gabriela Camaly (EOL)

El desenlace social en la institución - la casa de los objetos a

Por Marcelo Veras (EBP)

Formas singulares de lazo

Por María Hortensia Cárdenas (NEL)

Ser síntoma de otro. Una respuesta a la paradoja del lazo entre los sexos

Por Marisa Morao (EOL)

La imposible apropiación del capital humano

Por Marisa Alvarez (ELP)

Tiempos modernos. Una perspectiva lacaniana

Por Alejandro Willington (EOL Sección Córdoba)

MESAS REDONDAS

En consonancia con el tema del IV Encuentro Americano, Enapaol –El síntoma y el lazo Social- se desarrollaron dos mesas redondas; una en la Facultad de Psicología de Buenos Aires organizada por la Cátedra de Psicoanálisis Freud I, y la otra en el Hospital Álvarez de la misma ciudad, en el marco de las jornadas “Salud Mental, Salud Social”.

En ambas, los participantes desarrollan sus intervenciones sobre la relación entre síntoma y lazo social en Freud y el contraste relevante entre la primera enseñanza de Lacan y la última, así como también sobre la aplicación del psicoanálisis en nuestra época.

Encuentro en la ciudad. “Síntoma y lazo social”

Por Daniel Millas, Pablo Fridman, Clara Schor Landman, Patricia Markowicz, Guillermo Belaga

Mesa redonda El lazo y el síntoma

Por Jorge Aleman, Clara Schor-Landman, Guillermo Belaga, Osvaldo Delgado

OPACIDAD DEL SÍNTOMA FICCIONES DEL FANTASMA XVIII Jornadas Anuales de la EOL

Del fantasma como ficción a la opacidad del síntoma

Por Gerardo Maeso

Entre síntoma y fantasma

Por Ennia Favret

LA OPINIÓN ILUSTRADA

Sociedad del espectáculo: solo existe lo que se ve

Por Paula Sibila

VARIETADES

La sexualidad en los desfiladeros de la historia

Por Javier Garmendia

Lacan y el comienzo de Joyce en la vida

Por Juan Fernando Pérez (NEL)

La extimidad de Oscar Masotta

Por Cesar Mazza (EOL - Córdoba)

El testimonio en la era de las catástrofes: el horror como experiencia traumática

Por Laura Arias

La psicosis ordinaria como diagnóstico psicoanalítico

Por Gloria Maron (EBP)

¿Cuál el lugar para el síntoma psicótico en el diagnóstico estructural de Lacan?

Por Paula Borsoi (EBP)

Soledades

Por Mario Goldenberg

De equivocaciones y satisfacciones

Por Blanca Sánchez

El deseo del analista: saber hacer con lo que hay

Por Adriana Rubistein

El imperio de la felicidad

Por Silvia Baudini



Virtualia

Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana

SUMARIO

COMENTARIOS DE LIBROS

Colofón 29

Daniel Aksman

Para una izquierda lacaniana, de Jorge Alemán

Oscar Zack

El Seminario 18 de Jacques Lacan

Eduardo Benito

Violencia/s, de Silvia Ons

Emilio Vaschetto | Ed. Paidós, Buenos Aires 2009

Resonancia y silencio

Enrique Acuña



VARIEDADES

La sexualidad en los desfiladeros de la histeria

Javier Garmendia

La histeria en épocas de Freud reveló el valor del psicoanálisis por antonomasia.

Sin embargo, en nuestros días su enigma ha caído en desuso, tal como lo muestran los manuales regidos por la dictadura de la cifra. A través de una erótica narrativa, el texto va desnudando gajo a gajo el misterio de la sexualidad, a partir de la diferenciación con la estrategia histérica; tanto de la “privación” de la Bella Susana de Tintoretto, como de la “abundancia” de la belleza moderna de Carolina Otero. Así mismo, la complejidad de la construcción de un cuerpo sexuado sobre el vacío central que lo causa es puesto en contrapunto con los avatares insoportables de la dramática del cuerpo histérico.

Hoy en día todos sabemos que la histeria ha sido descatalogada por los manuales de uso; por el contrario, la sexualidad parece no esconder ya ningún misterio, al menos para aquel que ha consultado los manuales correctos o el libro de autoayuda del momento.

Según la histeria fue saliendo de los libros y del lenguaje técnico de los clínicos, pasó a formar parte -paradójicamente- de la lengua; pero eso sí, bajo la forma del insulto y el desprecio, perdiendo aquel halo que tuvo en sus inicios, tales como: desmayos, vahídos, conversiones que hacían cuestionarse al médico por su propio saber y preguntarse por el significado de estos síntomas. Admitir este desafío, intentar desentrañar el enigma de la histeria supuso un gran avance para la psicopatología, y el psicoanálisis debe, en parte, su existencia al empeño de Freud por develar el sentido del síntoma histérico.

El insulto es otra cosa, el insulto no es pregunta sino respuesta. El insulto no abre, cierra, es última palabra que intenta nombrar el ser de algo, fijándolo y por lo tanto ocultándolo a nuestra comprensión. Dicho de otra manera, insultamos cuando ya no sabemos qué decir de algo o alguien. Al llamar a alguien histérica o histérico, ¿qué queremos significar? ¿Que no sabe lo que quiere, que nos vuelve locos, que es una persona muy nerviosa, que es inaguantable, que no sabemos lo que quiere de nosotros, que exagera los detalles? Para saberlo tendríamos que preguntar al insultador, y seguramente le pondríamos en un brete, pues en este caso lo que el insulto hace es transmitir el desasosiego del que insulta, un no saber, una incertidumbre que, en lugar de transformarse en inquietud, se destila como injuria: “es una histérica!”.

Hagamos hoy el trabajo inverso, preguntémonos de nuevo qué significa ser una histérica, y como el tema propuesto es histeria y sexualidad, veamos por qué desfiladeros hace la histeria transitar a la sexualidad.

Me voy a tomar la licencia de hablar de la histérica, sabemos que hay histéricos más o menos excepcionales, pero convengamos en admitir cierta pertinencia de la histeria y lo femenino sin por supuesto pretender que ésta sea exclusiva.

Digámoslo de entrada, la histeria hace pasar a la sexualidad por el desfiladero de la insatisfacción, no hay sexualidad sin insatisfacción, este es su drama y su fundamento; mantener el deseo siempre insatisfecho, situarlo en la línea de un horizonte que se aleja según nos acercamos. La histérica se representa así misma en un escenario en el que el encuentro sexual siempre desluzce, encuentro empañado porque ella no sitúa el objeto de su deseo en el otro, sino que lo preserva pero manteniéndolo como una falta. No busca, por lo tanto, el objeto de una satisfacción sino la producción de una falta. Promueve esta insatisfacción como una insignia, no oculta su división y perplejidad, no

sabe qué le pasa y lo muestra sin tapujos, pero espera una respuesta sobre su malestar, más que esperar exige esta respuesta. Demanda un saber sobre el goce sexual, sobre las dificultades y escollos que ella encuentra en su acceso, “sabiendo” que esta promoción de saber será siempre insuficiente, pues lo que persigue la histérica es el saber como medio de goce para servir a la verdad, a la verdad de la castración del Otro, enmascarando otra verdad que ella repudia: que le es preciso admitirse como objeto para ser deseada.

Es interesante observar como algunas pacientes, que oscilan entre la anorexia y la bulimia, muestran su desagrado e incluso asco al sentirse deseadas según van normalizando su peso y denuncian entonces la estupidez y mezquindad de los hombres: “esto es lo que desean, un cuerpo, nada más”. Lo que se desea en un cuerpo es precisamente lo que la histérica quiere sustraer, ahí se escabulle creando su propio vacío. La estrategia de la histeria es la estrategia de la privación, de un sacrificio que solo obtendrá su sentido si el otro queda comprometido en el sufrimiento. Al pensar sobre esta estrategia de la privación me acordé de un antiguo dicho castrense, que no sé si ustedes conocen: “que se joda mi capitán que hoy no como rancho”. Es magnífico, uno se priva con la pretensión de que este autocastigo, este daño autoimpuesto enoje al otro, espera provocar un efecto que de hecho no tiene ningún eco, porque el capitán ni se entera y si lo hace tampoco le importa. La histérica sabe esto, sabe que su privación tiene que alcanzar al capitán, tiene que implicarle, y para ello urdirá su intriga, cualquier intriga para conseguirlo, hasta la intriga sin fe como la llamó Lacan. En el desfiladero de la insatisfacción el saber y el cuerpo tendrán un lugar privilegiado. ¿De qué modo juegan su partida, su intriga?

Susana y los viejos, uno de los cuadros más famosos de Tintoretto, y una de las fotografías más conocidas de la Bella Otero, acompañada de un esbozo biográfico, nos servirán como punto y contrapunto para entrever como saber y cuerpo se comportan en la intriga. *Susana y los viejos* es una de las escenas bíblicas más representadas durante el Renacimiento y el Barroco, ya que permitía a los artistas mostrar el desnudo femenino sin temer la persecución religiosa. La obra representa a Susana, cuya historia es narrada en el Libro de Daniel. Susana es una joven bella y temerosa de Dios, esposa del rico Joaquín, que es espiada por dos viejos jueces mientras se baña en el jardín de su casa. La intentan obligar a que tenga relaciones sexuales con ellos a cambio de dinero, diciéndole que si no accede, dirán que se ha quedado sola para estar con un joven. Según la ley judaica el adulterio, exclusivamente contemplado sobre las mujeres, era castigado con la pena de muerte. Susana no cede a sus amenazas y entonces los viejos encolerizados y heridos la acusan de adulterio y consiguen que la joven esposa sea condenada a muerte. Es entonces cuando interviene Daniel, que tras interrogar a los ancianos y al grito de “yo soy inocente de la sangre de esta mujer”, acaba probando la falsedad de la imputación, con lo que Susana se libra del castigo y los longevos jueces son ejecutados por falsa acusación.

Tintoretto no queda capturado por la tendencia moralizante de la historia, elige representar no el momento dramático en que los viejos se manifiestan abiertamente ante Susana, como en el magnífico cuadro sobre el mismo tema de Artemisia Gentileschi, donde vemos la cara lasciva de los ancianos que acosan a la joven mientras intenta apartarse de ellos con el dolor dibujado en su rostro. Tampoco eligió el momento del castigo ejemplificador. Tintoretto nos muestra un instante anterior, de ahí el interés que tiene para nosotros, un instante sereno en el que la protagonista se mira en un espejo en el interior de un maravilloso jardín, absorta en sí misma, sin sospecha alguna, no sabe de la presencia de los viejos que se ocultan tras un seto de rosas. Tintoretto se concentra así en el contenido erótico de la escena. El centro de atención del cuadro es Susana, su desnudez, su encanto, la blancura de su piel, el resto del cuadro es la sombra de la luz que ella irradia, los ancianos aparecen confundidos con el seto, la espían pero no nos atreveríamos a adivinar sus aviesas intenciones.

Joan Copjec, en su excelente libro *Imaginemos que la mujer no existe*, trae a colación el cuadro de Tintoretto para exponernos algunos de sus problemas específicos, y lo hace siguiendo el argumento de Michael Fried: en tanto Susana expone su cuerpo desnudo al ojo del observador (antes que a los viejos, de quienes escuda su desnudez con ayuda del seto de rosas) corre el riesgo de implicar al observador en la exposición de su cuerpo desnudo, o bien se arriesga a exponerlo como testigo de su desnudez. Diderot, nos dice Fried, explicó como la pintura logró sortear con éxito este escollo estableciendo una distinción entre “la mujer que es vista y la mujer que se exhibe”. De acuerdo con esta distinción, Susana no se exhibe ante el observador que por azar la ve desnuda. Siguiendo esta explicación, Susana simplemente *no sabe* que la estamos mirando; pero muy sagazmente Copjec apostilla, como la variable lacaniana -ella sabe pero no quiere que le mostremos que sabemos que sabe- no es tenida en cuenta. Lacan habla, exactamente, de la satisfacción de una mujer al saberse mirada, con tal de que no se lo muestren.

Ahora entendemos mejor la impresión que el cuadro nos produce, este instante que Tintoretto representa en el lienzo. Es el instante de satisfacción de una mujer al saberse mirada, con tal de que no se lo muestren, pero ¿de que no le muestren qué? Que no le muestren que ese cuerpo que es visto por azar esconde el objeto del deseo, se satisface en la desnudez expuesta, se sabe mirada pero no podemos mostrarle que sabemos que sabe, que sabe de qué se trata. No saber es entonces la condición que permite que el cuerpo sea mostrado y escamoteado al mismo tiempo, la estrategia que consiente la insatisfacción del deseo y le da a la histórica ese sentimiento de desposeimiento de sí, de ausencia de pertenencia corporal, de extrañeza y naufragio de las identificaciones. Desplacémonos ahora del punto al contrapunto, de la mujer que es vista a la mujer que se exhibe, de la bella Susana a la Bella Otero.

La Bella Otero, una de las más afamadas mujeres de la *Belle Époque*, nació en Pontevedra como Agustina Iglesias. Muy pronto, a los diez años, y tras padecer una agresión sexual abandona su pueblo natal, Ponte de Valga, para no regresar jamás. Años más tarde, en el esplendor de su juventud, llega a ser amante del káiser Guillermo, el zar Nicolás II, Alberto de Mónaco, Leopoldo II de Bélgica, Alfonso XIII de España y el príncipe de Gales. Algunas biografías cuentan que logró juntar a tan regias cabezas para celebrar uno de sus cumpleaños en *l'omnibus*, como los habituales llamaban al comedor principal de Maxim's. Esta gallega, hecha a sí misma, que hablaba francés con acento andaluz por parecerle más exótico y se cambió el nombre por el de Carolina Otero. Encandiló al mundo del espectáculo, llegó a representar *Carmen* de Bizet y fue fotografiada por el francés Charles Reutlinger que nos dejó una de las instantáneas más famosas de la bailarina.

En ella aparece Carolina de cuerpo entero, de pie sobre un fondo algo tenebroso en el que parecen dibujarse unas ramas que se confunden con nubes o humo, todo en tonos grises salvo el borde izquierdo que aporta algo de luz. Viste una falda larga, blanca que cae en pliegues cubriéndole los pies; un cinturón de pedrería descuelga unas cadenas sobre la cadera marcando un círculo a su alrededor; el busto, cubierto por el mismo material, resalta por la posición adoptada; únicamente el vientre y los hombros están desnudos. La Bella Otero tampoco nos mira, pero no le hace falta espejo para mirarse, se mira a sí misma, con su mirada orienta al espectador. Se expone de perfil, describiendo un arco, una onda cuyas partes convexas nos ofrecen la cadera y los pechos. Y es lo que ella mira desde arriba con los ojos caídos, los brazos levantados y apuntando a su cabeza. Se exhibe. Exhibe un cuerpo que no es necesario desnudar, sabe de su cuerpo y lo que esconde. Recrearemos lo que sabe con un fragmento de la biografía novelada que sobre ella escribió Pedro Orgambide, fragmento que da cuenta de la pasión que la unió a Antoni Gaudí.

A los veinte años recaló en Barcelona y siente su vida dividida en dos: por las noches es la cantante y bailarina de teatro de varieté y en las madrugadas la amante de un noble. Este noble llevará un día a Carolina a casa de Gaudí que por entonces sueña con construir la Sagrada Familia. Gaudí conversa con el noble sobre el tema como si ella no existiera. Pero no me engañaba, dirá la joven Otero, ese es un ardid de los intelectuales, hablan como si lo único que les importara fueran sólo las ideas, pero en realidad están pensando en llevarse a la cama a quien escucha. Esa misma noche los tres salen a cenar y Gaudí desliza la inquietante invitación: que posara para algunas esculturas que se emplazarían en la catedral. Nos cuenta entonces la siguiente escena: *"iba a su estudio y posaba durante horas, pero no podía quedarme quieta como las modelos profesionales y me movía apenas cubierta por una manta, sabiendo que Gaudí estaba mirándome. No sé si Gaudí deseaba vivir como un anacoreta o si exigía el máximo de su castidad, sólo para sentir voluptuosamente su derrota. Porque de pronto me quitó la manta y comenzó a besar mis piernas y a besarme por dentro. Pude creer que Gaudí modelaba mi cuerpo, que me sentía como la materia palpitante que deseaba apresar en la arquitectura. Pero a la vez, sentí que él era un esclavo del deseo que yo le despertaba y que luchaba conmigo en la oscuridad del estudio como quien lucha con su propio demonio"*.

Punto y contrapunto; insatisfacción del deseo o esclavitud; visión del cuerpo al azar o exhibición; saberse mirada o no; privación o abundancia; ausencia o presencia del objeto; escamotear o mostrar. Desfiladeros, distintos recorridos libidinales, formas de sortear los escollos, usos del saber y del cuerpo. Carolina Otero no fue más dichosa por saber de qué se trataba. Al decir de sus biógrafos, era maestra en hacer disfrutar de su cuerpo, en facilitar una satisfacción que a ella la mayor parte de las veces le estaba vedada. Su auténtica pasión fue el juego, que terminó con su gran fortuna. Vivió sus últimos años en una pequeña habitación de Niza, sufragada por el Casino de Montecarlo, y si nos fiamos de algunos rumores, según Carmen Posadas, sólo perdía la compostura y volvía a ser la terrible Bella Otero para amenazar a los fotógrafos que, curiosos, se le acercaban. Paradojas. Estrategias. Frente a la estrategia de la privación, la Bella Otero oferta la estrategia de la abundancia; sé lo que tú quieres y yo lo tengo, tómallo.

Ambas ilustran lo que dijera Lacan en el *Reverso del Psicoanálisis*: “Lo que tampoco puede ser es que la división, el desgarramiento sintomático de la histeria se motive como producción de saber. Su verdad es que le es preciso ser el objeto (a) para ser deseada. El objeto es poca cosa a fin de cuentas, aunque por supuesto los hombres se vuelven locos por él y ni se les ocurre poder conformarse con otra cosa - otro signo de la impotencia que recubre a la más sutil de las imposibilidades”. Si Susana no puede admitir esta verdad, la Bella Otero desconoce que el objeto nunca recubrirá la falta, que los desfiladeros no son más que eso: desfiladeros, y que las estrategias no son más que signos de la impotencia recubriendo a la más sutil de las imposibilidades. Cualquier saber, cualquier estrategia sobre el cuerpo que pretenda garantizar la satisfacción sin alojar esta imposibilidad y evitando la contingencia estará condenada a la impotencia; pero también estaremos condenados a la impotencia si no percibimos que la satisfacción en el ser humano va acompañada siempre de un resto de insatisfacción, que el deseo nunca se clausura.

Regresemos a la histeria y el cuerpo, al rechazo del cuerpo en la histeria, a ese cuerpo histórico que se debate entre la conservación y el goce pulsional fragmentado, ese cuerpo que es invadido por la vivencia de asco típica de la clínica de la histeria.

Iremos del cuerpo histórico al cuerpo femenino.

Nos recrearemos ahora en otro espacio artístico, el de las letras. *Chesil Beach* novela de reciente publicación de Ian McEwan despliega magistralmente el drama del cuerpo histórico. Como si de un caso clínico se tratara, McEwan nos muestra el conflicto entre amor y deseo, el desencuentro, la incertidumbre, la angustia, el rechazo del cuerpo a participar de una sexualidad que es vivida como ajena, impuesta.

Florence y Edward, recién casados se disponen a enfrentar su primera noche en un precioso hotel de la playa; están nerviosos y van demorando el momento crucial del encuentro sexual, él con el cuidado de no acelerarse, ella con el temor de tener que atravesar por algo que en su fuero interno sabía que iba a ser desagradable, siempre lo supo, pero sin llegar a entenderlo, que el amor culminaba en el cuerpo. Si hubiera podido amarle y ser amada sin entregar su cuerpo, pero sabía que no, que se exigía de ella esa entrega.

Tras la cena, que les es servida en la habitación, se declaran mutuamente su felicidad, ella se fuerza a recordar cuánto ama a aquel hombre para soportar la tormenta que se avecina: se besaron y ella sintió su lengua inmediatamente, tensada y fuerte, pasando entre sus dientes, como un matón que se abre camino en un recinto. Penetrándola. La lengua se le encogió y retrocedió con una repulsión instantánea, dejando aún más espacio para Edward... Con los labios firmemente prensados contra los de ella, sondeo el suelo carnosos de su boca y luego se infiltro en los dientes del maxilar inferior, hasta el hueco donde tres años atrás le habían extraído con anestesia general una muela del juicio... Era la punta afilada y dura de aquel músculo ajeno, temblorosamente vivo, lo que la repugnaba... La claustrofobia y la asfixia de Florence crecieron cuando más determinada estaba a evitar a toda costa ofenderle... sólo acertaba a encogerse y concentrarse en no forcejear, contener las arcadas, no sucumbir al pánico. Tuvo el pensamiento disparatado de que si vomitaba dentro de la boca de Edward el matrimonio quedaría disuelto allí mismo y ella tendría que volver a su casa y explicárselo a sus padres.

El matrimonio efectivamente se disuelve, no logra franquear esta noche de bodas, modificando el destino de ambos. El realismo del pasaje revela el conflicto del cuerpo histórico con el goce pulsional fragmentado. El rechazo, en este caso de la pulsión oral, convierte a la boca, a la lengua en lo que son: una parte del cuerpo que tiene una función. Los términos médicos, maxilar inferior, anestesia general, muela del juicio nos hacen presente esta función sin investimento libidinal y facilitan que participemos del asco que Florence siente, de la agresión que su cuerpo padece y que ni la fuerza del amor consigue paliar. Si, de alguna manera, esta historia del desencuentro de los cuerpos, esta historia sexual fue una de las claves que marcó sus vidas, es porque, como diría Merleau-Ponty, en la sexualidad del hombre se proyecta su manera de ser respecto del mundo, eso es, respecto del tiempo y respecto de los demás hombres. La sexualidad en la histeria proyecta en el mundo las sombras del rechazo y la luz de su enigma, pero la deja a ella, la histórica, reducida al vacío que orada en su cuerpo, mientras las luces de su enigma se extinguen en nuestros días.

Maneras de ser que los cuerpos delimitan, no sólo Florence sostiene su contienda en el cuerpo, también Edward se las tiene que ver con el suyo. El concepto “fuera del cuerpo” de Lacan nos ayudará a esclarecer esta relación entre

cuerpo y goce, y sus diferencias en el hombre y la mujer. El goce se produce siempre en el cuerpo propio, gozamos en nuestro cuerpo, pero para ello necesitamos el cuerpo del otro, al menos hasta ahora, pues la gran producción y promoción de objetos de satisfacción, calculados, en palabras de Steiner, para provocar un impacto máximo y obsolescencia inmediata, puede cuestionar esta necesidad en un futuro no muy lejano. Por un lado contamos con un goce autoerótico, goce del cuerpo propio, pero que no lo es tanto ya que necesita del otro cuerpo para su satisfacción, tiene que incluir al otro, incluso en la masturbación masculina, en la medida en que el órgano del que se trata está "fuera del cuerpo". Fuera del cuerpo quiere decir que está marcado por la alteridad, es otro para uno mismo, órgano que no siempre responde, y que en ocasiones lo hace sin consentimiento y en otras se ausenta. Edward sabía esto, y todos los momentos previos al acto sexual estaban impregnados por esta inquietud. Ya en la cama, y tras haber pasado la traumática escena del beso, Florence que ha leído en el "manual rojo" que es aceptable que la novia muestre al hombre el camino, recorre con los dedos la parte inferior y llega a la base del pene para cogerlo con firmeza y señalar la orientación. Algo hizo mal, piensa, pues Edward se arquea en espasmos y se derrama encima de ella, le baña el vientre, los muslos y hasta una parte de la barbilla con un líquido tibio y viscoso. Calamidad, ahora lo insoportable ya no tiene retorno, se debate entre la mujer exasperada que se limpia y se restriega enloquecidamente con la almohada y la mujer que al verse así se detesta por su comportamiento. Ya no puede soportar ser vista de este modo y puede odiarle a él por haberlo presenciado.

La mujer no encuentra el punto fuera del cuerpo como el hombre, porque para ella el cuerpo mismo se convierte en "fuera del cuerpo". El goce está, también, contenido en el propio cuerpo, salvo que este cuerpo propio es otro para el sujeto, al estar igualmente marcado por la alteridad. El fuera del cuerpo en el hombre está, entonces, localizado y por eso mismo es contable. Del otro lado, no encontramos el fuera del cuerpo localizado porque el cuerpo mismo está fuera de sí. Diderot se explica mejor, aunque se apresura en las conclusiones, cuando nos dice que la mujer lleva en su interior un órgano susceptible de sufrir espasmos terribles, que dispone de ella y suscita en su imaginación fantasmas de toda especie; la mujer, criatura fuera de sí por naturaleza, está entonces condenada a la histeria, al igual que se halla destinada a la pasión amorosa desposeedora de sí.

Tiene, el filósofo ilustrado, un presentimiento del fuera del cuerpo en la mujer, pero se aventura, se precipita al condenar a la mujer a la histeria; la mujer no es la histeria, que la mujer exija que su partenaire hable y que ame, que el amor se entere con el goce no la convierte en histérica. Así como no se convierten los hombres en perversos por el hecho de que su partenaire se determine como objeto. Tal vez sea cierto lo que dijera Byron del amor: que conjugado en masculino no constituye sino una ocupación entre otras, mientras que colma la existencia femenina, tal vez, pero lo que también es cierto que, sin el amor la sexualidad entre los humanos se tornará cada vez más pavloviana.

Lo que el psicoanálisis nos enseña es que la sexualidad es siempre sintomática, que la relación sexual entre los seres hablantes recorre distintos desfiladeros, uno es el de la histeria, pero hay más. Este es el plus que la histérica tiene que poder entrever, un más que no es el del absoluto, un más que, conteniendo la falta, le permita escapar de la inútil privación, de su vacío existencial. ¿Cómo hacer para que el amor, sea como ocupación o como existencia colmada, no excluya el cuerpo? ¿Cómo encarnar la palabra de amor? Este sí quizá sea el enigma que valga la pena recorrer. Susana y los viejos, la Bella Otero y sus amantes, Florence y Edward nos mostraron sus escollos, pero en este recorrido cada uno tiene que sortear los suyos, cada desfiladero tiene sus propios guijarros y cada uno tendrá que saber cómo hacer con ellos.

Notas bibliográficas

- La histeria ocupa un lugar destacado en la obra freudiana, que se refleja en sus obras completas, tanto en la edición de Biblioteca Nueva como en la de Amorrortu, pero Alianza Editorial recogió en un pequeño volumen llamado La histeria los textos fundamentales de Freud sobre el tema.
- En Lacan encontramos referencias a la histeria a lo largo de todo su *Seminario*, las que he tomado aquí pertenecen una -la relativa a la mirada- al Libro 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*; la otra -como ya se señaló- al Libro 17, *El reverso del psicoanálisis*, ambos editados por Paidós.
- *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación* de Joan Copjec fue editado por Fondo de Cultura Económica en 2006. Aunque Copjec no toma el cuadro de Tintoretto con la intención que nosotros, le debemos, sin embargo, el hallazgo de haberlo relacionado con la obra de Lacan.
- *Susana y los viejos* es también el título de una novela de Marta Sanz, editada por Destino, en las mismas fechas.
- En 2008 El Acanalado publica el pequeño texto de Chateaubriand, *Amor y vejez*.
- Cuando estaba consultando estos textos me encontré por azar con la Bella Otero, fue en la novela *Chiquita* del cubano Antonio Orlando Rodríguez y enseguida se estableció la relación. No me quedó más remedio que indagar en su biografía y en esta labor ha sido una gran ayuda el libro *La Bella Otero* de Carmen Posadas editado por Planeta. La curiosidad por la vida de tan notable gallega me llevó a realizar más consultas

y así di con el texto de Pedro Orgambide que apareció en el periódico bonaerense *Página 12*.

- La obra de McEwan, *Chesil Beach* es una pequeña obra maestra de la que se puede extraer verdaderamente una enseñanza sobre la histeria. Del mismo autor es muy recomendable también el libro de cuentos *Primer amor, últimos ritos*, ambos editados por Anagrama.
- “El cuerpo histérico” y “el fuera del cuerpo” son conceptos que precisan seguramente un mayor desarrollo, pero los límites y la intención del presente trabajo habrían sido desbordados, necesitaba, sin embargo, servirme de ellos para dar claridad a la exposición. Este desarrollo lo pueden encontrar en los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller; sobre el “cuerpo histérico” en el capítulo XX de *La experiencia de lo real en la cura psicoanalítica* y sobre “el fuera del cuerpo” en el capítulo XVIII de *El partenaire-síntoma*.
- Por último, tuve la tentación de comentarles un cuento en verso de Voltaire, “Lo que agrada a las damas”, que si bien tiene relación con el tema que nos ha ocupado, se desviaba considerablemente del eje del mismo. No obstante igual sugiero su lectura. Lo encontrarán en una admirable edición de Siruela bajo el título *Cuentos completos en prosa y verso*.