

Mario Montalbetti Jean Stillemans

notas del seminario

<<lacan<<arquitectura<<

editor Paulo Dam



Jean Stillemans (Bruselas, 1954)

Arquitecto e ingeniero. Doctorado en Arquitectura por la Universidad Católica de Lovaina la Nueva (UCL), Bélgica. Profesor principal de la Facultad de Arquitectura de la UCL. Responsable del sitio de teoría de arquitectura Le laa.



Mario Montalbetti (Lima, 1953)

Lingüista. PhD en Lingüística por el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Profesor asociado en el departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Miembro del Consejo Editorial de la revista Hueso Húmero.

<<lacan<<arquitectura<<

Primera edición: octubre de 2009

© Mario Montalbetti, Jean Stillemans, 2009

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (511) 626-2650

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

© Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009

Teléfono: (511) 626-2000 anexo 5552

www.pucp.edu.pe/facultad/arquitectura

Diseño, diagramación, traducciones y cuidado de la edición: Paulo Dam

Agradecemos al *Archivio Fotografico Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma* y al Museo Larco el haber cedido los derechos de sus imágenes.

Durante el seminario <<lacan<<arquitectura<< la interpretación simultánea estuvo a cargo de María Nelly Cuculiza, a quien agradecemos especialmente su colaboración y la gran calidad del trabajo ejecutado.

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin el permiso expreso de los editores.

ISBN: 978-9972-42-898-2

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2009-13017

Registro del Proyecto Editorial: 31501360900364

Tiraje: 500 ejemplares

Impreso en el Perú por Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5

Mario Montalbetti Jean Stillemans

notas del seminario

lacan << arquitectura

editor

Paulo Dam

FACULTAD DE
**ARQUITECTURA
Y URBANISMO**



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

DEPARTAMENTO DE
ARQUITECTURA



notas del seminario

<< lacan << arquitectura <<

Textos

Jean Stillemans
Mario Montalbetti

0 PAULO DAM

1 MARIO MONTALBETTI

2 JEAN STILLEMANS

3 <<LACAN<<ARQUITECTURA<<

Presentación.....9

L <> a11

Las tres dimensiones del habitar ...67

Una conversación abierta129

Zeuxis y Parrhasios179

Narciso y Eco181

Breve lexicón187

0

PRESENTACIÓN

En el año 2006, el lingüista Mario Montalbetti (Lima, 1953) y el arquitecto Jean Stillemans (Bruselas, 1954) fueron convocados a imaginar posibles resonancias del pensamiento de Jacques Lacan (París, 1901-1981) con el hecho de la arquitectura.

Una primera materialización de este trabajo quedó plasmada en dos ensayos: "L <> a" y "*Les trois dimensions de l'habiter/Habiter le réel*", base de las conferencias pronunciadas durante el seminario <<lacan<<arquitectura<<, llevado a cabo en Lima en diciembre de 2007. Una conversación al tercer día del seminario permitió continuar el ejercicio de pensar, aclarando ideas por un lado y construyendo nuevas rutas y temas por otro.

Notas del seminario <<lacan<<arquitectura<< recoge las experiencias de este evento y se propone como una siguiente etapa de este ejercicio en proceso.

El ensayo de Mario Montalbetti publicado aquí fue escrito en 2008 y es una revisión y extensión de la conferencia de 2007.

Las tres dimensiones del habitar, de Jean Stillemans, ha sido traducido a partir del texto previo a la conferencia y complementado con parte del material registrado del audio durante su presentación.

Una conversación abierta es una transcripción del audio del tercer día del seminario. Cuando ha sido posible se han consignado los nombres de los participantes del público.

Se incluyen como anexos la historia de Zeuxis y Parrhasios, de Plinio, y la historia de Narciso y Eco, de Ovidio, así como un breve lexicón de términos de psicoanálisis.

1

MARIO MONTALBETTI

1

MARIO MONTALBETTI

[0]

Uno quiere leer el título. L<>a. Su lectura toma páginas. El subtítulo es: Lacan y arquitectura.

[1]

Voy a comenzar por el final para tratar de ir más allá del final.

El final es que toda arquitectura es *representación*. Más allá del final es que toda arquitectura es *habitación*. Esto no parece decir mucho, pero dice más de lo que uno sospecha. Representar y habitar pertenecen a órdenes distintos, a órdenes excluyentes. La arquitectura alberga esta exclusión mutua y hace suya esta tensión. Representar y habitar coexisten simultáneamente y se excluyen simultáneamente.

En el siglo XIX, C.S. Peirce acuñó una definición de representación que voy a emplear aquí. Dice Peirce: "Un *representamen* es algo que toma el lugar de algo para alguien en algún sentido"¹.

Voy a simplificar la definición dejando de lado, por ahora, al Sujeto y al sentido, que serán incorporados más adelante.

Esta es entonces la definición que manejaré: Representación es *algo que toma el lugar de algo*. Más explícitamente: algo1 que toma el lugar de algo2.

Distinguimos tres elementos: dos objetos distintos (algo1, algo2) y una relación ("tomar el lugar de"). Para simplificar, designaré algo1 con "R", algo2 con "x" y la relación "tomar el lugar de" con "---->". Por lo tanto, una Representación es esquemáticamente:

R ----> x

En palabras de Lacan, una representación es algo que "*designant autre chose que ce qu'il nous présente*"²-y esto hace de la Representación un pariente cercano de la metonimia. Algo que designa otra cosa. En este sentido, en una representación algo no puede tomar el lugar de sí mismo. De ahí que el esquema (R ---> x) tiene una propiedad fundamental:

$$\Delta(R \text{ ---> } \underline{x}) \neq 0$$

Léase: "La distancia (Δ) entre R y \underline{x} no puede converger en cero".

Una representación se sostiene si R y \underline{x} no son iguales; si lo son, colapsa. Algo no puede tomar el lugar de sí mismo. En otras palabras, siempre existirá una distancia entre R y \underline{x} que hace que sea imposible un intercambio perfecto entre ellos. Esta distancia se expresa en términos de un resto y de un exceso en toda representación. Siempre hay un resto en \underline{x} que no es representado por R y siempre hay un exceso en R que no se encuentra en \underline{x} .

Son instructivas las consecuencias que surgen cuando, manteniendo la propiedad fundamental señalada, intentamos que R se represente a sí mismo (R ---> R). La primera y más evidente es que R deberá abrir una brecha en sí mismo, una distancia que haga que R no sea idéntico a sí mismo. Por lo tanto, a R le faltaría algo para ser R y al mismo tiempo R tendría un exceso respecto de R.

Convencionalmente decimos que R es un Representante y \underline{x} lo Representado. Una forma común de hablar de "--->" es decir que "hay algo detrás de una R".

Las siguientes son figuras posibles que uno puede construir a partir del esquema general.

- 1) $R \text{ ---> } R'$: lo que una R representa no es una \underline{x} real (en algún sentido de *real*) sino otra R . Esto es exactamente una *langue saussureana*. Un significante representa ("está en lugar de") la negatividad de otros significantes. Pero cuidado: un significante no representa a un significado.
- 2) $R \text{ --//--> }$: negar que \underline{x} (ya sea Real o Representación) exista. Pero ¿en qué sentido podemos seguir hablando de una representación propiamente?
- 3) $R(x)$: asumir que lo que hay detrás de una Representación es Real pero no está justamente "detrás" de la Representación sino *dentro* de ella, introducida por un cierto doblez (*une doublure*) en la Representación misma. Este Real sería parte de la R , pero una parte no representable de ella, un cuerpo extraño al interior de la Representación. Este es un caso parcial de ($R \text{ ---> } R$); es decir un R que representa a algo al interior de R mismo, pero no todo R .
- 4) $R \text{ (---> } x)$: asumir, como *suposición fundamental*, que hay algo (\underline{x}) detrás de la Representación, pero asumir al mismo tiempo que es irrelevante si ese algo (\underline{x}) existe o no. Voy a sugerir que este es el caso general de la obra de arte.
- 5) $(R \text{ ---> } x)$: asumir, por el contrario, que no hay R sino solamente \underline{x} . No exactamente que nuestras representaciones

son \underline{x} , sino que R debe ser dispensado, eliminado, para poder acceder a \underline{x} . Esto tiene que ver con la noción de habitar propuesta por Stillemans³.

- 6) $R \text{ ---> } (R \text{ --->})$: lo que R representa es la representación misma. Este caso es distinto del primero. En el primero lo que R representa es otro R ($= R'$). Aquí lo que R representa es a la representación misma como \underline{x} de R. Pero la imposibilidad de fijar \underline{x} por la recursión indefinida de R la hace más afín a la metonimia.

Si sumergimos todo esto en teoría lacaniana, la \underline{x} a la que remite R es el objeto de la demanda. En tanto R y \underline{x} nunca convergen en cero, siempre existirá un resto no representado por R ni realizado por \underline{x} . Ese resto entre R y \underline{x} es el *deseo*. No hay propiamente, entonces, "objeto del deseo" sino objeto de la demanda⁴. La falta, la no convergencia en cero de la relación ($R \text{ ---> } \underline{x}$), genera deseo. Pero, como hemos adelantado, si la R que remite a \underline{x} (que causa \underline{x}) es tomada al mismo tiempo como representante (causado por \underline{x}) entonces podemos aventurar que el objeto-causa del deseo, el objeto-pequeño-a de Lacan, es una \underline{x} tal que $\underline{x} \text{ ---> } R \text{ ---> } \underline{x}$.

Si el final es que toda arquitectura es representación, entonces toda arquitectura es algo que toma el lugar de *algo para alguien en algún sentido*. Si más allá del final es que toda arquitectura es habitación, entonces estoy tentado de decir que habitación es *alguien que toma un lugar para sí en ningún sentido*. En la habitación no hay metonimia, no hay \underline{x} , no hay significado.

[2]

Un ejemplo típico de $(R \text{ ---} \rightarrow \underline{x})$ es (huella ---> pie)⁵. Los Escépticos griegos estaban interesados en ciertos procesos retóricos mediante los cuales, a partir de una marca presente, se podía inferir la existencia de algo ausente. Pero la inferencia hacía indispensable meditar el estatus de una "tercera cosa". En efecto, lo que el esquema $(R \text{ ---} \rightarrow \underline{x})$ deja sin análisis es la naturaleza misma de "--->". Los Escépticos observaron que la relación expresada por la flecha era asimétrica: si bien R remite a \underline{x} , \underline{x} no remite a R. La existencia de una huella permite inferir la existencia de un pie, pero la existencia de un pie no permite la inferencia inversa.

El paso semiótico decisivo, sin embargo, lo alcanzaron cuando se preguntaron si la relación entre un nombre y un objeto podía asimilarse a los casos anteriores. Por ejemplo, ¿es posible asimilar la relación entre el nombre "perro" y un perro al esquema $(R \text{ ---} \rightarrow \underline{x})$? ¿Podemos hablar de ("perro" ---> perro)?

Es entonces que la necesidad de examinar la "tercera cosa" ("--->") se volvió decisiva. Porque se sabía (pace el *Cratilo* de Platón) que no había nada en la palabra "perro" que la hiciera dirigirse hacia perros y no hacia volcanes, rosas o lagartijas. Esa parecía ser la tarea de la "tercera cosa". Esa "tercera cosa" pronto adquirió el venerable nombre de significado.

Y, dejando de lado cuestiones meramente de nomenclatura, lo que los Escépticos descubrieron llegó a nosotros a través del famoso triángulo que toma la siguiente forma: (ver dibujo 1)

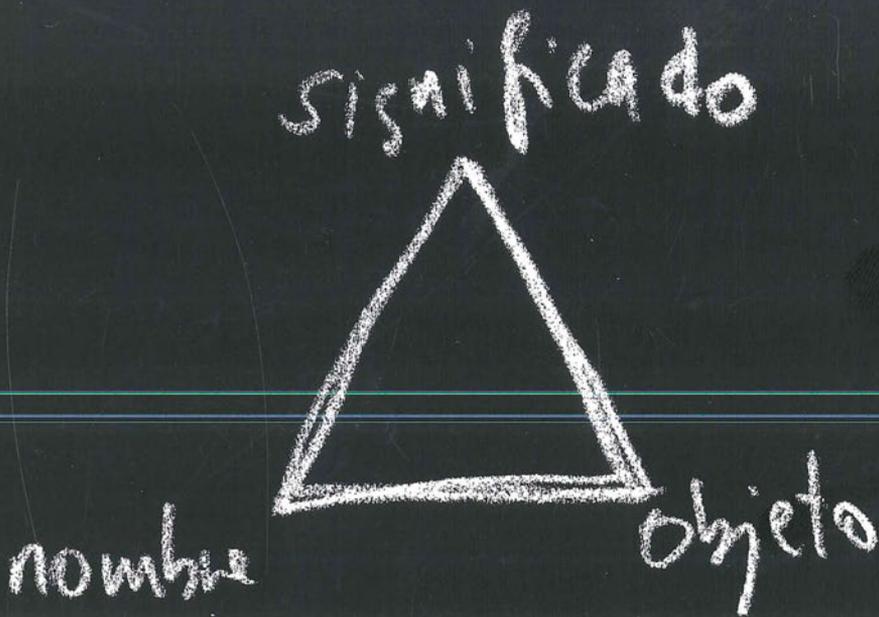
La relación nombre-objeto está mediada por esa "tercera cosa" que denominamos significado. No hay relación directa nombre-objeto. El trabajo del significado consiste, entonces, en determinar qué nombre está relacionado con qué objeto.

El esquema propone en verdad dos relaciones: una es la relación nombre-significado (n---s), la otra es la relación significado-objeto (s---o); (o la relación (nombre---significado)---objeto). La primera de estas relaciones (la que existe entre nombre---significado) se denomina *significación*; la segunda, *referencia*.

La consecuencia más saltante de este modelo es que el significado se coloca como el mediador entre ambas relaciones. En otras palabras, el problema de la significación y el de la referencia se auto-alimentan. Un nombre (como marca material) refiere a un cierto objeto, *porque* la marca material está asociada a un tercer término "s" (significado) que guarda una relación interna con ese cierto objeto. La relación n---s podrá ser arbitraria, pero la relación s---o no lo es. Al menos, esta es la teoría a la que el triángulo anterior invita.

Pero esta invitación es peligrosa. Una popular teoría del significado (la teoría del "haz de rasgos") emerge de este modelo como consecuencia natural: el significado de nombre es un conjunto de rasgos "semánticos" que son verdad del objeto. Pero esta teoría es falsa⁶, tal como ha demostrado Jerry Fodor⁷, aunque sigue gozando de gran popularidad.

En lo que sigue no voy a aceptar tal invitación. Voy a examinar más bien otra posibilidad que el problema inaugurado por los Escépticos parece abrir y que Lacan recogió luego de su lectura del famoso *Curso* de Ferdinand de Saussure.





[3]

La forma en la que Lacan lee el *Curso* de Saussure es a la vez iluminadora y subversiva. Uno puede detectar dos subversiones iniciales: una que cambia radicalmente la topología del signo y otra que invierte el orden de sus partes. La primera libera al signo de su encierro oval, la segunda establece lo que se ha venido en llamar "la supremacía del Significante".

El dibujo de la izquierda (ver dibujo 2) es el signo de Saussure y de sus discípulos inmediatos (los redactores del *Curso*). Es una esfera ovoide (o un óvalo), cerrado en sí mismo, una totalidad completa a la que, empleando una expresión de Milner, "no le falta nada": de un lado un concepto, del otro una imagen acústica (un *significado* y un *significante*, respectivamente). La barra que divide al óvalo en dos no solamente separa, e idealmente distingue, significado de significante sino que crea la sugestión de que se trata de dos partes que juntas se complementan para formar una unidad. Es un motivo platónico el que se ejecuta aquí, el motivo del amor en el Simposio, que es el motivo de la consecución de la unidad mediante la integración de partes complementarias y que tanta consecuencia tuvo en la adopción de oposiciones binarias en el estructuralismo.

$$\frac{S}{s} \quad \text{fig. a}$$

Esta figura (figura a) es (casi) el signo lacaniano, una entidad abierta sin ninguna pretensión ni de totalidad ni de unidad, en la que la barra es más bien un riel sobre el que se desliza el Significante. Está tan abierto y es tan poco totalizante que en realidad el signo lacaniano mínimo supone dos Significantes:

$$\frac{S-S'}{s}$$

fig. b

Aquí ya hay que tener cuidado, porque las dos figuras anteriores (figura a y b) no son dos formas distintas de dibujar la misma entidad, a saber, el signo lingüístico. En verdad, no se trata de la misma entidad. Lo que en Saussure es un objeto (un objeto conceptual, pero un objeto delimitado a fin de cuentas) en Lacan es una función, es decir, una variable cuyo valor depende, a su vez, de valores variables. Lacan la expresó de la siguiente forma⁸:

$$f(S) \ 1/s$$

que ciertamente termina simplificándose como (S/s) pero no como signo (es decir, no como una entidad) sino como función. Limpiar esta diferencia (que es la diferencia entre una función Simbólica y un objeto Imaginario en términos de los órdenes borromeos de Lacan) no es, como sabemos, un mero ejercicio formal.

La segunda subversión es mejor conocida. Lo que en Saussure está escrito con todas sus letras sobre la barra, se reduce en Lacan a una minúscula cursiva bajo ella. El signo está constituido, entonces, por una cadena de Significantes que se desplazan sobre el riel de la barra, bajo la cual una cursiva en minúscula ocupa el lugar que creemos es el lugar del significado. Al menos, *significado* es lo que hay o debería haber al otro lado del Significante en el signo saussureano. Esta es la segunda subversión. Pero ¿qué es lo que hay ahí, debajo de la barra? Y además, ¿dónde es *ahí*? ¿Qué es este significado que no dice su nombre y que se reduce a una letra en cursiva?

Ahora bien, estas dos subversiones que ya son parte de la herencia cultural de occidente —tanto que su sabor subversivo ya casi se ha perdido hoy en día—, estas dos subversiones no son suficientes para deducir todo lo que debiera deducirse de ellas y dejan, por lo tanto, un remanente inexplicado y, de cierta manera, incómodo. Por ejemplo, tesis lacanianas tan fundamentales como NO HAY METALENGUAJE⁹, que no es una tesis puramente analítica sino también lingüística, no se sigue, tal como uno esperaría que se siga, de estas dos subversiones. Tampoco se sigue la cuestión del fin del desplazamiento que, nuevamente, no es solo una cuestión analítica sino también lingüística, cuya contraparte es la cuestión del fin de la frase (y debo agregar también, arquitectónica, donde la contraparte sería la cuestión del fin de una casa o de una construcción en general). En otras palabras, la pregunta ¿qué detiene a la metonimia? tiene un eco perfecto en las preguntas ¿qué detiene a la frase? y ¿qué detiene a la casa? Conocemos las respuestas oficiales: un punto de almohadillado detiene a la metonimia; un punto aparte detiene a la frase; y ciertos límites espaciales detienen a la casa. Pero tenemos la sensación de que esto no hace sino posponer otra respuesta, quizá más fundamental y sin duda más teórica.

Parte de la incomodidad de este remanente se refleja en una pregunta cuya legitimidad queda en entredicho una vez aceptadas las re-interpretaciones aludidas. La pregunta es ¿dónde está el signo en todo esto? ¿En el Simbólico, en el Imaginario? Antes de responder, debemos protegernos contra un silogismo recurrente que es formalmente impecable pero materialmente equívoco. El silogismo reza así: si el lenguaje pertenece al orden Simbólico y el Signo pertenece al lenguaje, entonces el Signo pertenece al

orden Simbólico. Ese es un juego de manos. En "Instancia de la letra" Lacan resuelve el truco. Lacan se pregunta *¿Es el Sujeto del significante el mismo que el Sujeto del significado?* (E I:201). Y como para enfatizar la importancia de lo apenas dicho agrega: *Esa es la cuestión*. Pero esa es una cuestión que él ya había resuelto en su Seminario sobre las Psicosis (Seminario III). Ahí dijo: el significado pertenece al Imaginario¹⁰. Por lo tanto los dos sujetos no son los mismos. En realidad, estirando un poco todo esto, uno es un Sujeto y el otro un Yo.

Digámoslo de una vez. La tercera subversión de Lacan, el remanente incómodo que las dos subversiones anteriores no abordan, consiste en expulsar al significado del orden Simbólico. Si uno quiere ser más dramático, podría aseverar: el significado no pertenece al lenguaje.

Cuando Lacan se hizo la pregunta de si el Sujeto del significante era el mismo que el Sujeto del significado, él la elucidó en términos de "el que habla" y de "aquello de lo que se habla". Lacan dice: el que habla de sí no es el mismo que el sí del que habla. Pero esto puede generalizarse de la siguiente manera: no hay referente—que es, si uno lo recuerda, un lema saussureano. Solo que Lacan está radicalizando el "no hay referente" hacia el "no hay significado". Al menos, no hay significado en el sentido que Saussure parecía favorecer.

Es muy fácil comenzar un desplazamiento desbocado en este punto. Es muy fácil anarquizar la cadena de significantes hasta extremos metastásicos. Pero esto no es, al menos no parece ser, lo que Lacan tenía en mente. Después de todo, hay referentes, y hay significados. Solo que los primeros no pre-existen a la cadena de

significantes sino, por el contrario, son un macerado, un efecto, de dicha cadena y los segundos, o son Significantes ocupando cierta posición en la función del signo antes descrita, o son objetos saussureanos creados por el Imaginario como fantasías del Sujeto. En todo caso, ni los referentes ni los significados habitan el orden Simbólico.

Tomemos esto en serio, tal como lo hicieron el propio Lacan y otros después de él: el significado pertenece al Imaginario. No existe en el orden Simbólico. En el orden simbólico no hay más que Significantes. Más precisamente: el significado solamente existe como contrapartida imaginaria de una cadena significativa. Y es totalizante (incluso visualmente totalizante, tal como la imagen del signo heredada de Saussure evidencia) porque detiene el desplazamiento al servicio de una unidad imaginaria. Es decir, solamente existe como todo encerrado en sí mismo. El signo saussureano es lo que le ocurre al signo lacaniano una vez que se ha detenido el desplazamiento de Significantes. Pero ese objeto así construido no es obra del orden Simbólico sino del Imaginario y se construye por oposición al Otro. Es así, pienso, como se deduce la tesis de NO HAY METALENGUAJE: no hay A-mayúscula, no hay Otro del Otro (es decir, del lenguaje). El Otro se encuentra en el espejo. El lenguaje no tiene espejo, eso es lo que significa NO HAY METALENGUAJE.

Veamos, como exergo, cómo se resuelve esto en el caso del Edipo. En el Seminario VIII (La Transferencia, 1960-61) Lacan observa que de todos los mitos en los que un hombre mata a su padre y se acuesta con su madre conocidos en la época de Freud (y al parecer no eran pocos) Freud elige el de Edipo porque en él hay un dato fundamental: Edipo no sabe que ha matado a su padre y que se ha

acostado con su madre. Sin duda, este dato (o su desconocimiento) es indispensable tanto para la economía de la obra de Sófocles como para la de Lacan. Pero hay otra cosa que Edipo no sabe y que es tanto o más importante que el desconocimiento anterior: quiero proponer que Edipo tampoco sabe la solución al enigma de la Esfinge. Y esto contra todo pronóstico puesto que, aparentemente, fue el saber la respuesta lo que le habría abierto las puertas al reino de Tebas y al lecho materno. Re-examinemos brevemente el encuentro entre Edipo y la Esfinge (encuentro que, como sabemos, no aparece en *Edipo Rey* sino que es presupuesto por la obra). La Esfinge pregunta: "¿Qué tiene cuatro pies al amanecer, dos al mediodía y tres al atardecer?" -o alguna versión semejante. La Esfinge ya se ha engullido a varios tebanos menos imaginativos hasta que llega Edipo. Edipo da la respuesta, dice "el hombre", y acto seguido la Esfinge se arroja de lo alto de la columna en la que está postrada -forma de suicidio por lo demás bastante peculiar para un ser alado-, sellando así lo que tomamos por la respuesta correcta. Al menos, los tebanos así lo toman y recompensan a Edipo con el reino y con Yocasta. Pero la pregunta es: ¿cómo sabemos que ESA es la respuesta correcta? ¿Cómo lo sabe Edipo? ¿Cómo lo saben los tebanos? ¿Cómo lo sabe nadie?

Noten el paralelo con el signo saussureano. El enigma de la Esfinge funciona como un significante en busca de un significado. Más exactamente, la Esfinge no exige un significado sino el significado; no una respuesta sino la respuesta, algo que complete el signo oval. La Esfinge no pide una cadena de Significantes que más o menos se sigan del Significante anterior (algo que continúe la cadena), sino algo que detenga la metonimia de cualquier respuesta posible para alzarse como la respuesta correcta (el significado que finalmente

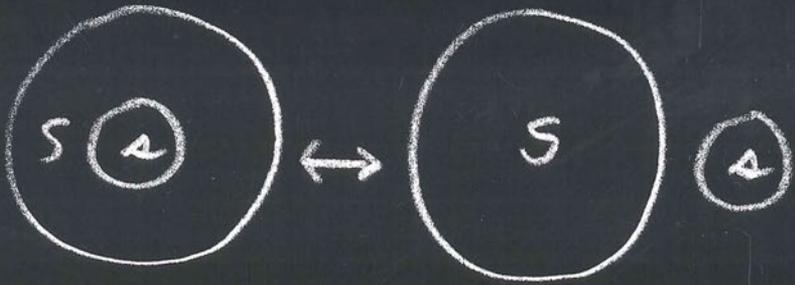
corresponde y completa el signo). Cora Diamond¹¹ se ha encargado de demostrar que no hay método para descubrir la respuesta de un enigma o acertijo (y esta es la diferencia con un problema aritmético, por ejemplo: "¿cuánto es $13 + 9$?"). En otras palabras, la pura cadena significante no desemboca ("naturalmente") en un significado. El puro orden Simbólico no termina en un significado, porque, en verdad, no termina nunca. Hace falta un espejo para detener la búsqueda, un Otro. Esa es la posición de la Esfinge, que no responde verbalmente sino con actos. Aquí lo importante es darse cuenta de que es la Esfinge quien decide cuál es la respuesta al enigma (la única capaz de detener que vengan otras respuestas) y no ninguna lógica propia del significante. Es el Otro quien produce la posibilidad de un significado integrado y totalizante, que es la imagen del mero signo saussureano. Obsérvese de paso la belleza de la solución de Sófocles que hace engeguocer a Edipo al final de la obra, es decir, que le cierra el camino al Imaginario y a la producción de un significado posterior. Esa es la ruina de Edipo: su expulsión de Tebas es simétrica con la expulsión del significado del orden Simbólico.

Mordisqueo ahora los bordes de la clínica, pero muy brevemente y desde afuera. Cuando Lacan se preguntaba si el Sujeto del Significante es el mismo que el Sujeto del Significado, no solo estaba recusando el sistema aristotélico de la verdad como correspondencia (y otras versiones del mismo, como la correspondencia entre Significante y significado), sino también las relaciones entre ser y pensar derivadas del *cogito* cartesiano. Para hacerlo, Lacan se replantea la cuestión preguntándose si dicha relación es concéntrica o excéntrica ("Instancia de la letra...": 201).

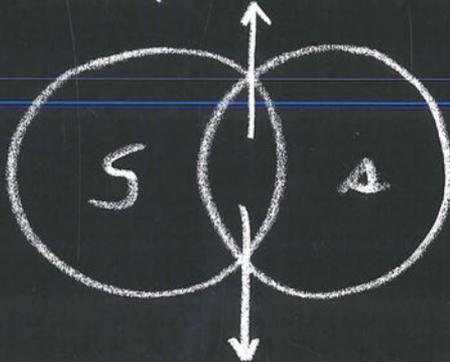
Ni una ni otra -y esto porque la intersección entre pensar y ser (o entre Significante y significado) es vacía, a diferencia de la propuesta cartesiana que hace de la intersección el lugar donde el ser es y la prueba de su existencia (ver dibujos 3 y 4). Si los significados parecen trufados (*truffée*, la expresión es de Lacan) en el Significante, esto se debe a que las trufas las coloca el Imaginario en las extimidades generadas por el Simbólico. Al vaciar la intersección, Lacan revela que el inconsciente no tiene ser, y de paso, supongo, que el Yo (diferente del Sujeto) es un mal camino hacia el inconsciente, tal como sugiere B. Fink¹².

Lacan es muy coherente en este aspecto, es decir, en la expulsión del significado del orden Simbólico. Si ustedes toman cualquiera de los grafos del deseo (por ejemplo, los que aparecen en su texto "Subversión del Sujeto"), aun si toman el más simple, encontrarán repetida esta expulsión.

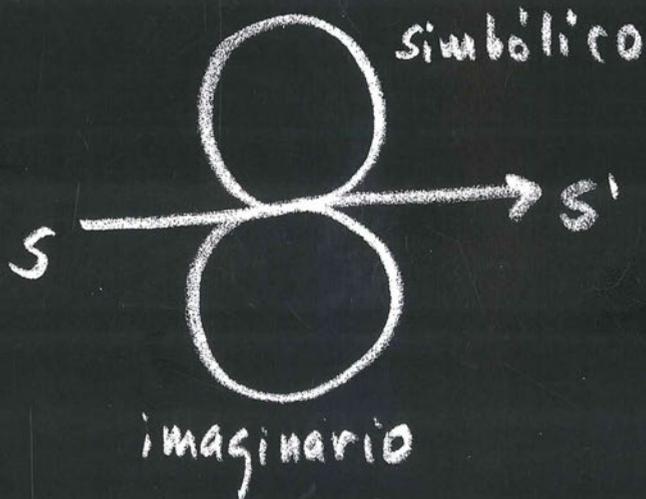
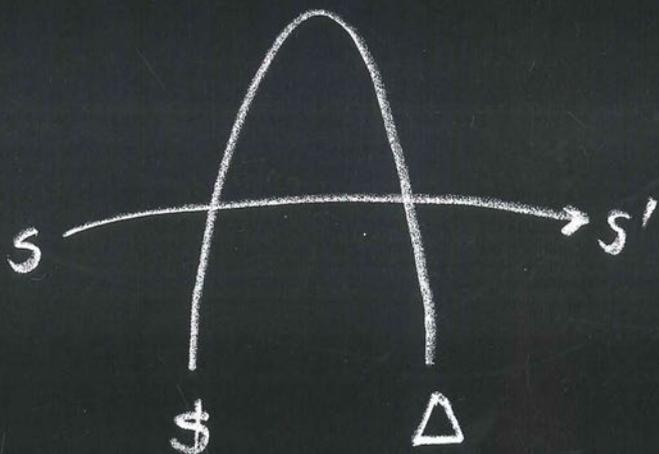
El vector diacrónico S-S' (que va de izquierda a derecha) no es sino la figuración del deslizamiento de dos Significantes. Compárese con el signo lacaniano (en fig. b). Lo que hay debajo de ese vector pertenece al orden Imaginario. Recuérdese que la posición del Sujeto tachado (S; me pregunto, ya tipográficamente, si tachar al Sujeto con una barra horizontal no es más descriptivo que tacharlo con la barra diagonal como hace Lacan) se vuelve la posición de I(0) (la Imagen del Otro) en los grafos siguientes. Es aquí donde se juega la suerte del significado. La barra saussureana se ha vuelto una tangente que besa los órdenes Simbólico e Imaginario. (ver dibujos 5 y 6)



Descartes: $S \cap A = \text{cogito}$



Lacan: $S \cap A = \emptyset$



Estas tres subversiones lacanianas tomadas en conjunto (la modificación de la topología del signo, la inversión de sus partes, y la expulsión del significado del orden Simbólico) se aproximan, ahora sí, a lo que Milner denomina el *hiperestructuralismo* de Lacan¹³, cuya nota característica es su reducción minimalista. Puesto de otra forma, todo estructuralismo basado en oposiciones binarias (y por definición y para cualquier sentido práctico, todo estructuralismo está basado en dichas oposiciones), implica una inestabilidad sistémica. Lacan hizo estallar la inestabilidad inherente al sistema Significante/significado y la resolvió con su tercera subversión, es decir, reduciendo el orden Simbólico a la lógica del Significante. La misma reducción puede operarse con las otras, igualmente famosas, oposiciones saussureanas: sintagma/paradigma, metonimia/metáfora, habla/lengua.. En cada caso estas reducciones se resuelven en favor del primer término y expulsando al segundo del Simbólico. Repárese en todo esto, sin embargo, que expulsión no significa desaparición, sino recolocación en otro orden. No estamos haciendo desaparecer al significado. Es solo que el significado ya no es lo que era antes.

[4]

Saussure planteó que el problema de la significación es autónomo respecto del problema de la referencia. Saussure acuñó los términos *significante* (para referirse, simplificando, al sonido) y *significado* (para referirse al concepto) y propuso que la unión de significante y significado (formando el famoso *signo lingüístico*) se hace de espaldas a la cosa, de espaldas al problema de la referencia.

Esto hace que su modelo no sea estrictamente representacional: "detrás" del signo no hay nada. Decir que "detrás" del significante está el significado es un equívoco, ya que el primero no representa al segundo; y *no lo representa* ya que, simétricamente, podríamos decir que "detrás" del significado está el significante.

El problema urgente que tuvo que confrontar Saussure fue el de descubrir cómo se sostiene un sistema no-representacional de signos. Su respuesta, que fue la piedra fundacional de todo estructuralismo, fue la negatividad. Para que significantes y significados estén en equilibrio formando un sistema (i.e. una estructura), cada significante debe ser puramente diferencial. En otras palabras, un significante dado se constituye por no ser otros significantes. Los significantes (y los significados) son entidades puramente negativas. La única forma de designarlas correctamente es aludiendo a ellas como -a, -b, -c, etc. Un signo, por lo tanto, es la unión de una diferencia de sonido con una diferencia de significado.

El punto crítico de este sistema es que lo que constituye a un significante como tal (en su pura negatividad) es totalmente independiente de cualquier propiedad representacional: lo que "hay detrás" de un significante (o de un significado), cualquiera esa x pueda ser en cada caso, no contribuye en nada a la identidad del elemento en cuestión. Lo único que le importa a un significante es no-ser otro.

Incluso algunos (Milner, por ejemplo) han visto en esta propiedad la aparición de un sistema en el cual el principio de identidad no se aplica. En efecto, en un sistema saussureano, $a \neq a$; en todo caso $a = -a$, pero esta es también una forma equívoca de expresión,

ya que no hay propiamente ningún elemento que sea designable como "a". (Aunque, tal vez, sea posible conceder que $-a = -a$.) Lacan extrajo de un sistema tal una conclusión de la que, aparentemente, el propio Saussure no se percató. En tanto se sigue efectivamente del sistema saussureano, la denominaré el *Teorema de Lacan*.

Teorema de Lacan: en todo sistema saussureano de significantes siempre falta un significante.

Esto hace que el sistema saussureano mínimo tenga dos elementos: uno presente y otro que falta.

Confieso que no he encontrado en Lacan ni en autores próximos a él una prueba del Teorema. Contribuyo entonces con una pequeña prueba didáctica del mismo.

¿Qué significa decir que cierto elemento, digamos "-a", es parte de un sistema saussureano? Significa que el elemento "-a" consiste en no ser otro elemento del sistema, ya que toda identidad es negativa. Pero ¿cuál? ¿Qué elemento es aquel que constituye, por negatividad, a "-a"? Una primera posibilidad, la más obvia, es que ese elemento sea "a", pero no puede ser porque no hay significantes positivos en el sistema. Una segunda posibilidad es que sea "-a", pero no puede ser porque "-a" es justamente el elemento cuya identidad negativa buscamos. Una tercera posibilidad es que sea "--a", pero esto es una mera broma notacional. Una cuarta y final posibilidad es que sea el elemento "-b". Pero obsérvese que podemos hacer ahora la pregunta por "-a, -b": ¿qué elemento es aquel que define la identidad negativa de "-a, -b"? Y si ofrecemos "-c", continuamos con un progreso infinito.

Lo que concluimos de este pequeño ejercicio es que el elemento en términos del cual podemos identificar otro elemento como "-a" no existe. Mejor dicho, existe (o debe existir) pero es indesignable, *no tiene significante*. Lacan lo iluminó diciendo que dicho elemento ex-siste, queda fuera del sistema, pero simultáneamente es indispensable para dar consistencia al sistema mismo.

Por lo tanto, en un sistema puramente negativo de significantes siempre faltará un significante. Esta es una de las contribuciones más importantes de Lacan a la teoría lingüística.

[5]

Las contribuciones de Lacan a la teoría de la arquitectura han sido, sin embargo, menos extensas que sus contribuciones a la lingüística. De hecho, es posible suponer que lo poco que Lacan dijo directamente sobre arquitectura se reduce a algunas frases, la primera de las cuales pronunció durante la sesión del 3 de febrero de 1960 de su Seminario VII titulado *La Ética del Psicoanálisis*. La frase es: *la arquitectura es algo organizado alrededor de un vacío*.

La frase original, si confiamos en la versión estenográfica, es "on peut définir l'architecture primitive comme quelque chose d'organisé autour d'un vide—c'est le vrai sens de toute architecture". En tanto Lacan piensa que este es el verdadero sentido de toda arquitectura, podemos cancelar el término "primitivo" y así nos quedamos con la frase mencionada.

Lacan habló mucho más, por ejemplo, sobre pintura y topología, por mencionar dos campos relativamente cercanos. Pero la frase tal cual tiene un discreto encanto, y su discreto encanto es teórico.

Lo que Lacan hace con esta frase es invertir la pregunta metafísica fundamental de Heidegger; es decir, no se pregunta ¿por qué hay algo en lugar de no haber nada? sino ¿por qué hay nada en lugar de haber (solamente) algo? En Heidegger la carga de la prueba corresponde a lo que hay; en Lacan, a lo que falta. La frase de Lacan es, por lo tanto, engañosa, disimula bien su interés y es menos simple de lo que parece.

¿Qué parece? No parece gran cosa. Primero, la frase parece ser de una extraordinaria generalidad. Y lo es: Lacan emplea la fórmula *algo organizado alrededor de un vacío* para cualquier forma de arte, bella o no; se la aplica a arte-factos (la jarra del alfarero es un lugar común) y se la aplica incluso al mundo mismo, no tanto por haber sido creado *ex-nihilo*, como veremos, cuanto por haber sido organizado alrededor del vacío laboral del séptimo día. En consecuencia, su generalidad parece obstruir lo que pueda haber de específicamente arquitectónico en la frase. Al final de cuentas, todo arte(facto), arquitectónico o no, termina siendo una forma de sublimar mediante la represión.

Segundo, la frase parece banal y la banalidad que Lacan parece estar diciendo es que, si levantamos cuatro paredes alrededor de un espacio vacío y obtenemos, digamos, una sala, eso es arquitectura. Es decir, una sala es un vacío arquitectónicamente

organizado con paredes. Pero esto no es así. Es decir, siempre es posible tomar la frase al pie de la letra y repetir los tres o cuatro lugares comunes que parecen orbitarla con frecuencia. El propio Lacan es responsable en parte de esto, especialmente cuando llega a decir, discutiendo el ejemplo de la jarra del alfarero, que "uno comienza con un hueco" (Sem VII, 27-ENE-60), que sería como decir, en el caso de la arquitectura, que uno comienza con un espacio vacío.

El otro ejemplo que Lacan trae a colación es el del macarrón, con idénticas consecuencias. Si esto fuera así, si comenzamos "con el hueco" y luego organizamos materia alrededor de él, entonces no habría pensamiento lacaniano propiamente; es decir, no habría pensamiento original lacaniano en torno a la arquitectura ni, por extensión, en torno a cualquier obra de arte. Lacan sería un heideggeriano más. Pero creo que no lo es.

El propio Lacan corrige este equívoco. Recordemos que Lacan emplea el ejemplo de la jarra del alfarero para comentar la llamada creación *ex-nihilo*, y para decir que, desde Aristóteles, *rien n'est fait à partir de rien* (Sem. VII, 27-ENE-60). Y eso es lo que la jarra del alfarero muestra; que no hay creación a partir de la nada (no hay pues "comenzamos con un hueco"), sino creación de la nada, creación cuyo objeto es constituir el hueco, que no pre-existe al objeto que así lo moldea. La organización material de un objeto tiene como destino la representación de este hueco alrededor del cual se organiza. Es así como Lacan, bien entendido, pone de cabeza la pregunta de Heidegger.

Por decirlo de otra forma, la dificultad principal de organizar algo alrededor de un vacío estriba en que el vacío alrededor del

cual organizamos algo debe *subsistir como vacío* después de la organización. Esta es, exactamente, la organización natural tanto de las *formaciones* cuanto de los *productos* del inconsciente, distinción que conviene tener constantemente en cuenta. Es a esto a lo que se refiere Lacan cuando dice que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. Regresando a nuestro ejemplo de la sala, un (espacio) vacío, arquitectónicamente organizado, se puede volver una sala, pero de lo que aquí estamos hablando es de que el vacío alrededor del cual armamos la organización debe subsistir, luego de la organización, como vacío y no como sala.

El punto es que, para que el vacío subsista como tal, este debe ser constitutivo de la organización misma; y debe serlo en un sentido doble, interna y externamente. Para emplear un feliz neologismo de Lacan que condensa el doble sentido, este vacío debe ser una *extimidad* (Sem. VII, 10-FEB-60), una exterioridad íntima.

Dicho esto, está claro entonces que la única forma de revelar el *discreto encanto* de la frase de Lacan es sumergirla en teoría. Así como ciertas esponjas deshidratadas y comprimidas deben sumergirse en agua para expandirse, crecer y revelar sus formas, así también la frase de Lacan debe sumergirse en el caldo de cultivo de su propia teoría para revelar el encantamiento de sus propias evoluciones.

Ese caldo de cultivo teórico no es otro que lo que he llamado el *Teorema de Lacan* -la idea de que en todo sistema saussureano siempre falta un significante.

La frase *algo organizado alrededor de un vacío* debe entenderse entonces de la siguiente manera:

- algo* = una cadena de significantes
- organizado* = formando estructura saussureana
- alrededor* = formando un borde (Nasio dice: "un lugar es lo que un borde hace consistir"¹⁴ *Los ojos de Laura*, p. 55)
- vacío* = una falta (es decir: el "siempre falta un significante" del Teorema)

O también: algo organizado alrededor de un vacío es una *cadena de significantes estructurada formando un borde alrededor de aquello que no tiene significante*.

Lacan denominó S1 al significante que faltan y S2 a todo el resto de significantes. Nasio denominó "par significante" a la relación S1--S2. El término S1 como designación del significante que falta también es problemático: estrictamente, S1 no es un significante; es apenas, el nombre que damos a aquello que falta. Pero dicho nombre no posee las condiciones de negatividad necesarias para constituirse en Significante. Por lo tanto, no debemos pensar S1 como el complemento de S2 de tal forma que S1 + S2 formarían un todo. Nunca hay todo.

Lo que el Teorema de Lacan añade al esquema clásico de la representación ($R \dashrightarrow x$) es que "siempre hay algo detrás de R", pero es inalcanzable por R por razones de principio: R se constituye sobre la base de S2 y x se constituye sobre la base de S1.

La metonimia lacaniana puede entenderse, entonces, como el despliegue de S2 en una cadena significativa (= en una cadena de significantes) tratando imposiblemente de alcanzar el significante que falta (S1).

Esta imposibilidad dibuja un borde que contiene externamente a la falta. El arte es, por lo tanto, una cadena de significantes (S2) haciendo borde alrededor de una falta (S1).

Visto desde S2 (i.e., desde el Simbólico) el vacío lacaniano que aparece en su fórmula para la arquitectura es una falta, la de un significante (S1). Pero, como veremos, hay otras formas de verlo: el vacío puede aparecerse también como ausencia (es decir, como algo que estuvo ahí pero que se fue. Esta es la vista desde el Imaginario) o como un hueco (visto desde lo Real).

Ahora bien, ¿hay algo específico a la arquitectura en todo esto? La respuesta es sí, pero veremos con más claridad esta especificidad arquitectónica en un momento. Por ahora, es indispensable llamar la atención sobre el extraordinario parecido conceptual que existe entre lo que el Teorema llama "el significante que falta" (S1) y lo que el esquema clásico de la Representación formula como "hay algo detrás de la Representación" (\underline{x}). En otras palabras, ¿es el x que designa aquello representado por una Representación, al menos en el caso del arte, el significante que falta? ¿S1 = \underline{x} ?

Supongamos que la respuesta es afirmativa. Entonces, una de las cuestiones que debemos resolver es si el significante que falta es siempre el mismo, un cierto significante a-histórico, o si es más bien esencialmente contingente¹⁵. Si lo primero, si es a-histórico, entonces todas las obras de arte "representan" una misma cosa; si lo segundo, entonces cada obra de arte "representa" algo omitido, algo que falta, en función de lo no omitido, de lo que no falta, es decir, en función de la cadena de significantes que dio forma material a la obra en cuestión.

Creo que la respuesta es que hay de los dos: de x como núcleo duro a-histórico y de x como forma contingente.

[6]

Lo que hemos dicho hasta ahora corresponde más o menos a lo que el comentario tradicional a la obra de Lacan denomina "el primer Lacan" y que cubre la obra que va hasta antes del Seminario XI (1964). M. Recalcati la denomina "la primera estética" de Lacan, la *estética del vacío*¹⁶. La idea central de esta primera etapa del pensamiento lacaniano sería que el encuentro con lo Real (lo Representado) nunca se da, y más aun, todo el trabajo significativo (de S2) consiste precisamente en nunca encontrarse con lo representado. El despliegue de la cadena significativa en una obra de arte consiste en evitar el encuentro con lo que ella representa, pero este evitamiento construye a su vez aquello evitado. Para Recalcati, S2 es una suerte de velo apolíneo que nos protege de la Cosa.

Pero esto hace de la Cosa algo insignificable. La Cosa no tiene significativa. "Siendo irrepresentable en sí, la Cosa puede ser representada como *Otra Cosa*"¹⁷. La estética consiste entonces en la distancia (o en la tensión) entre S2 (como cadena "artística" de significantes) y la Cosa insignificable. La distancia es indispensable: si la distancia es cero, entonces S2 se oblitera (se anula, se destruye) y desaparece cualquier manifestación propiamente estética. Lo mismo ocurre si la distancia es demasiado grande: la Cosa no puede siquiera pre-figurarse como vacío.

S2 nos defiende de la Cosa y al mismo tiempo nos pone en relación con ella. Sin la Cosa no hay belleza. Lo bello es, entonces, "una eficacia simbólico-imaginaria de la forma"¹⁸—es decir de S2.

En el Seminario VII, Lacan dice: "La formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci: qu'elle élève un objet à la dignité de la Chose" (enero 20 1960). El verbo es "elevar" (no "mostrar", ni "exhibir" (Recalcati) ni finalmente "presentar"). Casi, uno está tentado a decir que "elevar" aquí es "re-presentar" en el sentido que hemos venido manejando: como imposibilidad necesaria, constitutiva, "hacia un vacío".

Recalcati sugiere que "el objeto separado de su función de uso revela la Cosa"¹⁹ [cf. las cajas de fósforos de J. Prévert en el Seminario VII, enero 20 1960.] Pero ¿la "revela" o la "eleva"? La re-vela en tanto nos protege de ella mediante los velos (y re-velos) significantes. Al hacerlo, convierte a la Cosa algo insignificable ("irrepresentable").

¿Podemos matematizar estos símbolos?

- 1) La Cosa = S1 = \underline{x} .
- 2) Objeto = S2 = R.

[7]

Según varios comentaristas (entre ellos Recalcati y más adelante Žižek), Lacan pasa luego a una estética del encuentro con lo representado, aunque este encuentro es tipificado como anamórfico. La base para este nuevo modelo representacional aparece en Lacan con su examen del modelo de la *perspectiva artificialis* propuesto por Brunelleschi en el siglo XV (cf. Seminario XI, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*).

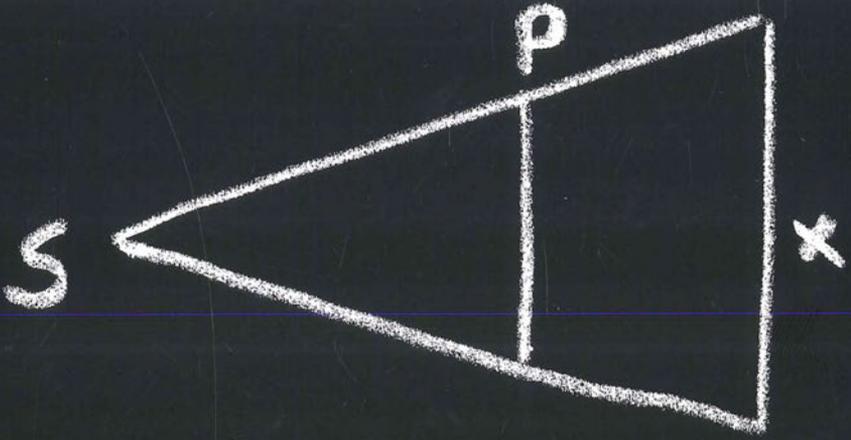
El modelo de Brunelleschi puede ser visto como la versión escópica del esquema clásico de la Representación.

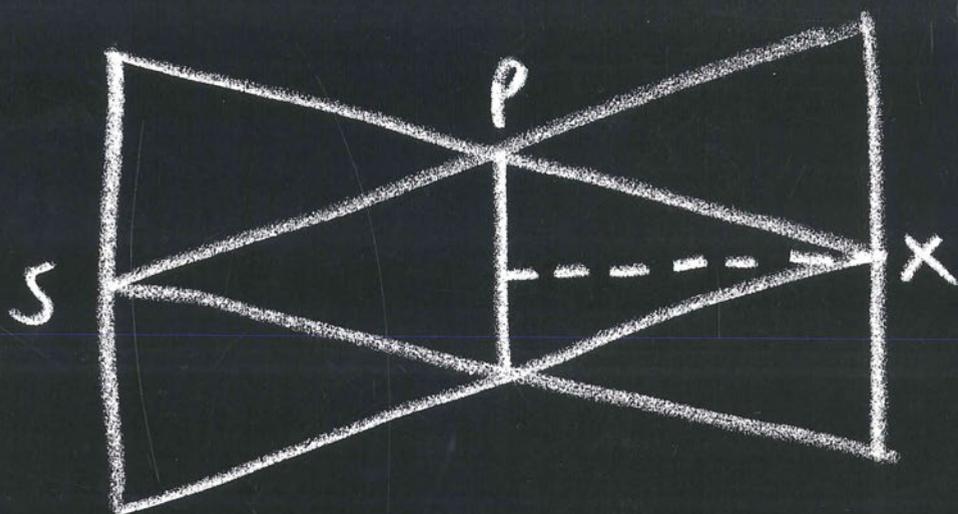
Una pantalla (p), una imagen, se interpone entre el Sujeto (S) y el objeto (x) visto por el Sujeto, una pantalla que le permite "ver-lo". (ver dibujo 7) Si recordamos el experimento frente al Baptisterio de Florencia, Brunelleschi pintó el Baptisterio en una tabla y luego le hizo un huequito en el medio. Le dio vuelta a la tabla de tal manera que la parte de atrás confrontara a un Sujeto, y luego de colocar un espejo frente al lado pintado, hizo ver al Sujeto a través del huequito. El Sujeto vio el Baptisterio, pero vio también, si ponía atención al campo visual, que en el centro del mismo un ojo le devolvía la mirada. El Sujeto está entonces en medio de un dilema paradójico: él mismo está en su propio campo visual y, al mismo tiempo, es el objeto de una mirada que proviene del campo visual. (ver dibujo 8)

Lacan completa las consecuencias psicológicas de este descubrimiento superponiendo dos triángulos: el del Sujeto viendo al objeto y el de la mirada (*regard, gaze*) que regresa.

Nótese que en la pantalla intermedia hay un punto en el que el ojo del Sujeto devuelve la mirada. Ese punto no es otro que el *punto de fuga*. El punto de fuga es el representante del Sujeto en el campo visual. En línea recta detrás del punto de fuga, por así decirlo, "tapado" por el punto de fuga, está el objeto que la pantalla representa, el objeto "visto".

Esta es la forma de entender la contribución de Brunelleschi: la línea del horizonte y el punto de fuga son las dos contribuciones humanas al problema de la visión, son los aportes de la subjetividad para que el mundo "exterior" vea objetivamente, digamos, sus condiciones trascendentales. El punto de fuga y la línea del horizonte no están "afuera", en el territorio donde debemos





encontrar x, sino en la pantalla; no están "detrás" con lo representado, sino son parte misma de la Representación.

[8]

¿Existe un equivalente verbal de la línea del horizonte? ¿Cuál es la línea del horizonte verbal? Una respuesta se impone inmediatamente: la barra que separa al Significante del significado:

$$\frac{S}{s}$$

La barra es la contribución humana al problema del lenguaje: la distinción entre sonido y significado no es parte de lo representado sino una contribución subjetiva del ser humano para que el lenguaje parezca objetivo en su coqueteo con las x que habitan el mundo de lo representado. La barra hace que lo que llamamos "comunicación" se establezca entre los seres parlantes. Pero lo que "garantiza" la comunicación no es algo objetivamente dado por la realidad. En verdad, no hay garantías: solo subjetividades incompletas.

Saussure caracterizó la relación entre Significante y significado de arbitraria, es decir, que no hay razón extra-lingüística que haga que cierto Significante deba ser el Significante de cierto significado. Dicha relación es arbitraria, en el sentido que Saussure puntualizó, es decir: no-motivada.

Pero una segunda arbitrariedad, mucho más radical que la primera, puede deducirse del sistema saussureano. Que *la distinción misma entre Significante y significado es arbitraria*. La distinción S/s

no viene dada; depende del ejercicio humano para que la barra que los separa distinga uno del otro.

Esto puede verse con perspicacia en el caso de un texto poético. Estoy tentado de decir que un poema es exactamente lenguaje sin línea del horizonte. Sin duda, hay poemas y poemas. Me refiero aquí a obras como el *Trilce* de Vallejo, por ejemplo. O a ciertos textos de Samuel Beckett o Gertrude Stein.

Similarmente, el equivalente verbal del punto de fuga es S1. El punto de fuga es aquel que, siendo parte del campo visual, no se ve, pero que le otorga consistencia al campo visual mismo. Ese es exactamente el trabajo de S1 en el par significativo S1--S2. Es parte ex-sistente de S2: aquello que no se puede decir pero que otorga consistencia a todo lo dicho.

[9]

G. Wajcman²⁰ ha desarrollado consecuencias interesantes del modelo escópico lacaniano, específicas para la arquitectura, que paso a examinar.

Wajcman deduce del modelo lacaniano la **suposición fundamental** de que hay algo que nos mira y que esta mirada es anterior al hombre. Lo cito:

"Yo diría que la primera arquitectura nació porque, inclusive vacía de todo, para el hombre nuestra tierra estaba ya habitada por una mirada. Antes de todo hombre hay una mirada. Esto no procede de una visión paranoica del mundo, o religiosa, o sobrenatural, se trata solamente de poner en marcha una suposición fundamental

de la que no podemos deshacernos cada uno de nosotros y es que hay algo que nos mira. Los animales no suponen tal existencia de una mirada, en ocasiones la sienten, la adivinan, pero la suposición no pertenece más que a los seres hablantes -el Hombre es el único animal que supone. Hay algo irreductible (irreducible) en esta suposición de una mirada otra. Es como decir que, antes de ver, somos mirados"²¹.

Esta mirada otra es la que proviene del otro/Otro. La distinción tipográfica alude en la obra lacaniana a una distinción conceptual: el pequeño-otro es el *semblante*, el vecino, el semejante (una figura del orden Imaginario); el gran-Otro es el Padre, la Ley, Dios, la Gramática, el No (una figura del orden Simbólico).

No hay, por lo tanto, espacio verdaderamente vacío, porque en todo espacio ya hay una mirada ("Un espacio vacío es un espacio habitado por una mirada" p. 96). La *suposición fundamental* de que somos mirados funda la arquitectura para Wajcman. Así, "construir, antes inclusive que proteger la vida y socializar un espacio, es pura y simplemente crear opacidad, sombra" (p. 97). La arquitectura crea la posibilidad de lo escondido, un espacio en el cual el ser humano puede ocultarse de la mirada del otro/Otro. Este ocultamiento otorga al ser humano la libertad esencial a la intimidad. En este sentido, el *homeless* está "materialmente privado de un derecho verdaderamente humano, que es el derecho al secreto" (pp. 97-8).

La arquitectura ofrece al ser humano la posibilidad de contrarrestar la suposición fundamental de que es mirado con la suposición contraria de que hay un espacio en el no lo es. La casa ofrece al ser humano la posibilidad de no ser visto.

Hay que hacer obstáculo a la mirada del otro: esa es la ética de la arquitectura.

Para construir su contra-suposición, Wajcman regresa a una fascinación suya, la idea de la ventana²². La ventana crea la distinción adentro/afuera, pero no solamente es el interior el lugar en el que uno no es visto sino que es al mismo tiempo el lugar desde el que uno puede ver sin ser visto.

Wajcman: "... lo que yo llamo una ventana es un agujero hecho a propósito en una pared, capaz por ello de crear a la vez un adentro y un afuera, desde donde puedo ver el mundo, porque puedo retirarme *detrás*" (p. 99). Pero lo que Wajcman no termina de notar es el paralelismo inverso del esquema de representación clásico que su contra-suposición implica. El Sujeto está ahora "detrás", exactamente en la posición de lo representado. El Sujeto se convierte entonces (al mismo tiempo en que encuentra la opacidad del "adentro" arquitectónico) en el objeto de la representación de la mirada de la que trata de sustraerse. En otras palabras, la suposición no es contrarrestada exitosamente. En realidad, cuanto más se esconde el ser humano más es visto. Pero entender esto supone entender mejor la distinción entre el pequeño otro y el gran Otro.

La idea de Wajcman es que *hay que hacer obstáculo a la mirada del otro*. Esto se entiende perfectamente cuando hablamos del pequeño otro, para simplificar: del vecino. No quiero que me vea, levanto una pared, cierro una cortina, me escondo en un cierto adentro. En este nivel, la propuesta de Wajcman podría parafrasear la frase de Lacan de la siguiente manera: *la arquitectura es algo organizado alrededor de una mirada*.

[10]

Hay varias formas en la que esta organización puede efectuarse. Por ejemplo, si distinguimos entre público/privado (atendiendo a la naturaleza de la propiedad), compartido/no-compartido (atendiendo al número de usuarios) e íntimo/no-íntimo (atendiendo a la naturaleza sexual de la función) obtenemos la siguiente "tabla de verdad" de las posibilidades y algunos ejemplos tentativos:

Público	Compartido	Íntimo	Ejemplos
+	+	+	...
+	+	-	Parque
+	-	+	...
+	-	-	Cabina telefónica
-	+	+	Burdel
-	+	-	Comedor casa
-	-	+	Dormitorio
-	-	-	Baño casa

La noción de intimidad no es fácil de precisar espacialmente cuando está enganchada al placer sexual, ya que cualquier espacio (público o privado, compartido o no) puede hacerse íntimo en este sentido. Los ejemplos tentativos que ofrezco suponen un espacio diseñado para que la intimidad se ejerza como función constitutiva de dicho espacio. El baño de una casa es un espacio ambiguo en este sentido.

[11]

En su *Historia Naturalis* (viii, 34(80)), Plinio dice del lobo que su mirada es tóxica y nociva si ve al hombre antes de que el hombre lo vea a él ("Luporum visus est noxius, nocemque homini, quem prius contemplatur admirere"). Y Teócrito (XIV, 22) afirma que si uno es visto por el lobo uno pierde el habla ("Edere non poteris vocem, Lycus est tibi visus"). La prioridad de una mirada

que ve al ser humano antes que el ser humano la vea, lo enmudece. Esta es exactamente la idea de Wajcman: la mirada del otro/Otro hace enmudecer al Sujeto, es decir, le hace perder la palabra, el poder Simbólico. Su lenguaje está en manos de un poder Imaginario por partida doble: de un otro (vecino, semejante, prójimo) y de un Otro cuya mirada instauro su poder Simbólico. El enmudecimiento es por lo tanto doble también: el propiamente escópico de parte del otro y el propiamente Simbólico de parte del Otro.

¿Cómo es, entonces, que la arquitectura hace obstrucción contra este ataque doble? La respuesta de Wajcman alude exclusivamente al ataque del otro. El Sujeto puede guarecerse de la mirada del otro creando un adentro desde el cual ve sin ser visto. Esto es lo que hace la arquitectura: una casa y una ventana. Y esta es también la dimensión política del derecho a la opacidad que Wajcman reclama. Para ser libres hay que tener sombra.

Pero ¿cómo es que este método protege al Sujeto del Otro? Especialmente, si esta es la mirada que no vemos que nos mira, sino que nos mira como *suposición fundamental*.

Hay varias encarnaciones imaginarias de esta mirada del Otro: el ser *omnivoyant*, los extra-terrestres, el gran hermano (Orwell), el Panoptikón de Bentham, los satélites de Google Earth (y los de la CIA: "si Google Earth es gratis y puedo ver mi casa desde el espacio, qué no verá la CIA..."). Por supuesto, Dios no hace sino resumir todas estas miradas del Otro: el ojo de Dios es precisamente el ojo que ve todo y que no es visto. (En los *westerns* es común la frase sobre los indios: *si no los ves es que están ahí*). La mirada del Otro está más allá de lo visible.

Pero entonces, insisto, ¿cómo es que la arquitectura va a hacer obstrucción a esta mirada post-visible? ¿Qué muro es capaz de protegerme contra el ojo de Dios? ¿Qué ventana me permitirá ver el ojo de Dios sin ser visto? Es claro que la arquitectura no solucionará estos problemas. Es más: cuanto más arquitectura -en términos de Wajcman: cuanto más opacidad arquitectónica- más se activa la *suposición fundamental* y consecuentemente más expuestos estamos a la mirada del Otro.

[13]

Una ilustración brillante de todo esto es la película *Das Leben der Anderen* ["La vida de los otros"] (2006) de Florian Henckel von Donnersmarck. ¿Qué le hace suponer a Dreyman, el dramaturgo, que no era vigilado por la Stasi? ¿Qué le hace suspender la suposición fundamental de que somos mirados? La única respuesta posible es que Dreyman cree que la Stasi cree que él es parte de los que mira (del gran Otro). Por eso es tan conmovedora esa escena hacia el final cuando el dramaturgo le pregunta al ministro Bruno Hempf: "¿Por qué no me vigilaban?" y el jefe le dice: "Pero si estabas vigiladísimo". Ese es el punto de quiebre para el dramaturgo.

La casa del dramaturgo estaba *vigiladísima* en un sentido altamente simbólico. La Stasi había colocado micrófonos en las paredes del departamento. Es decir, las paredes mismas que, a lo Wajcman, debían proteger al Sujeto de la mirada del Otro, esas paredes se constituyen en los ojos (orejas) que miran (escuchan). Esto recuerda al famoso verso de Emerson en *Brahma* "When me they fly I am the wings". Cuanto más te escondes de la mirada del Otro, la mirada del Otro es el escondite.

Pero hay un punto aleccionador en la película. Durante una celebración en el departamento *vigiladísimo* del dramaturgo, se destapa una botella de champán y el corcho va a darle directamente a uno de los micrófonos escondidos en las paredes, hiriendo al operador de la Stasi que escuchaba con audífonos en la buhardilla del mismo edificio. En otras palabras: es posible tener un encuentro fortuito con la mirada del gran Otro.

Siguiendo la pista del personaje que se piensa sustraído de la mirada de la Stasi porque él cree que la Stasi piensa que él mismo es parte de la mirada, podemos acoger una sugerencia de Brian O'Hara (comunicación personal) en el sentido de que la suposición fundamental de que somos vistos más allá de lo visible puede suspenderse si el Sujeto se convierte él mismo, así sea momentáneamente, en la mirada del gran Otro. Hay evidencia que indica que algo así parece ser posible.

Uno de estos casos es el del fotógrafo fotografiado: el fotógrafo que mientras fotografía se da cuenta de que él mismo está siendo fotografiado. Esa sensación de desconcierto (descrita tan bien como *vergüenza* por Sartre en *El ser y la nada*) es distinta de la mera sensación de ser visto. La diferencia estriba en que, mientras fotografiamos (o tomamos un video, o vemos a través de un telescopio o el ojo de una cerradura, o en general, cuando vemos a través de una ventana -p.e., cuando vemos a través de una pantalla) activamos la contra-suposición de que no estamos siendo fotografiados, o vistos. Se ha vuelto casi un tema cómico en el ámbito de la imagen el tema del Sujeto que mira por binoculares solo para ver a un otro viéndolo a él mismo también con binoculares.

La idea de que "el camarógrafo es Dios" adquiere una dimensión más precisa en este sentido. Durante el terremoto de Pisco del 15 de agosto del 2007, un periodista que estaba filmando una nota en un décimo piso cuando se inició el sismo relató luego que siguió filmando seguro de que no podía pasarle nada mientras filmaba.

Finalmente, ¿no es esta la explicación más profunda del goce de ciertas personas por el famoso espejo redondo sobre la cama? Más allá del efecto narcisista de verse a sí mismo haciendo el amor, habría detrás de esto el efecto de convertirse en el ojo de Dios para poder suspender la suposición de que alguna otra mirada se activara en ese momento. Es decir, si yo soy la mirada que mira el acto sexual, suspendo la posibilidad de que aun otra mirada me mire. Esto es un poco como el cuento del Sujeto que lleva una bomba consigo en su viaje en avión en la suposición de que las probabilidades de que dos personas lleven una bomba en un avión son casi nulas.

Un ejemplo semejante es el de mirar a través de un vidrio-espejo unidireccional, que permite a uno ver el otro lado pero que no permite que uno sea visto, como los que hay en las salas de interrogación de la policía o en las salas de observación de los psicólogos. Cuando el observado "mira" el espejo, a pesar de que no puede ver a través de él, nosotros, del otro lado, activamos la suposición de que somos vistos.

¿Qué dice esto entonces sobre la arquitectura? Que la mejor forma de suspender la suposición fundamental de que somos vistos es mirar (a través de una ventana, es decir: mirar activamente). Inversamente de lo que se sospecha, las casas/edificios edificados

a partir de grandes bloques de vidrio no son ejemplos de vida expuesta a la mirada del otro sino de *máquinas de ver* (parafraseando el lema de Le Corbusier). Caminar frente a dichas construcciones nos hace ser vistos antes de ver lo que hay en su interior. Regresando a Wajcman, lo que la arquitectura (desde Brunelleschi y Alberti) ofrece como obstrucción a la mirada del Otro es la posibilidad de una ventana, pero no porque la seguridad de un adentro permite guarecernos de la mirada del Otro (no, porque aquello con lo que se construye el adentro es *precisamente el Otro*) sino porque podemos ver activamente y entonces "elevarnos a la dignidad de mirada", así sea momentáneamente.

El problema con esta solución es que la pura mirada, sin cuerpo que la contenga, no constituye un Sujeto, sino en el fondo, ejecuta su desaparición (*afánisis*). Y esto porque el descubrimiento fundamental que le espera al Sujeto alzado como gran Otro es que el gran Otro ni es tan grande ni es tan Otro; es decir, contiene un falla fundamental, en consistencia la misma que atraviesa al propio Sujeto parlante. El Sujeto escindido (\$) y el gran Otro fallado (A) de Lacan están vinculados. Y lo están porque ambos están sometidos a un orden que hace del significante que falta su más íntima consistencia.

[14]

La noción clásica de Representación que planteamos al inicio es la que se expresa como *algo que toma el lugar de algo*. El segundo "algo" responde a la suposición de que siempre "hay algo detrás" de la Representación (aun si en efecto hay o no hay algo). Es esta segunda suposición fundamental la que quiero examinar aquí. El esquema clásico de la Representación tiene, como hemos visto,

una propiedad fundamental: $\Delta(R \rightarrow x) \neq 0$: la distancia (Δ) entre R y x no puede ser cero.

Si bien la distancia entre el Representante y lo representado nunca es cero (es decir, nunca hay un intercambio perfecto entre R y x de tal forma que luego de expresar R al máximo obtenemos x), es posible —y de cierto modo es necesario— acortar la distancia entre R y x. Esto es, una *interpretación*. No debemos olvidar el origen etimológico de la expresión. Interpretar es *inter + preciar*; es colocar un precio equivalente entre dos cosas. Los términos *apreciar* y *despreciar* forman parte del mismo campo semántico. Pero al poner un precio, sucumbimos a la idea de que el intercambio es (o puede ser) perfecto. Por supuesto, no es así.

Una interpretación es una forma de acercar la Representación al x que "hay detrás" (por suposición fundamental). Obtenemos, entonces, la siguiente figura:

$$\frac{R}{i}$$

que, en buena cuenta, se parece mucho al signo lingüístico saussureano, solo que la "i" en este esquema padece de la suposición fundamental y, por lo tanto, tiene un ojo puesto en aquello que la R "reemplaza". La interpretación (i) intenta una equi-valencia entre R y x, pero esta no puede ser sino aproximativa y no supone un intercambio perfecto. La razón es obvia: "i" es una cadena de significantes. Como tal, obedece el Teorema de Lacan. En tanto siempre faltará un significante (S1) el intercambio de S2 por x siempre será incompleto. De hecho, S1 es el significante de x.

Pero hay algo más, y ese algo más es puntualmente metafórico. El "inter-precio" de la interpretación busca sustituir el x que hay "detrás" de toda R por "i", como en el esquema general de la metáfora propuesto por Lacan.

[15]

Debemos considerar, en cambio, los alcances de la *interpretación* dentro del Psicoanálisis para ponderar los alcances del esquema representacional. El siguiente es un pasaje poco atendido de la *Interpretación de los sueños* que Freud se vio obligado a incluir como nota a pie de página en la edición de 1925 —es decir, veinticinco años después de la primera edición— y sobre el que ha incidido Žižek²³:

"Hubo una época en que encontraba extraordinariamente difícil acostumbrar a los lectores a diferenciar el contenido manifiesto de los sueños del pensamiento latente. (...) Pero ahora, cuando los analistas al menos se han puesto de acuerdo en reemplazar el sueño manifiesto por su significado revelado por la interpretación, hay varios de ellos culpables en caer en otra confusión a la que se aferran con igual obstinación. Buscan hallar la esencia de los sueños en el contenido latente, por lo que no consideran la diferencia entre el pensamiento onírico latente y la elaboración onírica. En el fondo, los sueños no son más que una forma particular de pensar, hecha posible por las condiciones del dormir. Es la elaboración onírica la que crea esta forma y ella sola es la esencia del sueño"²⁴.

Lo que está diciendo Freud es que x es irrelevante. O, más bien, que x puede desempacarse utilizando las herramientas de

los procesos secundarios (es decir, del lenguaje sintácticamente articulado). Lo importante, la "esencia del sueño" es justamente cómo es que el pensamiento latente se hace contenido manifiesto. Ese es el trabajo del sueño. Y, el trabajo del sueño opera sobre la base de los mecanismos de los procesos primarios: condensación y desplazamiento. Por ello, la interpretación cobra un valor singular en el análisis, porque remeda la transición entre los contenidos latentes y los manifiestos y busca en esa transición, en esa elaboración, el secreto del sueño.

Esto equivale a decir que la x es un señuelo que tiende el inconsciente para que el trabajo onírico y la interpretación subsiguiente se den.

[16]

Históricamente, el esquema clásico de la Representación en ocasiones ha sido atacado. Posiblemente el primer ejemplo del que tenemos noticia lo refirió Plinio en el Libro XXXV de su *Historia Naturalis*.

Zeuxis y Parrhasios, los dos pintores más famosos de la antigüedad griega, decidieron hacer una competencia para ver quién era el mejor. Ambos se presentaron en público con sus obras y Zeuxis fue el primero en correr el velo que cubría su cuadro y revelarlo: había pintado un racimo de uvas y lo había hecho de forma tan realista que una bandada de pájaros que volaba sobre ellos se lanzó sobre el muro en el que Zeuxis había pintado el racimo. Satisfecho con su obra, Zeuxis le dijo a su rival Parrhasios: "Ahora descubre tú el velo que cubre tu obra para ver qué has pintado". A lo que Parrhasios respondió: "Yo he pintado el velo".

La moraleja convencional de esta historia es la siguiente: Parrhasios ganó la competencia porque, si bien Zeuxis pudo engañar a los pájaros, Parrhasios pudo engañar a Zeuxis. Pero como suele ocurrir con las moralejas convencionales, esta tampoco llega a concluir todo lo que debería. Sí, es verdad que Parrhasios engañó a Zeuxis mientras que Zeuxis apenas engañó a unas aves. Pero lo que esta moraleja no termina de explicar es la terrible irritación que esta historia le causaba a Platón. Eso debería darnos una pista de que hay más.

Dicho lo anterior, es claro entonces que Parrhasios violó ambos principios de la Representación. Al pintar el velo, representó la representación (violando el principio de anti-reflexividad) y al mismo tiempo afirmó que no había nada detrás de la representación salvo la superficie misma de su lienzo. Esto fue lo que irritó a Platón en gran forma. Pero un segundo aspecto de la crítica de Parrhasios no debe pasarse por alto. Su ejercicio funciona solamente pintando un velo. No lo hubiera logrado pintando una manzana que luego, digamos, Zeuxis hubiera tratado de comer. Porque lo que el velo sugiere es justamente la sensación de que "hay algo detrás". Pero no hay nada detrás, ni siquiera la representación de un velo. Lo que Parrhasios propone con su experimento es, entonces, que todo concluye en la superficie. Varios siglos después, Hegel intentaría algo similar en su *Fenomenología del Espíritu*.

Si un cierto instinto hace al pájaro lanzarse tras frutas, un cierto instinto hace al hombre lanzarse tras un "detrás" supuesto en todo lo que ve.

El alcance de la crítica de Parrhasios se siente hasta nuestros días. Ningún post- conocido se libera de su estigma, porque en buena cuenta lo que ningún post-estructuralismo, post-modernismo, post-euro/logo/falocentrismo puede evitar es la suposición de que "hay algo detrás". Las diferencias son meramente en la calidad de lo que "hay detrás": lo Real u otra copia. Pero la suposición persiste. Y persistirá mientras sigamos insistiendo en que no hay nada detrás. Este dogma negativo se auto-destruye performativamente.

Tal vez la frase más conocida de todo el siglo XX filosófico sea la última proposición del Tractatus: "De lo que no puedes hablar debes callarte". Pero, ¿por qué sintió Wittgenstein la necesidad de *decir* que no se podía decir? ¿Por qué no se calló la boca simplemente? ¿Narcisismo? Pero entonces dicho narcisismo es terriblemente popular en occidente: Kant, Russell, Magritte, Lacan lo sufrieron notablemente: "no hay acceso a la cosa-en-sí", "el actual rey de Francia no existe", "esto no es una pipa", "la Mujer no existe".

Y esto porque el problema con que "no hay nada detrás" es que parece que hemos caído en la trampa de ver si hay algo detrás, comprobar que no hay y regresar con las malas noticias. Decir "no hay nada detrás" es justamente caer de la peor forma en la trampa de suponer que hay algo, de ir a ver si es cierto y de no encontrar nada. Por eso la crítica de Parrhasios es tan limpia, tan universal, tan persistente. Y, por eso también, ni siquiera la reversibilidad del signo en la era del simulacro de Baudrillard es inmune a ella.

[17]

"La arquitectura es representación" quiere decir que pertenece a un orden en el que el esquema general que hemos venido trabajando ($R \rightarrow x$) se aplica. Un Representante arquitectónico contiene la suposición fundamental de que "está en lugar de otra cosa". Una casa no es solo una casa sino que está en lugar de otra cosa. En esto, la representación arquitectónica se asimila a la representación estética en general. Un cuadro no es solo un cuadro sino que está en lugar de otra cosa. Como hemos visto, esa "otra cosa" puede no existir, pero suponer que existe garantiza que R va ser interpretado y que estamos, por ende, ante una representación.

Este es el momento de operar una distinción final. Distingo lo que voy a llamar una *representación cerrada* de una *representación abierta*. Una representación cerrada es aquella en la que tanto R como x son conocidos. Este es el caso típico de una representación política o diplomática. Yo sé exactamente cuál es el Representante y cuál es lo representado en el caso de un embajador, por ejemplo. El canciller del Perú (Representante) representa ("está en lugar de") al estado-nación Perú (representado). Lo mismo ocurre con el alcalde de San Isidro o con el presidente de la República. Por eso, esto que gozamos se denomina *democracia representativa*; porque el esquema general de la representación opera plenamente.

La consecuencia ética más importante de toda representación cerrada es que la interpretación (es decir, el movimiento de crítica y acercamiento de la relación entre R y x) es indispensable. Es especialmente importante para garantizar que la propiedad fundamental del esquema general de representación se cumpla, a saber, que un Representante no puede representarse a sí mismo. Esta

es la tentación totalitaria que está presente, constitutivamente, en toda democracia representativa.

Una representación abierta es aquella en la que desconocemos \underline{x} . Este es el caso típico de la representación estética y de la arquitectura como arte. Un cuadro, un poema, una casa, decimos, "está en lugar de otra cosa" pero no sabemos exactamente qué es esa otra cosa. Por ello hablamos, desplegamos nuestras cadenas de significantes (S2) en el intento de acercar \underline{x} a R, de ponerlos en relación; es decir, interpretamos R. Pero dicha interpretación, en tanto cadena simbólica, tiene todas las propiedades del Teorema de Lacan: siempre faltará un significante y, por lo tanto, dicha falta es la garantía que ningún intercambio perfecto de R por \underline{x} sea posible.

Entonces, cuando decimos que la arquitectura es representación, queremos decir que pertenece a un discurso simbólico que zurce sus cadenas parciales de significantes en unidades imaginarias a las que concedemos significado. Reconocemos, paralelamente, que el carácter esencialmente abierto de la representación arquitectónica la haga permanentemente interpretable. En tanto es estructuralmente imposible intercambiar R por \underline{x} en ningún tipo de representación (y mucho menos en las abiertas), la arquitectura como representación se juega en el plano imaginario, que es un orden bi-dimensional. Pero en un orden bi-dimensional los seres humanos no pueden habitar.

Dijimos al inicio que la arquitectura alberga una tensión constitutiva: es representación y es habitación, simultánea y exclusivamente. Ahora entendemos un poco mejor por qué. La representación pertenece al orden imaginario, que es un orden de

dos dimensiones. La habitación añade una dimensión más. Pero, al hacerlo, no trae consigo los resultados de la segunda. Es decir, cuando habitamos, no es que le sumamos una dimensión al 2D y arrastramos las propiedades adquiridas en la bi-dimensionalidad hacia el 3D. Las propiedades se pierden, o mejor, en el 3D las propiedades son otras. Por ejemplo, las propiedades del 1D Simbólico (desplazamiento indefinido, Teorema de Lacan, no completitud, no totalidad, etc.) no se arrastran hacia el orden 2d Imaginario. Es cierto, sobreviven en él subversivamente, pero no son una de sus propiedades. Similarmente, las garantías de unidad, significado, integridad, totalidad propias del orden Imaginario no se llevan consigo al orden 3D.

La habitación, por lo tanto, que si es algo es 3D, no trae consigo el significado. Habitar es, como sugerí al inicio, *tomar un lugar para si en ningún sentido*. Esto último, "en ningún sentido" quiere bloquear el contrabando de significado del 2D al 3D. La pregunta que queda por responder, sin embargo, es ¿quién habita? Ya, la primera respuesta es el ser humano. Pero me pregunto más bien bajo qué máscara conceptual habita el ser humano. Hemos visto que el ser humano es Sujeto en el Simbólico y Yo en el Imaginario; pero ¿qué es el ser humano cuando habita?

¿Qué es el ser humano que habita?

Mi punto de llegada es el punto de partida del texto de Stillemans.

NOTAS

- 1 La frase original es "A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity" ["Logic as Semiotic: the Theory of Signs" [1897] en *Philosophical writings of Peirce*, Dover, New York 1955 pp. 98-119].
- 2 J. Lacan, Seminario XVIII, 4 mayo 1966.
- 3 J. Stillmans, "Les trois dimensions de l'habiter / Habiter le Réel", ms 2007.
- 4 A. Zupančič, "Ethics and tragedy in Lacan" en *The Cambridge Companion to Lacan*, J-M Rabaté ed. Cambridge U Press, Cambridge 2003, pp. 173-90.
- 5 Otros son (humor--->fuego), (rubor--->vergüenza). Para una exposición detallada de estos ejemplos y sus consecuencias cf. J-C. Milner *El periplo estructural*, de donde saco buena parte del material de esta sección.
- 6 S. Kripke, *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge 1980; G.Evans, *Varieties of Reference*, Oxford University Press, Oxford 1982.
- 7 Le escuché la prueba a Fodor en una conferencia que dio en la Universidad de Arizona a comienzos de los años 2000. La prueba es la siguiente: supongamos, por hipótesis, que el significado de un término es un conjunto de rasgos semánticos asociados al término. Así, por ejemplo, el término "perro" tiene asociados los rasgos {animal, cuadrúpedo, mamífero, con hocico, que ladra...}. Pensemos ahora en un niño que acaba de aprender el significado del término "perro". Preguntémosle de ese niño: ¿ha aprendido el significado de "perro" antes o después de aprender el significado de "animal"? Ciertamente antes. ¿Antes o después de haber aprendido el significado de "cuadrúpedo"? Ciertamente antes. ¿De "mamífero"? Antes. ¿De "hocico"? Antes. ¿De "ladrar"? Antes. Por lo tanto, el niño ha aprendido el significado de "perro" antes de haber aprendido el significado de cada uno de los rasgos que, por hipótesis, constituyen el significado de "perro". Por lo tanto, el significado de "perro" no puede ser un conjunto de rasgos semánticos. QED. Si se objeta que tal vez otro haz de rasgos se aprende antes que "perro" y sirven para definir "perro", entonces ¿cuál?
- 8 J. Lacan, "Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" en *Escritos 1*, Siglo XXI, México 1976 (E 515).

- 9 J. Lacan, Seminario XX, 15 mayo 1973.
- 10 J. Lacan, Seminario III, 7 diciembre 1955.
- 11 C. Diamond, "Anselm's Riddle" en *The Realistic Spirit: Wittgenstein, Philosophy and the Mind*, MIT Press 1995.
- 12 B. Fink, *Lacan to the Letter*, University of Minnesota Press, 2004, p. 103.
- 13 J.-C. Milner, *El periplo estructural*, Amorrortu 2003, pp. 155 y siguientes.
- 14 J.D. Nasio, *Los ojos de Laura*, Amorrortu, Buenos Aires 1993, p. 55.
- 15 J. Butler, E. Laclau, S. Žižek, *Contingencia, hegemonía, universalidad*, FCE Buenos Aires 2003.
- 16 M. Recalcati, "Las tres estéticas de Lacan" en *Las tres estéticas de Lacan*, Ediciones del Cifrado 2006.
- 17 M. Recalcati, "Las tres estéticas de Lacan" en *Las tres estéticas de Lacan*, Ediciones del Cifrado 2006, p. 15.
- 18 M. Recalcati, "Las tres estéticas de Lacan" en *Las tres estéticas de Lacan*, Ediciones del Cifrado 2006, p. 16.
- 19 M. Recalcati, "Las tres estéticas de Lacan" en *Las tres estéticas de Lacan*, Ediciones del Cifrado 2006, p. 17.
- 20 G. Wajcman, "La casa, lo íntimo, lo secreto" en *Las tres estéticas de Lacan*, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires 2006, pp. 93-114.
- 21 G. Wajcman, "La casa, lo íntimo, lo secreto" en *Las tres estéticas de Lacan*, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires 2006, pp. 95-6.
- 22 cf. G. Wajcman, *Fenêtre*, Paris 2004.
- 23 S. Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Buenos Aires 2003.
- 24 S. Freud, *Interpretación de los sueños*, Nota de 1925 al Capítulo VI, "Elaboración onírica", Biblioteca Nueva, Madrid 1972, trad. de L. López-Ballesteros, ligeramente modificada. Debemos a Žižek el haber puesto énfasis en este pasaje y sus consecuencias (cf. *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI 2003, p. 38).

2 JEAN STILLEMANS

LAS TRES DIMENSIONES DEL HABITAR

**Transcripción de la conferencia.
Lima, diciembre de 2007.**

2

JEAN STILLEMANS



figura 1.
(imagen elaborada por J. Stillemans)

Esto no es una pintura de René Magritte. Es un falso Magritte. Me excuso de ser, por una vez, un falsario. Una parte de la pintura ha sido escondida tras un velo, como en aquella célebre historia en que la pintura de Parrhasios engaña a la mirada de los hombres.

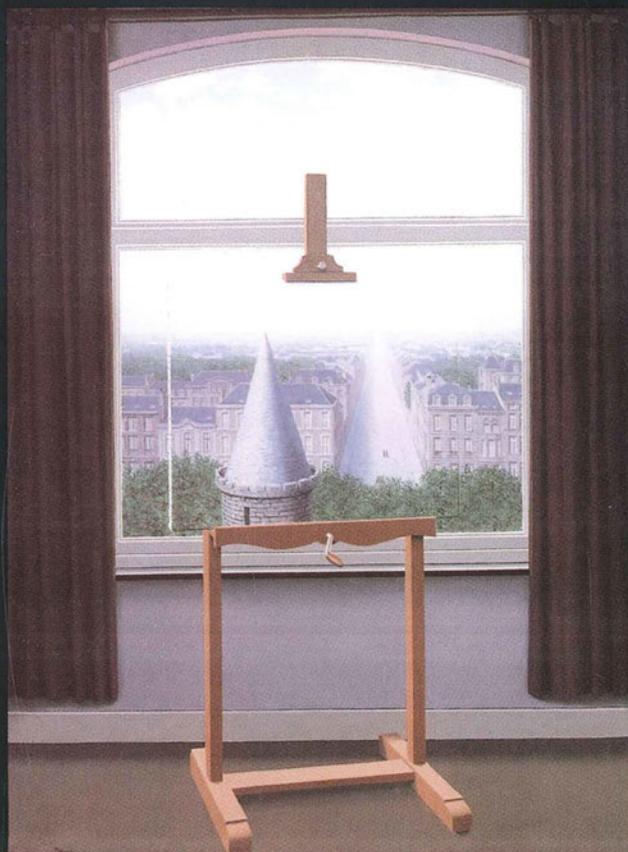


figura 2.

Aquí la verdadera pintura de Magritte, llamada: "Los paseos de Euclides".

Esta imagen es verdadera, sin embargo perturba nuestra mirada. La pintura crea una imagen que perturba y anula nuestras costumbres: la profundidad de la avenida aparece como un objeto de contornos bien definidos, similar al techo en forma de cono. Dos objetos, extraños entre sí, calzan según nuestra percepción: la profundidad y el cono; lo vacío y lo lleno.

Perturbar y anular, esta pintura hace operar ambas: ;"perturbar y anular"! El vacío reducido a una forma llena, pero simultáneamente el lleno deviene una ilusión.

Digamos de una manera muy rápida que el mundo está hecho de imágenes y de palabras.

Magritte, quien realizó tantas pinturas que ponen en juego imágenes y palabras, nos muestra que el mundo de las imágenes y de las palabras no es evidente: es como una manzana comida por un gusano.

Esta imagen corresponde a una esquematización operada por Lacan del nudo borromeo. Este nudo es susceptible de mostrar las tres dimensiones constitutivas del sujeto humano.

La imagen, vista desde un ángulo no previsto por Lacan, no permite distinguir gran cosa. Hay una cierta confusión, un entrelazamiento confuso allí donde Lacan tenía como objetivo una aclaración.

Permítanme decir esto: una imagen engaña enormemente.

Luego de estos preliminares, voy a seguir con algunos otros.

Para comenzar nuevamente: "No hay teoría lacaniana de la arquitectura".

Es un hecho: Jacques Lacan no propone, en ninguno de sus trabajos, una enseñanza que se refiera a una articulación de aquello que la arquitectura dispone. En efecto, solo algunos enunciados dispersos en los escritos y seminarios de Lacan convocan a la arquitectura. Entenderemos en este ensayo la arquitectura a la vez como una práctica y como una cosa.

Mi punto de partida será doble.

Por una parte, algunos conceptos "generales" de Jacques Lacan, en tanto ofrecen un material potencial para conducir un pensamiento sobre la arquitectura. Se trata de una hipótesis: los conceptos de Lacan serían suficientes para contribuir a sostener el despliegue de un pensamiento sobre la arquitectura.

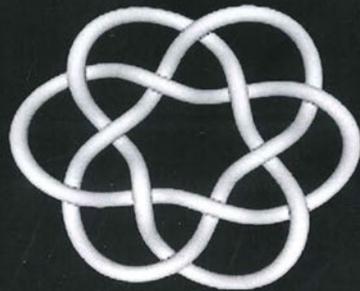
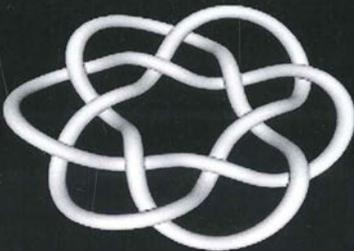
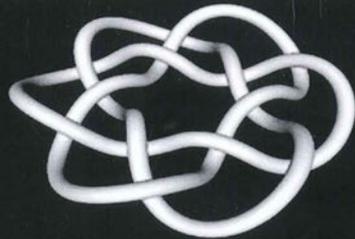
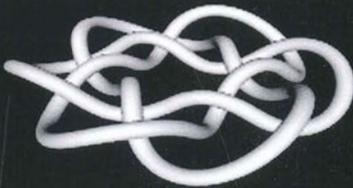
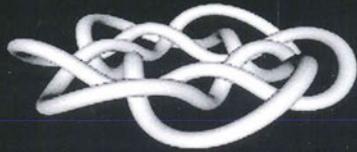
Por otra parte, movilizaré ciertos enunciados específicos de Lacan en tanto estos ofrecen las intersecciones precisas entre los conceptos lacanianos generales y la arquitectura.

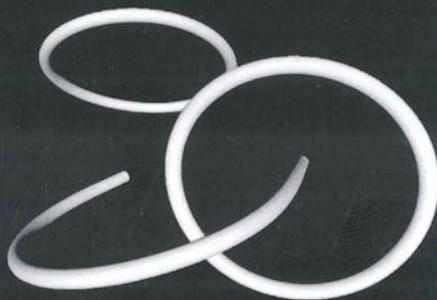
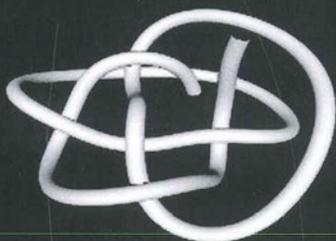
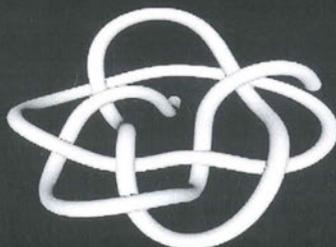
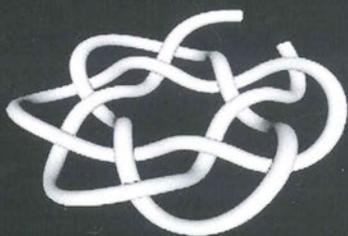
Me sentiré "libre" de operar desde este punto de partida doble. No tengo la pretensión —la cual, creo, sería trivial o idiota— de deducir aquello que Lacan hubiera pensado pero no dijo acerca de la arquitectura o de hacer explícito aquello que, como un tesoro, estaría contenido entre líneas en sus trabajos.

Mi objetivo es construir un discurso de tipo "antropológico" respecto de la arquitectura. Antropológico es una calificación que afecta el discurso de la arquitectura: en la situación actual,



figura 3





no es posible sostener un discurso de la arquitectura que no sea antropológico y que no incluya lo humano como su base.

Luego, un discurso que se plantee un conocimiento de lo humano. Prefiero decir el *antropos* más que el *humano* para evitar toda confusión con la búsqueda humanista que, suponiendo una complementariedad entre el hombre y el mundo, trata de pensar y de construir en armonía. El *antropos* no es el estadio más avanzado ni el grado más excelso logrado por la creación natural o divina. En todo caso es el defecto. El *antropos* está dividido, marcado por una falta, un hiato, un desacuerdo.

Freud describió las tres heridas narcisistas del *antropos*: Copérnico saca a la Tierra de su posición central y la reemplaza en el orden cósmico por el Sol; Darwin —para decirlo brevemente— revela que el hombre desciende del mono, y luego el propio Freud descubre el inconsciente y las pulsiones: el hombre no gobierna su conciencia, el hombre es gobernado por su inconsciente.

Podríamos resumir la situación del *antropos* de la manera siguiente: el hombre no está en el centro del mundo. Por el contrario, es producto de un encadenamiento azaroso, y habría que ver los trabajos de Jacques Monod¹ a este respecto. Otra manera de decirlo sería, en términos más freudianos, que el hombre no es el maestro de sus palabras ni de sus deseos. O, en términos lacanianos, "ça parle en l'homme" ("aquello habla en el hombre"). El idioma habla en el hombre, y no es que hable el hombre.

El hombre como sujeto consciente que conocería y dominaría los objetos y su horizonte, las imágenes y las palabras, es decir, el

2 LAS TRES DIMENSIONES DEL HABITAR, Jean Stillemans

mundo es una ilusión, una construcción imaginaria, una denegación de la incompletitud esencial del *antropos*.

Avancemos.

En 1973, en un seminario² que llevaba semanalmente, Jacques Lacan enunció lo siguiente:

"L'être parlant habite un espace à trois dimensions".

("El ser hablante habita un espacio de tres dimensiones").

Esta afirmación, cuya continuación mencionaré pronto, parece convocar tres nociones cuya eventual compatibilidad no está asegurada.

Primera noción: "el ser hablante".

Segunda noción: "habitar".

Tercera noción: "un espacio de tres dimensiones".

"El ser hablante"

En términos lacanianos, el hecho de hablar es aquello que distingue al *antropos*. Es su punto de partida, el corte desde donde surge. Hago mía esta distinción. Habría que entender la frase de la siguiente manera:

- "El ser hablante", porque habla, habita.
- Porque habita, "el ser hablante" habita un espacio estructurado en tres dimensiones.

Cada término implica al siguiente: "el ser parlante" implica el habitar; "habitar" implica las tres dimensiones.

Retomo cada uno de los términos.

Primero: "El ser hablante".

En la Biblia, específicamente en el Evangelio según san Juan (1:1-3), encontramos esto: "Al comienzo era el Verbo". Comprendámoslo así: las palabras hicieron advenir las cosas de las que se separan. Una palabra no es una cosa, pero una palabra es la causa de una cosa. Una palabra causa una cosa, las palabras causan las cosas. Hablar es, entonces, hacer advenir la división, el hiato entre las palabras y las cosas.

Aristóteles pensó lo siguiente: el hombre es un animal político, un animal dotado de razón. Si la razón o lo político pueden identificarse como las propiedades de lo humano, es en tanto estos son efectos del habla. La condición de la razón y de lo político es la puesta a disposición de la palabra. La razón y lo político son los efectos del habla, ya sea del lenguaje o de la lengua que soportan y condicionan las palabras. Añadiría esto: el habla no es el *todo* del *antropos*, pero el *antropos* se sostiene en el conjunto de los efectos del habla.

El segundo término de la frase de Lacan es "habitar". Hay escritos de Martín Heidegger que seguramente ustedes conocen y que Lacan conocía muy bien. En 1956, Lacan tradujo al francés el artículo *Logos*, de Martín Heidegger. Heidegger es, por cierto, el principal responsable del avance en el pensamiento contemporáneo de la noción de habitar. Habitar, según Heidegger, es el lugar donde cuatro partes se reúnen (la tierra, el cielo, los divinos y los mortales). A esto él lo llama las cuatro partes, la cuaternidad³. Pero Heidegger despidió explícitamente la capacidad del espacio geométrico en favor de la idea de lugar y la reunión de la partición en cuatro. El lugar de reunión es algo capital en

la idea de Heidegger. Siguiendo a Heidegger, completándolo, interpretándolo, la división del espacio en tres dimensiones equivoca o se desencuentra de la reunión, porque la reunión es lo contrario de una división. Entonces, se desencuentra de la división de la tierra, del cielo, de los mortales y de los inmortales.

El tercer término se refiere al espacio de tres dimensiones. Al hablar de esta manera, Lacan se aleja del sentido dado por Heidegger. Habiendo dicho esto, y tomando nuestras propias consideraciones comunes, entender que el espacio está dividido en tres dimensiones nos parece bastante natural. Numerosas culturas, desde que comienzan a producir artefactos, movilizan tres dimensiones. Sin embargo, hay que añadir esto: la movilización de dos dimensiones también es muy constante en el conjunto de las culturas. Podemos decir que las arquitecturas y los objetos pertenecen a una división en tres dimensiones y que las imágenes y las escrituras pertenecen a una división en dos dimensiones.

Las imágenes, las dos dimensiones, son lo que Lacan llama una puesta en plano ("une mise a plat"). Entre las culturas, la cultura occidental se distingue por haber inventado una geometría abstracta, ideal. Una geometría concreta pertenece a un conjunto de culturas —quizá no a todas pero sí a un conjunto de culturas. Sin embargo, occidente es la cultura que constituyó una geometría ideal al lado de una geometría concreta. Euclides y Descartes son, entre otros, dos nombres ligados a la producción de la geometría ideal y a esta constitución o división del espacio en tres. Euclides distingue la anchura, la longitud y la altura de un objeto geométrico o de un objeto geometrizable, y Descartes radicaliza esta división extendiendo sin ambigüedad al infinito el sistema de coordenadas que todos conocemos.

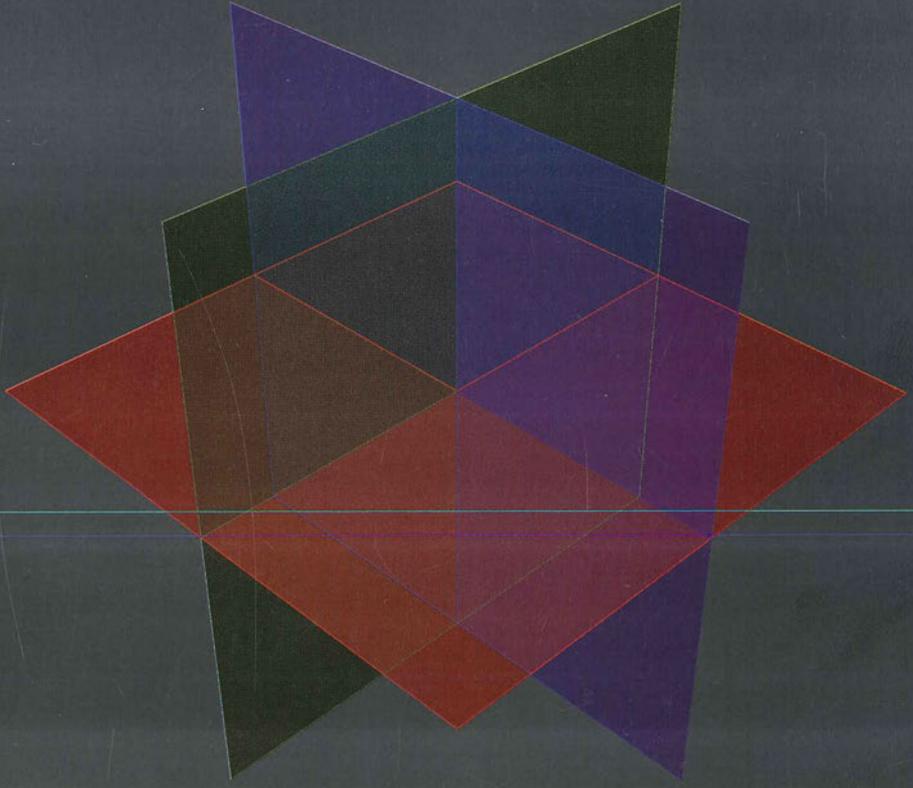


figura 4

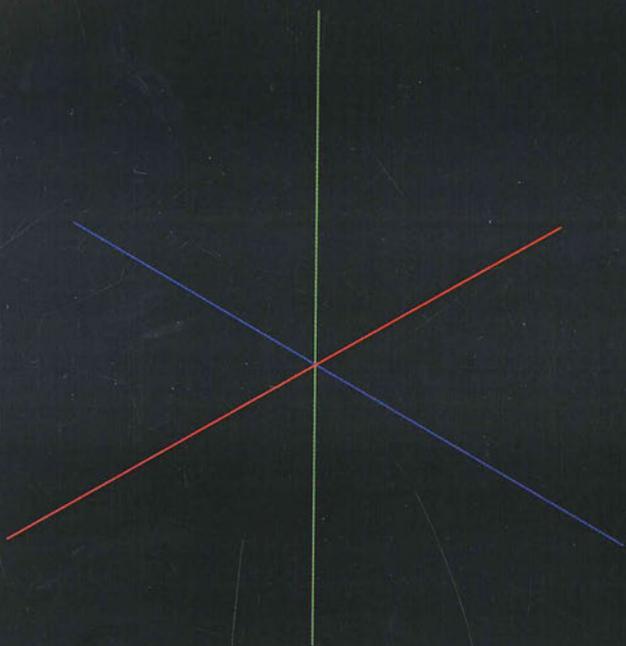


figura 5

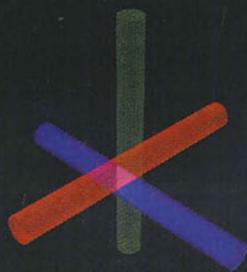


figura 6a



figura 6b

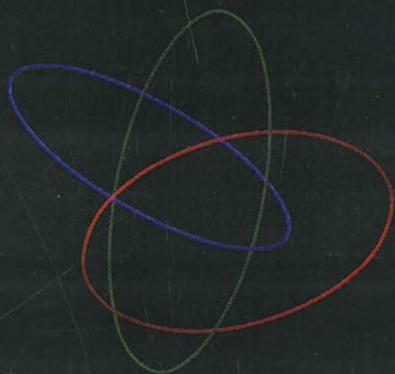


figura 7a

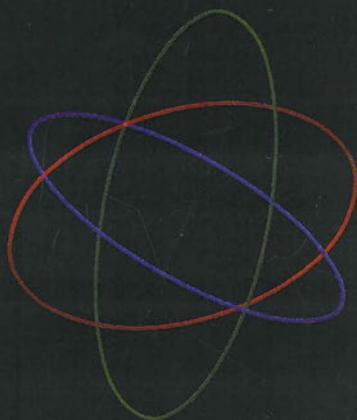


figura 7b

Vemos aquí un volumen, un espacio volumétrico generado o dividido por tres planos (fig. 4).

Aquí tenemos los colores azul, verde y rojo, cuyas intersecciones, en cada uno de estos planos, por supuesto, forman tres rectas, y la intersección de las rectas se hace en un punto. Conviene notar aquí que el volumen, los distintos planos, las rectas, el punto, no tienen existencia concreta ni material. Se trata —si puedo decirlo así— de una visión, una vista de la mente.

En efecto, la geometría euclidiana, y luego la cartesiana, suponen un espacio ideal que no se confunde con la materia. La geometría se diseña, y entonces, apela a nuestra percepción sensible, que pasa por la imagen, la que pasa por el ojo. Pero es una suerte de defecto, es un camino inevitable ligado a nuestra condición carnal. El dibujo de las figuras geométricas, el dibujo concreto está ahí solamente para permitirnos sobrepasarlo, acceder a una verdad más absoluta que está más allá de lo sensible, más allá del mundo de los sentidos; es decir, una verdad de pura inteligencia, de puro conocimiento.

Lacan, por su parte, va a regresar sobre la materialidad sensible de las figuras geométricas y va a asumirla como tal.

Unas rectas como las que vemos aquí, rectas inmateriales en este dibujo geométrico (fig. 5), van a convertirse en cuerdas como las que usan los marinos en los navíos o los verdugos que cuelgan a los condenados. Las rectas se engrosan. Eso significa que las rectas que se metamorfosean en cuerdas materiales ya no pueden tener un punto de intersección (fig. 6). En efecto, una intersección supone que no haya materia, que las rectas puedan interpenetrarse.

Si vamos de tres líneas rectas puras, que encuentran intersección en un punto común e inmaterial, hacia tres cuerdas materiales, la novedad es la siguiente: las tres cuerdas se tocan, se cruzan sin mezclarse, alejándonos de la geometría euclidiana o cartesiana.

Si, por otro lado —porque aquí no se detiene el razonamiento de Lacan—, admitimos con él que las tres cuerdas que vemos aquí, poseen una longitud infinita y que además se curvan para regresar sobre sí mismas pasando por el infinito (fig. 7), entonces ¿qué es lo que ocurre? Lacan recupera un punto de teoría matemática hecho por Desargues en el siglo XVII.

Respecto de estas rectas al infinito, Desargues plantea la hipótesis de que regresan sobre sí mismas y que, por lo tanto, son curvas, y que antes de poder regresar sobre sí mismas han pasado por el infinito. Entonces, una recta infinita no tiene dos puntos infinitos sino uno solo y regresa sobre sí misma.

La ambición de Desargues es algo ambigua. El punto infinito —como el punto de fuga en perspectiva— ha sido problemático desde el Renacimiento. Desargues quería tratar esta cuestión del infinito mismo o quería reabsorberla diciéndose finalmente: una recta infinita es como un círculo, solamente que es terriblemente grande y que al final regresa sobre sí misma.

Entonces, no sabemos muy bien si Desargues trabaja de verdad la noción de infinito. Vamos a decir que Lacan retoma a Desargues y lo tomaremos como hipótesis. Si hacemos esto, no cambia nada. Es el mismo acercamiento, y si me alejo infinitamente, obtengo tres curvas (fig. 8). Estas son las tres curvas que se cierran, en principio, en un espacio infinito.

Es momento de retomar la afirmación de Lacan:

"El ser hablante habita un espacio de tres dimensiones".

Lacan completa esta afirmación y agrega:

"El ser hablante habita en un espacio de tres dimensiones: lo Real, lo Simbólico, lo Imaginario".

Y acompaña estas tres dimensiones con una escritura, diría yo de tipo matemático RSI. R (real), S (simbólico), I (imaginario).

El espacio de tres dimensiones, entonces, es el que hemos obtenido transformando las rectas inmatriciales de la geometría en tres cuerdas gruesas, asociadas en un nudo borromeo. Cada una de estas tres cuerdas es, para Lacan, necesaria y suficiente. Cada una contribuye a fabricar una estructura: la estructura constitutiva del *antropos*, del ser humano. Hemos salido del espacio cartesiano y euclidiano de pura inteligencia y nos acercamos a un espacio que nos muestra la estructura constitutiva del hecho antrópico. Esta estructura es mostrada por los tres círculos, las tres cuerdas, y la manera como ellas están asociadas en el nudo borromeo.

Aquí tenemos I para Imaginario, R para Real y S para Simbólico (fig. 10). Cada una de estas cuerdas posee un nombre que es el de una dimensión constitutiva del *antropos*.

¿Este pasaje del espacio euclidiano al nudo borromeo es un juego de palabras de una retórica que asimila estas tres dimensiones? Yo no lo creo, y voy a tratar de mostrarlo progresivamente.

Hay que retomar y añadir algunos elementos en nuestra búsqueda. ¿Qué es un nudo borromeo? ¿Qué es un nudo borromeo tal como Lacan lo construye?

Tomemos un aro, sin importar cual, y observemos cómo se comporta: este pasa enteramente por encima de un segundo aro y enteramente por debajo de un tercero (fig. 11). Cada uno de estos aros está en idéntica situación en relación con los otros dos. Sin embargo, es imposible separar uno de otro. Están ligados, pegados, anudados. Esta es una disposición distinta de aquella que une a aros como los olímpicos, por ejemplo. Los aros olímpicos son de naturaleza tal que se encadenan como los eslabones de una cadena, uno al interior del otro. De manera que, si yo corto uno de los eslabones —uno de los círculos— y lo dejo partir, los otros dos continúan ligados, atados.

En el caso del nudo borromeo, si cortamos un aro, los otros dos se vuelven independientes. Dos aros no estarán atados; es necesario un tercero para fabricar el nudo.

Insistamos: tres aros son necesarios para que un nudo borromeo se constituya (ver imágenes en p. 74).

Es posible fabricar un nudo borromeo con cuatro círculos, siete, mil, un millón, pero el resultado va a ser siempre el mismo. Todos van a mantenerse en conjunto, pero basta con que yo corte uno —uno sobre mil— para que los 999 otros se liberen. Esa es la propiedad del nudo borromeo: a partir de tres, funciona; es suficiente.

Es importante que notemos que esta estructura del nudo borromeo no implica ningún orden jerárquico, no hay ninguno de los círculos que tenga precedencia ni capacidad de articular mayor que otro, y, en cuanto al corte, el único corte necesario puede aplicarse en cualquiera de los círculos.

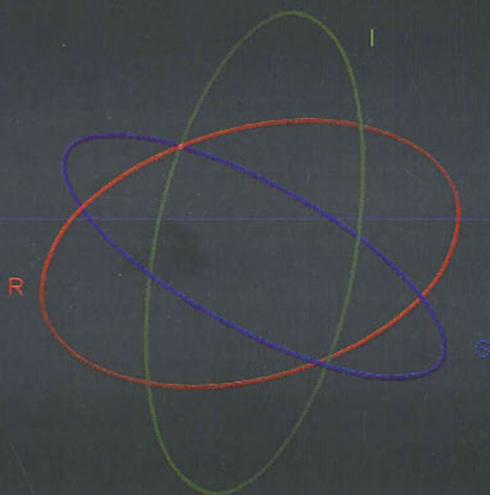


figura 10

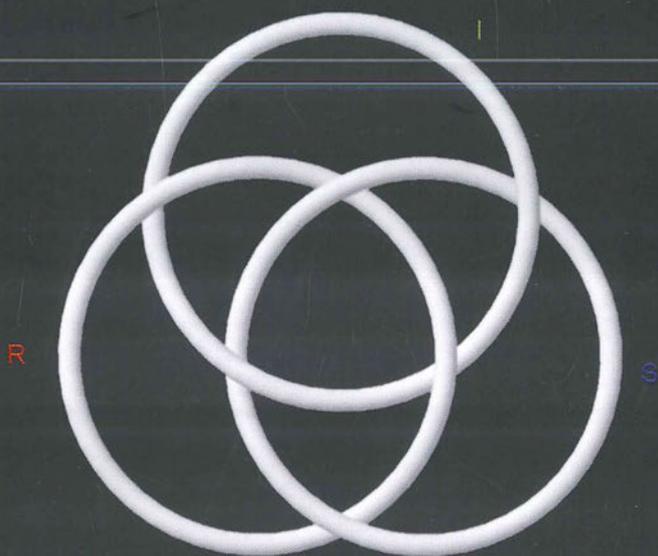
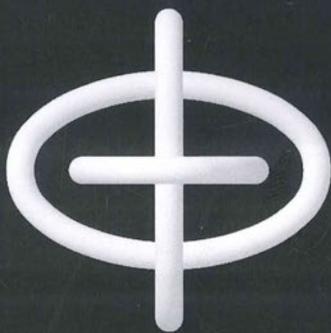
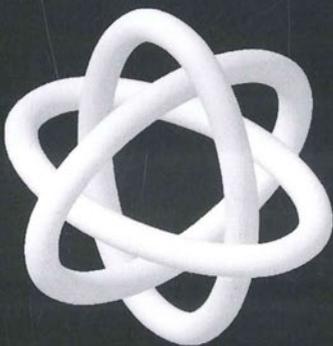
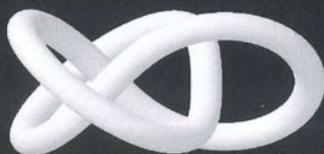
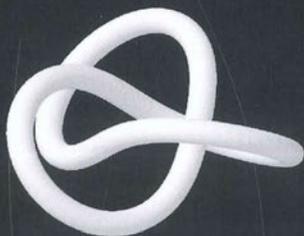
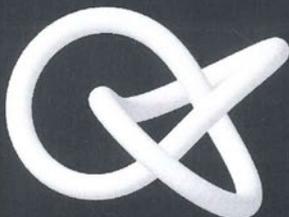
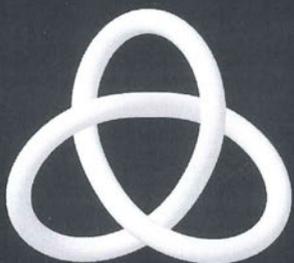


figura 11



Son distintos, no se confunden entre sí, pero están en la estructura con un estatus igual unos respecto de los otros. Esto es importante porque, para Lacan, todo esto está enganchado con una visión estructural del hecho humano.

Entonces, cada una de las famosas dimensiones de las que vamos a hablar ahora: lo Real (R), lo Simbólico (S) y lo Imaginario (I), tienen la misma condición, el mismo estatus. Ninguna de estas condiciones tiene prevalencia sobre las demás.

Ahora, ¿cuáles son las propiedades de estas tres dimensiones?

REAL: HAY

Comencemos por lo Real. Si seguimos la enseñanza de Lacan, lo Real se puede reemplazar por esta fórmula: "hay".

Solamente y abruptamente.

Es una pura declaración de existencia.

Hay algo que es.

Yo podría añadir: hay una cosa (en el sentido de "haber ahí"), más que no haber nada. Es como un corte que corta sobre la nada. Nada más.

Lo Real convoca a la vez el vacío y la existencia de algo que aparece cortando el vacío. No se puede hablar de lo Real sin una especie de vértigo. Lo Real está en los confines de lo experimentable, como la proximidad de la muerte o lo inédito de un nacimiento. Es la potencia infinita de la aparición o la potencia infinita de la desaparición. El borde de lo que hay, de que hay alguna cosa, el contrario absoluto del mundo, lo inmundo, el hueco. Sin embargo, no nos podemos quedar en el borde de las cosas. Podríamos resbalar y hundirnos en el vacío.

La fórmula de Lacan es explícita en este sentido: lo Real es imposible.

Es lo imposible, lo imposible de decir, lo imposible de imaginar (salvo, quizás, bajo la forma de algún rasgo o alguna traza vacilante).

Lo Real no puede ser tomado por las otras dos dimensiones: lo Simbólico y lo Imaginario. Y es lógico: de acuerdo con la estructura del nudo, cada círculo es independiente y no se confunde con los otros dos.

SIMBÓLICO: HAY DISTINCIÓN

La segunda dimensión —y recordemos que no es según orden de importancia— es la de lo Simbólico.

Lo Simbólico es la dimensión que distingue *hay* de *hay distinción*. Es la dimensión que distingue, que discierne por pura diferencia, por exclusión. Es el orden del lenguaje, de la lengua, el dominio de las palabras. Una palabra como material fonético solo se pronuncia en oposición a toda otra palabra posible. Es la negatividad, es la potencia de la distinción pura, la distinción más aguda. No hay manera de distinguir más que cuando recurrimos al significante de las palabras. Así, se convoca a las cosas por estas diferencias que cada vez nos dan una nominación que se opone a otra nominación o denominación.

Lo simbólico es igualmente la dimensión que articula lo que las palabras distinguen. Las palabras se siguen, se encadenan en el discurso. El orden de la sintaxis y las relaciones metafóricas fabrican el texto interminable que nombra las cosas del mundo.

Esta noción de interminable es capital: lo Simbólico, el lenguaje, no tiene ni principio ni fin. No hay ni primera ni última palabra, salvo que nos queramos librar a una suerte de encantamiento proclamando, por ejemplo: "en el principio era el Verbo".

Lo simbólico está roído, minado por la falta.

El lenguaje no para de correr, es una carrera loca para encontrar la palabra final, la que valdría por todas las demás, la palabra absoluta que apagaría la necesidad del lenguaje; pero la falta está en el corazón de la estructura del lenguaje, es su motor esencial.

Algo importante, si el lenguaje no tiene ni principio ni fin -y es así que hemos nacido, hemos caído en el lenguaje, o el lenguaje ha caído sobre nosotros, nadie está en el origen del lenguaje- no hay primera palabra y no hay primera persona.

IMAGINARIO: HAY SEMEJANZA

Ahora analicemos la tercera dimensión: el Imaginario.

Esta vez es la dimensión de la semejanza. *Hay* semejanza. La dimensión que relaciona las cosas a otras cosas semejantes. Si lo Simbólico distingue por exclusión, lo Imaginario identifica por semejanza. Es normalmente el mundo de la imagen como la imagen de la pintura de Magritte, como la imagen del nudo borromeo. Es el campo de las representaciones -y representación quiere decir literalmente *re-presentar*, presentar nuevamente, una vez más, de manera análoga, con similitud. Y las representaciones son mentales, psíquicas o fijadas materialmente en una pantalla, sobre un soporte, etc.

La matriz de lo Imaginario —siempre en términos lacanianos— es la imagen del espejo. La imagen especular por la cual nosotros nos reconocemos. Es una etapa considerada importante por ciertos psicoanalistas en la génesis del hombre. Nos reconocemos, nos identificamos en la imagen del espejo que nos permite creer que nuestro cuerpo se sostiene todo junto.

Si las cosas del mundo no aparecieran más que una vez sin que poseyéramos una imagen, una representación, estaríamos en el puro Real, en el surgimiento inédito. Estaríamos atacados por un rayo. Lo Imaginario es la dimensión de los dobles que parecen tener una permanencia suficiente. Es nuestro mundo, aquel donde las representaciones que nos hacemos de las cosas regresan parecidas a sí mismas, semejantes a sí mismas.

Pero de la misma manera en que la dimensión simbólica no es completa, lo Imaginario también tiene un defecto de estructura. Comencé mostrándoles una imagen que nos engañaba enormemente. Una imagen es fascinante, es una ilusión que nos asegura pero que no podemos alcanzar, no es real, querría ser plena pero es solamente una proyección sobre una pantalla psíquica o material. Una imagen no posee ningún grosor, ninguna profundidad real. Nunca podrá mantener junto aquello que las palabras no cesan de separar.

Hemos hablado del espacio euclidiano y cartesiano, luego hemos ido hacia el nudo borromeo, compuesto de los tres círculos que Lacan identifica con cada una de estas tres dimensiones: lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario, y así hemos llegado a un primer reconocimiento de los conceptos generales respecto de estas tres dimensiones.

En este momento les propongo lo siguiente. En su obra, Lacan convoca tres veces a la arquitectura. Para mí son tres, tres conjuntos de palabras o discursos escritos que se refieren a la arquitectura, y cada uno de los pasajes se refiere a una de las dimensiones que acabamos de evocar.

La primera frase:

*"La arquitectura primitiva puede ser definida como algo organizado alrededor de un vacío"*⁴.

Aquí se habla de lo primitivo, pero está claro que Lacan comprende por primitivo lo que se refiere al origen, lo que está más cerca al origen.

¿Cuál es la relación entre el vacío de la arquitectura primitiva que menciona aquí Lacan y el espacio dividido en tres dimensiones, como el espacio euclidiano y cartesiano con que comenzamos nuestra charla? Desde que pronuncia esta frase, que forma parte de un pasaje relativamente largo, Lacan evoca la Catedral de San Marcos en Venecia.

San Marcos es un edificio que fabrica un borde material articulado según las tres dimensiones y que hace advenir un vacío. El vacío de la Catedral de San Marcos —como el vacío de la mayor parte de las arquitecturas— evidentemente es un espacio articulado en tres dimensiones.

En el mismo seminario, Lacan habla de una jarra. Dice que este objeto —uno de los primeros artefactos humanos— es original, fundamental, y que crea lo que no existe en la naturaleza: el vacío. La jarra es una creación *ex nihilo* que viene de ninguna parte y que hace advenir un hueco en la naturaleza. Lacan retoma

un comentario de Heidegger. El hombre da forma a un borde con la materia; la materia se retrae y se manifiesta una ausencia. Aquello de lo que la naturaleza se espanta -"horror vacui"-, el *antropos* lo hace advenir en el centro del mundo.

La arquitectura sería entonces -y esta es la interpretación que propongo- la manifestación, la creación *ex nihilo* de la ausencia, del vacío donde los hombres habitan. No se trata ya de una jarra que podemos tomar en nuestras manos, transportar, llenar con agua, vino, vaciar, intercambiar, etc. Son los lugares donde los hombres habitan sin poder jamás estar asegurados de una presencia plena: las arquitecturas son los lugares de la incompletitud.

Pero nos queda comprender la mutación técnica entre la jarra y la arquitectura. El jarrón es profundo, hueco, excava un espacio que no está dividido en tres, es unitario, está mantenido en lo uno por los bordes del jarrón, y esto se adecua al gesto del artesano. ¿La división concreta de las arquitecturas en tres es consecuencia de una contingencia técnica o es la consecuencia de una necesidad propia al surgimiento del *antropos*? Intentaré retomar esta pregunta más adelante.

Más allá, en las frases siguientes del mismo pasaje sobre "la arquitectura que organiza algo alrededor del vacío", Lacan evoca el momento en que los hombres aplican pinturas sobre los muros de la arquitectura. Es decir, fabrican pinturas sobre los bordes del vacío que instituye la arquitectura y, particularmente, el momento del Renacimiento donde la perspectiva permite pintar un vacío profundo que excava el plano donde se aplican las pinturas. Lacan dice que la pintura "es un medio menos marcado" que la arquitectura misma.

La pintura es una puesta en plano ("mise à plat"), y como insistirá Lacan: en la pintura solo queda "la imagen" del vacío, su sombra incierta, su indicio. Parece entonces bastante claro que la arquitectura, según Lacan, está mucho más del lado de lo Real, del *HAY*, mientras que la pintura nos muestra solo indicios, un rastro, una sombra de lo Real, tratando en vano de representarlo. ¡La pintura está del lado del *HAY semejanza*, del lado del Imaginario!

La segunda frase de Lacan dice así:

*"Ningún edificio, a menos que se reduzca a una barraca, puede prescindir de ese orden que lo emparenta con el discurso"*⁵.

Esta vez la arquitectura está asociada a la dimensión de lo Simbólico, del lenguaje. Asociada, cercana, pero no idéntica. Cercana porque la arquitectura distingue lugares, en plural. Siempre hay varios lugares y este lugar se distingue oponiéndose, es absolutamente diferente de los demás lugares y, además este lugar se ordena respecto de los otros lugares como las palabras se encadenan según las lógicas de la sintaxis y las metáforas. Hay un orden que asocia los elementos de la arquitectura, un orden que es parecido a la vez al de una estructura lingüística y al de las figuras de discurso, a una retórica. Los arquitectos conocen bien esto. La historia de la arquitectura occidental ha sido muy fecunda en el terreno de la fabricación de tratados.

La primera frase de Lacan: "L'architecture peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide" habla de "una" arquitectura, "un" lugar arquitecturado a la vez. Un solo lugar, un lugar solo.

La segunda frase, en cambio, convoca una arquitectura mencionando que hay arquitecturas de la misma manera que no hay una palabra que vale por todas las demás palabras. No hay una arquitectura que valga por todas las arquitecturas.

Y si la arquitectura se emparenta pero no se confunde con el discurso, con la dimensión simbólica, es porque no está fabricada por palabras. No está fabricada por palabras que nombran cosas al tiempo que se separan de ellas, algo que hace el lenguaje. La arquitectura no nombra ninguna cosa: se nombra sí misma como cosa vacía, como la creación *ex nihilo* que hace advenir la ausencia en tanto tal. La ausencia, el vacío donde habitamos.

La tercera frase de Lacan es la siguiente, y aquí estoy acercándome al final.

"¿Acaso no hay en lo que nosotros mismos hacemos del reino de la piedra, en la medida que no la dejamos rodar más, en que la erigimos, en que hacemos de ella algo detenido, acaso la arquitectura misma no es la presentificación del dolor?"⁶.

Esta frase parece convocar la dimensión del imaginario. Algo que nuestros cuerpos conocen, el dolor, y que afectaría el cuerpo sólido y duro de la arquitectura.

La arquitectura sería la detención, la inmovilización de la materia, su carácter extranjero o extraño, la diferencia respecto de la materia viviente orgánica, la diferencia respecto de la materia de nuestros cuerpos. ¿Pero la materia no es para nosotros aquello con lo que nos identificamos, que nos representamos en el imaginario, en nuestros imaginarios? ¿La materia de nuestros

cuerpos vivientes no es acaso aquella de nuestros cuerpos que gozan o que sufren?

¿Y la arquitectura, esta arquitectura de piedras frías, cortantes e inertes no sería aquello que resiste a esta asimilación y que no puede aparecer sino bajo una suerte de dolor, un dolor absoluto, más allá de todo goce o sufrimiento imaginable? Este dolor absoluto, infinitamente alejado, sería aquel que nos afecta en la medida en que la materia petrificada de la arquitectura se desembaraza de toda asimilación a la materia pulsátil, deseante de nuestros cuerpos. La arquitectura sería, entonces, cima de la materia inerte -Goethe decía que la arquitectura era música congelada-, clímax que se sostiene a la temperatura del cero absoluto.

Lo Imaginario es la dimensión de la consistencia, aquella que tiende a sostener, que tiende a hacer cuerpo, a hacer lo Uno.

"Hay semejanza". Esto implica que la unidad parece poder ser constituida. Una unidad que reúna la diversidad que, de golpe, parece no ser tan diversa.

"Hay semejanza" implica que sea posible hacer Uno, hacer un Todo. En la lengua francesa hay una máxima que dice -no sé si hay un equivalente en español: *ce qui se ressemble, s'assemble*; es decir, todo lo que se parece, se junta.

Esta dimensión de lo imaginario tiene que ver por una parte con el cuerpo, con los cuerpos, y también, por otro lado, tiene que ver con el lugar de los cuerpos, es decir, lo que contiene a los cuerpos, lo que llamamos más fácilmente el espacio, el espacio

del mundo en el que nos encontramos y que sería consistente, que se sostendría conjuntamente o reunido.

Esta dimensión de lo imaginario se apoya sobre la imagen. El paradigma de la imagen se resume en la imagen especular. Es el mito de Narciso que conocemos bien (y los mitos no son solamente ilustraciones que podemos recordar en una ocasión o en otra, sino que los mitos nos cuentan verdades); es también el estadio del espejo, desarrollado por Lacan, que permite al infante imaginarse, representarse qué está contenido en un cuerpo, como en un contenedor con el cual él coincide.

Yo me reconozco como alguien que tiene un cuerpo considerando la integridad que hace Uno, la integridad que me propone el espejo.

Esta relación de consistencia es contradicha por mi cuerpo, que, por otro lado, se escapa, o por aquello que se escapa de mi cuerpo. Son los efectos de las pulsiones descritas por Freud: pulsiones orales, anales, genitales.

Nuestro cuerpo no es algo que se sostiene todo en sí mismo sino que hay aperturas, escapes, entradas a partir de otros cuerpos y otras materias.

Esta consistencia del cuerpo que hace Uno, apoyada por aquello que construye la imagen, se encuentra en la mayor parte de culturas. La imagen del cuerpo, la imagen de los cuerpos, la imagen de los lugares del cuerpo se proyecta sobre un plano o sobre una materia, una pintura o un bajorrelieve.

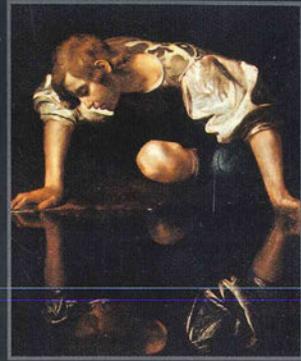


figura 12



figura 13

fig.12 Caravaggio "Narciso", 1569. © Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma.

fig.13 Huaco retrato ML000062, cántaro cara gollete ML001376 y vaso retrato ML000472. © Museo Larco, Lima.

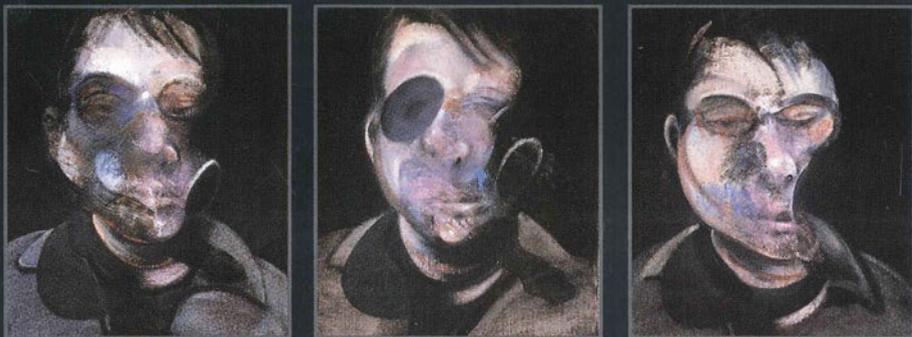


figura 14



figura 15

fig.14 Francis Bacon "Three Studies for an autoportrait", 1976 © FRANCIS BACON, APSAV, Lima 2009

fig.15 Huaco retrato ML000170, cántaro retrato ML000163 y vaso retrato ML000473. © Museo Larco, Lima.

Aquí tenemos (fig. 12-15) algunas situaciones que hemos sacado del patrimonio más amplio. Comenzamos arriba a la izquierda, por la imagen del Narciso que se mira en el estanque —el Narciso de Caravaggio— y termina por Bacon con este autorretrato bastante curioso.

Bacon hace sus pinturas —y también este autorretrato— a partir de imágenes fotográficas que ponen en la superficie de la pintura algo que nos permite fabricar una identificación. Un autorretrato es una identificación, y al mismo tiempo una deformación. Se hace la identificación y se deshace la identificación.

Y también el caso extraordinario aquí de la estatuaria, y del arte prehispánico de los Andes.

Aquí establezco una relación con aquello de lo que hemos hablado antes. Una figuración, una imagen formativa proyectada sobre un huaco en este caso, una materia, un hueco, un vacío, como un jarrón, como una pantalla pero que no hace trampa sobre la naturaleza de su creación *ex nihilo*. Entonces dibujos, pinturas, estatuas, bajorrelieves serían, como diría Lacan, la producción de una puesta en plano, incluso en el caso de un bajorrelieve o un altorrelieve, que moviliza una profundidad.

Sabemos que lo que está en juego ahí no es la constitución de una tercera dimensión sino la absorción, al contrario, de lo real, profundidad en un espacio en dos dimensiones. De ahí la frase que usa Lacan, de una puesta en plano ("une mise a plat"). Si lo decimos de otra manera, la imagen es el sitio privilegiado de una realización consistente que hace Uno, que hace cuerpo.

Este lugar privilegiado de la consistencia es la imagen, y la imagen es un fenómeno de dos dimensiones, una puesta en plano.

Por otro lado, el lugar del mundo que contiene los cuerpos -"el espacio"-, que es el segundo campo de aplicación privilegiada de la dimensión de lo Imaginario, se puede atacar por dos vías:

- El espacio cósmico, de origen divino o "natural".
- El espacio construido, arquitecturado, que es el artefacto del ser hablante.

Lo imaginario proyecta una consistencia unificadora sobre el espacio que contiene los cuerpos. En la tradición occidental, por ejemplo, se trata de la esfera cósmica, finita. El mundo finito contenido en una esfera. Más allá de ella no hay nada, no hay nada afuera. Todo está dentro de la esfera, el fuera y el dentro están comprendidos dentro de la esfera. Lo Imaginario de la esfera cósmica aplasta las paradojas inducidas por la contingencia, por la resistencia de los hechos. La Naturaleza se manifiesta en una multiplicidad heterogénea de despliegues y, sin embargo, nos complacemos en creer que todo esto responde a un principio único y homogéneo respecto de sí mismo.

La arquitectura, por su lado, como producción de lugares artificiales, no naturales, parece acomodarse con la contingencia de los hechos. Es decir, con la materia espesa, opaca, insondable, incognoscible, y con la gravedad y pesantez de la materia. Es de lo cual la arquitectura se preocupa: asegurar la horizontalidad del suelo, el apilamiento vertical de la materia. La cosa *ne tourne pas rond* (no gira bien), la arquitectura no es una esfera, no es un huevo, su fabricación es una división en tres, en tres dimensiones.

La geometría de occidente tratará de hacer coordinar lo Uno de la esfera cósmica con la división en tres del espacio a través de arquitecturas concretas. La cosa no gira, pero vamos a arreglárnoslas para que se mantenga conjuntamente como si girara bien. Es el asunto, la cosa y la causa de la geometría euclidiana hacer que un espacio dividido en tres dimensiones se sostenga en lo Uno de la esfera, es decir, asegurar la consistencia de una división en tres. Intentar suavizar la división, redondearla, evitar reconocerla como un desgarramiento o una dislocación.

El punto, la línea, la superficie son definidas por la geometría. El sitio más excelso de su articulación es la figura geométrica regular —por ejemplo un cuadrado—, cuya perfección consiste en que es inscribible dentro de un círculo. Un cuadrado se fabrica como una sola cosa, con una medida que se repite. Estamos cerca de la perfección, entonces, con una radical economía de medios.

Por el contrario, una línea recta, sola, es ambigua. Potencialmente no tiene fin, se escapa. Le falta a lo Uno que se sostiene en lo finito. Su inscripción en una figura que se cierra y es contenida en el círculo permite borrar esta ambigüedad. La línea es una sola dimensión. No hay gran cosa ahí. La figura regular compuesta de líneas, como el cuadrado, y también el círculo donde el cuadrado se puede inscribir, convoca dos dimensiones. Se hace ver en una imagen.

Una segunda dimensión añadida a una sola dimensión introduce un cambio en el equilibrio. Con una sola dimensión podemos medir, contar con cantidades, y hacer operaciones con estas cantidades. Una sola dimensión es la posibilidad de la aritmética.

Con una tercera dimensión, que se añade a las dos dimensiones del espacio ideal euclidiano, no hay un cambio en el equilibrio. La tercera dimensión, que convoca el espacio en que habitamos, no nos aporta nuevas propiedades respecto de las figuras planas. El pasaje de dos a tres dimensiones es una simple adición de superficies.

Consideremos un cuadrado. Hablamos de una sola superficie.

Consideremos un cubo. Estamos hablando de tres grupos de superficies cuadradas desplegadas en las tres dimensiones del espacio o, si queremos, son seis superficies cuadradas. Pero no hay nuevas propiedades que aparezcan. Es una adición, una suma de superficies, el volumen cúbico es la suma de cuadrados.

No hay nada nuevo. Nada.

Agreguemos lo siguiente: podemos considerar que esta absorción del espacio (o más bien su división) en tres dimensiones significa rebatir el espacio dividido en tres sobre las dos dimensiones de la imagen. Es decir, repetir tres veces un espacio de dos dimensiones; evitar la radicalidad enigmática de la tercera dimensión imaginando su aplanamiento, que es una forma más fácil de imaginar y de manipular.

Para ser más concreto y explícito —y los arquitectos conocen bien esto—, es imposible concebir inmediatamente, directamente tres dimensiones. Pasamos por el plano, por el corte, por la elevación, es decir, por proyecciones de la profundidad en un espacio en dos dimensiones. Las proporciones de un ambiente se descomponen en las proporciones de los planos, de las paredes, de los bordes de este mismo ambiente. El arquitecto holandés Hans van der Laan decía:

"El espacio del volumen es real pero incognoscible, el espacio lineal es irreal pero cognoscible; el espacio de una dimensión que no existe en la realidad de nuestras experiencias es el único sobre el cual nosotros podemos aplicar dimensiones"⁷.

¿Qué quiere decir medir una longitud cualquiera siguiendo un muro? La detención no existe, no es concreta. Sin embargo, es el único lugar de un conocimiento posible a partir de medidas cuantificables. Entonces, el espacio no existe en lo real de nuestras experiencias y, sin embargo, es el único sobre el que podemos aplicar medidas. Es una situación, por decirlo, menos paradójica, pero más complicada. Vamos a verlo. Voy a hacerlo poco a poco.

Volvamos a la invención de la geometría occidental o euclidiana.

Si la geometría ha sido practicada por todas las culturas, si el espacio concreto de los artefactos convoca una división en tres dimensiones, solo Occidente ha instaurado una geometría ideal. Si la geometría es del orden de la imagen, de lo Imaginario y trabaja para sostener la consistencia del cuerpo y del espacio, la geometría de Occidente, se deshace del cuerpo y del espacio concreto o, al menos, ese es su objetivo.

Los axiomas, los postulados de la geometría occidental suponen una evacuación de la materia, de la corporalidad.

La materia, lo sabemos por experiencia, se rompe, se desmorona, se comprime, fluye. Por otro lado los cuerpos, que son materias, cambian y se pudren, son hermosos, son feos, envejecen, hacen pila, hacen caca, tienen sexo, no son suficientemente consistentes, no consisten suficientemente.

La geometría permite rodear esto, sobrepasar estos problemas. La geometría permite imaginarse un mundo donde lo Uno reina inmortal. Por lo tanto, por toda la eternidad.

Una vez que la geometría occidental se instaure, que se instale en las mentes, convendrá que los cuerpos reales sean siempre medidos y estimados a la medida de esta perfección. Esto es precisamente lo que quiere decir la famosa fórmula "*more geométrico*"⁸.

Pero no es tan fácil. La perfección imaginaria de la geometría, el círculo de la geometría resulta arrinconado, avergonzado: no puede deshacerse de la dimensión de lo Real ni de la dimensión de lo Simbólico.

Tomemos el bloqueo, el "arrinconamiento", el cuestionamiento de la superficie de la imagen por la dimensión lineal de lo Simbólico. Si dibujo una figura —por ejemplo un cuadrado—, puedo acompañar la imagen del cuadrado con la escritura de cifras o números. Si escribo números, me desplazo en la dimensión de lo Simbólico, la dimensión de aquello que es distinto y no de aquello que es semejante. Escribir números es considerar lo Simbólico. Para el cuadrado yo puedo escribir:

$$a=b=c=d$$

y esto es geoméricamente la definición de un cuadrado, o lo que es lo mismo y que es más económico en escritura, y es el objetivo de la escritura simbólica de los números:

$$1=1=1=1$$

y es exactamente lo mismo. Y también puedo demostrar y escribir que esto es un cuadrado, pero podría ser un cuadrilátero cualquiera.

Podría escribir:

$$a^2 + b^2 = c^2$$

y este es el teorema de Pitágoras, que demuestra que el cuadrado de la hipotenusa de un triángulo rectángulo —es decir, un triángulo que tiene un ángulo recto—, el cuadrado de esta hipotenusa es igual a la suma de cuadrados fabricados sobre la base de los dos costados que forman el ángulo recto.

Puedo verificar el dato dándole valores,

$$a=3, b=4, c^2= 9+16, \text{ de donde } c=\sqrt{25}=5$$

Pero si tomo el caso más simple:

$$a=1, b=1, c^2= 1^2 + 1^2, \text{ de donde } c=\sqrt{2}$$

Y, no hay número entero que, multiplicado por sí mismo dé 2. Es un número que llamamos irracional, 1.414213562..., que no llega a un límite, que no para de perforar el infinito. Los pitagóricos, que habían descubierto esta imposibilidad (recordemos que, según Lacan, lo imposible es lo Real) amenazaron de muerte a todo aquel que hiciera público este enigma insoportable.

Esto quiere decir que esta figura, perfecta por ser ideal e ideal por ser perfecta, "el cuadrado", contiene en sí mismo un impasse, una cosa que amenaza la consistencia imaginaria. Y esto sucede por la escritura simbólica de la imagen, de la figura geométrica. Escritura que no se llega a cerrar. La imagen del cuadrado es perfecta y es siempre posible trazarle una diagonal. Pero la escritura simbólica demuestra el engaño, la ilusión. La imagen aparenta, mirando por encima, la falla que lo Simbólico descubre.

2 LAS TRES DIMENSIONES DEL HABITAR, Jean Stillemans

Desde aquí podemos imaginar un movimiento doble. Por un lado, simular, olvidar que no hay Real imposible y complacernos en la perfección de la imagen del cuadrado. Y, por otro, acusar el golpe de este engaño, y tomando este imposible en acto, dar cuenta de esta falla fundamental y aceptar la existencia de números irracionales entre los números reales.

El mismo movimiento ocurre con el círculo, otra figura ideal. La perfección de lo Uno queda arruinada desde que buscamos calcular su perímetro o su superficie. Hay que pasar por un número π que, nuevamente, es un irracional.

La perfección consistente que complace a nuestra dimensión imaginaria es roída, corroída o minada por esta insistencia de lo irracional.

Nada es perfecto. Lo Imaginario no puede reinar solo.

La escritura simbólica también puede buscar perfeccionarse, sobrepasar las imposibilidades que descubre. Basta designar por π un número que no logramos escribir y todo parece bien jugado. Damos una consistencia totalmente imaginaria a cualquier cosa que es imposible de describir. Se hace imposible entonces seguir escribiendo y esperamos un día lograr la perfección de la escritura, es decir, un momento, un estado en que la escritura estaría perfectamente acabada.

¿Qué es lo más importante para quien escribe, en este caso un matemático?

¿La esperanza de llegar un día a una escritura total, perfecta, que contenga todos los elementos y que los articule íntegramente del primero al último o el deseo de seguir de una manera un poco oscura sometiendo este objetivo a la prueba de su imposibilidad?

Lo mismo para quien fabrica una imagen de dos dimensiones. ¿Está habitado por la esperanza de una consistencia lograda por fin o es habitado por el vértigo de la imposibilidad de la consistencia donde no puede impedirse verificar lo Real?

Tomo otro ejemplo: el de la divina proporción, el número áureo, el número de oro, uno de los objetos matemáticos más antiguos, existente desde las matemáticas griegas.

Vamos a comenzar por la construcción del número de oro. Hay varias maneras de caer, si se quiere, sobre el número de oro. Podemos considerar segmentos cortados sobre una recta infinita. Aquí tenemos una recta infinita (fig. 16).

Tomemos dos segmentos a y b recortados sobre una recta infinita. Cuando la relación entre el mayor de ellos (a) y el menor (b) es igual a la relación entre $(a + b)$ y a , estamos en una situación en la que cualesquiera sean la dimensiones de los segmentos a y b , caeremos siempre sobre el mismo valor $\varphi=1,618\dots$

$$\text{Si } \frac{a}{b} = \frac{(a + b)}{a}$$

$$\text{Luego } \frac{a}{b} = \frac{(a + b)}{a} = \varphi$$



figura 16

φ es la letra griega por la que comienza el nombre de Fidias, el célebre escultor griego.

2 LAS TRES DIMENSIONES DEL HABITAR, Jean Stillemans

Aquí una pequeña demostración bastante rápida. Si yo retomo mi situación de partida sobre $a/b = (a+b)/a$, y hago algo simple: multiplico a/b por el primer término y hago lo mismo con el segundo, al multiplicar ambas partes por la misma unidad la relación de igualdad queda intacta.

$$\begin{aligned}\frac{a}{b} &= \frac{(a+b)}{a} \\ \frac{a}{b} \times \frac{a}{b} &= \frac{a}{b} \times \frac{(a+b)}{a} \\ \left(\frac{a}{b}\right)^2 &= \frac{(a+b)}{b} \\ \left(\frac{a}{b}\right)^2 &= \frac{a}{b} + \frac{b}{b} \\ \left(\frac{a}{b}\right)^2 &= \frac{a}{b} + 1 \\ \left(\frac{a}{b}\right)^2 - \frac{a}{b} - 1 &= 0 \\ \varphi^2 - \varphi - 1 &= 0 \qquad \varphi = \frac{(1 + \sqrt{5})}{2}\end{aligned}$$

Esta es la solución, la raíz positiva es $\varphi = \frac{(1 + \sqrt{5})}{2} = 1.618033988\dots$ y continúa indefinidamente. Es un número que no² para, se ahonda y no encontramos su final.

Hemos visto una línea recta con segmentos, pero hay que pedir socorro al número para llegar a esto.

Lacan se interesa en este asunto, pero desde otro punto de vista, que no es un punto de vista de la imagen, porque un segmento es una imagen. Él va a partir de lo que llama la serie de Fibonacci.

Fibonacci es un matemático de principios de la Edad Media que propone una serie en la que va a descubrir propiedades remarcables.

La serie es así:

1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 233 377 610 987 1598 2584...

Cada uno de los términos de la serie —por ejemplo 8— es igual a la suma de los dos precedentes, $3+5=8$; $13=8+5$.

Hay que comenzar por algo por supuesto. Entonces ahí, de una manera relativamente arbitraria, comienza por 1, que repite, y a partir del momento en que se pueda hacer una suma con el precedente, nos da $1+1=2$; $3=1+2$, y así podemos seguir indefinidamente. Esta es una serie evidentemente infinita, hablando propiamente.

Lo que introduce es algo bastante curioso, porque tendríamos tendencia a creer que la numeración, la sucesión de números, produce un infinito. Pero aquí no están todos los números, faltan números y, sin embargo, es una progresión infinita. Posteriormente las matemáticas modernas propondrán que existen varios tipos de infinito.

Entonces, ¿qué ocurre?

Fibonacci podría haber comenzado con 8, no cambia nada, pero él comenzó con 1. Si yo hago la relación entre un número cualquiera y su precedente, entonces tomo 8; si yo divido 8 entre 5 tengo $8/5$, si divido 21 entre 13 tengo $21/13$, la lógica acá es dividir el número por su precedente en la serie.

2 LAS TRES DIMENSIONES DEL HABITAR, Jean Stillemans

	Fn-1		Fn		Fn-1		Fn	
1	1	2	3	5	8	13	21	34
1/1	2/1	3/2	5/3	8/5	13/8	21/13	34/21	
1	2	1,5	1,666	1,600	1,625	1,615	1,619	
< φ	> φ							

$$\varphi = \lim_{n \rightarrow \infty} F_n / F_{n-1} = 1,618\dots$$

Aquí vemos fracciones 1/1, 2/1, 3/2, 5/3,... Esto no es muy elocuente, pero si ejecutamos o realizamos estas fracciones, esto es lo que obtenemos: 1, 2, 1,5, 1,666, 1,6, 1,625, 1,615..., 1,619..., y así sucesivamente. ¿Qué es lo que vemos? Recuerden, el número de oro es 1,618...

Vemos que una vez la cantidad es menor a φ , y una vez es mayor. Pero cada número reduce su distancia de φ , acercándose, en una serie potencialmente infinita, al número de oro.

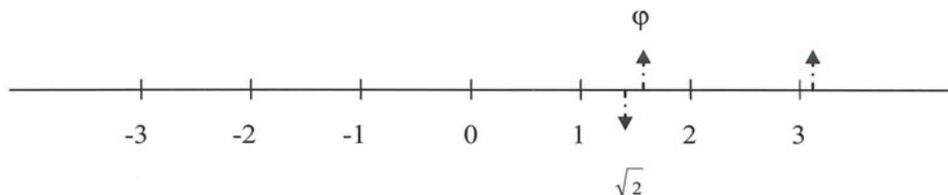
Y si hago esto —es decir, si continúo con este asunto hasta el final— y lo llamo f_n , que es un número cualquiera, f_{n-1} es su precedente; si yo hago f_n / f_{n-1} y repito esto, llegaré —cuando llegue al infinito, es decir jamás— y tendré el número de oro mismo.

Lo mostrado es una construcción con números en un orden que es simbolizable, que es simbólico y hay una imposibilidad de un cálculo concreto, digamos técnico.

Repasemos. El primer acercamiento que hemos discutido se basa en la relación entre segmentos de una recta. Algo que se puede dibujar, imaginar.

El segundo acercamiento no concierne sino a una escritura de números. A una escritura simbólica.

Los números, si los asociamos a una longitud, pueden ser representados sobre una línea recta simple o doblemente infinita. Hay una correspondencia estricta, en principio, entre la línea recta y los números (fig. 17).



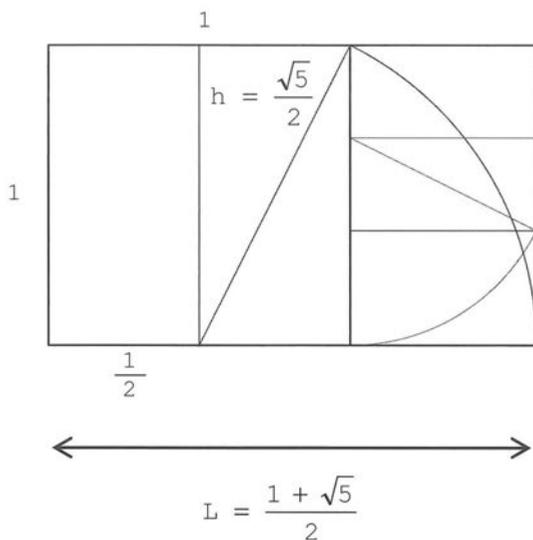
Si consideramos que los números pertenecen a la dimensión de lo Simbólico, el espacio de una dimensión es la imagen de lo Simbólico. Insisto: imagen de lo Simbólico.

Pero el espacio de una dimensión no permite ver gran cosa, no permite imaginar gran cosa.

Los números enteros y racionales no nos proponen gran problema. Pero ¿dónde se encuentran los números irracionales? ¿Dónde está π , $\sqrt{2}$ o ϕ , los números que perforan el infinito?

Ellos son estrictamente irrepresentables en el espacio lineal, en el espacio de una dimensión. Solo aparecen como una aproximación que oculta la imposibilidad de su localización.

Retomemos la divina proporción ϕ . Si pasamos por una imagen de dos dimensiones, ϕ aparece perfectamente representable (fig. 18).



La imagen de dos dimensiones ofrece, además, un encanto mágico y enigmático. Esta plusvalía de re-a-nudar ϕ , lo irracional, con lo entero perfecto, el Uno del cuadrado. Y esta vez, sea que vaya hacia lo infinitamente grande o hacia lo infinitamente pequeño, la articulación se hace cada vez alrededor de una figura cuadrada.

Lo Imaginario pretende que todo va bien, mientras la escritura simbólica mantiene abierta la imposibilidad de encontrar ϕ .

La imposibilidad de completarse.

Lacan retoma la serie de Fibonacci, pero la va a tomar en el otro sentido: él va a interesarse ya no en ϕ , el número de oro, sino

en $\sqrt{\phi}$, y la designa con la letra "a". La misma "a" minúscula que usará para designar el objeto parcial que él conceptualiza bajo la forma del *objeto a*. La noción de "parcial" proviene de Freud, quien la utilizaba para cualificar las pulsiones orales, anales y genitales.

El *objeto a* es el objeto que falta y es la causa del deseo. La causa del deseo es la falta del *objeto a*. Dicho de otra manera, el *objeto a* es un desecho, un resto al cual nosotros nos enganchamos, y a la vez un resto que está pegado a la piel, al cuerpo. A través de él, la pulsión intenta alcanzar algo que está irremediabilmente perdido. Esta noción es esencial. Estamos constituidos como seres humanos por una pérdida irremediable, algo que nos falta absolutamente.

La pulsión intenta asir un objeto parcial, pero este movimiento concluye siempre en la verificación de que existe una falta, una ausencia. Lacan extiende idea de pulsión introducida por Freud. La pulsión y el *objeto a* se refieren a todos los huecos, todos los orificios del cuerpo: la boca, el ano, los ojos, la laringe o el aparato fonador... Y los objetos que les corresponden: el objeto a succionar (del que el paradigma es el seno), las heces, la mirada y la voz. Cuatro objetos a los cuales Lacan agrega, con cierta hesitación, el "nada".

"Los huecos del cuerpo". Esto quiere decir que los *objetos a*, que son objetos que faltan, no confirman la consistencia imaginaria del cuerpo donde se sostendrían en Un Todo. Lacan dirá que los *objetos a* no son representables. No son del orden de lo Imaginario y no pueden entonces ofrecernos ningún soporte para constituirnos, para encontrar consistencia.

Cuando Lacan plantea que existiría un quinto objeto *a*: el "nada", se trata por supuesto del "nada" con el que tenemos que lidiar cuando intentamos completarnos. Es difícil no acercarse este "nada" del "vacío" en cuestión en la frase "la arquitectura primitiva puede ser definida como algo organizado alrededor de un vacío". Si admitimos este acercamiento, podríamos seguir diciendo que la arquitectura instituye el vacío como la falta que detiene todo objetivo de completitud imaginaria. Este vacío es producido por los bordes materiales y construidos, no por una pura nada. No son sino los bordes que pueden dejar advenir un vacío. Y este vacío confirma que no hay objeto *a* asir que venga a colmar la falta.

La cuestión es ahora saber si este vacío es un espacio, y luego si este espacio posee tres dimensiones como la geometría nos enseña y como Lacan lo formulara: "*el ser hablante habita en un espacio de tres dimensiones*".

Dejaré una vez más esta cuestión en suspenso.

Alrededor de la cuestión del objeto *a*, Lacan fabrica un mito, el del *hommelette*. *Hommelette* es una palabra inventada por Lacan. Esta palabra toma toda su fuerza en la lengua francesa. Se construye sobre el choque de la palabra *homme* (hombre), y la palabra *omelette*, esta preparación culinaria que se obtiene rompiendo un huevo.

Lacan retoma así la interpretación habitual que hace del nacimiento del niño. La separación más crucial para el niño, el pequeño hombre, no será aquella que lo separa del cuerpo de la madre y lo destina a ser cada vez más independiente, sino la separación entre su cuerpo y las membranas, entre su cuerpo y la placenta.

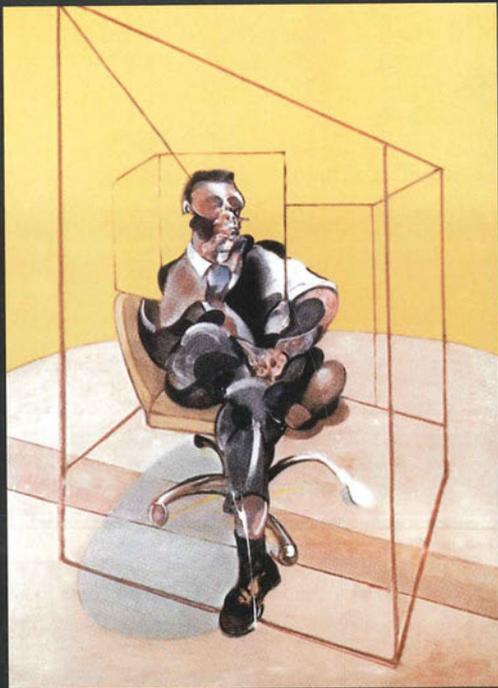


figura 19



figura 20

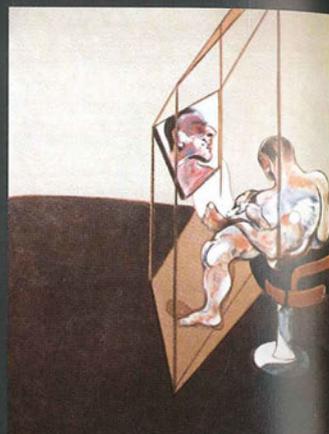
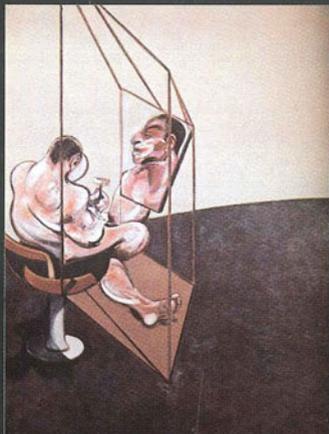


figura 21

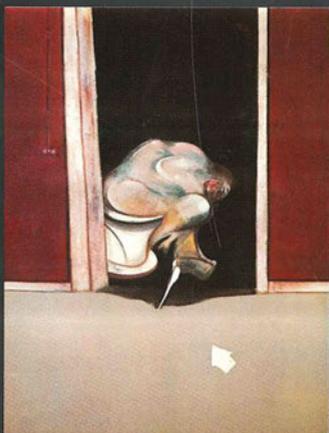


figura 22

Son estas membranas, la placenta, de lo que es separado al momento del nacimiento. Las membranas serían esta parte que le faltará definitivamente y de cuya falta estará sin fin marcado. Lacan le da el nombre de *Hommelette*. El nacimiento sería entonces la aparición simultánea del Hombre y del *Hommelette*.

Pero hay una extrañeza radical entre las membranas -el *hommelette*- y el cuerpo del niño. No se trata de dos mitades equivalentes. Las membranas que Lacan decide llamar *Hommelette* son, a diferencia del cuerpo del niño, informes, inmortales, indestructibles. Incluso si viene de ser cortado, el *Hommelette* conservaría sus propiedades de ser informe, inmortal, indestructible. Cortarlo en pedazos no produciría nada más que multiplicarlo con sus mismas propiedades.

El *Hommelette* es esta cosa que no puede ser asida, y que sin embargo duplica definitivamente al cuerpo del hombre. Es como su doblez: una cosa a la cual se pega como su fantasma, como su sombra. Una mitad invertida, que moviliza sus movimientos pulsionales y que, sin embargo, fracasará siempre. No hay ninguna medida común, ninguna relación entre el cuerpo imaginado consistente por el sujeto humano y esta cosa, esta lámina, el *hommelette*.

Una disimetría absoluta, siempre está ahí y siempre falta, y los famosos *objetos a* son los que constituyen una mediación imposible entre nosotros y el *hommelette*, entre el hombre y el *hommelette*.

Insisto, se trata de un mito que Lacan cuenta. Mas, como todos sabemos, un mito nunca está desprovisto de algo de verdad..

2 LAS TRES DIMENSIONES DEL HABITAR, Jean Stillemans

Entonces, como he comenzado proponiéndoles imágenes, voy a continuar con algunas de cuadros de Francis Bacon. Bacon produjo una obra que me parece representar —si imaginamos que esto es posible— la cuestión del *hommelette* (figs. 19, 20, 21, 22).

Cuando un pintor regresa al mismo dispositivo estructural, salvo algunos casos de mediocridad, no hay que ver ahí un estancamiento ni falta de inspiración. Por el contrario, el hecho de haber tocado algo es más bien haber tocado algo particularmente estructurante.

En estas pinturas (fig. 22), hay una puerta, un personaje, una fuente de luz, un punto. Y una cosa negra que se extiende. No sabría cómo llamar a esta mancha de color, que podríamos asimilar a una sombra, pero vemos que no es una proyección rigurosa, una sombra de la silueta del cuerpo que está representado. Entonces es una suerte de mancha que fluye, que se adhiere. No sabemos muy bien cuál es la función o la mezcla entre el cuerpo y esta especie de mancha.

También notamos que el cuerpo, que parece formarse como una cara, un torso, está él mismo afectado por una suerte de formación coloreada, y aunque todo esto está instalado sobre planos distintos, hay una profundidad de espacios, incluso si no hay una línea de fuga muy construida. Es un espacio en perspectiva, y la deformación de la cara aparece y no se instala en la profundidad sino que se extiende en la superficie de las dos dimensiones de la pintura.

Otra cosa que no hemos visto hasta el momento es este armazón geométrico que se dispone en la profundidad, en la perspectiva,

que no tiene materia, y es relativamente incongruente (fig. 19,21). Cosa curiosa en un universo de manchas. Tenemos líneas puras también, nuevamente esta cosa que se chorrea, un hombro, un brazo que se deforma como una mancha, un armazón geométrico nuevamente. Aquí (fig. 20), una puesta en situación que es la mirada de alguien sobre alguien más.

Entonces, ¿qué está en juego en todo esto?

Estas especies de dobleces, de manchas informes, sombras, como el chorreado de un fluido se pega al cuerpo y pareciera que el cuerpo se deshiciera. Cuerpo que se descompone y se forma en un líquido y, sin embargo, jamás el cuerpo que vemos se deja de formar completamente.

Podríamos hacernos esta pregunta: ¿el cuerpo que está aquí se forma a partir de lo informe de esta mancha o más bien se deforma?.

¿Es una desaparición o, es al contrario, una génesis, una formación, una parición?

La pintura de Bacon es una *mise à plat*, es una proyección plana en dos dimensiones que convoca la ilusión de una tercera dimensión.

La forma del cuerpo se deshace retomando una extensión en la tela y la tela se hace pura presencia de pintura dispuesta sobre ella, pero el cuerpo jamás se diluye completamente en mancha superficial. Siempre convocada la tercera dimensión por una profundidad perspectiva cuidadosamente constituida. Esta

presencia de la tercera dimensión se confirma por la aparición recurrente en las pinturas de Francis Bacon de la estructura de un cubo o de un paralelepípedo rectangular. ¿Por qué esta jaula, este armazón de puras líneas inmateriales, esta aparición euclidiana foránea al mundo que devora estas manchas pintadas por Bacon? ¿Por qué esta aparición se impone con tanta insistencia en sus obras?

Podríamos verlo de la siguiente manera: el cuerpo y su doblez amebiano se sostienen en un espacio -¿podría llamarlo un vacío?- dividido en tres dimensiones.

Y seguimos: ¿el espacio dividido en tres dimensiones no es acaso la causa de la imposibilidad para el cuerpo de volverse a unir a su doblez, a su *hommelette*?

Una vez más: ¿la tercera dimensión no es la causa de la imposibilidad para estos cuerpos pintados por Bacon de formarse, de acabarse triunfalmente como el hombre de Vitrubio o de Leonardo?

Una doble imposibilidad se muestra en las pinturas de Bacon:

1. La imposibilidad para los cuerpos de formarse íntegramente en una completitud especular y narcisista.
2. La imposibilidad para los cuerpos de unirse a esta lámina indiferente e informe que los acecha, que los atormenta como un fantasma.

El cubo, el paralelepípedo euclidiano presente en la pintura de Bacon, sería como el cuchillo, el escalpelo, el arma del crimen

abandonada en el lugar del descuartizamiento.

Retengamos estas constataciones en la memoria y volvamos al *objeto a*.

Jacques Lacan nunca utilizó el recurso de la representación en dos dimensiones y del encantamiento enigmático de las figuras geométricas del número de oro para comprender el *objeto a*.

Tampoco recurrió a dividir una línea en segmentos con relaciones iguales a φ .

Lo que interesa a Lacan es la escritura de los números y los recursos de la serie Fibonacci. Avanzando en la serie de Fibonacci, y efectuando a cada paso la relación entre un número y su siguiente, nos acercamos a "a" sin poder alcanzarlo jamás.

Este "a" es menor que uno ("a" = 0,618033...), que la unidad. No es el caso de φ , que es mayor que uno (1,618033...), mayor que la unidad. Esto no es trivial: esta *a* minúscula que solo puede ser alcanzada en el infinito es más pequeña que la más pequeña unidad aprehensible: ¡el número entero 1!

Si fuera posible alcanzarla en el infinito, no nos permitiría encontrar una corporeidad.

Esta escritura parece sellar la imposibilidad estricta de alcanzar "a". La estructura de "a" es la estructura propia de un escape, de un evitamiento, de una evacuación.

La estructura que aparece con la serie de Fibonacci no aparece con $\sqrt{2}$ o con π , otros números irracionales. Es lo que hace de "a" o φ números específicos que explicitan un hecho de estructura.

Dibujando las relaciones sobre una línea recta o sobre figuras bidimensionales, la estructura de "a" no aparece. En el caso de segmentos cortados sobre una recta infinita no hay mucho para ver. En el caso de las figuras dibujadas en dos dimensiones, la estructura de incompletitud es reemplazada por una satisfacción narcisista: las figuras parecen perfectas.

Pero cuando "a" o ϕ se escriben en fórmulas y números, en la dimensión de lo Simbólico, contradicen la fascinación imaginaria de la completitud.

Pero Lacan, al descubrir las propiedades del nudo borromeo, va a situar "a", el *objeto a*, en el lugar donde los tres aros coinciden, donde los tres están ligados, donde no puede ser separado uno de los otros sin deshacer el nudo.

¿Qué quiere decir esto? Esto nos dice que el *objeto a* está "situado" allí donde las tres dimensiones Real, Imaginario y Simbólico hacen nudo, hacen estructura.

El *objeto a* pone en crisis la consistencia imaginaria del cuerpo. Bacon nos muestra la imposibilidad para el cuerpo de completarse. "a" es también aquello que falta en la escritura simbólica: no puede, por su estructura, concluir. La serie de Fibonacci nos lo hace pensar.

El *objeto a* suspende la dimensión de lo Imaginario y le impide desarrollarse plenamente: la consistencia es ilusoria.

El *objeto a* suspende la dimensión de lo Simbólico y le impide desarrollarse plenamente: no hay última palabra o último número que sea entero.

Pero ¿qué es lo Real del *objeto a*?

Recordemos que lo Real es imposible de asir; imposible de asir por lo Imaginario, que intenta ofrecerle consistencia; imposible de asir por lo Simbólico, que se agota en intentar decirlo. El *objeto a* es imposible de imaginar. Es imposible inscribir el *objeto a* en el orden de un encadenamiento simbólico.

La parte Real del *objeto a* es aquella que anula la posibilidad, para la dimensión de lo Imaginario, de completar la consistencia del mundo (cuerpos y espacios de los cuerpos), la parte Real del *objeto a* es aquella que anula la posibilidad, para la dimensión de lo Simbólico, de decir con palabras la integralidad de las cosas del mundo.

Si regresamos a la correspondencia entre las tres dimensiones de Lacan (RSI) y a las tres dimensiones del espacio euclidiano y cartesiano, podríamos arriesgarnos a decir lo siguiente:

- El espacio de 1 dimensión corresponde a la dimensión lacaniana de lo Simbólico, aquella de la distinción de las palabras, de la distinción de los significantes, de la dimensión del lenguaje.
- El espacio de 2 dimensiones corresponde a la dimensión lacaniana de lo Imaginario, aquella donde las cosas se asemejan y se agrupan, la dimensión de la imagen.
- El espacio de 3 dimensiones corresponde a dimensión lacaniana de lo Real.

Diríamos: la tercera dimensión es aquella que se articula a los

espacios de una y dos dimensiones en tanto es la incidencia de lo imposible. La tercera dimensión se agrega a las dos primeras. Hay que notar que la palabra *agregar* no significa una adición de propiedades. Un espacio de dos dimensiones no tiene las propiedades de un espacio de una dimensión más "otra cosa". No, hay nuevas propiedades que aparecen: lo Imaginario es irreductible a lo Simbólico. Pasa lo mismo con el espacio de tres dimensiones. No son las propiedades de la imagen más "otra cosa". No, el espacio de tres dimensiones posee propiedades específicas, irreductibles.

¿Cuáles son las propiedades del espacio dividido en tres dimensiones?

La primera es el descuartizamiento. La división en tres que produce una no-identificación posible. El espacio dividido en tres afecta nuestros cuerpos, y lo Imaginario asume el golpe de esta división. Imposible para un cuerpo que se desee consistente reunir las partes consecuencia de la división en tres del espacio arquitecturado. Esta división cruel es la imposibilidad del espacio de ser Uno Todo. El vacío del que habla Lacan al decir "la arquitectura primitiva es algo organizado alrededor de un vacío" es un espacio dividido en tres.

El hecho de que, inmediatamente luego de haber enunciado esta afirmación, él cite el caso de la Catedral de San Marcos nos da un indicio suficiente. Solo los bordes, los muros, las cúpulas son el objeto de decisiones mensurables y geométricas y son los soportes de la imagen. Pero ¿cómo no pensar que esta división de los bordes materiales no afecta el vacío surgido *ex nihilo*?

El vacío de la catedral no es la imagen de una plenitud: es una ausencia donde nuestros cuerpos vacilan y se dividen.

Y la materia, la piedra que se desnuda de toda representación orgánica o material nos afecta, nos afecta con un dolor infinito que repite el corte de lo Real donde habitamos. Como esos cubos que Bacon multiplica en sus pinturas: edículos que valen por la obra de la arquitectura.

Quizás podamos darle un nombre a esto. A falta de algo mejor, propongo llamarle *profundidad*. Profundidad sería el espacio que nos separa de los bordes divididos en tres de la arquitectura, este espacio que nos separa y nos divide. Algunas arquitecturas barrocas, y quizás el Pabellón de Mies Van Der Rohe en Barcelona, sean algunos de sus síntomas más explícitos.

La profundidad sería a la vez la causa y el efecto del descuartizamiento y, recíprocamente, descuartizamiento y profundidad.

Arquitecturas como la de Greg Lynn o Zaha Hadid, que se pretenden libres de la ortogonalidad, se instalan en una denegación del espacio dividido en tres. Pretenden dirigirse directamente al espacio Uno y no dividido, ser consistentes y homogéneas con un cuerpo no dividido. Son imaginarias y no se articulan con la imposibilidad de lo Real. Niegan descuartizamiento y profundidad.

¿Qué profundidad podría ser movilizada si la arquitectura es la imagen o el eco de nuestros cuerpos plenos y retomados del ser?

2 LAS TRES DIMENSIONES DEL HABITAR, Jean Stillemans

Si el arte es aquello que tiene que ver con las dificultades de lo Real, propuestas como las de Greg Lynn o Zaha Hadid se excluyen de los objetivos del arte.

Que estos objetos idiotas, estos imaginarios de "arquitectura", se desplieguen prioritariamente en el campo mediático de las imágenes, nos indica suficientemente su encierro en una realidad narcisista: ajenos a las tres dimensiones del espacio geométrico, extranjeros al nudo borromeo donde se distinguen las dimensiones antrópicas introducidas por Lacan.

Arribo a esta conclusión lapidaria:

la arquitectura trata de lo imposible del espacio dividido en tres.

No es esta la primera declaración que abriría un nuevo tratado de arquitectura. ¡Es solo una modesta proposición!

NOTAS

- 1 Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité: Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Editorial Le Seuil, Paris 1970.
- 2 Seminario XXI "Les non dupes errent", sesión del 13 de noviembre, seminario no publicado.
- 3 Concepto propuesto por Martin Heidegger en su conferencia "Construir, habitar, pensar" pronunciada en Darmstadt en 1951. La cuaternidad (*das geviert* en el texto alemán) designa la reunión de los cuatro elementos originarios y distintos: tierra, cielo, los divinos y los mortales.
- 4 Jacques Lacan, *Seminario VII: La Ética del Psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires 1995, p. 167, traducción Diana S. Rabinovich.
- 5 Jacques Lacan, "En memoria de Ernest Jones: sobre su teoría del simbolismo", en *Escritos II*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires 1994, p. 677, traducción Tomás Segovia.
- 6 Jacques Lacan, "Das Ding (II)", *Seminario VII: La Ética del Psicoanálisis*, Editorial Paidós, Buenos Aires 1995, p. 77, traducción Diana S. Rabinovich.
- 7 Hans van der Laan, *L'espace architectonique - Quinze leçons sur la disposition de la demeure humaine*, Editorial E.J. Brill, Leiden 1989, traduction en français Xavier Botte, p. 22: "le volume immensurable mais réel, la ligne mesurable mais irrédelle".

3

UNA CONVERSACIÓN ABIERTA

Transcripción del tercer día del seminario.
Cuando ha sido posible, se han incluido los
nombres de los participantes del público.

Jean Stillemans: Yo creo que la palabra representación no es una palabra utilizada

frecuentemente por Lacan, en todo caso tal como se entiende *representación* del lado de la figuración o de la imagen, que consistiría en presentar otra vez, es decir, re-presentar. Lacan utiliza la palabra re-presentar en un contexto que no es el de la imagen sino el del lenguaje —y por tanto de lo Simbólico— y dice que un significante representa al sujeto para otro significante. Esta es la primera cosa con respecto a Lacan: ¿por qué razón, y de qué manera, solicitar esta noción de representación? Por otro lado —y esto forma parte de la misma pregunta—, si solo hay representación, re-presentación, a tal punto que no hay presentación, que no hay nada detrás de la representación y que fuera convocado por la representación, que la representación de cierta manera estuviera siempre vacía, sin referente, entonces ¿por qué seguir convocando o utilizando este término? Esa es la primera pregunta.

Se puede decir que hay tres periodos en la obra de Lacan. El primero está alrededor de la imagen y lo Imaginario, con esta fabricación del estadio del espejo, etapa necesaria para que el infante tenga acceso a un primer reconocimiento de su esquema corporal. Lacan regresa después a la dimensión de lo Imaginario, pero en el campo más común del psicoanálisis. Se reconoce que esta etapa es la primera. En el segundo periodo, Lacan trata del lenguaje, de la lengua y de lo Simbólico, con los aportes que provienen de los lingüistas:

Saussure de una parte, Jakobson del otro lado, con sus distinciones entre el eje de la metonimia y el eje de la metáfora. Y luego hay un tercer periodo, en el que Lacan elabora como preocupación central la cuestión de lo Real. Y lo Real es por las contribuciones, entre otros, de la lógica matemática, o más precisamente de la topología, con estos objetos topológicos un poco particulares, como el anillo de Möbius o la botella de Klein, luego el nudo borromeo del que ya hemos hablado. Ahí tenemos lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real.

Para la cuestión de la representación, me parece que tú la asientas, sobre todo, en la dimensión de lo Simbólico y este significante que siempre falta. Si lo Imaginario y la imagen no tocan solamente una lógica de articulación de lo Simbólico sino también representaciones corporales, algo así como lo carnal, lo encarnado, que tiene que ver con las pulsiones, con los límites del cuerpo, la posibilidad del cuerpo de formarse, entonces ¿qué hacemos ahora con lo Imaginario y la imagen?

Luego está la idea del cuerpo despedazado, cuando Lacan elabora el estadio del espejo, donde siempre hay esta duda sobre la imagen o el cuerpo. Lacan habla de las pinturas de Bosch como si hubiera una dislocación en la cual la imagen es el primer paso para reconocernos como contenidos en una envoltura corporal. Después no está tan seguro —y todos sabemos, además, que una imagen no puede decir gran cosa. Una imagen es siempre confusa, no nos permite decir "no", por ejemplo; no nos permite tener acceso a la negatividad y, por lo

tanto, de constituirnos, sabiendo que no podemos constituirnos sino en oposición a cualquier otro. Una imagen es identificación, pero al mismo tiempo es confusión. Pienso que esto tiene que ver con una dimensión encarnada, que es la de nuestros cuerpos.

Has hablado de re-presentación, que para mí es un término que convoca, que moviliza la dimensión de lo Imaginario. Sin embargo en tu recorrido no has tratado esta dimensión. Esa es mi primera pregunta.

Mario Montalbetti: Bueno, comenzaré con la última parte. En efecto, la exégesis de la

teoría lacaniana suele decir que hay tres etapas reconocibles en el pensamiento de Lacan. Por ponerlo en los términos del nudo borromeo, una etapa imaginaria, una etapa simbólica y una etapa real. La etapa real corresponde a los últimos seminarios a partir de, tal vez, el veintidós o veintitrés. Lo que Jean está diciendo es que mi enfoque se basa fuertemente en la etapa simbólica, y su apreciación es correcta. No quiero decir con esto que Lacan se quedó en una etapa puramente simbólica, sino que lo que presento aquí sí tiene —y él tiene razón en enfatizar esto— un fuerte asidero en la etapa simbólica de Lacan.

¿En qué consiste la etapa simbólica? En este desarrollo que yo me demoré un poco en desplegar, que es la existencia de un significante que falta. Es lo que he llamado "el Teorema de Lacan". En cualquier sistema diferencial, en cualquier sistema basado en la negatividad, siempre existirá un significante que falta.

Bueno, ahora, mi énfasis en lo Simbólico no es exclusivamente porque soy lingüista, sino porque no veo diferencia sustancial entre el enfoque imaginario y el enfoque simbólico. No es que uno quiera confundir ambos órdenes, pero la idea detrás es que siempre algo falta. En lo Simbólico lo que falta es un significante, en lo Imaginario lo que falta es lo que Lacan llamaba "el falo imaginario", incluso cuando, dentro de la teoría escópica propiamente imaginaria, Lacan plantea la idea de que el sujeto no está exclusivamente fuera del campo visual, sino que tiene un representante en el campo visual. El punto de fuga es el representante del sujeto en el campo visual. ¿Y qué es el punto de fuga? El punto de fuga es exactamente aquello que da consistencia al campo visual pero que no podemos ver, y en esto se parece mucho a la mecánica más interna de lo que es el Simbólico. Creo que hay algo que subyace a estas dos cosas. Y dentro del Simbólico, sí, sin duda, lo Real para mí es una excrecencia, un apéndice de lo Simbólico. Es decir, yo podría pensar que no hay Simbólico sin Real y no hay Imaginario sin Real, pero podría haber Simbólico sin Imaginario, e Imaginario sin Simbólico.

De hecho, el Imaginario sin Simbólico da lugar a la psicosis, y el Simbólico sin Imaginario conduce —al menos para Žižek— a estas fórmulas casi vacías de la física cuántica, por ejemplo. En eso coincido con Stillemans. Hemos visto que en el famoso nudo borromeo hay ciertos bolsones de intersección. Lacan denomina "el espacio del Goce Fálico" a la

intersección entre lo Simbólico y lo Real. Lo que me reclama Jean es el otro bolsón, esta especie de cortocircuito entre lo Imaginario y lo Real que sería el del goce corporal. Y quién sabe, tal vez adelanto mi pregunta acerca de si la Arquitectura está del lado del goce corporal como cortocircuito entre lo Imaginario y lo Real, pero ya veremos.

Entonces sí, hay un fuerte ingrediente simbólico, y esto tiene que ver con la primera parte de la pregunta, y era que la noción de representación es una noción no sé si mal vista, pero ya usada, y normalmente no reaparece en las discusiones. La uso por dos razones: una, para reinterpretarla en contra del sentido etimológico de que para representar se necesita una doble presentación: la del objeto, y luego, la de la representación propiamente; y dos, para presentar una noción de presentación que inventa su propio *re*. Lo que yo he estado planteando como suposición fundamental en torno de la representación es que la presentación supone la existencia del objeto, y que, una vez supuesto este objeto, se convierte en representación. Y, por tanto, la existencia o inexistencia del objeto representado es más bien irrelevante, con tal que exista la suposición de que el objeto representado exista. De esta manera, no utilizo el término "representación" en el sentido etimológico.

Lo mismo se pudo haber dicho de Lacan cuando afirma que el significante es anterior al significado, o que el significado es un efecto del significante, pues en teoría ortodoxa saussuriana no hay significante

sin significado ni significado sin significante. En términos semejantes, estoy proponiendo pensar una representación que es pura presentación y que inventa su re por suposición de que hay un objeto más allá, objeto que necesariamente está más allá.

Y lo último que quiero observar es que, en el fondo, lo que estamos discutiendo es cuáles son los significantes de la arquitectura. Y aquí hay un par de opciones. Digamos, ¿los significantes de la arquitectura forman un discurso? Es decir, no se parecen al discurso como en la segunda frase lacaniana que mencionó Jean en su presentación el primer día, pero ¿son discurso?

Cuando decimos que hay un significante que falta, ¿decimos significante en el sentido más ortodoxo de significante, es decir, un elemento puramente diferencial y que además, por radicalizar la propuesta, es verbal? ¿O los significantes de la arquitectura pueden considerarse como los muros, techos o salas, cuadrados construidos, obras enteras? Es decir, ¿son estas cosas concretas los significantes? Y entonces, ¿en qué sentido son diferenciales, en qué sentido son negativos? ¿Cuáles son los significantes de la arquitectura?

Mi opinión es que son estrictamente verbales, y a pesar de que no hay teoría propiamente lacaniana sobre arquitectura —como bien señaló Jean—, una teoría lacaniana sobre arquitectura se puede realizar perfectamente bien atendiendo a esta idea

estrictamente simbólica de que son estos significantes —en el sentido más ortodoxo del término— los que determinan la suerte de los vacíos en cualquier teoría estética, en cualquier objeto estético y, por tanto, en cualquier obra arquitectónica.

Yo replantearía la pregunta que hice hacia el comienzo, y tal vez para devolverle una pregunta a Jean. Mi pregunta sería sobre la noción de lo Real.

La de Jean es muy elegante, y no sé si la he apreciado completamente. Es decir, una de las ideas para construir el Real del que nos hablaba él en las dos primeras sesiones es considerar que lo Simbólico tiene una dimensión, lo Imaginario tiene dos dimensiones, y lo Real tendría tres dimensiones.

El paso de una dimensión a las dos dimensiones es más fácil de entender: una línea infinita se comba sobre sí misma y produce probablemente una segunda dimensión, que es un espacio, pero el paso de la segunda a la tercera dimensión es un poquito más problemático. Sin embargo, la conclusión a la que llega Jean es que este habitar se da en un espacio de tres dimensiones.

Mi pregunta sería: ¿qué noción de lo Real es esta que tiene incluso divisiones dentro de ella? Es decir, ¿qué visión organizada de lo Real tiene Jean? ¿O estoy entendiéndolo mal?

Jean Stillemans: Mi punto de partida es la dimensión de lo Imaginario. Si asumimos la presentación lacaniana del nudo borromeo —lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario—, ninguna de estas tres dimensiones sería la primera en relación con las otras dos, pero para mi conveniencia —y también para la facilidad de la exposición— podría decir que resulta cómodo partir de la dimensión de lo Imaginario.

Un Imaginario se deja describir fácilmente como un orden de dos dimensiones, que son las de la imagen. Y si regreso a esta famosa historia del estadio del espejo, un espejo es algo plano que, como objeto "real", no posee ninguna profundidad y nos permite reconocernos pasando por otro que, no obstante, nos instruye, nos forma, nos hace creer que nosotros somos nosotros mismos y que habitamos un cuerpo, que poseemos límites más o menos materiales y más o menos asignables.

Ahora, sobre el plano de las matemáticas —o más bien de la geometría, ya que la geometría no es cualquier cosa en la historia de Occidente, de donde formamos parte: es un evento, yo diría, colosal, es una tradición excesivamente importante—, la geometría traza figuras, cuadrados, círculos.

Euclides, quien fabrica los famosos axiomas fundamentales de la geometría que todos hemos aprendido en la escuela, distingue dos o tres fenómenos esenciales: las paralelas, las perpendiculares y luego, muy rápidamente, a pesar de que el principio, por ejemplo, de una recta potencialmente infinita, esté propuesto ahí, va a

contener esta cosa un poco problemática o difícil, algo que va hasta el infinito.

Hay que decir que en el mundo griego, y no solamente para los griegos, el infinito es una noción propiamente impensable. La recta se convierte en un segmento de recta que se organiza con otros segmentos para formar, por ejemplo, una figura cuadrada. Una figura cuadrada es una figura completa que se sostiene en una unidad donde la cuestión del infinito es evacuada. Podemos hacer también que la línea recta haga una curva y fabrique un círculo, que es la figura más excelsa, seguramente, una unidad o algo que se completa.

A partir del momento en que Euclides reconoce que hay tres dimensiones, esto forma parte del lenguaje común: los volúmenes tienen tres dimensiones. Nuestra experiencia cotidiana nos dice que las cosas se dividen en tres, en un plano imaginario, pero yo no creo que sea así. Tenemos la impresión de vivir plenamente en el espacio, de una manera no dividida.

La geometría antes de Euclides —pero Euclides la formaliza— llega a esta cuestión de las tres dimensiones, pero cuando examinamos un poco más seriamente lo que pasa, cuando Euclides pasa de las dos a las tres dimensiones, no hay nada verdaderamente nuevo que aparezca con la tercera dimensión.

Cuando pasamos de un cuadrado a un cubo, un cubo es simplemente una serie de cuadrados que se añaden

los unos a los otros en una especie de suma; no hay algo verdaderamente nuevo que aparezca. Creo que hay algo que no ha sido pensado respecto de esta tercera dimensión que, sin embargo, es enunciada. Un hexágono, por ejemplo, se inscribe en un círculo; un poliedro regular, en una esfera; es exactamente la misma cosa, no aparece nada más y, sin embargo, es importante que tanto en las dos como en las tres dimensiones una figura unitaria contiene a otra figura también unitaria, y no como en el paso de una dimensión a dos dimensiones, donde una recta infinita, no unitaria, es contenida por una figura unitaria.

No hay nada fundamentalmente diferente entre la segunda y la tercera dimensión. Ahora bien, si yo me refiero a otra cosa que no sea la geometría —o al menos que no sea la geometría euclidiana abstracta, este invento de Occidente—, si hablo de geometría en tanto una cuestión de la arquitectura en la mayor parte de las culturas —no voy a decir en todas, porque esto sería una especie de abuso antropocentrista o etnocentrista, pero en muchas culturas—, las arquitecturas dividen efectivamente el espacio en tres.

En Mesopotamia, China, India o los Andes, esta división en tres se manifiesta y es constitutiva de la fabricación de lugares donde los hombres habitan individual y/o colectivamente. Ahora, ¿es una cuestión de pura contingencia? ¿Se debe a que somos seres vivos que estamos sometidos a la gravedad, pegados al suelo, y la materia con la que construimos está sometida a la misma ley de la

gravedad y, por lo tanto, solo puede apilarse? ¿O a que la superficie de la Tierra no es perfectamente plana y, por la comodidad de nuestros intercambios y comercios, una superficie horizontal es más propicia?

No estoy seguro. Es, por cierto, una razón, pero no me gusta decir mucho esto porque no sé si podemos apuntar a una razón fundamental o inicial para las cosas. En general, las explicaciones técnicas se nos muestran radicalmente insatisfactorias. Algunos han dicho —y siguen diciendo— que si los hombres fabrican la arquitectura es para abrigarse o guarecerse. ¿Guarecerse de qué? Del frío, el calor, la lluvia, la agresión de predadores, ¿no? Eso no me parece: ahí donde los hombres están en situaciones climáticas favorables y clementes, sin agresiones potenciales, habitan en la arquitectura.

La arquitectura no se explica como una maestría sobre el medio natural para protegerse, no es suficiente para la arquitectura como razón, y como no confío en ese tipo de explicación, no pienso que el apilamiento de la materia pesada, el establecimiento de superficies planas, sea suficiente para explicar la división en tres de la arquitectura.

Por el contrario, lo que viene de una reflexión propia del psicoanálisis y de una antropología de tipo lacaniano es que somos seres hablantes, no somos animales —bueno, somos animales, pero somos animales que hablan—, y el hecho de estar comprometidos con el habla, con el lenguaje, nos lleva a que no somos enteros, estamos divididos,

dependemos de algo que sobrepasa las capacidades propias de nuestro cuerpo o de nuestro ser. El lenguaje es algo de lo que nadie puede decir de dónde viene, cuál es su origen; no hay ninguna explicación racional con respecto al surgimiento del lenguaje. Estamos dentro del lenguaje, y todos hemos nacido y caemos en el lenguaje que existía antes que nosotros.

El lenguaje nos permite tener una posición dentro de una estructura de conjunto en la que nunca somos más que una pequeña pieza, nunca una integridad. Estamos, entonces, divididos, somos una partícula en un conjunto constituido por esta estructura que es el lenguaje, y esta estructura que es el lenguaje tiene esa particularidad, y Mario habla de un significante que siempre falta.

Yo prefiero —prefiero quizás es más metafórico o más encantador, como una historia que se cuenta, porque yo no soy lingüista— me gusta más decir que no hay inicio en el lenguaje. Solo en la Biblia se dice en el principio era el Verbo, Dios era el Verbo que al hablar fabrica el mundo. No hay primera palabra así como no hay última palabra, lo que nos lleva siempre a hablar. No podemos encontrar la palabra que valga por todas las demás, que nos dejará, digamos, en el fin del hablar. Siempre estamos charlando; somos muy, muy habladores los humanos.

Entonces, no hay en la estructura del lenguaje ni principio ni fin, el lenguaje es interminable, y nosotros caemos dentro. Nacemos un día en esta

estructura preexistente. No hay primera palabra, no hay primera persona.

Tampoco esto es fundamental. Si hacemos un poco de política, de política fácil, el poder, el poder político, económico, social, la dominación, es algo que todos conocemos bien, pero hay al menos una cosa que escapa a todo poder y es el poder de fabricar, de formar la lengua y las palabras. Eso es algo tercero, exterior, sobre lo cual nadie puede meter la mano. Es el escenario ficticio del esperanto, por ejemplo, que está destinado al fracaso.

Estamos en una estructura de división, estamos divididos, y esto implica la estructura del lenguaje en el plano de lo Simbólico. Pero en el plano de lo Imaginario nos reconocemos como alguien que tiene un cuerpo, y nuestro cuerpo no puede evitar estar dividido, diría yo, en paralelismo, acompañando a esta división que es el lenguaje. No podemos creer, como Narciso, que somos el único cuerpo en el mundo que podría reunirse a sí mismo y fabricar una especie de burbuja total y definitiva. Es estrictamente imposible el hecho de que nuestros cuerpos también sean cuerpos parciales que se pueden retomar como una totalidad; esto es fundamental, constitutivo de lo humano. Es difícil, hay que aceptarlo, porque tenemos montones de sueños que no van en ese sentido. Este hombre de Vitruvio que conocemos bien en la figura de Leonardo da Vinci, con el cuadrado y el círculo, es una denegación total de esto. Es decir, nosotros somos uno, estamos en una totalidad que forma un círculo o un cuadrado.

No sé si ustedes ya lo han pensado, pero hay algo evidentemente burlesco en este asunto. No hay nada común sobre un plano de la pura figuración entre nuestro cuerpo y un círculo y un cuadrado; hay que forzar las cosas y convencerse de que las cosas son así. Estamos más bien desmembrados. Es fácil cortarse la cabeza, una pierna, un brazo, no somos muy compactos.

Ahora, el círculo y el cuadrado son figuras compactas y coherentes, que se sostienen. Occidente imagina que el hombre es eso, que un cuerpo es eso, que está dentro de un círculo, de un cuadrado. Eso es un señuelo, una ficción. De vez en cuando se nos dice que estamos partidos, que no somos enteros, pero nos damos cuenta en realidad de que no somos gran cosa.

Ahora, la división en tres del espacio arquitecturado es otra modalidad que la del lenguaje para instaurar, confirmar, repetir esta división de nuestros cuerpos. Nuestros cuerpos no son íntegros, no son enteros, están divididos.

En dos dimensiones siempre ha parecido funcionar: podemos hacer cosas compactas. Una vez que pasamos a la profundidad, ya no nos reencontramos en esta pieza como cualquier en otra. No sé si conocen ustedes este movimiento de arquitectura orgánica, estos lugares que son como una suerte de matriz, como el vientre en el que nos hemos desarrollado antes de nacer. Es un fantasma primario y constituye una ilusión, como si hubiera una relación, una correspondencia entre la forma de nuestro cuerpo y

la forma de la arquitectura, como si la forma de la arquitectura estuviera ahí para confortarnos, consolidarnos, para decirnos que sí, que ese es nuestro cuerpo, que estamos envueltos y nosotros somos nosotros mismos. No es así.

La arquitectura —y puede ser tomada como testigo la mayoría de las civilizaciones— nos dice que eso no es posible. No nos podemos juntar con las materias de la arquitectura, están lejos. La arquitectura siempre es demasiado grande. Uno de los fantasmas o mitos de la arquitectura occidental es que la arquitectura debe estar a la medida del hombre. ¿Qué quiere decir esto? ¿A partir de cuándo la arquitectura está hecha a nuestra medida? ¿Acaso los techos están justo sobre nuestras cabezas?

Si vemos la arquitectura, en las civilizaciones en general, es siempre demasiado grande en relación con la dimensión de nuestros cuerpos, como si estuviera hecha para ser habitada por otros que no somos nosotros. Hay siempre un exceso de la dimensión; es lo que llamo yo la profundidad. La arquitectura siempre es una demasía. En una sala como esta que nos reúne, felizmente sobra un poco de espacio, felizmente el techo no nos cae sobre la cabeza para que haya suficiente espacio de maniobra que exceda y que nos impida estar sobre nosotros mismos y juntarnos los unos a los otros. Esto es lo que yo llamo la profundidad. Pero esta división en tres también nos impide identificarnos con la arquitectura y formar una especie de huevo que nos haga sentirnos seguros en una arquitectura donde la forma sería la repetición o reconvocación de algo

que somos, como algo entero, como algo íntegro, como el huevo o como cuando estábamos en el vientre materno.

Para mí, eso es lo que significa la existencia de una tercera dimensión. Esto es una división del espacio en tres; el espacio no es compacto ni unitario.

Voy a hacerle una segunda pregunta a Mario. Yo soy arquitecto y, por lo tanto, algo que me habita, por decirlo así, es este deseo de comprender aquello de lo que yo me ocupo, es decir, la arquitectura. Hay algo, y aquí puedo referirme a un dispositivo que forma parte de nuestra historia occidental y que no parece haber caído del cielo, porque los eventos históricos no son el puro azar, pero lo que quiero decir es que, en el Renacimiento, un cierto número de personas se movilizó para dar una cierta nobleza a un tipo de arte que se consideraba antes como artesanía, es decir, un puro hecho material que no tenía una nobleza ligada a las obras de la mente o del pensamiento. En ese momento, si ustedes toman a alguien como Alberti o Brunelleschi, había una especie de polimorfía: un arquitecto hacía también de poeta o escribía tratados, hablaba de la escultura, arquitectura, pintura, vida social, estaba en todo, dibujaba, etc. No obstante, a pesar de esta posibilidad de circular entre disciplinas diversas, ese fue el momento en que unas se especificaron en relación con las otras.

En el XVI, por ejemplo, Vasari distingue la pintura de la escultura y de la arquitectura, por supuesto

con una posibilidad de reunir las, que sería el arte del diseño. No obstante, durante varios siglos hacían una y otra cosa sin mayor problema. Creo que el primero que se siente chocado por esta mezcla de cosas es Borromini, en el XVII, que trabaja con Bernini en San Pedro, en el Vaticano. Bernini hace escultura, arquitectura, etc., y Borromini dice: ¿y este Bernini por qué hace de arquitecto? Cuando uno hace arquitectura uno se ocupa solo de arquitectura, no puede hacer otra cosa. Uno se consagra a tiempo completo, en cuerpo y alma, porque es algo suficientemente serio. No hay que distraerse con otras dimensiones y yo estoy convencido de que los compromisos de la arquitectura, esta división, separación de los cuerpos, etc., son diferentes que en la escultura y que en la pintura. Y más cerca de nosotros, a fines del XIX o también en el XX, se ha hablado mucho acerca de un arte total. Wagner, en la música, el decorado, la arquitectura, las imágenes, las palabras, la música, todo, todo en uno.

Ahora, la pregunta que yo quisiera hacerle a Mario es si, a partir de esta noción fundamental que tú aíslas, que es la de representación, todo tiene un estatus igual: el representar sin que haya necesariamente un objeto inicial, o si por el contrario hay fracturas, especificidades que hacen que, en efecto, una pintura no es una escultura o una escultura no es una arquitectura.

Mario Montalbetti: La respuesta es que es ambas cosas. Es decir, en efecto hay un punto de vista a partir del cual la arquitectura, la pintura, la fotografía, la danza tienen algo en

común. En fin, esto ya lo había descubierto Freud. Pienso que son formas de sublimación, y sí, hay un fondo o un núcleo común a todas las artes, pero por supuesto al mismo tiempo hay especificidades. Se parece mucho a la diferencia que comenté el día de ayer entre contenido manifiesto de un sueño y pensamiento latente. Lo interesante —decía Freud, si recuerdan— no es el pensamiento latente, porque el pensamiento latente te lo puedo decir en dos minutos, estás reprimiendo algo, y lo mismo puedo hacer con cualquier obra de arte, y no pasaría a la historia diciendo lo mismo y repitiendo lo mismo detrás de cada obra de arte o sueño. Lo importante es, y acá viene la especificidad, cómo ese pensamiento latente, o ese objeto que puede existir o no existir, adopta una forma cuando se manifiesta, y ahí sin duda hay especificidad: hay especificidad en cada ser humano, y por eso el análisis es esencialmente individual, pero hay especificidad también en las artes, en las actividades humanas.

A nosotros, los lingüistas, que estudiamos una ciencia bastante más nueva que la arquitectura, cuando nos preguntan qué es la lingüística, contestamos "la lingüística es lo que hacen los lingüistas". Mi respuesta a cuál es la especificidad de la arquitectura, entonces, es "la arquitectura es lo que hacen los arquitectos", cualquier cosa que esa sea. Si me instan a profundizar un poco, entonces adoptaría la respuesta de Wajcman/Reynaldo, es decir, arquitectura es aquello que te permite protegerte del pequeño otro, aun asumiendo que del gran Otro no te salva la arquitectura.

Y aquí quisiera regresar para ver si puedo reatrapar a Jean con esta pregunta sobre lo Real, y reenfocar esto teniendo en cuenta el punto de la representación que me pregunta.

Lacan distingue entre necesidad, demanda y deseo. La necesidad es puramente fisiológica: ustedes tienen sed, agarran un vaso de agua, toman un vaso de agua, sacian la sed, se acabó la necesidad. Lacan decía que la demanda es una necesidad verbalizada, por poner el ejemplo también muy banal: tengo sed, entonces pido un vaso de agua; es decir verbalizo la necesidad, y esa verbalización de la necesidad se llama demanda. Y ¿qué ocurre cuando verbalizo en una demanda mi necesidad? Mi necesidad nunca es satisfecha completamente.

Mantengo la banalidad del ejemplo: tengo sed, pido un vaso de agua, me traen un vaso, el agua no está tan fría, quiero que el vaso sea más grande, sírveme un poco más, el agua está tibia, cualquier cosa. Pero lo que quiere demostrar Lacan es que cuando verbalizamos una necesidad siempre hay algo que no es satisfecho, y ese algo que no es satisfecho, Lacan lo llama deseo. El deseo es aquello que nunca va a ser satisfecho en una demanda.

Planteemos esto ahora en términos de la arquitectura. En efecto, el origen de la arquitectura no puede ser ya, después de Wajcman, que llueve y entonces necesito un refugio, o necesito un techo. En términos de necesidad no verbalizada, no arquitecturizada, yo agarro una hoja de plátano, me la pongo encima,

detiene la lluvia, pasa la lluvia, resolví el problema, pasa la arquitectura. Si la necesidad realmente no es la necesidad del refugio por el calor, por la lluvia, por los elementos, etc., sino es, siguiendo a Wajcman, la protección de la mirada del otro, entonces el problema es un poquito más interesante y un poco más complicado. Es decir, ahora tengo que hacer arquitectura asumiendo que ese es el origen. Ahora, para protegerme de la mirada del otro, digamos del pequeño otro por ahora, lo que necesito es ayuda, una casa, una construcción, una sala, algo que me proteja de la mirada del otro. Pero si esa es una demanda que va a ejecutarse no verbalmente sino arquitectónicamente a partir de muros, entonces, siguiendo el modelo lacaniano, tiene que haber un deseo, es decir, tiene que haber una parte de esa demanda que no está siendo satisfecha. Poniéndonos banales nuevamente, la ventana es muy grande, la puerta es muy chica, la puerta no cierra bien, lo que fuera; pero piénsenlo en términos del deseo, en términos un poquito más hondos, por así decirlo. Siempre va a haber ante una demanda arquitectónica de "quiero protegerme de la mirada del pequeño otro", un resto en la solución de esa demanda que no ha sido satisfecho. Ese resto es el deseo, ese deseo cuya fórmula más evidente en Lacan es el objeto pequeño, que es un pariente muy cercano de lo que llamamos lo Real.

Insisto entonces con mi pregunta: ¿es posible habitar el resto no satisfecho de mi demanda (si es que eso es lo Real)? Esto solo tendría sentido si seguimos explorando, si los significantes arquitectónicos no son realmente el muro, la puerta, etc., sino

nuestra versión discursiva (simbólica) de la arquitectura.

Pero contesto, entonces, replanteando la pregunta sobre lo Real en términos del deseo: si el deseo es aquello, es el objeto-causa, es decir, aquello que nos mueve a desplegar nuestros significantes, es decir nuestras demandas; pero es al mismo tiempo aquello que no podemos encontrar, y si eso es un, por usar la palabra, "representante de lo Real", ¿cómo es posible habitar eso? ¿Cómo es que eso puede tener tres dimensiones? ¿Cómo es posible habitar el resto no satisfecho de mi demanda? Y no importa si mi demanda es arquitectónica o verbal o de cualquier tipo, con tal que permanezca insatisfecha.

Jean Stillemans: No sé si nos hemos comprendido bien, Mario. Para mí, habitar no es algo pleno. Habitar es habitar la falta.

Entonces, la imposibilidad de encontrar una completitud, una satisfacción integral —si nos quedamos con esta noción que es la del significante y agrandamos la noción del significante, la extendemos y no la entendemos solo como significante verbal, como un material fonético, sino como un muro, por ejemplo, o un trazo sobre una tela o una pintura, entendidoS como un significante— entonces efectivamente los significantes de la arquitectura, que serían el muro u otros, tendrían una naturaleza tal que, asociada junto con otros, formaría una estructura como una significación, igual que una lengua articula significantes entre ellos. Entonces, de la misma manera la arquitectura lo hace, pero esta

articulación es absolutamente incapaz de lograr una especie de plenitud donde el habitar sería como en el caso de un animal que bebe y luego ya no tiene sed. Es nuestra suerte, nosotros estamos dentro del deseo, no hay fin para el deseo, el deseo se lanza y se relanza sobre la insatisfacción que lo constituye y es diferente que la necesidad. Igual pasa con la arquitectura o con otras cuestiones.

Insisto en que me parece que estamos constituidos de dimensiones distintas, la que toca al habitar no es la misma que toca al hablar, donde uno y otro tienen propiedades materiales y estructurales diferentes, pero por supuesto hay ciertas constantes comunes o antropológicas en estas distintas dimensiones. Pero ya que se trata de poner manos a la obra, los arquitectos fabrican, dibujan muros, asociaciones de muros, lugares, calles, plazas, y no es igual en el lenguaje: la gramática, la sintaxis, el vocabulario, no son fabricados por nadie.

Hay creadores individuales personalizables que dicen: yo he inventado tal palabra o tal forma gramatical, que son estructuras profundamente anónimas e impersonales. Los arquitectos tenemos la responsabilidad de hacer más o menos lo mismo, pero con los lugares donde habitamos, lo que nos lleva a una serie de derivaciones. No tenemos que concentrarnos tanto para darnos cuenta de que muchos arquitectos se toman como demiurgos, como si fueran los forjadores de un nuevo mundo. No voy a citar ejemplos aquí para no ser poco delicado, pero esto es algo que no existe en el lenguaje.

Creo, sin embargo, que hay similitudes estructurales entre el lenguaje, la lengua natural y las arquitecturas, pero la incompletitud, la falta está presente en un lado y en el otro; habitar no quiere decir habitar plenamente.

Aristóteles ha hablado de la noción de lugar, una noción actuante en nuestro fondo cultural. El lugar, según él, sería como una envoltura. Un ser, una cosa, un objeto está en movimiento accidental y ahí hay un lugar que está listo a recibir esta cosa, y cuando finalmente llegue a este lugar, podrá reposar y ser él mismo. Es un poco la imagen o la figura de la intimidad. A veces tenemos la impresión de que al tener nuestra casa, nuestro propio alojamiento, será ahí donde podamos ser por fin nosotros mismos, el lugar en que nos podemos recoger en la pura intimidad, en estar en relación completa y circular de uno con uno mismo. Es evidente que la arquitectura es incapaz de lograr este tipo de fantasma, es estrictamente imposible.

Pienso que una de las particularidades de la arquitectura es el tratar la imposibilidad de una adecuación entre un sujeto y un lugar que sería finalmente el lugar para sí mismo, en donde él sería él mismo, donde no habría diferencias ni separaciones.

Reynaldo Ledgard: Hay una multiplicidad de temas que me gustaría tocar, pero solo voy a abordar uno. Tal vez haya oportunidad para tratar otros más adelante en la conversación. Sí creo que

este tema de la representación y de lo real es fundamental para saber si es posible asimilar, de alguna manera, la arquitectura a algo que pudiera parecerse al poder, sea este religioso, político, etc.; pero la arquitectura en sí misma, en su sentido más esencial, me da la impresión de que tiene una suerte de resistencia a esto, una dificultad de convertirse en representación. Me parece que hay cierta opacidad, cierta resistencia, cierta dificultad de la arquitectura para significar algo, incluso para constituirse en algo que parezca un significante, a diferencia de otras formas de representación como pueden ser la pintura, el teatro o hasta la música. La arquitectura se resiste, es difícil saber. Por supuesto que hay muchos edificios que simbolizan cosas, obviamente. Hay que ver si podemos, como Mario decía en algún momento, dilucidar cuáles son los significantes de la arquitectura. Voy a hacer algunas observaciones muy tentativas en ese sentido.

La significación de la arquitectura, cuando pretende acceder a un nivel simbólico, se da a través de una organización de los elementos de la construcción a partir de la geometría. La geometría es el elemento ordenador, relativamente abstracto, que puede darle una suerte de estructuración formal a la arquitectura y que puede, tal vez, en algunos momentos y mediante una elaboración compleja de la geometría, acceder a ciertos niveles de significación. Pero aun así, la geometría, en sí misma me parece relativamente hermética al tema del lenguaje; constituye una estructura, incluso

podemos hablar de una estructura formal o de un sistema formal que permite mediar entre diferentes tipos de realidad, como el espacio, la estructura, la materia, lo inmaterial, etc. La geometría en sí misma se hace difícil de asimilar al tema del lenguaje, aun considerando las ocasiones en que la arquitectura accede a ciertos niveles de simbolización.

Pero hay niveles que están aun más acá de esa posible significación de la arquitectura, incluso más acá de la geometría. Pienso que son, básicamente, dos: uno es el habitar y el otro es la materialidad. Ambos me parecen también, de alguna manera, irreductibles. Lo que pasa es que habitar suena a algo más funcional. Como ya se mencionó en este encuentro, la funcionalidad chupa cualquier posibilidad de convertir a la arquitectura en significativa, porque se vuelve una suerte de resolución de una funcionalidad. Pero el habitar es más complejo que eso. Por ejemplo, el concepto de Heidegger de habitar no es funcional, es más bien una suerte de desenvolvimiento de la existencia. En inglés incluso se usa una palabra diferente, que es *dwelling*, que no es exactamente habitar, sino desenvolver la existencia en algún lugar.

Lo otro que también me parece difícil de reducir es el tema de la materialidad. La materialidad, que tiene que ver con la consistencia física de las cosas, es un aspecto central de la arquitectura y solo significa lo que es. Es decir, un muro de piedra es un muro de piedra, como "a rose is a rose"; no

hay más significado que eso. La madera es la madera y significa eso, significa su propia existencia, su propia consistencia material; se hace difícil trasladar esto a un discurso.

Entonces, como digo, hay una primera instancia de dificultad en el tema de la geometría y hay incluso una instancia más acá en el tema de la habitabilidad y en el tema de la materia.

Mario Montalbetti: Brevemente, me parece que son observaciones muy interesantes.

La primera es el problema de la significación. Acá hay que ser más o menos técnicos en el sentido preguntarse si toda significación es verbal o no. En otras palabras, lo que vamos a llamar el significado de algo, ¿es algo que solamente el lenguaje verbal me va a dar? Por ejemplo, el gran descubrimiento de Freud fue que lo que se interpreta no son propiamente los sueños: los sueños no significan nada, lo que significa es lo que uno narra de sus sueños. Entonces, técnicamente se interpreta la narración del sueño, no el sueño mismo. Un primer problema es ver si la significación es exclusivamente verbal, y si lo es, entra Lacan. Porque lo que hace Lacan es sacar esto que llamamos significado del lenguaje, es decir el significado no es parte del lenguaje. El lenguaje es un montón de significantes, y el significante es exactamente aquello que no significa nada, porque si significara algo sería un significado. El significante debe entenderse en su mayor radicalidad lacaniana, es aquello que no significa nada; pero que produce efectos de significado.

Preferiría no decir, como dijiste, como elemento de materialidad, que el muro significa eso. No significa nada al menos que yo en un acto de imaginación le dé un significado; acto de imaginación que es similar al que hago cuando digo la palabra *perro*; al sonido *perro* le asigno un cierto significado. Yo creo que una de las ventajas de la aproximación lacaniana es que el campo es igual para todos, es decir, que el poeta no tiene ninguna ventaja sobre el arquitecto porque con lo que trabaja, la materialidad con la que trabaja son los significantes, es decir cadenas de cosas que no significan nada, y a las que posteriormente, por un acto de imaginación, les otorgamos significado. Este otorgamiento de significado sería igual para un muro que para un verso, o para un segmento de una pintura, o para cualquier otra cosa. Me parece fundamental distinguir los significantes, es decir, esas cadenas que pueden asignar ese significado como acto de la imaginación, pero no como acto propio de la cadena, sino como un acto humano de zurcir estas cadenas, pararlas en determinado momento, y decir esto significa esto. Pero ese acto de asignación de significado es un acto de la imaginación en el sentido en que Jean ha enunciado.

Lo que quiero decir es que el significado no es un elemento lingüístico: es un elemento estrictamente de la imaginación. Y acá nuevamente pecho de la acusación que me hace Stillemans de ser simbólico, o sea de insistir en el carácter simbólico del sistema lacaniano. Sobre el habitar como significante

irreductible, me gustaría que los habitares en el sentido de *dwelling*s formen cadena, porque no son actos únicos. Es decir, todo aquello a lo que se puede asignar un significado deberían ser cadenas, no simplemente actos aislados, sino cadenas que de alguna manera pueden cortarse o armarse, etc., como acto de la imaginación en unidades significativas. Pero me parece fundamental el ejercicio de tratar de aislar estos significantes que no significan nada pero que son la materia prima para que la imaginación del ser humano les asigne significado. Y esa materialidad puede ser muy específica, puede ser muy distinta en el caso de la arquitectura, la pintura, la escultura, que en el cine o en cualquier otro.

Jean Stillemans: Quizá la diferencia entre los significantes verbales, fonéticos y los

significantes de la arquitectura sea una diferencia de materialidad. Los significantes verbales, en todo caso cuando no se escriben, son muy poco materiales, son evanescentes. Una vez que la palabra que acabo de pronunciar ha tocado ciertas ondas y ha sido transmitida y ha llegado a su tímpano, ya no está. Los significantes de la arquitectura, como los muros, por ejemplo, o los cielorrasos, los pisos, tienen una materialidad persistente pero que no quiere decir nada. Hoy, cuando practicamos el turismo, si vamos a visitar algunos lugares sagrados, como un templo, qué sé yo, podemos entrar sin problemas, uno paga y se pasea, pero podemos violar lugares que en otras épocas eran sagrados, donde uno no podía entrar, solo podían entrar ciertos sacerdotes o ciertas personas autorizadas. Tenía que haber ahí otros significantes que los significantes materiales,

muros, o como los significantes verbales o escrituras que nos llevaran a sentidos para que el uso de los lugares fuera tal o cual, de modo que se pudiera entrar en ciertas condiciones o que uno tuviera que quedarse justo afuera.

Estas son creo particularidades de la arquitectura, su durabilidad material. Su perennidad, que es mucho más importante que la de otros artefactos humanos, hace que tenga esta capacidad de permanecer como una especie de memoria, una memoria un poco curiosa. Los lugares arquitectónicos, ruinas, etc., son intrigantes, no sabemos nada, no sabemos cómo los habitaban, cuál era el sentido de lo vivido, de lo que estuvo presente en cierta época dentro de esos muros, y eso nos hace soñar o estimula nuestra imaginación, porque no está guiado por una política en el sentido de *policy*, del sentido. Yo creo que la arquitectura en este sentido es una organización de la materia que está mucho más vacía, o está más disponible que otras, porque una imagen tampoco es algo tan preciso. Una Anunciación con Gabriel y la Virgen, claro, nos dice algo, pero incluso si salimos de nuestra cultura, no nos habla tanto y no nos dice gran cosa porque hay una suerte de sentido inaccesible que está más o menos presente. La arquitectura no quiere decir verdaderamente gran cosa.

Yo creo que entre todos los significantes materiales que pueden ser fabricados por los humanos, los arquitectónicos son los más difícilmente portadores de sentido. Una arquitectura tiene muchas dificultades para decir algo, para aportar un sentido, cualquiera

que este sea. Una frase de Heidegger que me gusta mucho nos dice: un edificio, un templo (y él habla de un templo griego pero generaliza) no están hechos a imagen de nada. Entonces, hay una dimensión material de la arquitectura que, diría yo, es poco propicia a una encarnación de sentidos. Por supuesto que el sentido puede injertarse, añadirse, pero no podemos disfrutar de una lengua muerta de la que no conocemos nada y a la que no tenemos acceso más que a través de manuscritos. Quizá tampoco nos podemos complacer frecuentando lugares que son ruinas, que son lugares inhabitados pero que podrían todavía ser habitables por nosotros. Entonces concuerdo bastante con las cosas que tú has dicho.

Reynaldo Ledgard: Quisiera seguir tratando, un poco en esta línea, el tema de la significación de la arquitectura, posible o no. Y quería mencionar en dos palabras la historia de cómo un arquitecto, de pronto, se vuelve un hecho cultural importante, tomando como ejemplo al arquitecto mexicano Luis Barragán.

Barragán es un arquitecto relativamente convencional durante la primera parte de su carrera, y en determinado momento construye unas casas bastante particulares. Ahora, ¿qué es lo que constituye, en ese momento, un hecho cultural? Dos cosas fundamentalmente: crea una imagen y crea un discurso. ¿Cómo crea la imagen? La imagen la crea —y es interesantísimo, porque está documentado— cuando consigue un fotógrafo: Armando Salas Portugal, que previamente había fotografiado El Pedregal, una zona de roca volcánica donde Barragán construye sus casas. Entonces, empieza a hacer fotografiar

cada casa, primero con lo que llama "foto carnet" —la foto de la casa, una foto descriptiva—, y luego le pide volverse cada vez más abstracto, hasta que prácticamente no puede reconocerse lo que está fotografiado, pues se trata de sintetizar la imagen a un nivel tan compacto de construcción geométrica que realmente se vuelva una composición casi estrictamente abstracta. Esto está documentado porque existen las fotos y los procesos, y es muy interesante. En ese momento lo hace retroceder un poco, una imagen atrás, y ahí la fija. Esta última imagen, ¿qué transmite? Transmite una geometría radicalmente abstracta, con algunos elementos mínimos que connotan tradición, y esta síntesis de abstracción con tradición es ya construcción de imagen, una construcción consciente de la imagen.

Barragán logra que esta imagen tenga la concreción significativa de una síntesis de modernidad y tradición, punto número uno. Simultáneamente, elabora un discurso autobiográfico con vagas connotaciones nostálgicas —que está escrito también—, vinculando la experiencia del espacio a su vida en una hacienda donde veía transcurrir el agua por los acueductos que se formaban; escribe sobre los muros y los patios, y la protección que los patios proporcionan. Y empieza a hablar sobre la necesidad de protegerse de la vida contemporánea y cómo este aparente regreso al pasado es en realidad un regreso a una suerte de intimidad que le permite reencontrarse consigo mismo.

Este complemento de imagen y discurso construidos conscientemente lo vuelve una celebridad. Gana el

premio Pritzker, y hasta ahora se siguen editando libros sobre Barragán, es decir, lo convierten en un auténtico evento cultural. Este me parece un caso particularmente claro de cómo se puede dotar de significación a la arquitectura.

Hay algunas cosas importantes que anotar. Una es que se trata de una construcción a posteriori, es decir, que no es que Barragán tuviera una suerte de programa, una imagen preconcebida, o tal vez la tenía, no sé, pero yo creo que no. La forma particular como construye la imagen mediante la fotografía muestra que él, en su arquitectura, está encontrando algo para lo cual luego tiene que construir un discurso que lo convierte en una comunicación cultural. Pero no son esenciales a la arquitectura misma ni la imagen ni el discurso, creo yo. Probablemente mucho más esencial es la experiencia de visitar las casas y entender la materialidad misma de los muros, de los pisos, de la plataforma sobre la que organiza los espacios, y que es muy fuerte; o entender esta sensación de cobijo existencial que la casa transmite de manera un poco inconsciente y sin referencias a ningún elemento autobiográfico o de referencias culturales, como luego encontraremos en el discurso que él construye. Creo que el sentido de la arquitectura está mucho más cercano a estas cosas, proyectadas o edificadas, pero no elaboradas como imagen o discurso. Sin embargo, su posibilidad de convertirse en un elemento cultural pasa por la construcción de la imagen y del discurso.

Mario Montalbetti: Como dices, ahí hay que separar el evento creado, construido, que a pesar de eso el objeto arquitectónico. Es decir, a los arquitectos les gusta hablar sobre las soluciones, sobre cómo han solucionado ciertos problemas. Los arquitectos son solucionadores de problemas. Cada vez que escucho a los arquitectos, dicen cosas como esta: "qué bien solucionada está la escalera". Hay un problema ahí y lo solucionan. Bueno, en fin, la arquitectura puede estar llena de todas estas soluciones, pero hay un problema aparte del de las soluciones: el del romance fotografía-arquitectura, que creo es un hecho interesante del cual no he hablado lo suficiente.

Probablemente no hay dos artes que se entiendan mejor que arquitectura y fotografía. Ahí está el caso de Le Corbusier que "photoshoepa" con gran habilidad su villa Schwab, borrando cosas —el cerro de atrás, por ejemplo. Estamos hablando de uno de los grandes arquitectos de la modernidad, quien se daba cuenta de que esta imagen hecha representación regresaba a dos dimensiones, y que tenía posibilidad de entrar a lo imaginario en gran forma, y luego hacer lo que hacen las imágenes en lo imaginario, es decir, pueden ser parte de la alienación, pueden ser parte de vender libros, casas, lo que fuera.

Pero hay —y creo que este es el punto, fuera de bromas o anécdotas— un aspecto que no debe perderse de vista, y es lo que hace la fotografía con la arquitectura, y creo que es devolverle valor representacional: quitarle funcionalidad, incluso

quitarle *dwelling*, quitarle todo eso, devolverla a las dos dimensiones de la representación y agregarle la suposición de que detrás de esa casa hay algo representado por ella así no haya nada. Esta cosa que yo llamo el secreto romance entre la fotografía y la arquitectura —ya no tan secreto— es muy curiosa, porque lo que la fotografía le hace a la pintura es exactamente lo opuesto a lo que le hace a la arquitectura. Es decir, si a una pintura yo le saco una foto con marco y con pared atrás, le quito valor representacional al cuadro. Hace exactamente lo inverso que la fotografía le hace a una casa, que es devolverle valor representacional: quitar la habitación, quitar a la gente que hay ahí, etc., y lanzarla nuevamente como posibilidad simbólica. Es muy curioso cómo la fotografía cambia de forma distinta el valor representacional de una casa. Lo planteo como punto de reflexión.

Reynaldo Ledgard: Antes tomé el caso de Barragán como ejemplo, pero hay famosísimas fotos de arquitectura del siglo XX. Entre las más famosas están las de las grandes obras religiosas de Le Corbusier, la Capilla de Ronchamp y el Convento de La Tourette, tomadas por Lucien Hervé y Bernhard Moosbrugger, respectivamente. En estas fotos, tomadas por dos grandes fotógrafos, el trabajo visual con los espacios, las texturas, y especialmente la luz, han contribuido mucho al sentido de trascendencia mística que las obras transmiten; especialmente en las del Convento de La Tourette, donde encontramos imágenes de los monjes moviéndose, de la luz entrando, entendemos el ritmo de los elementos verticales que generan

una suerte de ritmo musical, etc. Son imágenes muy seductoras y contribuyeron tremendamente a la mitificación del edificio como una de las grandes obras arquitectónicas del siglo XX.

Sin embargo, la experiencia real del edificio está en otro nivel. Solamente nos acercamos al verdadero sentido de esa arquitectura, no mediante su valor representacional —que es sin duda muy grande y que la convierte en un artefacto cultural— sino viviéndolo, y solamente estando allí, habitando o tocando las paredes, y sintiendo la materialidad del edificio y el paso del tiempo, es que alcanzamos sentidos mucho más profundos del edificio, que tienen que ver con el sentido de permanencia de la arquitectura y, al mismo tiempo, con la fugacidad de la obra del hombre en relación con la permanencia de la Naturaleza. Es importante también, a nivel perceptual, lo cambiante de los elementos atmosféricos, porque uno puede estar dentro y la relación del edificio con respecto al exterior, la forma como la luz va bajando al atardecer o si es un día soleado, o si llueve, o si se escucha el viento, etc., son experiencias vivenciales que no son valor representacional.

Mario Montalbetti: Sí, solamente que el *Vide*, el vacío famoso de la frase que probablemente nos ha reunido aquí, es representacional. O sea, si fuera esa teoría, si lo que tú dices es verdad —y no dudo de que lo sea—, eso no toca el vacío lacaniano. En efecto, es muy posible que las ideas lacanianas no tengan nada que ver con la arquitectura en ese sentido. Creo, para regresar, que la forma de trabajar la frase de Lacan supone un modelo

representacional, por decirlo así de manera dura. Lo que no creo que es que una lectura lacaniana explica la arquitectura; no, no la explica, y como dijo Jean el primer día, Lacan no tiene una teoría de la arquitectura, ni vamos a ser tan tontos como para decir "bueno, y si tuviera una cuál sería". No, no voy a decir nada por el estilo, pero sí que las ideas se desarrollan, en mi opinión, cuando la arquitectura tiene valor representacional, y es en ese momento en que aparece el resto del vacío. En fin, podemos discutir eso pero pienso que la teoría lacaniana, a pesar de lo que muchos crean, no es omnipotente, no lo explica todo. Hay ciertas cosas que no explica, como por ejemplo esa versión del trabajo arquitectónico.

Jean Stillemans: ¿Qué relación cree usted que existe entre la arquitectura y la producción de imágenes?

Sala: Yo creo que la arquitectura es un medio muy malo para fabricar imágenes. No obstante, a menudo es lo que se pide a los arquitectos: que produzcan imágenes, la imagen de la casa hecha para uno que va a distinguirse entre otras, o que va a parecerse a otras, que pensamos encarna el modelo de la distinción social. Se les piden cosas así, pero yo diría que es como en el cine, cuando se fabrican imágenes de síntesis en tres dimensiones. La arquitectura puede prestarse a eso, pero es una especie de desviación. La arquitectura no es el mejor medio para fabricar las imágenes o representaciones sociales de sí mismo para presentarse a otros en el comercio o en la interacción social. No obstante, se pide

eso, y uno se relaciona con la arquitectura de esa manera, pero a menudo con una cierta decepción. Los arquitectos saben esto.

Cuando trabajan para un cliente privado que está lleno de imágenes, de imágenes de arquitectura o de una arquitectura que podría hacer imagen, la decepción es lo que tenemos al final de la cadena, porque una arquitectura no puede fabricar imágenes tan suntuosas o radiantes como las que desea el cliente. Es dividir el espacio en tres, no es fabricar una imagen.

Sin embargo, los libros y revistas de arquitectura están llenas de fotografías, de imágenes de arquitectura, y es bastante curioso ver que los elementos constitutivos de la arquitectura no están ahí: no se ven planos, elevaciones, la puesta en plano de la arquitectura no se ve. Es como una revista de modas; es la dimensión vestimentaria o decorativa la que se nos muestra. Hay un malentendido cuando se trata de movilizar la arquitectura para fabricar imágenes. Sí, claro, puede ser un signo de poder efectivamente, porque si uno puede fabricar "x" metros cúbicos de construcción, esto representa una realidad económica y esto puede ser el testimonio de un cierto poder o potencia en el mundo.

Pero yo creo que la arquitectura no tiene ese poder analógico de la imagen. Las famosas tres dimensiones de las que he hablado, lo que fabrican es el vacío, hacen que venga el vacío al medio del mundo, o traen el vacío al mundo.

Mario Montalbetti: Quisiera añadir solamente algo porque creo que podemos avanzar en esa dirección. Continuando con lo expuesto por Jean, el objetivo de la arquitectura sería drenar de imágenes al cliente. En sus últimos seminarios Lacan tenía la impresión de que los pacientes estaban sobreinterpretados, tenían demasiado significado, por así decirlo, tenían demasiado imaginario. Lo que el analista debía hacer era insertar un dren y sacarle sentido, es decir, como que tienes demasiadas imágenes en la cabeza, y esto era lo que él llamaba la técnica del *forçage*, que consistía en que el analista debía ir en contra de la corriente de la cadena de significantes del paciente para evitar que forme imágenes.

Me parece muy sugestiva la respuesta de Jean, es decir, los no arquitectos tenemos un montón de imágenes en la cabeza sobre "arquitectura", y tal vez lo que un arquitecto debe hacer es quitarnos sentidos, quitarnos imágenes como posibilidad de encontrar el vacío, de hacer un poco de espacio, de quitar imágenes y significaciones de nuestra cabeza para darnos con este objeto que ahora sí, liberados de imágenes, podría resignificarse como un acto de creatividad.

Hay algo que parece sumamente interesante en la idea de que todos nosotros, los legos no arquitectos, tenemos demasiadas imágenes de arquitectura por revistas, por cosas que hemos visto, y me encantaría tener un arquitecto que me haga eso si alguna vez le pido una casa: que me borre todas esas imágenes, y la única forma de hacerlo es produciendo esto que no tiene significado para que yo se lo pueda dar.

Sala: Profesor Montalbetti, no sé si está usted de acuerdo conmigo en que las formas, o los estudios psicoanalíticos que se han ido desarrollando a lo largo del tiempo, han tendido a un reduccionismo en el entendimiento del hombre; es decir, llegan a una expresión del hombre desde un solo punto de vista, o simplemente no quieren llegar a una definición del hombre, sino a quedarse, como usted bien marcó, en la explicación del proceso, mas no preguntarnos por el inicio y el fin porque aparentemente no existen; solamente lo que se puede o lo importante es el proceso.

Mario Montalbetti: Tengo demasiado respeto por los arquitectos como para decirles qué es lo que tienen que hacer o no. Pero en términos del significado, la propuesta no es que no hay significado; si Lacan dice algo es que hay demasiado significado.

El punto no es entonces que no hay significados, porque este es parte de uno de los tres círculos: el Imaginario. La propuesta, y por eso este trabajo del proceso no es simplemente una banalidad, es que ese trabajo permita resignificar, mover la línea del horizonte. Lo que es significado no está dado por el mundo, en el peor y en el mejor de los casos está dado por el otro. Cuando vamos a la universidad y vamos al colegio, nos indican cómo fijar la línea del horizonte; cuando ustedes van a estas clases de apreciación musical y les dicen "ah la sinfonía no sé de qué año de Tchaikovsky, cada vez que suene el bombo, esos son los cañones", no sé si a ustedes les han arruinado la cabeza con eso, y entonces ya no se puede escuchar la sinfonía mil ochocientos no sé cuántos porque cada vez que viene el bombo, vienen los cañones.

¿Qué cosa es eso? Eso es la peor forma de alienación posible, es decir, no hay otra forma de entender eso que no sean los cañonazos.

El ejercicio de drenar de imágenes y de significados no es para quedarnos en este puro inmanentismo donde nada significa; es, por el contrario, para darte la posibilidad de resignificar.

Ya los significados son un efecto del significante, pero al menos que sean de tus significantes y no de los del otro. Hay una voluntad más bien liberadora en la práctica psicoanalítica en general —y lacaniana en particular— y es que si los significados son todo el desastre imaginario-artificial que plantea Lacan, al menos que sea tuyo. El significado será artificial, pero será nuestro artificial. Pero no es una invitación al inmanentismo o al reduccionismo; en todo caso yo no lo creo.

Sala: Dr. Stillemans, al generarse este vaciado de imágenes, o un desplazamiento de significantes, en el caso de un cliente, ¿qué cosa se vendría a lograr: la revelación de una estructura de la sociedad o una estructura particular?

Jean Stillemans: Quisiera primero regresar a lo que Mario decía respecto del significado.

Yo creo que en un trabajo de arquitecto, de concepción de la arquitectura, hay dos cosas que molestan y quizás sería interesante poder deshacerse de estas cosas: el que encarga la obra —el cliente—, y sobre todo, su imaginario. Esto no quiere decir, sin embargo, que esto les permitiría a los arquitectos finalmente ser libres para poder desplegar

su imaginario, porque es el otro significado, el otro imaginario del que podría deshacerse. Entonces sí habría una limpieza que hacer: por un lado del cliente, quien encarga la obra, y por otro lado, del arquitecto.

Ahora bien, con respecto a la estructura, no creo que sea la estructura de la sociedad. La sociedad no es la materialización de las estructuras sociales. En cierto momento se creyó eso: ciertos teóricos, sociólogos, marxistas en los setenta, no sé si ustedes conocen esto pero se nos decía que la arquitectura era la proyección de las relaciones sociales sobre el suelo, sobre el territorio, y yo no creo que sea tan simple como eso. Quizás sea diferente para ustedes en una ciudad como Lima, cuya profundidad histórica no es comparable a la de las ciudades europeas, por ejemplo, y cuya extensión espacial es muy rápida.

Pero hay ciudades que tienen una historia más larga, que no es necesariamente una historia de calidad pero que es un hecho. Roma, por ejemplo —el arquetipo de la ciudad que tiene historia—, la Roma contemporánea, moderna, poco perturbada por los avatares del siglo XX, de la historia moderna, es una ciudad totalmente funcional y sirve para las estructuras sociales de hoy. Los palacios aristocráticos son bancos, escuelas. No hay dificultades. La estructura de la arquitectura es tal que no tiene una relación biunívoca con las estructuras sociales. Yo creo que son, hasta cierto punto, independientes entre sí.

Por el contrario, lo que una franja de la modernidad pide, una franja completamente actual, es la liquidación fantasmática de las estructuras espaciales. Entonces, lo que se vehicula como el discurso de la transparencia en arquitectura es una mitología. Nuevamente, es un significado que le hemos pegado a la arquitectura, pero produce daño, porque la estructura de la transparencia —o la imagen de la transparencia, si se pudiera lograr— supondría la destrucción de toda estructura de esta división en tres.

Es el fantasma de la inmediatez, de la accesibilidad permanente, es un poco la mirada absoluta que podemos asociar al discurso de Wajcman, y ahí efectivamente hay un peligro. Hay un cierto movimiento en la arquitectura más contemporánea: que una tendencia devoradora de lo que la arquitectura, en tanto estructura antropológica general, es, sería el triunfo de la imagen.

Es curiosa esta historia de la transparencia. ¿Se imaginan un edificio transparente? Yo no sé qué es un edificio transparente. Nuevamente es un juego de palabras. La arquitectura transparente existe desde 1860, 1870, desde el palacio de cristal, acero y vidrio. Hoy todos los que fabrican edificios transparentes con vidrio, acero y cemento se imaginan en la postura del revolucionario o alguien que inaugura algo extraordinario, aunque es una vejez tecnológica: ¡1870 versus 2007!

Hay esta idea de la desmaterialización de la arquitectura porque el vidrio es transparente, mientras que un muro es algo impenetrable —salvo

por los fantasmas— y es opaco, la mirada no lo atraviesa. Entonces, cuando fabricamos un puente o un muro de vidrio, le quitamos la opacidad; se hace transparente pero no le quitamos la impenetrabilidad: nadie pasa a través del vidrio.

No hay materia, no hay impenetrabilidad, no es así. Entonces, todo lo que viene ligado a la materialidad está ligado a lo más evanescente posible y está reducido al mínimo para ayudar a esta materia a facilitar el despliegue de la libertad de la humanidad. Yo no entiendo muy bien esta historia. Hace ya cierto tiempo que dura, a pesar de que esto se presenta regularmente como algo que es la punta de la historia, lo más avanzado de la historia. Y ya hace un cierto tiempo que Occidente considera a la materia como un *handicap*. Claro, nos molestan un poco nuestros cuerpos y quizás nos encantaría virtualizarnos.

En este momento, la arquitectura está contaminada por situaciones culturales, y está sumergida, desplazada en el sentido eventual de convertirse en nada. Es una sumersión o una inmersión en esta imagería de la transparencia que implicaría una destrucción de la arquitectura por una especie de fantasma colectivo.

Alexia León: Hay un problema para mí. En los escritos, en los textos y en las observaciones sobre arquitectura yo siento que se está tratando de, no sé por qué razón, quitarle el elemento tiempo a la arquitectura, tratándola de convertir en un objeto. No sé si es por facilitar la lectura, no sé a qué se deba esto, pero de alguna manera se corta la posibilidad de que la

arquitectura sea una experiencia, y ese es un tema que se está discutiendo mucho.

Hoy en día se habla más de arquitectura por esas imágenes que se ven en las revistas más que porque realmente uno se sumerja en la experiencia de la arquitectura.

Maya Ballén: Vuelvo al tema de la representación y al valor de uso, específicamente si el valor de uso le quita carga representacional a la arquitectura y la fotografía se la devuelve. Creo que algunos arquitectos nos podemos sentir incómodos con la idea de que el uso y el programa del usuario restan valor de representación a una imagen de arquitectura. Lo digo porque existe una corriente de arquitectura contemporánea donde, tanto en obra construida como en dibujos arquitectónicos, se ven imágenes llenas de gente. Y el hecho de que estén llenas de gente, y de gente haciendo cosas, no le resta valor representacional; por el contrario, se lo suma, porque ese programa representado es fundamental en la concepción de esa arquitectura. ¿Por qué dices entonces que la foto necesita prescindir de gente para sumar valor representacional a la arquitectura?

Mario Montalbetti: Sí, pero yo supongo que esas personas que están allí son parte del mobiliario. Es como la chica bonita, o el tipo elegante que están sentados en una sala, son parte de lo imaginario que te dice: "tú puedes ser uno de ellos". Tomemos como ejemplo la brillante interpretación que hizo Baudrillard sobre las Torres Gemelas antes del atentado, es decir, cuando las dos Torres Gemelas estaban en Manhattan, y Baudrillard

hizo una lectura sumamente inteligente sobre ellas. Él dijo lo siguiente: "En Manhattan existía esta especie de carrera por saber cuál es el edificio más alto; entonces en el perfil de la ciudad está el Empire State, el edificio de Chrysler, y todo el mundo pone su antena por ver cuál es el más alto". Esta idea de lo Imaginario es la que gobernaba en Manhattan hasta que salieron las Torres Gemelas. Es entonces cuando cambia el sentido de la carrera representacional; y el punto que elijo es que lo importante de las Torres Gemelas no es que sean muy altas, sino que son gemelas, y en la década de 1970 recién aparecía el tema de la clonación. La lectura de Baudrillard es que la arquitectura ejecuta el espíritu de la época. El punto no es que sean altas sino que sean idénticas, indiferenciables.

Esa lectura, con gran valor representacional, supone una abstracción donde la cantidad de gente que habita o no habita, que entra o que trabaja en estos edificios comienza a ser irrelevante, cuando es relevante, como en el caso de ciertas imágenes en las que sí vemos gente. Entonces, estas imágenes son parte de la alienación del Imaginario en el sentido de "fíjate, tú podrías ser uno de ellos" o algo así. Serían casi parte del mobiliario especular de la idea, de la imagen. Lo que hace la fotografía cuando intenta devolver valor representacional a un objeto —digamos a un centro cultural o a la casa en la que vivimos— es abstraer ciertas cosas, y parte de la abstracción es sin duda la bidimensionalidad típica de un objeto imaginario. No creo que esté en contradicción la idea de ver gente dentro de edificios. No creo que sea directamente

contradictoria la idea de ver gente con la idea de uso; el ejemplo vulgar que yo hacía era usar una foto de Chambi como un mondadientes.

Paulo Dam: Lo dejamos aquí. Quiero agradecerles por su asistencia, al Departamento de Arquitectura por su compromiso, y a toda la gente que ha estado involucrada para que todo esto salga adelante. Gracias.



4

ANEXOS

Zeuxis y Parrhasios

Plinio, *Historia Natural*

Narciso y Eco

Ovidio, *Metamorfosis*

Breve lexicón

Estadio del espejo, imaginario, nudo borro-
meo, objeto (pequeño) a, otro, real, simbó-
lico, tópica.

HISTOIRE NATURELLE
DE PLINE

TRADUCTION NOUVELLE

PAR M. AJASSON DE GRANDSAGNE

ANNOTÉ

PAR MM. BEUDANT, BRONGNIART, G. CUVIER,
DAUNOU, ÉMERIC DAVID, DESCURET, DOÉ, E. DOLO, DUSGATE,
FÉE, L. FOUCHÉ, FOURIER, GUIBOURT, ÉLOI JOHANNEAU,
LACROIX, LAFOSSE, LEMERCIER, LETRONNE, LOUIS LISKENNE,
L. MARCUS, MONGÈS,
C. L. F. PANCKOUCKE, VALENTIN PARISOT,
QUATREMÈRE DE QUINCY, P. ROBERT, ROBIQUET,
H. THIBAUD, THUROT, VALENCIENNES, HIPP. VERGNE.

TOME VINGTIÈME.

PARIS

C. L. F. PANCKOUCKE

MEMBRE DE L'ORDRE ROYAL DE LA LÉGION D'HONNEUR
ÉDITEUR, RUE DES POITEVINS, N° 14.

M DCCC XXXIII.

Se le reprocha a Zeuxis hacer las cabezas demasiado grandes y las articulaciones muy fuertes: por lo demás su exactitud era extrema. Debiendo hacer para los de Agrigento una pintura destinada a ser consagrada en el templo de Juno Lucina, consiguió examinar a sus jóvenes desnudas y escogió cinco, y cada una otorgaría a su cuadro su belleza particular. Zeuxis hizo también monocromos en blanco.

Sus contemporáneos y rivales fueron Timantes, Andócides, Eupompos, Parrhasios. Se dice que este último concursó con Zeuxis, quien sometió a los ojos de los jueces racimos de uvas tan bien pintados, que las aves venían a picotearlos. La pintura de Parrhasios representaba una cortina, pero con tal veracidad, que Zeuxis, tan orgulloso de la sentencia de las aves, dijo: "Quitad, quitad de una vez el velo, que se vea la pintura!".

Pronto reconocería su error, y dio la mano a su rival diciendo que "él no había engañado sino a las aves, pero en cambio Parrhasios había engañado al pintor".

Se dice también que Zeuxis pintó a un niño llevando racimos de uvas y que un ave se aproximó también; pero Zeuxis con la misma ingenuidad se fue contra su obra: "el niño no tiene el mismo valor que las uvas, si lo hubiera pintado con la misma perfección, las aves hubieran sentido miedo"

...

Parrhasios de Éfeso fue también el autor de muchos descubrimientos. Fue el primero en observar las proporciones, cuidó la elegancia de las cabelleras, dotó de gracia a la figuras, y en opinión de todos los artistas, terminaba de manera exquisita todos los contornos, que es el gran arte en la pintura. En efecto, muchos artistas han logrado la difícil tarea de pintar las partes comprendidas entre los extremos, pero nada más raro que la perfección en las líneas extremas y las líneas que detienen las figuras. El contorno debe redondearse y terminarse de tal manera, que prometa más que su propio trazo e indique aquello que oculta.

Plinio, *Histoire Naturelle*, Livre XXXV, traduction M. Ajasson de Grandsagen, Paris, 1833, extractos. (Traducción al castellano Paulo Dam)



Caravaggio, "Narciso", 1569
Oleo sobre tela 110 x 92 cm.

NARCISO y ECO

340 Tiresias, famosísimo en todas las ciudades de Aonia, daba
respuestas irreprochables a la gente que iba a consultarle.
Quien primero puso a prueba la credibilidad y veracidad
de sus oráculos fue la azulada Liríope; a esta el Cefiso
la envolvió un día con su sinuosa corriente y, cautiva
345 en sus aguas, la violó. De su abultado vientre la bellísima ninfa
parió un niño que ya entonces hubiera podido ser amado,
y le llamó Narciso. Consultado acerca del mismo, si llegaría
a ver los largos días de una vejez avanzada, respondió
el profético adivino: "Si no llega a conocerse". Durante años
350 el oráculo del agorero pareció vano, pero lo probaron
el desenlace de los acontecimientos, el tipo de muerte
y lo inaudito de la locura. En efecto, había ya añadido el hijo
del Cefiso un año a los quince y podía parecer lo mismo un niño
que un joven; muchos jóvenes, muchas muchachas lo desearon,
pero —tan dura soberbia había en tan tierna belleza—
355 ningún muchacho, ninguna joven le tocó el corazón.
Cuando ojeaba hacia las redes a unos espantados ciervos,
viole una ninfa vocinglera que ni sabe callar cuando le hablan
ni hablar ella misma la primera, la resonante Eco.
Aún tenía cuerpo Eco, no solo voz; así y todo, la charlatana
360 no tenía un uso de su boca distinto al que ahora tiene, de suerte que
podía repetir, de entre muchas palabras, solo las últimas.
Había hecho esto Juno, porque, pudiendo muchas veces
sorprender a las ninfas yaciendo en el monte con su Júpiter,
Eco la retenía deliberadamente con su verborrea,
365 hasta que las ninfas huyeran. Cuando la Saturnia se percató,
le dijo: "Puesto que me has engañado con la lengua, se te reducirá
la facultad de hablar y abreviará al máximo el uso de la voz".
Y con el hecho confirma sus amenazas; ella, con todo, repite
el final de las frases y devuelve las palabras que ha oído.
370 Pues bien, luego que vio a Narciso vagando por apartadas
campiñas y se enamoró de él, sigue sus pasos a escondidas,
y cuanto más le sigue, más cerca está la llama en que se abrasa;
no de otro modo que cuando el azufre vivo untado
al extremo de las teas se inflama al contacto de la llama.

375 ¡Cuántas veces quiso acercársele con palabras zalameras
y dirigirle cariñosas súplicas! Su naturaleza se lo impide
y no le permite empezar; pero –eso sí le permite– está presta
para esperar sonidos a los que devolver sus palabras.
380 Quiso el azar que el zagal, alejado del grupo de sus fieles compañeros,
gritara: “¿Hay alguien?”, y “¡Alguien!” respondiera Eco.
Se queda atónito, y, tras dirigir la mirada a todas partes,
grita con voz potente: “¡Ven!”; la ella a quien la llama.
Se vuelve él a mirar como nadie venía dijo: “¿Por qué huyes
de mí?”, y escuchó tantas palabras como él había pronunciado.
385 Se detuvo, y engañado por la ilusión de una voz que contesta,
exclama: “¡Aquí, reunámonos!”, y Eco, que jamás respondiera
con más gusto a ningún otro sonido, “¡unámonos!” repitió;
y secundando sus propias palabras salió de la espesura
y se encaminaba a echar sus brazos al cuello anhelado.
390 Huye él y mientras huye: “¡Quita esas manos, no me abrasces!
¡Antes morir –dice– que puedas tú tenerme!”
Ella no repitió más que: “¡Puedas tú tenerme!” Desdeñada,
se esconde en la espesura y, llena de vergüenza, se cubre
el rostro de ramas y desde entonces vive en cuevas solitarias.
395 Y aun así pervive el amor y hasta crece con el dolor del rechazo;
el insomnio y la pena adelgazan el cuerpo de la desdichada,
la demarcación arruga su piel y todo el humor corporal se evapora
por los aires. Solo su voz y sus huesos quedan; su voz perdura;
los huesos, dicen, adoptaron la forma de una piedra.
400 Desde entonces se oculta en la selva y no se la ve por los montes;
todo el mundo la oye; un sonido es lo que sobrevive de ella.
Así este la había burlado, así antes a otras ninfas nacidas
en las aguas o en los montes, así la compañía masculina.
Entonces uno de los despreciados, levantando las manos al cielo,
405 “así ame él, ojalá; así no consiga al objeto de sus deseos”,
dijo, y asintió la Ramnusia a la justa súplica.
Había una fuente nada cenagosa, de claras y plateadas aguas,
que ni los pastores ni las cabras que pastan en el monte
habían tocado, ni otro ganado alguno, y que ningún pájaro
410 ni fiera había enturbiado, ni rama caída de un árbol.

Crecía alrededor la hierba, alimentada por la humedad cercana,
y una espesura que jamás permitirá que aquel paraje se entibie al sol.
Aquí vino a tumbarse el zagal, fatigado por la pasión de la caza
y el calor, buscando tanto la belleza del lugar como la fuente.
415 Y mientras ansía calmar la sed, nació otra sed; y mientras
bebe, cautivado por el reflejo de la belleza que está viendo,
ama una esperanza sin cuerpo; cree que es cuerpo lo que es agua.
Se extasía ante sí mismo y sin moverse ni mudar el semblante
permanece rígido como una estatua tallada en mármol de Paros.
420 Apoyado en tierra contempla sus ojos, estrellas gemelas,
sus cabellos, dignos de Baco y dignos de Apolo,
sus mejillas lampiñas, su cuello de marfil, la gracia
de su boca, y el rubor mezclado con névea blancura,
y admira todo aquello que le hace admirable.
425 Se desea a sí mismo sin saberlo, elogiando se elogia,
cortejando se corteja, y a la vez que enciende, arde.
¡Cuántas veces dio vanos besos a la fuente engañadora!
¡Cuántas veces sumergió sus brazos para agarrar el cuello
que veía en medio de las aguas y no consiguió cogerse en ellas!
430 No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema,
y la misma ilusión que engaña sus ojos, los excita. Crédulo,
¿para qué intentas en vano atrapar fugitivas imágenes?
Lo que buscas, no existe; lo que amas, apártate y lo perderás.
Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen.
435 No tiene entidad propia; contigo vino y contigo permanece;
y contigo se alejaría, si tu pudieras alejarte.
Ni la idea de Ceres ni la del sueño pueden arrancarlo
de allí; al contrario, tendido sobre la sombreada hierba,
contempla con ojos insaciables la engañosa imagen,
440 y se muere por sus propios ojos; e incorporándose un poco,
tendiendo su brazos a las selvas que le rodean, dice:
“¿Acaso alguien, selvas, amó con mayor sufrimiento? Sin duda
lo sabéis, pues fuisteis para muchos escondrijo oportuno.
¿Acaso, puesto que habéis vivido tantos siglos, recordáis
445 en todo ese largo tiempo a alguien que se haya consumido así?
Me gusta y lo veo; pero lo que veo y me gusta,

no consigo encontrarlo: tan gran confusión encierra mi amor.
Y para mayor sufrimiento, ni nos separa el ancho mar
ni un largo camino ni montes ni muros con sus puertas cerradas.
Un poco de agua se interpone. Él ansía mi abrazo; porque
se esfuerza él por juntar sus labios. Creerías que es posible
el contacto; es muy pequeño el obstáculo a nuestro amor.
Quienquiera que seas, sal aquí: ¿por qué, muchacho sin par, me eludes?
¿Adónde escapas cuando te cortejo? Ni mi porte ni mi edad son
como para que me rehúyas, pues hasta las ninfas me han amado.
Cierta esperanza me prometes con tu semblante amistoso,
y cuando yo te alargó los brazos, tú los alargas también;
cuando te he sonreído, me sonríes; muchas veces he notado
lágrimas en ti, cuando lloro; con tus señas de cabeza respondes
a las mías; y, según puedo conjeturar por el movimiento
de tus hermosos labios, contestas palabras que no llegan
a mis oídos. ¡Ese soy yo! Me he dado cuenta; mi reflejo
no me engaña más; ardo en amores de mí mismo; yo provoqué
las llamas que sufro. ¿Qué hago? ¿De cortejado o de cortejador?
¿Y cómo voy a cortejar? Lo que ansío está en mí; la riqueza
me ha hecho pobre. ¡Ojalá pudiera separarme de mi cuerpo!
Deseo inaudito en un enamorado, quisiera que lo que amo
estuviera lejos. Pero ya el dolor me quita fuerzas, no me queda
largo tiempo de vida, y en mi primavera muero. Y no es dura
la muerte para mí, pues la muerte aliviará mis penas; este
al que adoro es quien quisiera que viviera más. Pero ahora
los dos, unidos de corazón, moriremos en un solo aliento”,
dijo, y en su locura tornó a contemplarse la cara,
y con sus lágrimas enturbió la fuente, y al removerse el agua
la imagen se desvaneció. Al verla borrarse, “¿adónde huyes?
Espera, no me abandones, cruel, que yo te amo”, gritó,
“que pueda yo al menos contemplar lo que no me es posible
tocar, y dar así pábulo a mi desdichada locura”. Y mientras
así se lamenta, rasgó el vestido desde el borde superior,
y se golpeó con sus marmóreas manos el pecho desnudo.
El pecho con los golpes cobró un rubor sonrosado,
tal como suelen las manzanas, que blancas por una parte,

485 rojean por otra, o como suele la uva aún no madura
tomar un color purpúreo en sus racimos multicolores.
Apenas vio esto en el agua, de nuevo cristalina,
no lo soportó más, sino que, como suele fundirse
la rubia cera a fuego lento, o la escarcha de la mañana
al sol naciente, así se deshace él, consumido por el amor,
490 y va siendo devorado poco a poco por aquel oculto fuego.
Y ni existe ya aquel color mezcla de blancura y rubor
ni aquel vigor, aquella lozanía, aquellos encantos que poco antes
le gustaba ver, ni subsiste aquel cuerpo que un día amara Eco.
Con todo, cuando ella lo vio, aunque irritada y resentida,
495 se compadeció, y cuantas veces el desdichado muchacho decía
¡ay!, repetía con sus voces resonadoras ¡ay!, y cuando
aquel se golpeaba los brazos con las manos, también ella
devolvía idéntico sonido de golpes. Sus últimas palabras
al contemplarse una vez más en la aguas fueron estas:
500 “¡Ay, muchacho amado en vano!”, por otras tantas respondió
el paraje; y al decir adiós, “¡adiós!” dijo también Eco.
Extenuado, dejó caer su cabeza sobre la verde hierba; la muerte
Cerró aquellos ojos que admiraban la belleza de su dueño.
Aun entonces, tras ser recibido en la mansión infernal,
505 seguía contemplándose en la Estige. Le lloraron sus hermanas
las Náyades y ofrendaron a su hermano sus cabellos cortados;
le lloraron las Dríades; a sus llantos responde Eco
Y ya preparaban la pira, el blandir de antorchas y las andas;
Pero el cuerpo no aparecía; en vez de su cuerpo encuentran
Una flor amarilla con pétalos blancos alrededor de su cáliz.

Ovidio, *Metamorfosis*, Alianza Editorial, Madrid 2007, traducción de
Antonio Ramírez de Verger
Libro III, *Narciso y Eco*, páginas 131-136, versos 339-51

4

Breve lexicon

Estadio del espejo
imaginario
nudo borromeo
objeto (pequeño) a
otro
real
simbólico

*Élisabeth Roudinesco
y Michel Plon*

Diccionario de psicoanálisis

Traducción de Jorge Piatigorsky



Paidós

Buenos Aires • Barcelona • México

de la vida, las etapas o los momentos de la evolución. En el marco de su teoría de la libido*, y en los *Tres ensayos de teoría sexual**, Sigmund Freud* comenzó a aportar una definición de los estadios –pregenital (oral y anal) y genital–, en función de la evolución del sujeto* y de su relación con cuatro zonas erógenas distribuidas en cuatro regiones del cuerpo: oral, anal, uretro-genital, mamaria. A cada zona le corresponden una o varias actividades eróticas, entre las cuales Freud incluye los actos más simples de la vida cotidiana de los niños: succión del pulgar o del seno de la madre, defecación, masturbación.

Los estadios son entonces definidos como modalidades de la relación con el objeto. Después de múltiples revisiones, Freud definió cuatro: el estadio oral, en el que el placer sexual está ligado a la excitación de la cavidad bucal y a la succión (comer/ser comido); el estadio anal (o sádico-anal), en el que el erotismo se define (entre los dos y los cuatro años) con relación a la actividad de la defecación y, según una simbólica obsesiva de las heces, se asocia con el dar y el dinero; el estadio fálico, en el que la unificación de las pulsiones* parciales, tanto en el varón como en la niña, se realiza bajo la primacía del órgano genital masculino, y finalmente el estadio genital, que se establece en la pubertad y marca el pasaje a la sexualidad* adulta.

La noción de estadio fálico aparece en la obra de Freud en 1923, en un artículo titulado “La organización genital infantil”, pero el falicismo está ya presente en 1915, en un agregado a los *Tres ensayos...*, lo que le permite a Freud atribuir a la libido una esencia única de naturaleza masculina, tanto en la niña como en el varón. Esta tesis llamada “falocéntrica” dará origen a todos los debates posteriores sobre la sexualidad femenina*, la diferencia de los sexos*, el género*, desde Melanie Klein* hasta Jacques Lacan*, pasando por Karen Horney*, Helen Deutsch*, Simone de Beauvoir (1908-1986), los culturalistas y las feministas.

De tal modo, Freud relacionó la evolución de la libido y la elección de objeto, en virtud de las cuales el sujeto pasa del autoerotismo* al narcisismo*, después a la elección homosexual y finalmente a la heterosexual.

La teoría de los estadios fue reformulada muchas veces por las diversas escuelas. En 1913, Sandor Ferenczi* diferenció un estadio psíquico primario, caracterizado por una actividad ligada al principio de placer* (sueño*, neurosis*, fantasma*) y compartida por los niños, los animales y los “salvajes” (primitivos), y un estadio psíquico secundario, el del hombre normal en estado de vigilia.

Karl Abraham*, en el marco de una teoría de la relación de objeto* basada en el clivaje* entre neurosis y psicosis*, propuso en 1924 la subdivisión del estadio oral en un estadio oral precoz (succión del seno) y un estadio sádico-oral, que corresponde a la aparición de los dientes e implica la idea de morder o destruir el objeto. Introdujo asimismo una distinción en el interior del estadio anal, entre una primera fase, con el erotismo ligado a la evacuación y la destrucción del objeto, y una segunda fase, con un erotismo caracterizado por la retención y el deseo de poseer el objeto. El pasaje de una fase a otra definía un progreso (impulso hacia una elección de objeto), o bien una regresión (evolución hacia la destrucción y el repliegue sobre sí mismo).

A partir de la herencia de Abraham, Melanie Klein introdujo la idea de posición (posición depresiva y posición esquizoparanoide*) para dar un estatuto más estructural a la

idea de estadio, mientras que Lacan conservó la palabra (con su estadio del espejo*), dándole un contenido a la vez fenomenológico y cercano a la posición en el sentido kleiniano.

- Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), Paris, Gallimard, 1987, *GW*, V, 29-145, *SE*, VII [ed. cast.: *Tres ensayos de teoría sexual*, Amorrortu, vol. 7]; "Contribution à la psychologie de la vie amoureuse" (1910), *GW*, VIII, 66-77, *SE*, XI, 163-175, en *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, 47-55 [ed. cast.: "Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre", Amorrortu, vol. 11]; "Sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal" (1917), *GW*, X, 402-410, *SE*, XVII, 125-133, en *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, 106-112 [ed. cast.: "Sobre las transposiciones de la pulsión, en particular del erotismo anal", Amorrortu, vol. 17]; "Des types libidinaux" (1931), *GW*, XIV, 509-513, *SE*, XXI, 215-220, en *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, 156-159 [ed. cast.: "Tipos libidinales", Amorrortu, vol. 21]. Sandor Ferenczi, "Le développement du sens de réalité et ses stades" (1913), en *Psychanalyse II. Œuvres complètes, 1913-1919*, Paris, Payot, 1970, 51-66. Karl Abraham, "Esquisse d'une histoire du développement de la libido fondée sur la psychanalyse des troubles mentaux" (1924), en *Œuvres complètes, II, 1915-1925*, Paris, Payot, 1965.

▷ CULTURALISMO. FALOCENTRISMO. FALO. LANZER Ernst. NEUROSIS OBSESIVA. TÓTEM Y TABÚ.

ESTADIO DEL ESPEJO

Alemán: *Spiegelstadium*. Francés: *Stade du miroir*. Inglés: *Looking-glass-phase*.

Expresión creada por Jacques Lacan* en 1936 para designar un momento psíquico y ontológico de la evolución humana, ubicado entre los seis y los dieciocho primeros meses de vida, durante el cual el niño anticipa el dominio de su unidad corporal mediante una identificación* con la imagen del semejante y por la percepción de su propia imagen en un espejo.

La frecuentación del seminario del filósofo Alexandre Kojève (1902-1968) le permitió a Jacques Lacan, a partir de 1933, iniciarse en la filosofía hegeliana y examinar la génesis del yo* a través de una reflexión filosófica concerniente a la conciencia* de sí. De tal modo, lo mismo que Melanie Klein*, se vio llevado a proponer una lectura de la segunda tópica* freudiana que iba en sentido contrario a la psicología del yo. En efecto, después de la reformulación realizada por Sigmund Freud* en 1920-1923, había dos opciones posibles. Una consistía en hacer del yo el producto de una diferenciación progresiva del ello, que actuaba como representante de la realidad y tenía la función de contener las pulsiones* (*Ego Psychology*)*; la otra, por el contrario, le volvía la espalda a toda idea de autonomización del yo, para estudiar su génesis en términos de identificación.

En otras palabras, en la primera opción, que fue en parte la del desarrollo del psicoanálisis* en los Estados Unidos*, se intentaba sacar el yo del ello, para hacer de él el instrumento de una adaptación del individuo a la realidad exterior, mientras que la segunda —la del kleinismo*, el lacanismo* y más tarde la *Self Psychology**— lo volvía a

llevar hacia el ello, para mostrar que se estructuraba por etapas, en función de imágenes* tomadas al otro*, o de identificaciones proyectivas*.

En 1931, el psicólogo Henri Wallon (1879-1962) dio el nombre de "prueba del espejo" a una experiencia en la cual el niño enfrentado a un espejo lograba progresivamente distinguir su propio cuerpo de la imagen reflejada en aquél. Según Wallon, esta operación dialéctica se realizaba gracias a una comprensión simbólica por el sujeto* del espacio imaginario en el cual se forjaba su unidad. En la perspectiva de Wallon, la prueba del espejo especificaba el pasaje de lo especular a lo imaginario*, y después de lo imaginario a lo simbólico*.

En una conferencia dada en la Société psychanalytique de Paris (SPP) el 16 de junio de 1936, Lacan retomó la terminología de Wallon, transformando la prueba del espejo en un "estadio del espejo", es decir, en una combinación de posición, en el sentido kleiniano, y estadio* en el sentido freudiano. De tal modo desaparecía la referencia de Wallon a una dialéctica natural: en la perspectiva lacaniana el estadio del espejo no tenía ya mucho que ver con un verdadero estadio, ni con un verdadero espejo. Se convertía en una operación psíquica, incluso ontológica, mediante la cual se constituyó el ser humano en una identificación con su semejante.

Según Lacan, que tomó esta idea del embriólogo holandés Louis Bolk (1866-1930), el alcance del estadio del espejo debía relacionarse con la prematuración del nacimiento, atestiguada objetivamente por el carácter anatómicamente inacabado del sistema piramidal y la falta de coordinación motriz de los primeros meses de vida.

En consecuencia, al describir el proceso desde el ángulo del inconsciente, y no ya desde el de la conciencia, y afirmar que el mundo especular, donde se expresaba la identidad primordial del yo, no contenía alteridad, Lacan se apartaba de la perspectiva psicológica de Wallon.

En el Congreso de la International Psychoanalytical Association* (IPA) de Marienbad en 1936, Lacan expuso por segunda vez su tesis sobre el estadio del espejo. Interrumpido al cabo de unos minutos por Ernest Jones*, olvidó entregar los originales de su comunicación, que se perdieron. De ese primer texto sólo se conservaron las notas tomadas por Françoise Dolto* en la SPP. Más tarde, Lacan incorporó algunos pasajes de su conferencia a un trabajo muy largo dedicado a la familia y publicado en 1938 en la *Encyclopédie française* por pedido de Henri Wallon. El tema del estadio del espejo fue objeto de una nueva comunicación en el Congreso de la IPA en Zurich, en 1949, con el título de "El estadio del espejo como formador de la función del yo [*Je*] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica".

* Jacques Lacan, *Les Complexes familiaux* (1938), Paris, Navarin, 1984; "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique" (1949), en *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 93-101 [ed. cast.: *Escritos* 1 y 2, México, Siglo XXI, 1985]; *Le Séminaire, Livre I, Les Écrits techniques de Freud* (1953-1954), Paris, Seuil, 1975 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 1, Los escritos técnicos de Freud*, Barcelona, Paidós, 1981]; *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 [ed. cast.: *Escritos* 1 y 2, México, Siglo XXI, 1985]. Françoise Dolto, "Notes sur le stade du miroir", 16 de junio de 1936, inédito. Louis Bolk, "La genèse de l'homme" (Jena, 1926), *Arguments 1956-1962*, t. 2, Toulouse, Privat, 1-13. Henri Wallon, "Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre", *Journal de psychologie*, noviembre-diciembre de 1931, 705-

748; *Les Origines du caractère chez l'enfant* (1934), París, PUF, 1973 [ed. cast.: *Los orígenes del carácter en el niño*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1975]. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, París, PUF, 1967 [ed. cast.: *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1997]. Émile Jalley, Wallon, *lecteur de Freud et de Piaget*, París, Éditions sociales, 1981. Bertrand Ogilvie, Lacan. *Le sujet*, París, PUF, 1987. Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, vol. 2 (1986), París, Fayard, 1994 [ed. cast.: *La batalla de cien años*, Madrid, Fundamentos, 1988]; Jacques Lacan. *Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, París, Fayard, 1993 [ed. cast.: *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Buenos Aires, FCE, 1994].

> IMAGEN DEL CUERPO. NARCISISMO. OBJETO (RELACIÓN DE). POSICIÓN DEPRESIVA/POSICIÓN ESQUIZOPARANOIDE. SCHILDER Paul.

ESTADOS LÍMITE (BORDERLINE STATES)

La noción de *borderline state* forma parte del vocabulario clínico anglosajón propio de la corriente de la *Self Psychology** y, en ciertos aspectos, del poskleinismo de la década de 1960. También atraviesa el neofreudismo* y el culturalismo*, y ha terminado por integrarse a la terminología psicoanalítica francesa con el nombre de "estados límites" (en plural). La palabra *borderline* (frontera) designa los trastornos de la personalidad y la identidad que están en la frontera entre la neurosis* y la psicosis*. Se habla también de casos límite, de personalidades límite, o incluso de patologías límite.

Otto Fenichel* fue uno de los primeros, en 1945, en subrayar la existencia de este tipo de patologías: "Hay personalidades neuróticas que, sin desarrollar una psicosis completa, tienen predisposiciones psicóticas, o incluso ponen de manifiesto aptitudes para emplear mecanismos esquizofrénicos en caso de frustración*". La noción fue después considerablemente desarrollada en los trabajos de Heinz Kohut* y Otto Kernberg, quien propuso la expresión "organización límite" para indicar claramente que el estado límite es estable y duradero.

Fue el psicoanalista norteamericano Harold Searles, especialista en esquizofrenia*, quien, durante el mismo período, produjo los trabajos más pertinentes sobre esta cuestión, a partir de una larga práctica realizada en la Chesnut Lodge Clinic, sede importante del tratamiento psicoanalítico de la psicosis, en la que trabajó Frieda Fromm-Reichmann* después de emigrar de Alemania*. Marcado por la enseñanza de Harry Stack Sullivan*, Searles hizo estallar la definición clásica de la locura*, a la manera de los artífices de la antipsiquiatría*, demostrando que en los pacientes *borderline* el yo* funciona de manera autística. En su célebre libro de 1965, *El esfuerzo por volver loco al otro*, criticó la ortodoxia freudiana, subrayando que la práctica ortodoxa de la transferencia* puede desembocar en una estrategia de terror que consiste en volver al paciente dependiente del analista. A esto él oponía una práctica de la cura inspirada en el tratamiento de los estados límite, y basada en el reconocimiento mutuo entre el terapeuta y el paciente.

* Otto Fenichel, *La Théorie psychanalytique des névroses* (1945), París, PUF, 1953 [ed. cast.: *Teoría psicoanalítica de las neurosis*, Barcelona, Paidós, 1984]. Otto Kernberg, *La Personnalité narcissique et les troubles-limites de la personnalité* (Nueva York, 1975),

Ignotus, Hugo

Freud avec le pasteur Pfister (1909-1939) (Francfort, 1963), París, Gallimard, 1966 [ed. cast.: *Correspondencia (1909-1939)*, Buenos Aires, FCE, 1966]. Wilhelm Schmidt, "Der Ödipus-K der Freudschen Psychoanalyse und die Ehegestaltung des Bolschevismus. Eine kritische Prüfung ihre ethnologischen Grundlagen", *Nationalwirtschaft*, 2, 1929, 401-436. Marc Oraison, *Vie chrétienne et problème de la sexualité* (1950), París, Fayard, 1970. Jacques Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966 [ed. cast.: *Escritos 1 y 2*, México, Siglo XXI, 1985]. Grégoire Lemerrier y Françoise Verny, *Dialogue avec le Christ*, París, Grasset, 1966. Michel David, *La Psicanalisi: nella cultura italiana* (1966), Turin, Boringhieri, 1990. Pierre Legendre, *L'Amour du censeur*, París, Seuil, 1974. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, París, Gallimard, 1975. Françoise Dolto, *L'Évangile au risque de la psychanalyse* (1977), París, Seuil, 2 vols., col. "Points", 1982. Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, vol. 2 (1986), París, Fayard, 1994; Jacques Lacan, *Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, París, Fayard, 1993 [ed. cast.: *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Buenos Aires, FCE, 1994]. Yoseff Hayim Yerushalmi, *Le Moïse de Freud. Judaïsme terminable, judaïsme interminable* (Yale, 1991), París, Gallimard, 1993. Charles Malamoud, "Psychanalyse et science des religions", en Pierre Kaufmann (comp.), *L'Apport freudien*, París, Bordas, 1993, 587-594 [ed. cast.: *Elementos para una enciclopedia del psicoanálisis. El aporte freudiano*, Buenos Aires, Paidós, 1996]. Mélanie Arnal, *Marc Oraison, l'Église et la psychanalyse (1914-1979)*, maestría de historia, Universidad de París-I, 1993-1994. Philippe Levillain (comp.), *Dictionnaire historique de la papauté*, París, Fayard, 1994.

▷ ESPIRITISMO. FREUDOMARXISMO. HISTORIA DEL PSICOANÁLISIS. JUDEIDAD. LAIR LAMOTTE Pauline: ¿PUEDEN LOS LEGOS EJERCER EL ANÁLISIS?

IGNOTUS Hugo, nacido Vegelsberg (1859-1949)

escritor húngaro

Redactor jefe de la revista *Nyugat* (Occidente), amigo de Sandor Ferenczi* y traductor de las obras de Sigmund Freud*, este ensayista fue un agente muy activo de la introducción del psicoanálisis* en Hungría*. En mayo de 1913 participó en la fundación de la Sociedad Psicoanalítica de Budapest. A partir de 1919 se exilió en Viena*, después en Berlín, y en 1938 emigró a los Estados Unidos*, donde permaneció diez años, antes de volver a Budapest. En 1924 Ferenczi le dirigió las siguientes palabras: "¿Dónde están esos tiempos de antaño, los tiempos felices de antes de la guerra, bajo Francisco José, esa época sin historia, en la que un poema, una palabra justa, una idea científica actuaban sobre la vida de los hombres maduros con la fuerza de un verdadero choque emocional?"

* Sandor Ferenczi, "Ignotus, le compréhensif", *Psychanalyse III, Œuvres complètes (1919-1926)*, París, Payot, 1974, 248-250.

IMAGEN DEL CUERPO

Alemán: *Körperschema*. Francés: *Image du corps*. Inglés: *Body schema*.

Término creado por Paul Schilder* en 1923 y tomado de la noción de esquema corporal enunciada en 1911 por el neurólogo inglés Henry Haed (1861-1940).

Paul Schilder emplea esta expresión para designar una representación a la vez consciente e inconsciente de la posición del cuerpo en el espacio, encarado en sus tres aspectos de sostén fisiológico, estructura libidinal y significación social.

Sin referirse a Schilder, Françoise Dolto* retomó la expresión en octubre de 1956, asociándola a la noción freudiana de estadio*, para designar el proceso de "focalización" o inscripción en el cuerpo de percepciones arcaicas de naturaleza olfatoria, respiratoria o erógena, que delimitan la personalidad dinámica y funcional del ser humano.

A partir de 1957, Dolto empleó más bien la expresión "imagen inconsciente del cuerpo", primero con referencia a Daniel Lagache* y a la noción de construcción de la personalidad, y después con un enfoque lacaniano. Se trataba entonces de definir "la encarnación simbólica del sujeto deseante", es decir, una representación inconsciente del cuerpo, distinta del esquema corporal, que sería su representación consciente o preconsciente.

* Paul Ferdinand Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché* (Londres, 1935, Nueva York, 1950), París, Gallimard, 1968 [ed. cast.: *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Buenos Aires, Paidós, 1977]. Françoise Dolto, *Au jeu du désir*, París, Seuil, 1981; *L'image inconsciente du corps*, ibid; *Le sentiment de soi. Aux sources de l'image du corps*, París, Gallimard, 1997. Gérard Guillerault, *Le Corps psychique*, París, Editions universitaires, 1989.

▷ EGO PSYCHOLOGY. ESTADIO DEL ESPEJO. IMAGINARIO. IMAGO. INCORPORACIÓN. INTROYECCIÓN. SELF PSYCHOLOGY.

IMAGINARIO

Alemán: *Imaginär*. Francés: *Imaginaire*. Inglés: *Imaginary*.

Término derivado del latín *imago** (imagen) y empleado como sustantivo en filosofía y psicología para designar lo que tiene que ver con la imaginación, es decir, con la facultad de representarse las cosas en el pensamiento y con independencia de la realidad.

Utilizado por Jacques Lacan* a partir de 1936, este término es correlativo de la expresión estadio del espejo*, y designa una relación dual con el semejante. Asociado a lo real* y lo simbólico* en el marco de una tópica* a partir de 1953, lo imaginario en el sentido lacaniano se define como el lugar del yo* por excelencia, con sus fenómenos de ilusión, captación y señuelo.

Jacques Lacan construyó su primera teoría de lo imaginario inspirándose a la vez en los trabajos del psicólogo Henri Wallon (1879-1962), en la fenomenología hegeliana y husserliana, y en el concepto de *Umwelt*, tomado de Jakob von Uexküll (1864-1944). Este biólogo alemán designaba con el término *Umwelt* al mundo tal como lo vive cada especie animal. A principios de siglo revolucionó el estudio del comportamiento (incluyendo al sujeto* humano), al demostrar que la pertenencia a un ambiente debía pensarse como la interiorización de dicho ambiente en cada especie. De allí la idea de que la pertenencia de un sujeto a su ambiente no podía ya definirse como un contrato entre un in-

dividuo libre y la sociedad, sino como una relación de dependencia entre el ambiente y el individuo.

Esta idea de Uexküll llevó a Lacan a construir, en 1938, en *Les Complexes familiaux*, su teoría de lo imaginario: no ya como simple hecho psíquico, sino como imago, es decir, conjunto de representaciones inconscientes que aparecen con la forma mental de un proceso más general. En un primer momento, Lacan demostró que el estadio del espejo era el pasaje de lo especular a lo imaginario; después, en 1953, definió lo imaginario como un señuelo ligado a la experiencia de un clivaje* entre el *moi* y el *je* (el sujeto). Lo simbólico fue entonces definido como el lugar del significante* y de la función paterna; lo imaginario, como el lugar de las ilusiones del yo, de la alienación y la fusión con el cuerpo de la madre, y lo real, como un resto imposible de simbolizar.

Hasta 1970 Lacan asignó a lo simbólico un lugar dominante en su tópica. El orden de las instancias era S.I.R. Después construyó otra organización, centrada en la primacía de lo real (y por lo tanto de la psicosis*), en detrimento de los otros dos elementos. S.I.R. se convirtió entonces en R.S.I.

* Jacques Lacan, *Les Complexes familiaux* (1938), París, Navarin, 1984; "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique" (1949), en *Écrits*, París, Seuil, 1966, 93-101 [ed. cast.: *Escritos* 1 y 2, México, Siglo XXI, 1985]; "Le symbolique, l'imaginaire et le réel" (1953), *Bulletin de l'Association freudienne*, 1, 1982, 4-13; *Le Séminaire, livre I, Les Écrits techniques de Freud* (1953-1954), París, Seuil, 1975 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 1, Los escritos técnicos de Freud*, Barcelona, Paidós, 1981]; *Le Séminaire, livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), París, Seuil, 1977 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Barcelona, Paidós, 1981]; *Le Séminaire, livre III, Les Psychoses* (1955-1956), París, Seuil, 1981 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 3, Las psicosis*, Paidós, 1984]; *Le Séminaire, livre IV, La Relation d'objet et les structures freudiennes* (1956-1957), París, Seuil, 1994 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 4, La relación de objeto*, Barcelona, Paidós, 1996]; *Le Séminaire, livre XXII, R.S.I.* (1974-1975), inédito. Françoise Dolto, "Notes sur le stade du miroir", 16 de junio de 1936, inédito. Bertrand Ogilvie, *Lacan. Le sujet*, París, PUF, 1987. Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France*, vol. 2 (1986), París, Fayard, 1994 [ed. cast.: *La batalla de cien años*, Madrid, Fundamentos, 1988]; Jacques Lacan, *Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, París, Fayard, 1993 [ed. cast.: *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Buenos Aires, FCE, 1994]. Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, 2 vols., París, Denoël, 1992 [ed. cast.: *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Buenos Aires, Gedisa, 1986]. Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1996 [ed. cast.: *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Paidós, 1996].

▷ CASTRACIÓN. COMPLEJO. EDIPO (COMPLEJO DE). FANTASMA. FORCLUSIÓN. IDENTIFICACIÓN. IDENTIFICACIÓN PROYECTIVA. IMAGEN DEL CUERPO. INTROYECCIÓN. NOMBRE-DEL-PADRE. OBJETO (pequeño) a. OTRO. PROYECCIÓN. YO IDEAL.

IMAGO

Término derivado del latín (*imago*: imagen) e introducido en 1912 por Carl

Gustav Jung* para designar una representación inconsciente a través de la cual el sujeto indica la imagen que tiene de sus padres.

En 1906, el escritor suizo Carl Spitteler (1845-1924) publicó su novela *Imago*, que obtuvo un éxito considerable en el seno de la comunidad psicoanalítica naciente. Influida a la vez por el nietzscheanismo y el espiritualismo posromántico, el autor narraba la historia de un poeta (Viktor) que se inventaba una mujer imaginaria (Imago), conforme a sus deseos, a fin de hacerle ocupar en sus fantasmas* y ensoñaciones el lugar de la burguesa muy real y muy conformista a la que él amaba con un amor desdichado. Este tema de la mujer a la vez inspiradora y destructora fascinó al medio psicoanalítico, que ya había celebrado en 1903 la aparición de *Gradiva*, el célebre relato comentado por Sigmund Freud*. Ese tema reaparecerá intacto entre los surrealistas.

Jung elaboró la noción de imago (paterna o materna) a partir de la lectura de esa novela. En su pluma, el término evolucionó para dar origen a la idea de *anima*, arquetipo característico de la parte femenina del alma del sujeto.

En su primera teoría de lo imaginario* de 1938, y sobre todo en *Les Complexes familiaux*, Jacques Lacan* asoció "imago" con "complejo*". El complejo, cuyo elemento constitutivo es la imago, constituye para Lacan el factor que permite comprender la estructura de una institución familiar, tomada entre la dimensión cultural que la determina y los vínculos imaginarios que la organizan. De tal modo, una jerarquía de tres niveles da forma al modelo de una interpretación del desarrollo individual: en ella se encuentran el complejo del destete, el complejo de intrusión y el complejo de Edipo* —es decir, tres posiciones en el sentido kleiniano—. Esta estructura complejo-imago prefigura lo que llegará a ser la tópica* de lo real*, lo imaginario* y lo simbólico*.

* Carl Spitteler, *Imago*, Jena, Diederichs, 1906. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (Leipzig-Viena, 1912, París, 1931) [ed. cast.: *Símbolos de transformación* (ed. corregida y aumentada), Buenos Aires, Paidós, 1993], París, Buchet-Chastel, 1953. Jacques Lacan, *Les Complexes familiaux* (1938), París, Navarin, 1984.

▷ **DELIRIO Y LOS SUEÑOS EN LA "GRADIVA" DE JENSEN (EL). ESTADIO. ESTADIO DEL ESPEJO. POSICIÓN DEPRESIVA/POSICIÓN ESQUIZOPARANOIDE. SUEÑO.**

IMAGO

(Revista para la aplicación del psicoanálisis a las ciencias del espíritu)

Revista creada por Sigmund Freud* en 1912, y dirigida por él junto con Hanns Sachs* y Otto Rank*. El título fue tomado de la novela publicada en 1906 por el escritor suizo Carl Spitteler (1845-1924), premio Nobel de literatura en 1919. Este libro tuvo tal repercusión en el medio psicoanalítico, que también dio origen a un concepto. En 1939, la revista *Imago* se fusionó con el *Internationale ärztliche Zeitschrift für Psychoanalyse** (IZP).

▷ **IMAGO.**

y una virgen, que a su vez era esposa del padre adoptivo. En el caso de Paris, la figura mítica del animal protector aparece asociada a la idea de la realización de una predicción desastrosa. Príamo abandonó en el nacimiento a su segundo hijo porque su mujer Hécuba había soñado que daba a luz una antorcha ardiente. El niño, alimentado por una osa, fue recogido por un pastor que le puso el nombre de Paris (hijo de la osa). Paris, que provocó la guerra de Troya, causaría la ruina de su familia. En la historia de Lohengrin, el tema del secreto patógeno, caro a Moriz Benedikt*, va de la mano con el del animal protector y la mujer curiosa. Un caballero errante, que llega navegando, salva a la heroína, se casa y tiene hijos con ella. Le promete la felicidad eterna, con la condición de que renuncie a saber quién es él y de dónde viene. Pero pronto la reina cede a la tentación de interrogar al marido. Lohengrin proclama entonces públicamente que es el hijo de Parsifal, y abandona para siempre el reino, a fin de volver al servicio del Grial en su embarcación tirada por un cisne.

Al cotejar la leyenda tipo con el mecanismo descrito por Freud, Rank demuestra que los relatos míticos pueden leerse como fantasmas en los cuales se invierten las situaciones reales. En la novela familiar común a la mayoría de los individuos, neuróticos o no, es en efecto el niño quien se libera de su familia de origen, para adoptar otra más conforme a su deseo*, mientras que en el mito es el padre quien abandona al héroe, el cual es entonces recogido por una familia adoptiva, en general menos prestigiosa, con algunas excepciones.

La noción de novela familiar fue utilizada por Freud en sus primeras obras de psicoanálisis aplicado*, en particular en *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci**, *Tótem y tabú** y *Moisés y la religión monoteísta**. Esta idea abrió el camino a prolongados debates entre psicoanálisis* y antropología*, psicoanálisis y literatura, y psicoanálisis y religión, en cuanto señalaba rasgos análogos en los mitos fundadores, los relatos novelescos modernos, los sistemas delirantes o religiosos, por un lado, y por el otro un mecanismo fantasmático de naturaleza subjetiva.

* Sigmund Freud, "Le roman familial des névrosés" (1908-1909), *GW*, VII, 227-231, SE, IX, 235-241 [ed. cast.: "La novela familiar de los neuróticos", *Amorrortu*, vol. 9], traducción al francés en Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros* (Leipzig, Viena, 1909), Paris, Payot, 1983 [ed. cast.: *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981].

NUDO BORROMEIO

Alemán: *Borromäische Knoten*. Francés: *Nœud borroméen*. Inglés: *Borromean knot*.

Expresión introducida por Jacques Lacan* en 1972 para designar las figuras topológicas (o nudos trenzados) destinados a traducir la trilogía de lo simbólico*, lo imaginario* y lo real*, repensada en términos de real/simbólico/imaginario (R.S.I.), y por lo tanto en función de la primacía de lo real (es decir, de la psicosis*) sobre los otros dos elementos.

En el marco de su último relevo lógico, basado en una lectura de la obra de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), y vuelto hacia el análisis de la esencia de la locura* humana,

Lacan introdujo simultáneamente el matema* y el nudo borromeo: por un lado, un modelo de lenguaje articulado a una lógica del orden simbólico; por el otro, un modelo de estructura basada en la topología, que operaba un desplazamiento radical de lo simbólico hacia lo real.

Desde 1950 Lacan se había entregado con su amigo Georges Th. Guilbault a ejercicios topológicos que recordaban los juegos de Sigmund Freud* y Wilhelm Fliess* con los números y las periodicidades, durante el período llamado del autoanálisis*. Esa actividad lúdica consistía en anudar al infinito los extremos de cuerdas delgadas, inflar salvavidas de niños, trenzar, recortar; en síntesis, transcribir una doctrina en figuras topológicas. La banda de Möbius, sin revés ni derecho, proporcionaba así la imagen del sujeto* del inconsciente*, así como el toro o la cámara de aire para ruedas designaba un agujero o una hiancia, es decir, un "lugar constituyente que sin embargo no existe".

Durante veinticinco años, esas figuras sólo tuvieron la función de ilustraciones de la doctrina lacaniana, y la expresión "nudo borromeo", que remitía a la historia de la ilustre familia Borromea, apareció por primera vez en el discurso lacaniano el 9 de febrero de 1972. El escudo de armas de esa dinastía milanesa, en efecto, estaba constituido por tres anillos en forma de trébol, que simbolizaban una triple alianza. Si se retiraba uno de los anillos, los otros dos quedaban libres, y cada uno remitía al poder de una de las tres ramas de la familia.

A partir de ese momento, los ejercicios topológicos basados en el trenzado de nudos, cada uno de los cuales simbolizaba un elemento de la trilogía (real/simbólico/imaginario), comenzaron a ocupar un lugar considerable en la enseñanza lacaniana. En 1975, a ese tríptico Lacan le añadió un cuarto anillo, y para designarlo empleó la palabra "*sinthome*", en homenaje al *Finnegans Wake* de James Joyce (1882-1941). Se trataba de señalar al escritor por su "síntoma", es decir, por la teoría de la creación, la "epifanía" o éxtasis místico, tomada a santo Tomás (un "santo hombre", *saint homme*, expresión parónima de *sinthome*).

En 1979, afectado de trastornos cerebrales, Lacan quedó afásico, al punto de no poder ya expresarse más que mediante la exhibición de sus juegos topológicos, en los cuales participaba un grupo de jóvenes matemáticos franceses de alto nivel, exaltados por las últimas iluminaciones de un maestro que sufría y aguardaba lo peor.

* Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant* (1970-1971), inédito; *Le Séminaire, livre XIX, ...Ou pire (le savoir du psychanalyste)* (1971-1972), inédito; *Le Séminaire, livre XX, Encore* (1972-1973), París, Seuil, 1975 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 20, Aun*, Barcelona, Paidós, 1981]; *Le Séminaire, livre XXI, Les non-dupes errent* (1973-1974), inédito; *Le Séminaire, livre XXII, R.S.I.* (1974-1975), inédito; *Le Séminaire, livre XXIII, Le Sinthome* (1975-1976), inédito; *Le Séminaire, livre XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* (1976-1977), inédito; *Le Séminaire, livre XXV, Le Moment de conclure* (1977-1978), inédito. Jean-Claude Milner, *Les Noms indistincts*, París, Seuil, 1983; *L'Œuvre claire. Lacan, la science, la philosophie*, París, Seuil, 1995. Pierre Soury, *Chaînes et Nœuds*, 3 vols., 1988, editado por Michel Thomé y Christian Léger. Élisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, París, Fayard, 1993 [ed. cast.: *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Buenos Aires, FCE, 1994].

Objeto

en una asimilación pura y simple del psicoanálisis* al saber psiquiátrico. En 1953 redactó la primera obra oficial sobre la historia del psicoanálisis en los Estados Unidos.

* Clarence P. Oberndorf, *A History of Psychoanalysis in America*, Nueva York, Grune and Stratton, 1953. Abram Kardiner, *Mon analyse avec Freud* (Nueva York, 1978), París, Belfond, 1978 [ed. cast.: *Mi análisis con Freud. Reminiscencias*, México, Joaquín Moritz, 1979].

▷ HISTORIOGRAFÍA. ¿PUEDEN LOS LEGOS EJERCER EL ANÁLISIS?

OBJETO

▷ OBJETO (BUENO Y MALO). OBJETO (RELACIÓN DE). OBJETO (pequeño) a. OBJETO TRANSICIONAL. PULSIÓN. *TRES ENSAYOS DE TEORÍA SEXUAL*.

OBJETO (BUENO Y MALO)

Alemán: *Gutes, böses Objekt*. Francés: *Objet (bon et mauvais)*. Inglés: *Good, bad object*.

Expresión introducida por Melanie Klein* en 1934 para designar una modalidad de la relación de objeto* tal como aparece en la vida fantasmática del niño, y que remite a un clivaje* del objeto en bueno y malo (por ejemplo, buena madre, mala madre), según sea ese objeto experimentado como frustrante o gratificante.

Esta noción hizo carrera, abriendo el camino, después de 1945, a una refundición general de la noción de objeto en psicoanálisis*, de la que se desprendieron tanto el objeto transicional* de Donald Woods Winnicott* como el objeto (pequeño) a* de Jacques Lacan*.

A partir de la reflexión de Karl Abraham* sobre los estadios* de la libido*, Melanie Klein introdujo en una misma conferencia los conceptos de posición depresiva* y objeto (bueno y malo). Sigmund Freud* sólo se había interesado por el objeto en el marco de su teoría de las pulsiones* y los estadios (en el sentido evolutivo), y le reservaba al yo* el hecho del clivaje. Con la intención de ampliar la clínica psicoanalítica al dominio de los trastornos mentales, Abraham revisó los conceptos freudianos para tratar de describir las relaciones arcaicas entre el niño y su ambiente, única manera de entender el origen precoz de los estados psicóticos. Hizo entonces estallar las nociones clásicas de objeto y estadio, reemplazando el objeto total por el objeto parcial. En sus *Tres ensayos de teoría sexual** Freud demostró la importancia de esa innovación teórica, puntualizando que existían, no objetos parciales, sino pulsiones* parciales. Según él, las pulsiones toman por objeto ciertas partes del cuerpo o materias desprendidas del cuerpo: el seno, las heces, incluso el fetiche.

En 1934, a partir de la revisión de Abraham, Melanie Klein introdujo el clivaje en el objeto, escindiéndolo en bueno y malo. El objeto parcial (por ejemplo el pecho) es en-

tonces clivado en un seno ideal, objeto del deseo del niño (objeto bueno), y un seno perseguidor, objeto del odio y del miedo, percibido como fragmentado.

Esta terminología permitió repensar totalmente el ámbito de la realidad psíquica*, y mostrar hasta qué punto el universo fantasmático infantil, poblado de angustia, terror, odio e idealización, no sólo se vuelve a encontrar en la psicosis* —en la cual el sujeto no logra ver a la madre como un objeto total, y continúa aprehendiéndola según el modelo del clivaje en objeto bueno y objeto malo—, sino también en el desarrollo normal, puesto que todo sujeto, en el sentido kleiniano, pasa por la posición depresiva para salir del estado persecutorio (paranoide), propio de la pérdida de la madre como objeto parcial.

- Melanie Klein, "Contribution à la psychogenèse des états maniaco-dépressifs" (1934), en *Essais de psychanalyse* (Londres, 1948), París, Payot, 1967, 311-341, Karl Abraham, "Esquisse d'une histoire du développement de la libido fondée sur la psychanalyse des troubles mentaux" (1924), en *Œuvres complètes*, II, 1915-1925, París, Payot, 1965, 170-227. Hanna Segal, *Introduction à l'œuvre de Melanie Klein* (Londres, 1978), París, PUF, 1969 [ed. cast.: *Introducción a la obra de M. Klein*, Buenos Aires, Paidós, 1971]. Phyllis Grosskurth, *Melanie Klein, son monde et son œuvre* (1986), París, PUF, 1990 [ed. cast.: *Melanie Klein. Su mundo y su obra*, Buenos Aires, Paidós, 1990]. R. D. Hinshelwood, *A Dictionary of Kleinian Thought*, Londres, Free Association Books, 1991 [ed. cast.: *Diccionario del pensamiento kleiniano*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992].

▷ ENVIDIA. IDENTIFICACIÓN PROYECTIVA. INTROYECCIÓN.

OBJETO PARCIAL

▷ OBJETO (BUENO Y MALO). OBJETO (RELACIÓN DE). OBJETO (pequeño) a. OBJETO TRANSICIONAL. PULSIÓN. *TRES ENSAYOS DE TEORÍA SEXUAL*.

OBJETO (pequeño) a

Alemán: *Objekt (klein) a*. Francés: *Objet (petit) a*. Inglés: *Object (little) a*.

Expresión introducida por Jacques Lacan* en 1960 para designar el objeto deseado por el sujeto* y que se sustrae a él, al punto de ser no representable, o de convertirse en "un resto" no simbolizable. En tal carácter, sólo aparece como una "falta en ser", o en forma estallada, a través de cuatro objetos parciales separados del cuerpo: el pecho, objeto de la succión; las heces, objeto de la excreción, la voz y la mirada, objetos del deseo* en sí.

La concepción lacaniana del objeto (pequeño) a, como "causa del deseo que se sustrae al sujeto", proviene directamente de la reflexión de 1936 sobre el estadio del espejo*, y de una concepción de la relación de objeto* elaborada en 1956-1957, tomando en cuenta la trilogía privación/frustración*/castración*. Elemento principal de una terminología específica relativa a la alteridad, el objeto (pequeño) a es por lo tanto una variante del otro* en el interior de la pareja formada por el gran Otro y el pequeño otro:

"Hay que distinguir dos *otros*, al menos dos: un Otro con A mayúscula y un otro con a minúscula (*petit a*), que es el yo. En la función de la palabra se trata del *Otro*."

Por otra parte el concepto de objeto (pequeño) a es inseparable de las nociones de objeto* bueno y malo, y de objeto transicional*, tal como se las encuentra en Melanie Klein* y Donald Woods Winnicott*. La creación lacaniana de una nueva categoría de objeto entra por lo tanto en el marco de las discusiones sobre la relación de objeto, llevadas a cabo por la escuela inglesa de psicoanálisis* durante la segunda mitad del siglo XX.

A partir de la idea de pulsión parcial, que en los *Tres ensayos de teoría sexual** lleva a Freud a discernir las heces y el pecho como objetos específicamente investidos, Lacan, en su conferencia de 1960 sobre la dialéctica del deseo, se refiere al objeto parcial de Karl Abraham*, y a los objetos bueno y malo de Melanie Klein, para introducir otros dos objetos del deseo, la mirada y la voz: "Observemos que este rasgo del corte no es menos evidentemente prevalente en el objeto que describe la teoría analítica: pezón, excremento, falo* (objeto imaginario), chorro urinario. (Lista impensable si a ella no se añade con nosotros el fonema, la mirada, la voz -la nada.)"

Unos meses más tarde, en la sesión del 1 de febrero de 1961 de su seminario sobre la transferencia*, dedicada en parte a un comentario del *Banquete* de Platón, introdujo por primera vez su objeto (pequeño) a. Es sabido que ese gran diálogo sobre el amor gira en torno a la cuestión del *Agalma*, definido por Platón como el paradigma de un objeto que representa la idea del Bien. Lacan define entonces ese *Agalma* como el objeto bueno kleiniano, que de inmediato reconvierte en objeto (pequeño) a: objeto del deseo que se sustrae y que, de pronto, remite a la causa misma del deseo. En otras palabras, la verdad del deseo sigue oculta a la conciencia, porque su objeto es una "falta en ser". En marzo de 1965 Lacan resumiría esta proposición en un aforismo resplandeciente: "El amor es dar lo que uno no tiene a alguien que no lo quiere".

Sin ninguna duda, estaba pensando en un artículo de 1912, titulado "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa", en el cual Freud describió el funcionamiento del objeto del deseo en ciertas personas cuya vida amorosa se divide en un "amor celestial" y un "amor terrestre": "Allí donde aman no desean, y donde desean no pueden amar. Buscan objetos que no tengan necesidad de amar, para mantener su sensualidad a distancia de sus objetos de amor."

A partir de 1967 con la introducción del pase*, y a medida que crecía la importancia del concepto de lo real* en la trilogía de lo simbólico*, lo real y lo imaginario*, Lacan transformó a ese pequeño a (esa "nada" que siempre falta donde se la espera) en un resto (un real heterogéneo), imposible de simbolizar. El objeto del deseo se identifica entonces con el goce* puro, con lo que se separa de lo simbólico y lo significante* para "caer", con riesgo de que vuelva en lo real en forma alucinatoria (forclusión*). De allí la idea de que la terminación de un análisis ubica al analista didacta en la posición del objeto (pequeño) a: desaparece, cae, para dejar que el sujeto advenga a su verdad.

* Sigmund Freud, "Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse" (1912), *GW*, VIII, 78-91, *SE*, XI, 177-190, en *La Vie sexuelle*, París, PUF, 1969, 55-66 [ed. cast.: "Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa", *Amorrotu*, vol. 11]. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre IV, La Relation d'objet* (1956-1957), París, Seuil, 1994 [ed.

cast.: *El Seminario. Libro 4, La relación de objeto*, Barcelona, Paidós, 1994; "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien" (1960), en *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, 793-829 [ed. cast.: *Escritos 1 y 2*, México, Siglo XXI, 1985]; *Le Séminaire, livre VIII, Le Transfert* (1960-1961), Paris, Seuil, 1991; *Le Séminaire, livre X, L'Angoisse* (1962-1963), inédito; *Le Séminaire, livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1963-1964), Paris, Seuil, 1973 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1986]; *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse* (1964-1965), inédito; *Le Séminaire, livre XVII, L'Envers de la psychanalyse* (1969-1970), Paris, Seuil, 1991 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 17, El reverso del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1992]. Jean-Louis Henrion, *La Cause du désir. L'Agalma de Platon à Lacan*, Paris, Point Hors Ligne, 1993. Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1996 [ed. cast.: *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires, Paidós, 1997].

OBJETO (RELACIÓN DE)

Alemán: *Objektbeziehung*. Francés: *Relation d'objet*. Inglés: *Object-relation*.

Expresión empleada por los sucesores de Sigmund Freud* para designar las modalidades fantasmáticas de la relación del sujeto* con el mundo exterior, tal como se presentan en las elecciones de objetos que ese sujeto realiza.

Para comprender la extensión que ha adquirido en psicoanálisis* esta problemática durante la segunda mitad del siglo XX, es preciso partir de la concepción freudiana de la pulsión* y su objeto, mediante el cual la pulsión trata de alcanzar su fin. "a saber: un cierto tipo de satisfacción —subrayan Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis—. Puede tratarse de una persona o de un objeto parcial, de un objeto real o de un objeto fantasmático."

En Freud no se encuentra ninguna conceptualización de la relación como tal, y la cuestión de la relación del sujeto con el objeto es pensada bajo la categoría de los estadios* en el sentido evolutivo y biológico del término. En 1924 Karl Abraham* revisó esta teoría, dividiendo los diferentes estadios hasta atribuirles una posición (estructural) más bien que un itinerario biológico, e introduciendo la idea de que las actividades del sujeto son modeladas por los propios objetos o, más precisamente, por el modo en que el sujeto se construye en la relación con los objetos parciales.

Quedó de tal modo abierto el camino a una inversión radical de la perspectiva freudiana. En lugar de pensar la evolución del sujeto según los reordenamientos sucesivos de la relación pulsional y sexual con el objeto, en adelante se tratará de demostrar cómo se organiza estructuralmente la actividad fantasmática precoz según los tipos de relación objetal. En 1934, a continuación de Abraham, Melanie Klein reemplazó la noción de estadio por la de posición, elaborando al mismo tiempo el concepto de objeto (bueno y malo)*. El acento se puso entonces en el clivaje* del objeto, y no ya en el clivaje del yo*.

Dos años después, en 1936, Jacques Lacan* siguió la misma vía, al teorizar la noción de Wallon de estadio del espejo*. En ambos casos, para el movimiento psicoanalítico se trataba de explorar los fundamentos de la personalidad humana: el sí-mismo (*self*) como imagen o relación con el prójimo (el otro*), el objeto en tanto que es incor-

gentina*, donde otro editor iba pronto a retomar el trabajo realizado en España antes de la guerra para producir por su cuenta una nueva versión de las obras completas de Freud.

* José Ortega y Gasset, "Prólogo a la primera edición" (1922), en Sigmund Freud, *Obras Completas*, t. 1, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948. Francisco Carles Egea, *La Introducción del Psicoanálisis en España (1893-1922)*, tesis para la obtención del grado de doctor en medicina, Universidad de Murcia, 1983. Hugo Vezetti, "Freud en langue espagnole", *Revue internationale d'histoire de la psychanalyse*, 4, 1991, 189-207.

▷ HISTORIA DEL PSICOANÁLISIS. RODRÍGUEZ LAFORA Gonzalo. TRADUCCIÓN (DE LAS OBRAS DE FREUD).

OSSIPOV Nikolai Ievgrafovich (1877-1934)

psiquiatra y psicoanalista ruso

Alumno del gran psiquiatra Wladimir Petrovich Serbski (1858-1917), Nikolai Ossipov fue uno de los pioneros del psicoanálisis en Rusia*. Después de su exclusión de la Universidad de Moscú en 1899, por su participación en una huelga estudiantil, realizó estudios de psiquiatría en Suiza*, en Berna, Zurich y Basilea. Consternado por el nihilismo terapéutico, muy pronto se interesó por la hipnosis, el tratamiento moderno de las neurosis* y, a partir de 1907, por las tesis de Sigmund Freud*. De vuelta en Moscú, respaldado por Serbski, creó con dos colegas una "ambulancia terapéutica" que conducía él mismo dos veces por semana. Comenzó así a popularizar el tratamiento psicoanalítico de las neurosis y a difundir las ideas freudianas. En 1909, con Moshe Wulff* y Nicolás Vyrubov (1869-?), fundó la revista *Psicoterapia*.

Durante el verano de 1910 viajó a Viena* para encontrarse con Freud, y pasó también por Zurich, donde visitó a Eugen Bleuler* y a Carl Gustav Jung*.

Cuando Serbski fue destituido por el régimen zarista, en razón de sus opiniones liberales, Ossipov y la mayoría de sus colegas dejaron la universidad junto con el maestro. Fundaron entonces una pequeña asociación de psiquiatras independientes, cuyos miembros se reunían los viernes para "freudianizar": "Las sesiones de los «pequeños viernes» pronto llegaron a ser muy apreciadas —escribe Jean Marti— y frecuentadas por numerosas personas".

Contrariamente a Wulff, Vera Schmidt* e Ivan Dimitrievich Ermakov*, Ossipov no aceptó el nuevo poder soviético, y emigró a Praga en 1921, sin participar en la creación de la Sociedad Psicoanalítica de Rusia. De modo que fue el primer freudiano de la nueva Checoslovaquia, emergente del desmantelamiento del Imperio Austro-Húngaro, y formó en Praga a algunos alumnos antes de la llegada de Otto Fenichel*, que analizaría a Theodor Dosuzkov*. Como Ermakov, de quien fue el mayor rival, a Ossipov le interesaba la literatura, y estudió las obras de Gogol, Dostoievski y Pushkin. Conservador pero liberal, a la vez antizarista y antibolchevique, interpretó desde el punto de vista psicoanalítico el fenómeno revolucionario, comparando a "una nación en estado de derecho con un individuo en estado de vigilia, y una nación en estado de revolución con

un individuo en estado de sueño*". A menudo subrayó que el sueño y la revolución son manifestaciones narcisistas (narcisismo*), en grados diversos.

• Nikolai Ievgrafovich Ossipov, *La Vie et la Mort. Essai biographique*, editado por Bem, Dusozkov, Losski, Praga, 1935. Jean Marti, "La psychanalyse en Russie (1909-1930)", *Critique*, 346, marzo de 1976, 199-237. Alberto Angelini, *La Psicanalisi in Russia*, Nápoles, Liguori Editore, 1988. Alexandre Etkind, *Histoire de la psychanalyse en Russie* (1993), París, PUF, 1995.

▷ COMUNISMO. FREUDOMARXISMO. LURIA Aleksandr Romanovich. ROSENTHAL Tatiana. SPIELREIN Sabina. ZALKIND Arón Borissovich.

OTRO

Alemán: *Andere (der)*. Francés: *Autre*. Inglés: *Other*.

Término utilizado por Jacques Lacan* para designar un lugar simbólico –el significante*, la ley, el lenguaje, el inconsciente* o incluso Dios– que determina al sujeto*, a veces de manera exterior a él, y otras de manera intrasubjetiva, en su relación con el deseo*.

Se lo puede escribir con una mayúscula, y se opone entonces al otro con minúscula, definido como otro imaginario, o lugar de la alteridad en espejo. Pero también puede recibir la grafía "gran Otro" o "gran A", oponiéndose entonces al pequeño otro, o al pequeño a, definido como objeto (pequeño) a*.

Como todos los freudianos, Lacan plantea la cuestión de la alteridad, es decir, de la relación del hombre con lo que lo rodea, con su deseo* y con el objeto, en la perspectiva de una determinación inconsciente. Pero, más que los otros, él intenta señalar lo que diferencia radicalmente al inconsciente freudiano (como otra escena* o tercer lugar que se sustrae a la conciencia*) de todas las concepciones del inconsciente derivadas de la psicología. De allí su terminología específica (Otro/otro) que diferencia lo concerniente al tercer lugar (es decir, la determinación por el inconsciente freudiano, Otro) de lo que es propio de la pura dualidad (otro) en el sentido de la psicología.

El 25 de mayo de 1955, en el marco de la elaboración progresiva de su tópica de lo simbólico*, lo imaginario* y lo real*, en su seminario anual dedicado al *Yo en la teoría de Freud y en la técnica del psicoanálisis*, Lacan introdujo por primera vez la expresión "gran Otro", distinguiéndolo del pequeño otro: "Hay dos otros que distinguir, al menos dos: un Otro con A mayúscula, y un otro con a minúscula que es el yo. En la función de la palabra se trata del Otro." Antes, en 1953, en "Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis", y en febrero de 1954, en su respuesta al filósofo Jean Hyppolite (1907-1968), aún confundía los dos términos: primero afirmó que "el inconsciente del sujeto es el discurso del otro", y más adelante que "el inconsciente, es el discurso del Otro".

En su concepción del estadio del espejo* de 1936, reiterada en 1938 en *Les Complexes familiaux*, Lacan había tomado esta idea del psicólogo Henri Wallon (1879-1962),

transformándola a la luz de la filosofía hegeliana. Entonces, a partir de una teoría de la alteridad centrada en lo especular y lo imaginario, se trataba de designar al otro como un otro sí-mismo, o como una representación del yo* marcada por la prevalencia de la relación dual con la imagen del semejante. A esto se añadía, a través de la lectura realizada por el filósofo Alexandre Kojève (1902-1968) de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, la idea de una dialéctica de la negatividad, según la cual todo reconocimiento del otro pasa por una lucha a muerte. Desde este punto de vista, el otro no tiene ninguna existencia, puesto que el deseo del hombre se define ante todo como el deseo de cada individuo de hacer reconocer su deseo de manera absoluta, aunque tenga que anular al otro (el prójimo) en el curso de un proceso de aniquilación.

Después de 1949 (fecha en la cual, impulsado por su lectura de *Las estructuras elementales del parentesco* de Claude Lévi-Strauss, Lacan teorizó su noción de lo simbólico) encontramos una nueva concepción de la alteridad, que desembocaría en la creación del término "gran Otro", separándose de todas las concepciones posfreudianas de la relación de objeto* que estaban en vigor en la época. Más allá de las representaciones del yo, especulares o imaginarias, el sujeto, según Lacan, es determinado por un orden simbólico designado como "lugar del Otro" y perfectamente diferenciable de lo propio de una relación con el otro. De allí la idea, afirmada en ese mismo seminario de 1954-1955, de que "no hay metalenguaje". En otras palabras, no hay determinación anterior al lenguaje que pueda garantizar la existencia de un lenguaje.

En el marco de su concepción estructuralista de los años de madurez (1950-1965), donde la teoría del inconsciente freudiano es revisada y corregida a la luz de la lingüística saussuriana, Lacan estableció un vínculo entre el deseo, el sujeto, el significante* y la cuestión del Otro. En 1955, en "La cosa freudiana o sentido del retorno a Freud en psicoanálisis", definió al Otro como el lugar donde se constituye el sujeto. Se trataba entonces de demostrar que este último es representado por el significante en una cadena que lo determina. En mayo de 1956, en su seminario sobre las psicosis, Lacan habló del "Otro absoluto" como aquel del que no "podemos nunca saber si no nos engaña". El tema era mostrar en qué forma Dios era interpelado en el discurso delirante de Daniel Paul Schreber*, es decir, en la locura*, y más en general en esa forma "lógica" de locura que es la paranoia*. Schreber, el loco místico, se había transformado en mujer para sufrir el acoplamiento con Dios. A través de esta historia se advierte que la relación extática con el Otro en la locura sólo es posible, según Lacan, a través de una autoaniquilación del sujeto y de un surgimiento de la heterogeneidad radical de un Otro absoluto bajo la figura de un Dios terrorífico.

Dos años más tarde, en "El psicoanálisis y su enseñanza", Lacan añade a esta definición la idea de una relación de comunicación invertida: "El inconsciente es el discurso del Otro en el que el sujeto recibe bajo la forma invertida que corresponde a la promesa su propio mensaje olvidado". Así como no hay garantía para la existencia del lenguaje fuera del propio lenguaje, no hay tampoco transparencia de la comunicación. El lenguaje no es un instrumento, sino la condición de producción de cualquier forma de comunicación.

En 1957, en "La dirección de la cura y los principios de su poder", Lacan amplió su definición, abarcando la relación transferencial. El Otro se convirtió entonces en esa

otra escena (el inconsciente) descrita por Freud pero, según la terminología lacaniana, entendida como "un lugar de despliegue de la palabra" donde "el deseo del hombre es el deseo del Otro". El sujeto se pregunta "qué quiere el Otro" y, en esta interrogación, interroga su propia identidad, sobre todo sexual.

Hay no obstante una verdadera tragedia del deseo, que Lacan comenta siempre de manera muy hegeliana, con ejemplos literarios. Durante 1958-1959, en su seminario *El deseo y su interpretación*, tomó como objeto de estudio, siguiendo a Ernest Jones*, el personaje de Hamlet, y en 1964-1965 se interesó por la apuesta de Pascal en su seminario *Problemas cruciales para el psicoanálisis*. En ambos casos elaboró variaciones sobre el tema del metalenguaje imposible y de la ausencia de referencia original capaz de garantizar el ejercicio de la verdad: "No hay Otro del Otro". En efecto, la pieza de Shakespeare pone en escena la imposibilidad de actuar. Hamlet no se resuelve a matar a Claudio, el asesino de su padre y amante de la madre, ni llega a amar a Ofelia. En cuanto al padre muerto, es condenado a errar en busca de un rescate imposible.

En su célebre diálogo del artículo III de los *Pensamientos*, Pascal llega a la conclusión de que el hombre necesita apostar acerca de la existencia de Dios: "Pesemos las ganancias y las pérdidas si optamos por que Dios existe. Estimemos estos dos casos: si uno gana, lo gana todo; si uno pierde, no ha perdido nada." Lo mismo que a propósito de Hamlet, Lacan subraya aquí la tragedia del deseo en la historia del cristianismo: la apuesta pascaliana es un intento desesperado del jansenismo para resolver la cuestión del desfallecimiento. Esta última es la imagen del desfallecimiento del padre, cuya función se ha debilitado en Occidente. Hay por lo tanto un desfallecimiento del lugar del Otro. El Otro (Dios o padre) no responde, no proporciona ninguna garantía. La apuesta de Pascal es menos la afirmación de la certidumbre de la salvación por la gracia que una interrogación patética del sujeto ante la ausencia de Dios y su encarnación imposible en el lugar del Otro.

Esta tesis es retomada en 1968-1969 en el seminario *De un Otro al otro*, pero también en 1975 en *Aun*. En este último, Lacan establece el vínculo entre su teoría de la sexualidad femenina* como "suplemento" imposible de simbolizar, y la cuestión de la relación extática con el Otro. A partir de un comentario sobre la escultura de Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, señala que la diferencia de los sexos*, según la concepción freudiana de una libido* única, es una cuestión de significación. El hombre y la mujer ocupan cada uno una función significante, y sólo son distintos sexualmente con referencia a un significante de la diferencia: entre función fálica y goce* femenino (suplemento). El Otro se convierte entonces en "el Otro sexo", es decir, el lugar a partir del cual se enuncia para cada sujeto una diferencia. En la mística cristiana, que limita con la locura, Dios es el sostén de un goce que se puede calificar de femenino. El místico, en efecto, experimenta un goce, pero no puede decir nada de él. Lo relaciona con Dios como lugar del Otro. En tal sentido, el discurso místico es "femenino": se produce en el hombre (por ejemplo, en San Juan de la Cruz), a pesar del falo*, cuando surge la idea de que hay un "más allá" de la función fálica. Así como Schreber, el paranoico, se transforma en mujer para copular con Dios, el místico experimenta el pasaje a un suplemento para ir a Dios. Se advierte aquí de qué manera, para elaborar sus conceptos, Lacan uti-

lizó su cultura cristiana –católica, romana, barroca–, un poco como Freud había movi-
zado sin cesar la enseñanza derivada de la tradición judía.

En el marco del relevo lógico de sus propios conceptos, Lacan tenderá a dar un con-
tenido cada vez más algebraico a su teoría del Otro, utilizando grafos. En 1960, en
"Subversión del sujeto y dialéctica del deseo", comenzó a traducir las fórmulas "el de-
seo del hombre es el deseo del Otro" y "no hay Otro del Otro", haciendo pivotear las
funciones S (sujeto que puede estar o no "tachado"), s (significante), a y A. Progresiva-
mente, este álgebra fue apareciendo, a menudo utilizada de manera dogmática, en las
obras de los diferentes grupos lacanianos.

- Jacques Lacan, *Écrits*, París, Seuil, 1966 [ed. cast.: *Escritos 1 y 2*, México, Siglo XXI, 1985]. *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu* (1938), París, Navarin, 1984; *Le Séminaire, livre I, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1953-1954), París, Seuil, 1977 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 1, Los escritos técnicos de Freud*, Barcelona, Paidós, 1981]; *Le Séminaire, livre XX, Encore* (1972-1973), París, Seuil, 1975 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 20, Aun*, Barcelona, Paidós, 1981]; *Le Séminaire, livre VI, Le Désir et son interprétation* (1958-1959), inédito: los pasajes de Hamlet figuran en *Ornicar?*, 24, 1981, 25, 1982, 26-27, 1983; *Le Séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse* (1964-1965), inédito; *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre* (1968-1969), inédito.

▷ EDIPO (COMPLEJO DE). OBJETO (BUENO Y MALO). OBJETO TRANSICIO-
NAL. YO.

OTSUKI Kenji (1891-1952)

psicoanalista japonés

Hombre de formación literaria, Kenji Otsuki (u Ohtski) fue uno de los primeros ja-
poneses que hicieron conocer a sus compatriotas los textos psicoanalíticos. Junto con
Yaekichi Yabe creó el Instituto Psicoanalítico de Tokio, afiliado a la International Psy-
choanalytical Association* (IPA) en el congreso de Wiesbaden en 1932, y más tarde
fundó la primera revista freudiana de Japón*, la *Seishin-Bunseki*. Fue sobre todo el prin-
cipal traductor de las obras de Sigmund Freud* al japonés, con la publicación en 1931
de *Psicopatología de la vida cotidiana** y, en 1932, de una compilación de tres textos,
titulada *Contribución a la psicología de la vida amorosa**; finalmente, en 1933, apare-
ció *La técnica psicoanalítica*. Otsuki le escribía regularmente a Freud para informarle
de sus actividades, y el vienes lo alentó a vencer las resistencias: "Lo que escribe a pro-
pósito de la resistencia que encuentra no me sorprende –le respondió Freud el 20 de ma-
yo de 1933–. Es exactamente lo que tenemos que esperar, pero estoy persuadido de que
usted le ha dado un cimiento serio al psicoanálisis en Japón, y que este cimiento no co-
rrer el riesgo de desaparecer."

- Kenji Otsuki, "Womanliness of the Japanese spirit", *Tokyo Journal of Psychoanalysis* (*Seishin-Bunseki*), julio-agosto de 1940; "Character defects of the Japanese and their cause", *ibid.*, marzo-abril de 1941. Sigmund Freud, *Chronique la plus brève. Carnets in-
times, 1929-1939*, anotado y presentado por Michael Molnar (Londres, 1992), París, Al-

bin Michel, 1992. Jacquy Chemouni, *Histoire du mouvement psychanalytique*, Paris, PUF, col. "Que sais-je?", 1990. Keigo Okonogi, "Japan", en *Psychoanalysis International. A Guide to Psychoanalysis throughout the World*, vol. 2, Peter Kutter (comp.), Stuttgart, 1995, 123-142.

▷ KOSAWA Heisaku.

contigua. La aventura terminó en una ruptura cuando Rank, separado de Tola, se dio cuenta de que Anaís no abandonaría a su marido. Ella volvió a París y renunció al psicoanálisis.

Unas semanas después de la muerte de Freud, Rank falleció también, como consecuencia de una septicemia consecutiva a una agranulocitosis debida a los efectos secundarios de las sulfamidas con las que había sido tratado. Casado por segunda vez, feliz y definitivamente instalado en los Estados Unidos, quería vivir en California, pero murió antes de obtener la ciudadanía norteamericana.

En el tercer volumen de su biografía de Freud, Jones continuó persiguiéndolo con sus imprecaciones, tratándolo de psicótico, maníaco y ciclotímico, abriendo de tal modo el camino a la propagación de una leyenda según la cual habría muerto de locura* en un asilo norteamericano. A pesar de las refutaciones de su discípula Jessie Taft, publicadas en 1958, hubo que aguardar los trabajos de la historiografía* moderna, en particular los de Henri F. Ellenberger* y sus sucesores, para que se le restituyera a Rank el lugar eminente que le corresponde en la historia del psicoanálisis.

- Otto Rank, *Der Künstler*, Viena, Hugo Heller, 1907; *Le Mythe de la naissance du héros* (Leipzig, Viena, 1909), París, Payot, 1983 [ed. cast.: *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981]; y Hanns Sachs, *Psychoanalyse et sciences humaines* (Viena, 1913), París, PUF, 1980; *Le Traumatisme de la naissance* (Viena, 1924), París, Payot, 1928 [ed. cast.: *El trauma del nacimiento*, Buenos Aires, Paidós, 1961]; *Don Juan et le double. Études psychanalytiques* (Viena, 1924, París, 1932), París, Payot, 1973; y Sándor Ferenczi, *Perspectives de la psychanalyse* (Viena, 1924), París, Payot, 1994; *La Technique de la psychanalyse* (Viena, 1926), traducido en parte al francés con el título *La Volonté du bonheur*, París, Stock, 1934; *Grundzüge einer genetischen Psychologie. Auf Grund der Psychoanalyse der Ichstruktur*, 2 vols., Viena, Deuticke, 1927-1928. *Les Premiers Psychoanalystes, Minutes de la Société psychanalytique de Vienne*, 1906-1918, 4 vols. (1962-1975), París, Gallimard, 1976-1983. Ernest Jones, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, vol. III (Nueva York, 1957), París, PUF, 1969 [ed. cast.: *Vida y obra de Sigmund Freud*, Buenos Aires, Nova, 1959-62]. Jessie Taft, *Otto Rank*, Nueva York, The Julian Press, 1958. Henri F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient* (Nueva York, 1970, Villeurbanne, 1974), París, Fayard, 1994. Jean Laplanche, *Problématiques II*, París, PUF, 1980 [ed. cast.: *Problemáticas II: castración, simbolizaciones*, Buenos Aires, Amorrotu, 1988]. E. James Lieberman, *La Volonté en acte. La vie et l'œuvre d'Otto Rank* (Nueva York, 1985), París, PUF, 1991. Ernst Falzeder, "1924. Le traumatisme de la naissance. De nouvelles perspectives en psychanalyse", *Psychotherapies*, vol. XII, 4, 1992, 241-251. Deirdre Bair, *Anaís Nin. Biographie* (Nueva York, 1995), París, Stock, 1996.

▷ ANÁLISIS EXISTENCIAL. HOMOSEXUALIDAD. MELANCOLÍA. SEDUCCIÓN (TEORÍA DE LA).

RASCOVSKY Arnaldo (1907-1995)

médico y psicoanalista argentino

Nacido en Córdoba en una familia de judíos rusos emigrados a la Argentina*, Arnaldo Rascovsky vivió en Buenos Aires desde 1914. Allí se orientó hacia la medicina, y después hacia la pediatría y la endocrinología. En 1936 comenzó a interesarse por el

psicoanálisis*, leyendo las obras de Sigmund Freud* en alemán y, dos años más tarde, conoció a Enrique Pichon-Rivière*, con quien trabajaba en el Hospicio de Las Mercedes. Entusiasmados por el psicoanálisis, y con la idea obsesiva de salvarlo del peligro fascista ofreciéndole una nueva tierra prometida, reunieron a su alrededor a una familia de elegidos y pioneros, que constituyó el núcleo fundador del psicoanálisis en la Argentina: entre ellos Luis Rascovsky, hermano de Arnaldo; Matilde Wencelblat, su esposa; Simon Wencelblat, hermano de ésta; Arminda Aberastury*, esposa de Pichon-Rivière, Guillermo Ferrari Hardoy y Luisa Gambier Álvarez de Toledo.

Analizado en 1939 por Ángel Garma*, Rascovsky fue uno de los fundadores de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA). Allí presentó un trabajo sobre la sexualidad* infantil. Más tarde desempeñó numerosas funciones en la COPAL (futura FEPAL, o Federación Psicoanalítica de América Latina*), elaboró el concepto de psiquismo fetal y se interesó particularmente en el feticidio, inspirándose en las tesis de Hermann Nunberg*.

* Arnaldo Rascovsky, "Esquema autobiográfico", *Revista de psicoanálisis*, XXXI, 1-2, 1974, 277-321. Raúl Giordano, *Notice historique du mouvement psychanalytique en Argentine*, Memoria para el CES de psiquiatría bajo la dirección de Georges Lanteri-Laura, Universidad de París-XII (sin fecha). Jorge Balán, *Cuéntame tu vida. Una biografía colectiva del psicoanálisis argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

REAL

Alemán: *Reale (das)*. Francés: *Réel*. Inglés: *Real*.

Término empleado como sustantivo por Jacques Lacan*, proveniente a la vez del vocabulario de la filosofía y del concepto freudiano de la realidad psíquica*, introducido para designar una realidad fenoménica, inmanente a la representación e imposible de simbolizar.

Utilizado en el marco de una tópica*, este concepto es inseparable de otros dos elementos, lo imaginario* y lo simbólico*, y forma con ellos una estructura. Designa la realidad propia de la psicosis* (delirio, alucinación), en tanto compuesta por los significantes* forcluidos (rechazados) de lo simbólico.

A partir de la década de 1920, después de la revolución introducida en la ciencia por la teoría de la relatividad de Albert Einstein (1879-1955), se transformó la oposición clásica entre lo real dado y lo real construido; la palabra real fue entonces corrientemente empleada por los filósofos como sinónimo de un absoluto ontológico, un ser-en-sí que se sustrae a la percepción. Jacques Lacan basó su primera reflexión al respecto en las tesis de Émile Meyerson (1859-1933) sobre la ciencia de lo real. En efecto, en *La Dédiction relativiste*, obra publicada en 1925 y a la que Lacan se refirió en 1936 en "Más allá del principio de realidad", Meyerson sostuvo la existencia de una similitud entre los objetos creados por la ciencia y aquellos cuya existencia es establecida por la percepción.

Pero, aunque sin confesarlo nunca, Lacan tomó mucho más directamente de su amigo Georges Bataille (1897-1962) la noción de lo real a partir de la cual, incluyendo la idea (freudiana) de la realidad psíquica, forjó el concepto que convertiría en uno de los

y que, en ciertos aspectos, pronunciaba la célebre Sociedad Psicológica de los Miércoles*, en la que Freud reuniría, a partir de 1902, a sus primeros discípulos vieneses. La Academia era un lugar en el que se hablaba y donde los dos adolescentes se entregaban a placeres intelectuales subterráneos, más cercanos a la iniciación que al estudio propiamente dicho. Intercambiaban sus misivas en alemán y a veces en español, atiborrando los dos idiomas con palabras que operaban como un código secreto. Para señalar su adoración a la literatura picaresca, se atribuyeron nombres tomados del célebre "Coloquio de los perros", una de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra.

En ese relato, Cervantes pone en escena al perro Berganza, narrador inveterado, y al perro Escipión, filósofo cínico y amargo. Los dos son hijos de la hechicera Montiel, a la cual deben la sorprendente facultad de disertar sobre los vagabundeos del alma humana. Después de múltiples aventuras que lo han llevado desde el universo de la prostitución hasta la corte de los reyes, pasando por las diferentes clases de la sociedad, Berganza ha ido a parar al Hospital de Valladolid, donde le cuenta su vida a Escipión, en la habitación de Campuzano, un héroe desdichado que se ha contagiado una enfermedad venérea después de ser abandonado por la esposa, una ex mujer galante, a pesar de su promesa de felicidad eterna. A través de ese coloquio, Cervantes se entrega a una crítica feroz de las perversiones humanas y de las injusticias sociales de su época.

Sigmund Freud escogió el nombre de Escipión, obteniendo un placer maligno en comentar las desdichas de su condiscípulo Eduard-Berganza. No es casualidad que la rebelión de estos dos adolescentes judíos se expresara a través de esa aspiración a otra identidad, fenómeno al cual Freud le daría más tarde el nombre de novela familiar*. Para ellos, en la Viena* de fin de siglo, se trataba de superar a los padres, accediendo a un estatuto intelectual (de filósofo, científico, escritor). Y la iniciación se realiza en la lengua del autor de *Don Quijote*, es decir, del escritor que supo describir con la mayor lucidez la locura extrema de tomarse por otro.

Poco a poco Eduard Silberstein y Sigmund Freud fueron perdiéndose de vista, aunque sin romper los vínculos que los habían unido en su adolescencia. Silberstein se recibió de abogado, se convirtió en militante socialista, volvió a Rumania y ejerció sin convicción la profesión de banquero. En 1884, Freud lo recordó con ternura: "Todavía el año pasado —escribió— tenía un barco en el Danubio, se hacía llamar «capitán» e invitaba a todos sus amigos a paseos en cuyo transcurso ellos desempeñaban el oficio de remeros".

El "capitán" rumano no tuvo suerte en sus relaciones amorosas. Se casó con una joven melancólica, Pauline Theiler, que envió a Viena en 1891 a hacerse atender por su antiguo camarada. El día de la entrevista, ella le rogó a la doméstica que la acompañaba que la esperara abajo y, en lugar de subir al consultorio de Freud, se arrojó al vacío desde el tercer piso del edificio.

Silberstein se enamoró más tarde de Anna Sachs, una lituana con la que se casó y tuvo una hija de nombre Theodora. La hija de ésta, Rosita Braunstein Vieyra, visitó a Anna Freud* en Londres en 1982, para que le contara cómo se había suicidado la primera esposa de su abuelo.

En Braila, Eduard Silberstein, hombre de la Ilustración, militó durante toda su vida en favor de la emancipación de las mujeres, por los derechos de los judíos y de las mi-

norías. Conservó con celo religioso las cartas de Freud. Éstas han sido particularmente bien traducidas al francés por Cornélius Heim.

- Sigmund Freud, *Lettres de jeunesse* (1989), París, Gallimard, 1990 [ed. cast.: *Cartas de juventud*, Barcelona, Gedisa, 1992].

▷ HISTORIOGRAFÍA. TRADUCCIÓN (DE LAS OBRAS DE FREUD).

SIMBÓLICO

Alemán: *Symbolische*. Francés: *Symbolique*. Inglés: *Symbolic*.

Término tomado de la antropología* y empleado como sustantivo masculino por Jacques Lacan* desde 1936, para designar el sistema de representación basado en el lenguaje, es decir, en los signos y las significaciones que determinan al sujeto* sin que él lo sepa; el sujeto puede referirse a ese sistema, consciente e inconscientemente, cuando ejerce su facultad de simbolización.

Utilizado en 1953 en el marco de una tópica*, el concepto de simbólico es inseparable de los de imaginario* y real*, con los que forma una estructura. Designa entonces tanto el registro (o función simbólica) con el que tiene que ver el sujeto, como el psicoanálisis *en sí, en cuanto fundado en la eficacia de una cura que se apoya en la palabra.

Aunque ya apareció en 1936 en el comentario de Jacques Lacan a la noción de estadio del espejo*, tomada del psicólogo Henri Wallon (1879-1962), el término simbólico sólo fue conceptualizado a partir de 1953. Lacan lo inscribió entonces en una trilogía, junto a lo real y lo imaginario.

La idea de asignar una función simbólica a los elementos de una cultura (creencias, mitos, ritos) y atribuirles un valor significativo es propia de la disciplina antropológica en sí. Pero fue en Francia*, con los trabajos de Marcel Mauss (1872-1950), donde se impusieron, frente al funcionalismo y al culturalismo* de las escuelas inglesa y norteamericana, las nociones de "función simbólica" y "eficacia simbólica". En la estela de Mauss, Claude Lévi-Strauss desarrolló este tema desde 1949, aportando a la antropología los conceptos elaborados por la lingüística moderna, sobre todo por Ferdinand de Saussure (1857-1913) en su *Cours de linguistique générale*, de publicación póstuma.

En sus artículos dedicados al descubrimiento freudiano, Lévi-Strauss compara la técnica de la curación chamánica con la cura analítica. En la primera, dice en sustancia, habla el hechicero y provoca la abreacción*, mientras que en la segunda este papel le corresponde al médico, que escucha en el seno de una relación en la que quien habla es el enfermo. Más allá de esta comparación, Lévi-Strauss señala que en las sociedades occidentales se ha constituido una "mitología psicoanalítica" que oficia de sistema de interpretación*: "Vemos entonces surgir un peligro considerable: que el tratamiento, lejos de desembocar en la resolución de un trastorno preciso sin dejar de respetar el contexto, se reduzca a la reorganización del universo del paciente en función de las interpretaciones psicoanalíticas". Si la curación se produce por la adhesión de una colectividad a un

mito fundador, esto significa que el sistema es gobernado por una eficacia simbólica. De allí la idea formulada en su "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", en cuanto a que lo que se denomina inconsciente* no sería más que el lugar vacío donde opera la autonomía de la función simbólica: "Los símbolos son más reales que lo que simbolizan. El significante precede y determina al significado".

En 1953 Lacan se basó en esta definición para construir su tópica de lo simbólico, lo real y lo imaginario, a la cual añadió la noción de parentesco*, tomada de *Structures élémentaires de la parenté*. Pudo de tal modo analizar la familia, y por lo tanto el complejo de Edipo*, en el marco de un sistema estructural, y no ya desde la perspectiva evolucionista del pasaje del matriarcado al patriarcado*, o desde la horda salvaje a la sociedad (como en *Tótem y tabú**).

Lacan expresa esa inversión de perspectiva (el pasaje del patriarcado al parentesco) denominando "función simbólica" al principio inconsciente único en torno del cual se organiza la multiplicidad de las situaciones particulares de cada sujeto. En la categoría de lo simbólico introduce toda la refundición tomada del sistema de Lévi-Strauss: el inconsciente freudiano es entonces repensado como el lugar de una mediación comparable a la del significante* en el registro de la lengua. En la categoría de lo imaginario ubica los fenómenos ligados a la construcción del yo*: captación, ilusión, anticipación. Finalmente, la categoría de lo real corresponde al "resto": una realidad deseante inaccesible a cualquier simbolización.

En "Función y campo...", Lacan inscribe una doctrina de la cura en su sistema estructural, remitiéndose a un texto de 1945, "El tiempo lógico y la aserción de incertidumbre anticipada", en el que expuso su concepción de la libertad a través de una parábola lógica que pone en escena a tres presos frente al director de la cárcel. Según Lacan, el analista ocupa en la cura el lugar de ese director: es quien promete la libertad (o la curación) a su paciente, invitándolo a resolver el enigma de la condición humana, como la Esfinge con Edipo. El analista es por cierto un maestro socrático, pero su maestría está limitada por dos fronteras: por una parte, no puede prever cuál será el "tiempo para comprender" de cada sujeto; por la otra, él mismo está inscripto en un orden simbólico. Si el hombre habla porque el símbolo lo ha hecho hombre, el analista no es más que un "supuesto maestro": es un "practicante de la función simbólica". Lacan dirá más tarde que es un "sujeto supuesto saber". En todo caso, descifra una palabra del mismo modo que un comentarista interpreta un texto.

El concepto de lo simbólico es inseparable de una serie compuesta por otros tres conceptos: los de significante, forclusión* y nombre-del-padre*. En efecto, el significante es la esencia misma de la función simbólica (su "letra"), la forclusión es el proceso psicótico por el cual desaparece lo simbólico, y el nombre-del-padre es el concepto que integra la función simbólica en una ley significante: la prohibición del incesto*.

En el marco de su refundición estructural, hasta 1970 Lacan le asignó a lo simbólico el lugar dominante en su tópica. El orden de las instancias era S.I.R. Después de esa fecha construyó una lógica diferente, poniendo el acento en la primacía de lo real (y por lo tanto de la psicosis*), en detrimento de los otros dos elementos. S.I.R. se convirtió entonces en R.S.I.

* Jacques Lacan, *Les Complexes familiaux* (1938), París, Navarin, 1984; "Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée" (1945), en *Écrits*, París, Seuil, 1966, 197-215; "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse" (1953), *ibid.*, 237-323 [ed. cast.: *Escritos* 1 y 2, México, Siglo XXI, 1985]; "Le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel" (1953), *Bulletin de l'Association freudienne*, 1, 1982, 4-13; *Le Séminaire, livre I, Les Écrits techniques de Freud* (1953-1954), París, Seuil, 1975 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 1, Los escritos técnicos de Freud*, Barcelona, Paidós, 1981]; *Le Séminaire, livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), París, Seuil, 1977 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Barcelona, Paidós, 1981]; *Le Séminaire, livre III, Les Psychoses* (1955-1956), París, Seuil, 1981 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 3, Las psicosis*, Paidós, 1984]; *Le Séminaire, livre IV, La Relation d'objet et les structures freudiennes* (1956-1957), París, Seuil, 1994 [ed. cast.: *El Seminario. Libro 4, La relación de objeto*, Barcelona, Paidós, 1994]; "Intervention sur l'exposé de Claude Lévi-Strauss", *Bulletin de la Société française de philosophie*, 3, 1956, 113-119. *Le Séminaire, livre XXII, R.S.I.* (1974-1975), inédito. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1915), París, Payot, 1967 [ed. cast.: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1977]. Françoise Dolto, "Notes sur le stade du miroir", 16 de junio de 1936, inédito. Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), París, Mouton, 1967 [ed. cast.: *Las estructuras elementales del parentesco*, Buenos Aires, Paidós, 1979]; "L'efficacité symbolique" (1953), en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, 205-226 [ed. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992]; "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* (1950), París, PUF, col. "Quadrige", 1993, IX-LII. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, París, PUF, 1967 [ed. cast.: *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1997]. Anika Lemaire, Jacques Lacan (1969), Bruselas, Mardaga, 1977. Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, vol. 1, París, Denoël, 1985, vol. 2, París, Denoël, 1992 [ed. cast.: *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Buenos Aires, Gedisa, 1986].

▷ LACANISMO. MALINOWSKI Bronislaw. MATEMA. NUDO BORROMEIO. OBJETO (pequeño) a. OTRO. SAUSSURE Raymond de. TÉCNICA PSICOANALÍTICA.

SIMBOLISMO

Alemán: *Symbolik*. Francés: *Symbolisme*. Inglés: *Symbolism*.

Sistema de representación basado en símbolos y destinado a expresar creencias y transmitir tradiciones y ritos.

En psicoanálisis*, el término simbolismo (o simbólica, en femenino) se emplea de manera crítica a propósito de los sueños*.

▷ INTERPRETACIÓN DE LOS SUEÑOS (LA).

SÍ-MISMO

▷ KOHUT Heinz. *SELF PSYCHOLOGY. SELF* (VERDADERO O FALSO).

neurólogo Kurt Goldstein (1878-1965), cuyas tesis sobre la unidad del organismo humano y el funcionamiento cerebral marcaron a toda la filosofía siglo XX, sobre todo en los trabajos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) y Georges Canguilhem (1904-1995).

Analizado primero por Wilhelm Reich y después por Karen Horney*, Perls se ubicó de entrada en disidencia respecto del freudismo* clásico. Huyendo del nazismo* emigró a Holanda*, y más tarde, en 1940, a Sudáfrica, donde escribió su primer libro. En él revisó la concepción freudiana, proponiendo que en el curso de la cura se apelara más al cuerpo. En Nueva York, en 1946, y después en California, desarrolló sus tesis guesálticas animando diversos grupos ligados a la contracultura norteamericana. Después de una estada en Japón* asoció la terapia guesáltica con la práctica del budismo zen, convirtiéndose en un gran gurú californiano que preconizaba a la vez el naturismo, el orientalismo y la apertura a todas las formas de psicoterapia corporal que se desarrollaron en la década de 1970 en la Costa Oeste de los Estados Unidos*. Antes de morir fundó una comunidad terapéutica en Canadá*.

Lo mismo que muchas psicoterapias disidentes del freudismo y orientadas hacia el sí-mismo (*self*), la terapia guesáltica rechaza a la vez las nociones de ello* y superyó*: la primera porque desviaría al sujeto de la plena conciencia de sí mismo, y la segunda porque sería una instancia opresora del yo*. A la segunda tópica*, la terapia guesáltica opone entonces una teoría de la personalidad, y al psicoanálisis propiamente dicho, una terapia de grupo orientada hacia la "desintelectualización" del sujeto, en beneficio de sus afectos o sus emociones. De allí que, después de la muerte de Perls, en casi todas partes se mezcló la terapia guesáltica con las técnicas llamadas bioenergéticas, herederas de la vegetoterapia de Reich y basadas en la idea de que "la comunicación no verbal" (el grito, la gimnasia, el masaje, la expresión corporal, etcétera) permite un mejor acceso a la curación que el tratamiento por la palabra.

- Frederick Perls, *Ego, Hunger and Agression. A Revision of Freud's Theory and Method* (1942); y R. Hefferline y P. Goodman, *Gestalt Therapy*, Nueva York, Dell Publishing Co., 1951. Kurt Goldstein, *La Structure de l'organisme* (1934), París, Gallimard, 1951. Claude Allais, "Gestaltthérapie", *L'Inconscient*, bajo la dirección de Jacques Mousseau y Pierre-François Moreau, París, CEPL, 1976, 227-229, y "Les nouvelles thérapies de groupes", *ibid.*, 233-259.

> ANÁLISIS DIRECTO. ANÁLISIS EXISTENCIAL. ANTIPSIQUIATRÍA. BATE-SON Gregory. ENTRENAMIENTO AUTÓGENO. IMAGEN DEL CUERPO. NEO-FREUDISMO. *SELF PSYCHOLOGY*. TERAPIA FAMILIAR.

TÓPICA

Alemán: *Topik*. Francés: *Topique*. Inglés: *Topic*.

Término derivado del griego *topos* ("lugar"), que en filosofía, desde Aristóteles (384-322 a. C.) hasta Immanuel Kant (1724-1804), designa la teoría de los lugares, es decir, de las clases generales en las cuales pueden ubicarse todos los argumentos o desarrollos.

Sigmund Freud* utilizó el término como adjetivo y sustantivo, para definir el aparato psíquico en dos etapas esenciales de su elaboración teórica.

En la primera concepción tópica, denominada primera tópica freudiana (1900-1920), Freud distinguió el inconsciente*, el preconscious* y el consciente*; en la segunda concepción, o segunda tópica (1920-1939), hizo intervenir tres instancias o lugares: el ello*, el yo* y el superyó*.

En la historia del movimiento psicoanalítico encontramos por lo menos dos lecturas de la segunda tópica freudiana. Una de ellas acentúa la importancia del yo en detrimento del ello y dio origen a la *Ego Psychology**, mientras que la otra privilegia al ello, para repensar el estatuto del yo y añadirle un sí-mismo (*self*) o un sujeto*, como en el kleinismo*, la *Self Psychology** y el lacanismo*.

También se designa con el nombre de tópica la trilogía lacaniana de simbólico*, imaginario* y real*. Esta tópica fue presentada en dos organizaciones sucesivas: en la primera (1953-1970) lo simbólico prevalece sobre las otras dos instancias (S.I.R.); en la segunda (1970-1978), aparece lo real en posición dominante (R.S.I.).

* André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), París, PUF, 1976.

▷ MÁS ALLÁ DEL PRINCIPIO DE PLACER. MATEMA. METAPSICOLOGÍA. NUDO BORRÓMEO. PULSIÓN. REPRESIÓN.

TÖRNGREN Pehr Henrik (1908-1965)

médico y psicoanalista sueco

Hijo de un médico, Pehr Henrik Törngren, que fue miembro del comité de redacción de la revista sueca *Spektrum*, se apasionó muy pronto por el psicoanálisis. Formado en el diván de Ludwig Jekels* mientras éste residió en Estocolmo, después se peleó con él.

En 1936 publicó *Striden om Freud* (Querrela a propósito de Freud), que constituye uno de los documentos más antiguos de la historia del psicoanálisis en Suecia. Allí respondió a los ataques clásicos de los adversarios de la doctrina vienesa, mostrando de qué manera, en los países escandinavos,* se utilizaba el nacionalismo para enfrentar al freudismo*. Lo mismo que muchos freudianos del primer círculo vienés, le interesó la aplicación del psicoanálisis a cuestiones sociales. En 1938 se incorporó como miembro a la Sociedad Fino-Sueca. Tradujo además *Moisés y la religión monoteísta**.

Nietzscheano durante mucho tiempo, después se apasionó por la obra de Max Stirner (1806-1856), criticó ciertos aspectos de la doctrina freudiana, y se volvió hacia la reflexología. Espíritu original e independiente, no era bien considerado en el seno de su sociedad psicoanalítica, muy conformista, de la que sin embargo siguió siendo miembro. Murió en Estocolmo, solo y olvidado.

* Pehr Henrik Törngren, *Striden om Freud*, Estocolmo, Albert Bonniers Förlag, 1936.

Paulo Dam (Lima, 1968)
Arquitecto. Doctorado en Arquitectura
por la Universidad Católica de Lovaina la
Nueva, Bélgica. Profesor asociado de la
Facultad de Arquitectura de la Pontificia
Universidad Católica del Perú.



ISBN: 978-9972-42-898-2



notas del seminario

<<lacan<<arquitectura<<

Notas del Seminario <<LACAN<<ARQUITECTURA<< recoge las conferencias del seminario realizado en Lima en diciembre de 2007. Contó con la participación del lingüista Mario Montalbetti (Lima, 1953) y el arquitecto Jean Stillemans (Bruselas, 1954).

Este evento fue organizado por el Departamento de Arquitectura de la PUCP y contó con el apoyo del CIUF (Conseil interuniversitaire de la Communauté française, Bélgica) y de la Facultad de Arquitectura de la PUCP.

FACULTAD DE
**ARQUITECTURA
Y URBANISMO**



FONDO
EDITORIAL

DEPARTAMENTO DE
ARQUITECTURA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ