
Número 607

No me hubiera perdido un Seminario por nada en el mundo — PHILIPPE SOLLERS
Ganaremos porque no tenemos otra elección — AGNES AFLALO

www.lacanquotidien.fr

Lacan Cotidiano



El destino llamado deseo
por Réginald Blanchet

Sous la direction de
HERVE CASTANET

DESTINS DU DÉSIR

Études cliniques



ECONOMICA Anthropolos

El lector no se dejará engañar por su primer impulso de equiparar estos estudios clínicos, recopilados bajo la rúbrica de los “Destins du désir” (1), a una galería de retratos. Será más sensato prestarse a abordarlos como una dramaturgia. El psicoanálisis ofrece en efecto, el testimonio de los embrollos de cada uno con lo que significa desear, y se emplea en procurar una puerta de salida que resultará ser, por regla general, puerta de entrada al orden habitable del deseo.

Le dejaremos al lector toda la satisfacción de descubrir por su cuenta los resultados del viaje, evocando únicamente a grandes rasgos, y a costa de hacernos eco muy débilmente, ese zarpar a la aventura, en general frágil barca de último recurso al que se abandona el desamparo. Solo para ellos, paladines de la experiencia psicoanalítica, tienen consecuencias. Se trata en primer lugar de la cuestión femenina y la respuesta de callejón sin salida que le reserva la historia posmoderna. El goce sexual, ahora y siempre, hace síntoma. Son los “planes-sexo”, encuentros sexuales de aire *trash* de una mujer joven, que constituyen el horizonte de su goce de lo ilimitado más allá incluso del estrago materno. Pero su goce masoquista encuentra su límite en un síntoma fóbico que se articula con el objeto de adoración vacío que era ella para su padre (Francesca Biagi-Chai). Pero el padre “tóxico” es capaz de transformarse en síntoma viable para un sujeto al que la feminidad hace literalmente daño (sus atroces dolores de espalda (Gil Caroz). El sujeto histérico preso entre dos demandas que conviene distinguir de forma rigurosa (Pamela King) una que remite a la alienación significativa, y la otra referida al objeto pulsional, aparece atrapado en las redes de la pasión por la nada. La anorexia de la adolescente hace síntoma de lo femenino y su apuesta subjetiva no es otra que la separación de Otro materno omnipotente (Nicole Guey). El deseo femenino que Josiane Paccaud-Huguet pone de relieve en *Felicidad* de Katherine Mansfield se funda así en una relación a la nada, en sintonía con los movimientos de deseos insensatos del cuerpo femenino.

Según se ha demostrado, la mujer es también el centro del impasse del obsesivo y su deseo. Deseo imposible de decidirse muestra Dominique Laurent en una contribución de referencia, pero también estrategia de aplastamiento del deseo, rendido por lo tanto a su imposibilidad. La impotencia masculina se podría leer entonces como una maniobra para frenar el deseo de la mujer deseante. Es el modo en que el neurótico hace uso del falo. Lo que muestra también el goce masturbatorio con su rechazo a darle a una mujer la satisfacción que obtiene al desear. A veces la fobia se produce ahí en el momento justo, para indicar que lo insostenible para el hombre es la castración femenina que el caso de Ella Sharpe, retomado felizmente por Dominique Miller, muestra nuevamente. Obstáculo al deseo, como lo establece Jean- Pierre Deffieux, el goce masoquista se observa en la posición femenina fantasmática que adopta su paciente respecto al padre. “Porque goza de que le peguen es por lo que este sujeto no es un maltratador en su vida”. En cambio, para Claude, mujer obsesiva, su identificación masculina, “su voluntad de goce fálico” equivale a la destrucción del deseo del Otro al mismo tiempo que “la cuestión de estar viva o muerta encubre la de la feminidad” tal como Françoise Haccoun sostiene con firmeza. En sus modos más variados la psicosis demuestra de manera constante la ineficacia del fantasma en la relación del sujeto con el deseo. Es lo que nos enseña André, para quien la imposibilidad de ser padre se subsume en delirio pedófilo. Ser padre equivale a ocupar la posición de gozador pedófilo. La ausencia de fantasma deja aquí “al sujeto enfrentado al horror de una realidad invasiva” como muestra François Léguil. E incluso Herbert, cuya homosexualidad es muestra de un fenómeno de feminización comparable a la misión de maternaje de la que se ha apropiado con respecto a sus parejas. Pero el goce de ser “la mujer del padre” no es aquí del orden del escenario fantasmático que sostendría el deseo. Se trata otra vez del goce pulsional bruto, desprovisto del más-allá del deseo y de su significante fálico, que se muestra en la fetichización del órgano peniano (Christiane Alberti). Y finalmente Víctor, al que Hélène Bonnaud sitúa como un ser completamente sometido a su propia imagen de belleza, único soporte que le da un poco de consistencia. Le está impedido el acceso a la virilidad y el encuentro con una mujer se descompone de forma inevitable bajo el efecto de ese “real de la imagen del cuerpo” que se deshace, pasando de lo bello a lo monstruoso. Por el contrario, la obra fotográfica de Michèle Sylvander, por donde nos guía con mano segura Hervé Castanet, es portadora de una cuestión. Como es natural concierne a lo femenino: “¿Qué es una mujer si no se reduce a la falta de un hombre? Aquí la imagen es semblante y no se reduce a su consistencia de real. Es

lo que nos hacen vislumbrar a su vez los embrollos del amor y del deseo. A Casanova “le gusta despertar el deseo de una mujer mediante el arte de su conversación” (Jacqueline Dhéret). Ese “plus-de goce- a-sexuado” que hace del goce un obstáculo al deseo se articula igualmente en Pável, paciente de Sylvie Goumet: él habla de sexo a las mujeres, las excita pero sin experimentar deseo sexual él mismo. De manera que, por regla general, “si el deseo faliciza, el amor, por su parte, feminiza” (2). Esto es legible en la “comedia de los sexos” que nos esboza el estudio deslumbrante de Patrick Monribot a propósito del mito de Eros y Psique. El autor sigue ahí los movimientos del deseo captado en su condición eterna: su objeto requiere permanecer velado so pena de desvanecerse él mismo en las volutas del espejismo descubierto. La escritura da forma al litoral donde se conjugan deseo y goce. “El deseo atrapado por la cola” de Picasso, destacado por Hervé Castanet, y el “Genet todavía” (en-cuerpo, conviene entender, según Alain Merlet) (NT), son ejemplos de esto que se nos ofrecen aquí para nuestro gran placer. No diremos nada de lo que sin embargo se adivina en este conjunto prestigioso de contribuciones respecto a los qualia de estos deseos singulares que son el “deseo del analista”, los deseos de artistas y ese deseo muy de nuestro tiempo que es el llamado “deseo de niño”. Como poco hace síntoma. Anne Lysy lo subraya por la complejidad de sus muchos entresijos. Si se encuentra bien acotado, el enigma de fondo del que extrae en definitiva permanece. El niño como objeto a, el analista en posición de semblante de objeto, *el artista elevando el objeto a la dignidad de la Cosa*, el impasse pulsional en el fundamento del malestar en la cultura, tantos nombres que designan los meandros del deseo y del amor, del hombre y de la mujer en sus encuentros, de la palabra y del lenguaje impropio para decirlo todo, en resumen del goce y de su real de agujero. Los estudios clínicos reunidos aquí con dirección de Hervé Castanet servirán seguramente, no es lo menor de su interés, cada uno los juzgará, para poner al psicoanalista en el centro de sus deberes en este mundo en el que el deseo es por necesidad “el tormento del hombre”.(3)

Traducción: Fe Lacruz

Notas de la traducción:

NT: Homofonía entre las palabras *encore* (todavía) y *en-corps* (en cuerpo)

Paladín: He utilizado este término, en su segunda acepción, para traducir “tenants” (defensor denodado de alguien o algo) porque parece que incluye además de la defensa, la implicación directa, y puede ser utilizada también metafóricamente para el género femenino.

-He conservado el término *trash* en inglés, sin traducir, ya que en el texto aparece en cursiva.

-Los galicismos admitidos por el Diccionario de la RAE y los propios de nuestro ámbito, ya no los pongo en cursiva al estar incorporados al castellano o a nuestra jerga (impasse, maternaje...)

-Para el término “qualia”, que utiliza el autor al final del texto, no he hecho nota de traducción porque cualquiera puede ver en la Wikipedia qué significa y sería una nota un tanto extensa.

Notas del texto:

1: Bajo la dirección de Hervé Castanet, *Destins du désir*, Económica, Anthropos, col. Psychanalyse dirigida por Michel Gardaz, Paris, octubre 2016, 267 páginas.

2: Lacan J., Le Séminaire, libro XXV, *Le moment de conclure*, lección del 15/11/77, inédito.

3: Lacan J., El Seminario, libro VI. *El deseo y su interpretación*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, Paidós, 2014.

"¡Tomado el que creía tomar y visto el que quería ver!"

por Cristiane Page



Fui a ver “Los Biombos” (*Les Parevents*) de Jean Genet, adaptada por Frédéric Fisbach, hace algunos años, en el teatro La Colline de París. A la entrada de la sala, la acomodadora distribuía a cada espectador unos binoculares. Quise rehusarme explicando que estaba sentada en primera fila, pero frente a su insistencia y la

multitud que se agolpaba para entrar, las tomé, complaciente...

La pieza comprende diecisiete cuadros en los que la acción transcurre en lugares muy distintos: una ciudad árabe, un prostíbulo, una prisión, una plantación de naranjos, un campo de palmeras enanas, etc. El espectáculo comienza y los binoculares no son realmente necesarios; mucho menos en primera fila... Después comienza el segundo cuadro, en el cual Saïd, el personaje principal, acaba de ver a Warda, una renombrada prostituta en el burdel. El espacio de la escena está sumido en la oscuridad, que se rompe desde lo alto por una pantalla iluminada en donde el color rojo domina. Un biombo muy pequeño es traído al escenario por un hombre vestido de negro. Cuando éste se despliega, descubre ante los ojos de Saïd y de los espectadores, una pequeña marioneta que representa el personaje de Warda. Tres clientes, representados a su vez por tres pequeñas marionetas, la contemplan desde una posición semi-arrodillada. Solamente Saïd está presente en carne y hueso. La pequeñez de las marionetas conduce entonces a todos los espectadores, en un mismo movimiento, ¡A tomar los binoculares para ver! Cada uno está, en ese momento, suspendido en su posición de *voyeur*. Para retomar un dicho de Lacan a propósito del objeto femenino, “El goce del *voyeur* alcanza su verdadero nivel en la medida en que algo en los gestos de aquella a quien espía puede dejar sospechar que, de algún modo, es capaz de ofrecerse a su goce”. (1) El cuerpo del actor en escena es un cuerpo erotizado, que se ofrece como objeto de goce, y con mayor fuerza cuando el personaje representado reenvía a la sexualidad sin el velo del pudor. Ahora, a través la utilización de las marionetas, este goce es negado al espectador, siendo él mismo observado súbitamente en un gesto que revela su deseo de ver, y además, de ver una escena que tiene lugar en un burdel. Encima, el espectador no está solo. Está con varios cientos de otros que, en un mismo gesto, llevan los binoculares a los ojos para ver y que, quedándose con las ganas, son mirados súbitamente... François Regnault interroga: “cómo no empujar las pulsiones del voyerismo y del exhibicionismo, necesariamente vehiculizados por la función del actor histérico y del actor obsesivo [y del director, que orquesta todo esto], hasta la dimensión de la perversión? (2). En este registro, si la perversión

consiste en hacerse el instrumento del goce del Otro, ¿quién más perverso aquí que el director?

Otro elemento de la puesta en escena acentúa el efecto de división del espectador: la voz de los personajes que están mirando viene *de otra parte*. Ésta no es emitida, como de costumbre en el teatro, por los personajes en el escenario, lugar esperado de la producción del discurso ficcional; sino que proviene, como en el *Bunraku*, del lugar del público, de la sala, tomada por dos recitantes situados, como la audiencia, frente a la escena. Además, la voz de la prostituta Warda es la de una hombre: a través de esta elección dramática, sus palabras se convierten en un discurso masculino sobre la prostitución.

A través del manejo del objeto mirada y del objeto voz en esta puesta en escena, Frédéric Fisbach interroga el lado oscuro de los espectadores, dividiendo a cada uno. Paralelamente, los asocia a la representación, desorientándolos y manteniéndolos en “estado de alerta” como subraya Michel Corvin: “Sometido a la percepción constante de una distorsión entre el artificio estético y la autenticidad de lo concreto, el espectador es mantenido en estado de alerta, en la consciencia de una discordancia, de un distanciamiento, de un margen, que son la marca propia de la dramaturgia de Genet”.

Traducción

de: **Gabriela**

Pazmiño

Notas:

1 : Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre VI, *Le désir et son interprétation*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, La Martinière/Le Champ freudien, 2013, p. 495.

2 : François Regnault, « Le Héron de l’empereur », *Quarto*, n° 23, avril 1986, p. 53.

3 : Michel Corvin, « Notes », *Les Paravents*, édition de Michel Corvin, Paris, Folio théâtre, 2000, p. 329, note 3.

Danza macabra para cámara

por Helene de La Bouillierie



Los condenados de la Comédie-Francaise, asestan a los espectadores una deflagración visual de la que no saldrán indemnes. La puesta en escena de Ivo Van Hove impresiona por su violencia, su audacia técnica dejándonos K.O.

Rara vez la tecnología visual asociada al clasicismo de la escena francesa han alcanzado una fuerza similar. La obra, inspirada de la película de Luchino Visconti narra el ascenso del nazismo y sus efectos negativos en el interior de una familia de la alta burguesía industrial alemana que se desgarran, unos escogiendo colaborar y los otros rechazando la tiranía.

En escena circula el ojo de una cámara, portada por un cameraman que se desliza con agilidad en medio de los actores, acercándose como un aparato de conciencia exteriorizada, muy cerca del rostro de alguien para después alejarse y seguir a alguien más entre bastidores o bien mostrar un panorama general.

Este ojo tecnológico rebasa la barrera íntima y escruta la mínima expresión facial. Filma sin cesar y proyecta en tiempo real lo que filma sobre una gran pantalla suspendida en los percheros. Vemos también lo que no se puede ver en el teatro, lo que pasa entre bastidores, lo que se capta en el rostro de los actores en detalle. Zoom en la mano del pedófilico que se desliza bajo la falda de una niña... pero lo que la cámara filma mejor son las miradas. La mirada demacrada del Baron Joachin

von Essenbeck destrozada por un problema de conciencia, acercamiento de los ojos enloquecidos de alguien que agoniza en un ataúd y pasa de la vida a la muerte: la última mirada es una mirada de horror. La intervención de la cámara filmando los ojos de los que fallecen anudan la cuestión de la mirada y de la muerte.

Después de cada asesinato causado por la barbarie de los hombres, los proyectores iluminan al público con una luz descarnada, la cámara voltea hacia nosotros y nos filma. La cámara nos interpela, a nosotros espectadores, cómplices del horror que se está produciendo en escena, haciendo de nosotros voyeristas petrificados y impotentes. Estamos convocados a mirar esa escena puesta por el ojo de la cámara a mirarnos. Mirándonos así, la cámara nos indica que este horror que ponemos al exterior de nosotros, que creemos distante - en escena, en el tiempo- este horror que podemos mirar así nos mira también, es nuestro propio horror que no queremos ver .

Traducción: Cinthya Estrada Serrano

Lacan Cotidiano

publicado por navarin editores

INFORMA Y REFLEJA 7 DIAS DE OPINIÓN ILUSTRADA

- Comité de dirección

Director de la redacción **Pierre-Gilles**

Guéguen pqqqueuen@orange.fr

Directora de la publicación **Eve Miller-Rose** eve.navarin@gmail.com

Consejero **Jacques-Alain Miller**

- Comité de lectura

Anne-Charlotte Gauthier, Pierre-Gilles Guéguen, Catherine Lazarus-Matet, Jacques-Alain Miller, Eve Miller-Rose, Eric Zuliani

- Equipo de Lacan Cotidiano

Edición: Cécile Favreau, Luc Garcia

Difusión Eric Zuliani

Diseñadores Viktor & William Francois vwfcbzl@gmail.com

Técnico Mark Francois & Olivier Ripoll

Mediador patachónvaldès patachon.valdes@gmail.com

- Responsable de la traducción al español y maquetación:
Mario Elkin Ramírez marioelkin@gmail.com por la Nueva Escuela
Lacanian.

Traductoras: Fe Lacruz, Cinthya Estrada y Gabriela Pazmiño

Seguir Lacan Cotidiano:

▪ ecf-messenger@yahoogroupes.fr ◻ lista de información de las actualidades de l'école de la cause
freudienne y de las acf
◻ responsable : Éric Zuliani
▪ pipolnews@europsychoanalysis.eu ◻ lista de difusión de l'eurofédération de psychanalyse
◻ responsable : Gil Caroz
▪ amp-ucqbar@elistas.net ◻ lista de difusión de l'association mondiale de psychanalyse
◻ responsable : Oscar Ventura
▪ secretary@amp-nls.org ◻ lista de difusión de la new lacanian school of psychanalysis
◻ responsables : Florencia Shanahan y Anne Béraud
▪ EBP-Veredas@yahoogrupos.com.br ◻ lista sobre el psicoanálisis de difusión privada y promovida por
la AMP en sintonía con la escola brasileira de psicanálise ◻ moderadora : Patricia Badari ◻ traducción
lacan quotidien en el Brasil : Maria do Carmo Dias Batista
◻ eolpostal@webmatter12.com.ar ◻ Lista de difusión de la Escuela de la Orientación lacanian ◻
Responsable Silvia de Luca
◻ mavictoriacla@icloud.com ◻ NEL NOTICIAS, lista de la Nueva Escuela Lacanian ◻ Responsable María

Victoria Clavijo

▫ comunicacion@elp.org.es ▫ Comunicaciones ELP. Lista de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis ▫ Responsable: Gaby Medin

Para acceder al sitio Lacan Cotidiano en
Francés LacanQuotidien.fr [PULSE AQUI](#)

•Para los autores

Las propuestas de textos para una publicación en Lacan Cotidiano deben dirigirse por mail (catherine lazarus-matet clazarusm@wanadoo.fr) o directamente sen el sitio lacanquotidien.fr pulsando en: "proposez un article",

Enviado en word ▫ Police : Calibri ▫ tamaño de caracteres : 12 ▫ Interlinea: 1,15 ▫ Paragrafo : Justificado

▫ Notas : al final del texto, police 10 •