

FRAGMENTOS
DE UN
DISCURSO AMOROSO

por

ROLAND BARTHES

traducción de

EDUARDO MOLINA



siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248. DELEGACIÓN COYOACÁN 04310 MÉXICO. DF

siglo veintiuno de españa editores, s.a

CALLE PLAZA 5 28043 MADRID ESPAÑA

edición al cuidado de marti soler portada de
anhelo hernández

primera edición en español. 1982
decimoprimera edición en español. 1993
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23-1097-0

primera edición en francés, 1977
© éditions du seuit. paris
título original: *fragments d'un discours amoureux*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/printed and made in mexico

Índices

Índices	4
Cómo está hecho este libro.....	13
1. Figuras.....	13
2. Orden	15
3. Referencias.....	16
“Me abismo, sucumbo...”	18
“En la calma tierna de tus brazos”	20
“¡Adorable!”	21
Lo Intratable	24
Un pequeño punto de la nariz	26
Agony.....	29
Amar el amor	30
Ser ascético.....	31
Atopos	32
El ausente.....	34
La carta de amor	38
La catástrofe	40
Los celos.....	42
Laetitia.....	44
“Tutti sistemati”	46
“Me duele el otro”	48
“Quiero comprender”	50
“¿Qué hacer?”	52
La connivencia	54
“Cuando mi dedo por descuido.....	56
Acontecimientos, reveses, contrariedades	57
El corazón	59
El cuerpo del otro	60
La conversación	61
La dedicatoria.....	63
“Somos nuestros propios demonios”	67
Domnei.....	69
El desollado	71
El alba.....	73
El mundo atónito	74
¿Dolido?	78
Novela/ drama	79
¡Qué azul era el cielo!	80
El buque fantasma.....	82
Hacer una escena.....	84
Inexpresable amor	88

La espera.....	91
El exilio de lo Imaginario.....	94
Fading.....	97
Faltas.....	100
La naranja.....	102
“Días elegidos”.....	103
La exuberancia.....	104
La Gradiva.....	106
La habladuría.....	108
Identificaciones.....	110
Las Imágenes.....	112
Lo incognoscible.....	114
“Muéstrame a quién desear”.....	116
Traje azul y chaleco amarillo.....	118
El informante.....	120
“Esto no puede continuar”.....	122
La languidez del amor.....	124
“Estoy loco”.....	126
La locuela.....	128
Elogio de las lágrimas.....	130
La última hoja.....	132
“Soy odioso”.....	133
“Un aire embarazado”.....	134
Sin respuesta.....	135
“Y la noche alumbraba la noche”.....	137
Nubes.....	138
La cinta.....	140
Lo obsceno del amor.....	142
Los lentes oscuros.....	146
¿Por qué?.....	149
¿Por qué?.....	149
Sobria ebrietas.....	151
El rapto.....	153
“E lucevan le stelle”.....	158
La resonancia.....	160
“Todas las voluptuosidades de la tierra”.....	162
Ideas de solución.....	164
La incertidumbre de los signos.....	166
“Ningún sacerdote lo acompañó”.....	168
Ideas de suicidio.....	171
Tal.....	173
Te amo.....	176
Ternura.....	182
Unión.....	183
Verdad.....	186
Tabula gratulatoria.....	188

Abismarse	“ME ABISMO, SUCUMBO...”: 1. La dulzura / 2. Isolda / 3. Ninguna parte / 4. Pensamiento falso de la muerte / 5. Función del abismo
Abrazo	“EN LA CALMA TIERNA DE TUS BRAZOS”: 1. El adormecimiento / 2. De un abrazo al otro / 3. Colmado
Adorable	“¡ADORABLE!”: 1. París, en una mañana de otoño / 2. Atotal / 3. La especialidad del deseo / 4. La tautología
Afirmación	LO INTRATABLE: 1. La protesta de amor / 2. Violencia y goce de lo imaginario / 3. La fuerza no reside en el Intérprete / 4. Volvamos a empezar
Alteración	UN PEQUEÑO PUNTO DE LA NARIZ: 1. El punto de corrupción / 2. Ver al otro sometido / 3. “Hacerse romper el trasero” / 4. El enloquecimiento del ser / 5. “Mis mujercitas”
Angustia	AGONY: 1. La angustia como veneno / 2. Primitive agony
Anulación	AMAR EL AMOR: 1. Las dos palomas / 2. Provecho y prejuicio
Ascesis	SER ASCÉTICO: 1. Castigarme / 2. Chantaje
Atopos	ATOPOS: 1. Inclasificable / 2. Inocencia / 3. La relación original
Ausencia	EL AUSENTE: 1. El ausente es el otro / 2. ¿Un discurso femenino? / 3. El olvido / 4. Suspirar / 5. Manipulación de la ausencia / 6. El deseo y la necesidad / 7. La invocación / 8. Koán de la cabeza bajo el agua
Carta	LA CARTA DE AMOR: 1. “Pienso en usted” / 2. Correspondencia y relación / 3. No contestar
Catástrofe	LA CATÁSTROFE: 1. Dos desesperanzas / 2. La situación extrema
Celos	LOS CELOS: 1. Werther y Alberto / 2. El pastel repartido / 3. Rehusar los celos / 4. Los cuatro sufrimientos del celoso
Circunscribir	LAETITIA: 1. Gaudium et Laetitia / 2. La miseria amorosa
Colocados	“TUTTISISTEMATI”: 1. Un juego cruel / 2. Toda estructura es habitable / 3. Irrisorio y envidiable
Compasión	“ME DUELE EL OTRO”: 1. La unidad de sufrimiento / 2. ¡Vivamos! / 3. La delicadeza
Comprender	“QUIERO COMPRENDER”: 1. Bajo la lámpara / 2. Saliendo del cine / 3. Represión / 4. Interpretación / 5. Visión: el gran sueño claro
Conducta	“¿QUÉ HACER?”: 1. O bien... o bien / 2. Preguntas fútiles / 3. Pereza
Connivencia	LA CONNIVENCIA: 1. Alabanzas mutuas / 2. ¿Quién sobra? / 3. Odiosamato

Contactos	“CUANDO MI DEDO POR DESCUIDO...”: 1. Lo que se le pide a la piel / 2. Como los dedos de un peluquero
Contingencias	ACONTECIMIENTOS, REVESES, CONTRARIEDADES: 1. Puesto que... / 2. El velo negro de la Maya / 3. La estructura, no la causa / 4. El incidente como histeria
Corazón	EL CORAZÓN: 1. Un órgano eréctil / 2. Mi corazón contra mi espíritu / 3. Él corazón oprimido
Cuerpo	EL CUERPO DEL OTRO: 1. El cuerpo dividido / 2. Escrutar
Declaración	LA CONVERSACIÓN: 1. Roces / 2. La palabrería generalizada
Dedicatoria	LA DEDICATORIA: 1. El regalo amoroso / 2. Because I love / 3. Hablar de lo que se regala / 4. Dedicar / 5. Escribir / 6. Inscribir, no regalar
Demonios	“SOMOS NUESTROS PROPIOS DEMONIOS”: 1. Con el piñón libre / 2. Plural / 3. Homeopatía
Dependencia	DOMNEI: 1. El vasallaje amoroso / 2. La rebelión
Desollado	EL DESOLLADO: 1. Puntos delicados / 2. Incontrariable
Despertar	EL ALBA: 1. Dormir prolongadamente / 2. Formas de despertar
Desrealidad	EL MUNDO ATÓNITO: 1. Miniatura cubierta de barniz / 2. La conversación general / 3. El viaje a Italia / 4. Un sistema de poder / 5. El vidrio / 6. Irreal y desreal / 7. En la fonda de la estación de Lausana / 8. El pueril reverso de las cosas
Dolido	¿DOLIDO?: 1. La vida continuará / 2. Papear
Drama	NOVELA/DRAMA: 1. El diario imposible / 2. Una historia que ya tuvo lugar
Encuentro	¡QUÉ AZUL ERA EL CIELO!: 1. El tiempo amoroso / 2. Retorno del encuentro / 3. Asombro
Errabundeo	EL BUQUE FANTASMA: 1. Desaparición del amor / 2. Fénix / 3. Un mito / 4. El matiz
Escena	HACER UNA ESCENA: 1. Históricamente, la escena / 2. Mecánica de la escena / 3. La escena interminable / 4. La escena insignificante / 5. La última palabra
Escribir	INEXPRESABLE AMOR: 1. Amar y crear / 2. Ajustar / 3. Escritura e imaginario / 4. Indiviso / 5. La escritura más allá del intercambio
Espera	LA ESPERA: 1. Erwartung / 2. Escenografía / 3. El teléfono / 4. Alucinación / 5. El o la que espera / 6. El mandarín y la cortesana
Exilio	EL EXILIO DE LO IMAGINARIO: 1. Exiliarse / 2. El duelo de la imagen / 3. La tristeza / 4. Doble duelo / 5. El abrazo

Fading	FADING: 1. It fades, fades and fades / 2. La Madre severa / 3. La noche del otro / 4. Nekuia / 5. La voz / 6. La fatiga / 7. El teléfono / 8. ¿Dejarme o acogerme?
Faltas	FALTAS: 1. El tren / 2. El dominio como falta / 3. La inocencia del dolor
Fastidioso	LA NARANJA: 1. El vecino indiscreto / 2. Irritación
Fiesta	“DÍAS ELEGIDOS”: 1. El festín / 2. Un arte de vivir
Gasto	LA EXUBERANCIA: 1. Elogio de la tensión / 2. Curiosa respuesta de Goethe a sus detractores ingleses / 3. Ingeniosidades por nada / 4. La belleza
Gradiva	LA GRADIVA: 1. El delirio / 2. La contra-Gradiva / 3. Una vez más la delicadeza / 4. Amar y estar enamorado
Habladuría	LA HABLADURÍA: 1. Sobre la ruta a Palera / 2. Voz de la verdad / 3. Él/ella
Identificación	IDENTIFICACIONES: 1. El sirviente, el loco / 2. Víctima y verdugo / 3. La arrebatina / 4. La proyección
Imagen	LAS IMÁGENES: 1. Crueldad de las imágenes / 2. Hendidura / 3. La imagen triste / 4. El enamorado como artista
Incognoscible	LO INCOGNOSCIBLE: 1. El enigma / 2. El no conocimiento / 3. Definición por la fuerza
Inducción	“MUÉSTRAME A QUIÉN DESEAR”: 1. El contagio afectivo / 2. La prohibición como índice
Indumentaria	TRAJE AZUL Y CHALECO AMARILLO: 1. El arreglo personal / 2. Imitación / 3. Disfraz
Informante	EL INFORMANTE: 1. La intriga / 2. El exterior como secreto
Insoportable	“ESTO NO PUEDE CONTINUAR”: 1. La paciencia amorosa / 2. La exaltación / 3. La resistencia
Languidez	LA LANGUIDEZ DEL AMOR: 1. El Sátiro / 2. Deseo I / 3. Deseo II / 4. Extenuante
Loco	“ESTOY LOCO”: 1. El loco de las flores / 2. La locura invisible / 3. No soy otro / 4. Limpio de todo poder
Locuela	LA LOCUELA: 1. Twiddling / 2. La volubilidad / 3. El arrebató
Llorar	ELOGIO DE LAS LAGRIMAS: 1. Cuando el hombre llora / 2. Modos / 3. Función de las lágrimas

Magia	LA ÚLTIMA HOJA: 1. La mántica / 2. El voto
Monstruoso	“SOY ODIOSO”: 1. El enamorado importuno / 2. La cosa monstruosa
Mortificación	“UN AIRE EMBARAZADO”: 1. La situación cargada / 2. Una fascinación alerta
Mutismo	SIN RESPUESTA: 1. La respuesta retrasada / 2. Hablar por nada / 3. La Muda
Noche	“Y LA NOCHE ALUMBRABA LA NOCHE”: 1. Las dos noches / 2. Una noche envuelve a la otra
Nubes	NUBES: 1. Un mensaje vergonzoso / 2. Nubes sutiles: el furyu
Objetos	LA CINTA: 1. Metonimias / 2. El kigo
Obsceno	LO OBSCENO DEL AMOR: 1. Ejemplos / 2. El intelectual enamorado / 3. La tontería del enamorado / 4. Anacrónico / 5. La última inconveniencia / 6. Sentimentalidad-sexualidad / 7. El fondo de lo obsceno
Ocultar	LOS LENTES OSCUROS: 1. Deliberación / 2. Dos discursos / 3. Larvatus prodeo / 4. Los lentes oscuros / 5. La división de los signos / 6. El “furor”
Por qué	¿POR QUÉ?; 1. Warum? / 2. Amar un poco / 3. Delirio: “soy amado”
Querer-asir	SOBRIA EBRIETAS: 1. No-querer-asir / 2. Retirarse sin ceder / 3. ¿Un pensamiento táctico? / 4. Entre el Zen y el Tao / 5. Sobria ebrietas
Rapto	EL RAPTO: 1. El rapto, la herida / 2. Hipnosis / 3. Entregarse / 4. Inflexiones / 5. Enmarcar / 6. En situación / 7. A destiempo
Recuerdo	“E LUCEVAN LE STELLE”: 1. La anamnesis / 2. Lo imperfecto
Resonancia	LA RESONANCIA: 1. Resonancia-resentimiento / 2. El temor amoroso / 3. El adobo / 4. La escucha perfecta
Saciedad o colmo	“TODAS LAS VOLUPTUOSIDADES DE LA TIERRA”: 1. La super-abundancia / 2. Creer en el Soberano Bien
Salidas	IDEAS DE SOLUCIÓN: 1. A puertas cerradas / 2. Patético / 3. La trampa
Signos	LA INCERTIDUMBRE DE LOS SIGNOS: 1. ¿Signos de qué? / 2. Respuestas contradictorias del sentido común / 3. La prueba por el lenguaje
Solo	“NINGÚN SACERDOTE LO ACOMPAÑÓ”: 1. Recalcitrante / 2. Todas las puertas se cierran / 3. Soledad del enamorado / 4. Inactual / 5. Porque estoy solo
Suicidio	IDEAS DE SUICIDIO: 1. Frecuente, fácil, ligero... / 2. Contar el suicidio / 3. Nobleza y escarnio

Tal	TAL: 1. Qualitas / 2. Tal I / 3. Tal II / 4. El lenguaje obtuso / 5. Amistades de astros
Te amo	TE AMO: 1. Szeretlek / 2. Una palabra sin empleo / 3. La proferición / 4. No hay respuesta / 5. “Yo también” / 6. El relámpago único / 7. Una revolución / 8. <i>Te amo</i> como afirmación trágica / 9. Yo te amo también / 10. Amén
Ternura	TERNURA: 1. Ternura y demanda / 2. Ternura y deseo
Unión	UNIÓN: 1. Paraíso/2. No es figurable / 3. Sin papeles / 4. Mortal y posible
Verdad	VERDAD: 1. El saber absoluto / 2. La sensación de verdad / 3. La parte irreductible del fantasma / 4. El hábito de siete kin

ABRAZO	21	FIESTA	104
ADORABLE	22	GASTO	105
AFIRMACIÓN	25	GRADIVA	107
ALTERACIÓN	27	HABLADURÍA	109
ANGUSTIA	30	IDENTIFICACIÓN	111
ANULACIÓN	31	IMAGEN	113
ASCESIS	32	INCOGNOSCIBLE	115
ATOPOS	33	INDUCCIÓN	117
AUSENCIA	35	INDUMENTARIA	119
CARTA	39	INFORMANTE	121
CATÁSTROFE	41	INSOPORTABLE	123
CELOS	43	LANGUIDEZ	125
CIRCUNSCRIBIR	45	LLORAR	131
COLOCADOS	47	LOCO	127
COMPASIÓN	49	LOCUELA	129
COMPRENDER	51	MAGIA	133
CONDUCTA	53	MONSTRUOSO	134
CONNIVENCIA	55	MORTIFICACIÓN	135
CONTACTOS	57	MUTISMO	136
CONTINGENCIAS	58	NOCHE	138
CORAZÓN	60	NUBES	139
CUERPO	61	OBJETOS	141
DECLARACIÓN	62	OBSCENO	143
DEDICATORIA	64	OCULTAR	147
DEMONIOS	68	POR QUÉ	150
DEPENDENCIA	70	QUERER-ASIR	152
DESOLLADO	72	RAPTO	154
DESPERTAR	74	RECUERDO	159
DESREALIDAD	75	RESONANCIA	161
DOLIDO	79	SACIEDAD O COLMO	164
DRAMA	80	SALIDAS	166
ENCUENTRO	81	SIGNOS	168
ERRABUNDEO	83	SOLO	170
ESCENA	85	SUICIDIO	173
ESCRIBIR	89	TAL	175
ESPERA	92	TE AMO	178
EXILIO	95	TERNURA	184
FADING	98	UNIÓN	185
FALTAS	101	VERDAD	188
FASTIDIOSO	103		

La necesidad de este libro se sustenta en la consideración siguiente: el discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una *afirmación*. Esta afirmación es, en suma, el tema del libro que comienza.

Cómo está hecho este libro

Todo partió de este principio: no se debía reducir lo amoroso a un simple sujeto sintomático, sino más bien hacer entender lo que hay en su voz de inactual, es decir de intratable. De ahí la elección de un método “dramático”, que renuncia a los ejemplos y descansa sobre la sola acción de un lenguaje primero (y no de un metalenguaje). Se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el *yo*, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis. Es un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla.

1. FIGURAS

Dis-cursus es, originalmente, la acción de correr aquí y allá, son idas y venidas, “andanzas”, “intrigas”. En su cabeza, el enamorado no cesa en efecto de correr, de emprender nuevas andanzas y de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias.

Se puede llamar a estos retazos de discurso *figuras*. La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego: *σχῆμα* no es el “esquema”; es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso. Así sucede con el enamorado presa de sus figuras: se agita en un deporte un poco loco, se prodiga, como el atleta; articula, como el orador; se ve captado, congelado en un papel, como una estatua. La figura es el enamorado haciendo su trabajo.

Las figuras se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado. La figura está circunscrita (como un signo) y es memorable (como una imagen o un cuento). Una figura se funda si al menos alguien puede decir: “*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena de lenguaje.*” Para ciertas operaciones de su arte, los lingüistas se valen de un algo vago: el sentimiento lingüístico; para componer las figuras no se necesita ni más ni menos que esta guía: el sentimiento amoroso.

Poco importa, en el fondo, que la dispersión del texto sea rica aquí y pobre allá; hay tiempos muertos, muchas figuras se interrumpen de pronto; algunas, siendo hipóstasis de todo el discurso amoroso, poseen la rareza misma —la pobreza— de las esencias: ¿qué decir de la Languidez, de la Imagen, de la

Carta de Amor, ya que todo el discurso amoroso está urdido de deseo, de imaginario y de declaraciones? Pero el que sostiene este discurso y desglosa los episodios no sabe que se hará de ellos un libro; no sabe tampoco que como buen sujeto cultural no debe ni repetirse, ni contradecirse, ni tomar el todo por la parte; sabe solamente que lo que le pasa por la cabeza en ese momento está *marcado*, como la señal de un código (en otro tiempo fue el código del amor cortesano, o la *Catie du Tendré*).*

Cada uno puede llenar este código según convenga a su propia historia; magra o no, es necesario pues que la figura esté allí, que el lugar (la casilla) le esté reservado. Es como si hubiese una Tópica amorosa, de la que la figura fuera un lugar (*topos*). Ahora bien, lo propio de una Tópica es ser un poco vacía: una Tópica es, por estatuto, a medias codificada y a medias proyectiva (o proyectiva por codificada). Lo que se ha podido decir aquí de la espera, de la angustia, del recuerdo, no es nunca más que un complemento modesto, ofrecido al lector para que se tome de él, le agregue, lo recorte y lo pase a otros: en torno de la figura los jugadores hacen circular la sortija; a veces, por un último paréntesis, retienen la sortija un segundo todavía antes de pasarla. (El libro, idealmente, sería una cooperativa: “A los Lectores – A los Enamorados – Unidos”.)

Lo que se lee a la cabeza de cada figura no es su definición; es su argumento. *Argumentum*: “exposición, relato, sumario, pequeño drama, historia inventada”; yo agrego: Instrumento de distanciamiento, pancarta, a lo Brecht. Este argumento no refiere a lo que es el sujeto amoroso (nadie exterior a este sujeto, nada de discurso sobre el amorriño a lo que dice. Si hay una figura “Angustia” es porque el sujeto exclama a veces (sin preocuparse del significado clínico de la palabra): “¡Estoy angustiado!” “¡Angoscia!”, canta en algún momento la Callas. La figura es de algún modo un aria de ópera; así como esta aria se identifica, evoca y maneja a través de su *incipit* (“*Je veux vivre ce rêve*”, “*Pleurez, mes yeux*”, “*Lucevan le stelle*”, “*Piangerò la mia sorte*”), del mismo modo la figura parte de un pliegue del lenguaje (especie de versículo, de refrán, de cantinela) que lo articula en la sombra.

Se dice que sólo las palabras tienen usos, no las frases; pero en el fondo de cada figura se alberga una frase, a menudo desconocida (¿inconsciente?), que tiene su empleo en la economía significativa del sujeto amoroso. Esta frase madre (aquí solamente postulada) no es una frase plena, no es un mensaje acabado. Su principio activo no es lo que dice, sino lo que articula: no es, después de todo, más que un “aria sintáctica”, un “modo de construcción”. Por ejemplo, si el sujeto espera al objeto amado en una cita, un aire de frase viene a repetirse machaconamente en su cabeza: “De todos modos no está

* Código de Tendré (país o reino imaginario del amor cortesano), concebido por Magdeleine de Scudéry. *Tendré* se utilizaba en el siglo XVII en el sentido de “sentimientos, emociones tiernas”. [E.]

bien..."; "él/ella habría podido perfectamente..."; "él/ella sabe muy bien...": ¿poder, saber, qué? Poco importa, la figura "Espera" está ya formada. Estas frases son matrices de figuras, precisamente porque quedan en suspenso: dicen el afecto y luego se detienen; su papel está cumplido. Las palabras no son jamás locas (a lo sumo son perversas), es la sintaxis la que es loca: ¿no es a nivel de la frase que el sujeto busca su lugar —y no lo encuentra— o encuentra un lugar falso que le es impuesto por la lengua? En el fondo de la figura hay algo de "alucinación verbal" (Freud, Lacan): frase trunca que se limita generalmente a su parte sintáctica ("Aunque seas...", "Si debes aún..."). Así nace la emoción de toda figura: hasta la más dulce lleva en sí el pavor de un *suspenso*: escucho en ella el *quos ego...* neptúneo, borrascoso.

2. ORDEN

A todo lo largo de la vida amorosa las figuras surgen en la cabeza del sujeto amoroso sin ningún orden, puesto que dependen en cada caso de un azar (interior o exterior). En cada uno de estos incidentes (lo que le "cae" encima), el enamorado extrae de la reserva (¿el tesoro?) de figuras, según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su imaginario. Cada figura estalla, vibra sola como un sonido separado de toda melodía o se repite, hasta la saciedad, como el motivo de una música dominante. Ninguna lógica liga las figuras ni determina su contigüidad: las figuras están fuera de todo sintagma, fuera de todo relato; son Erinias; se agitan, se esquivan, se apaciguan, vuelven, se alejan, sin más orden que un vuelo de mosquitos. El *dis-cursus* amoroso no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva (en el enamorado hay algo de Bouvard y Pécuchet).

En términos lingüísticos se diría que las figuras son distribucionales, pero que no son integrativas; permanecen siempre en el mismo nivel: el enamorado habla por paquetes de frases, pero no integra esas frases a un nivel superior, a una obra; es un discurso horizontal: ninguna trascendencia, ninguna salvación, ninguna novela (pero mucho de novelesco). Todo episodio amoroso puede estar, por cierto, dotado de un sentido: nace, se desarrolla y muere, sigue un camino que es siempre posible interpretar según una causalidad o una finalidad, o moralizar, incluso, si es preciso ("Estaba loco, estoy curado", "El amor es un señuelo del que será necesario desconfiar en adelante", etcétera): ahí está la *historia de amor*, esclava del gran Otro narrativo, de la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca por sí mismo el gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden y sin fin a una crisis dolorosa, mórbida, de la que es necesario curarse ("Nace, crece, hace sufrir, pasa", exactamente como una enfermedad hipocrática): la historia de amor (la "aventura") es el tributo que el enamorado debe pagar al mundo para reconciliarse con él.

“Muy distinto es el discurso, el soliloquio, el *aparte* que acompaña a esta historia, sin *jamás conocerla*. Es principio mismo de este discurso (y del texto que lo representa) que sus figuras no puedan *alinearse*: ordenarse, progresar, concurrir a un fin (a un propósito preestablecido): no hay en él primeras ni últimas. Para dar a entender que no se trataba aquí de una historia de amor (o de la historia de un amor), para desalentar la tentación del sentido, era necesario elegir un orden *absolutamente insignificante*. Se ha sometido pues la sucesión de las figuras (inevitable, puesto que el libro está obligado, estatutariamente, a la progresión) a dos arbitrariedades conjugadas: la de la designación y la del alfabeto. Sin embargo, cada una de estas arbitrariedades se atempera: una, por la razón semántica (entre todos los nombres del diccionario una figura no puede recibir más que dos o tres); otra, por la convención milenaria que norma el orden de nuestro alfabeto. Se han evitado igualmente las artimañas del azar puro, que bien habría podido producir secuencias lógicas; puesto que no se debe, dice un matemático, “subestimar el poder del azar de engendrar monstruos”; el monstruo, en este caso, habría sido, surgiendo de un cierto orden de las figuras, una “filosofía del amor”, ahí donde no se debe esperar más que su afirmación.

3. REFERENCIAS

Para componer este sujeto amoroso se han “montado” trozos de origen diverso. Está aquello que proviene de una lectura regular, la del *Werther* de Goethe. Aquello que proviene de lecturas insistentes (*El Banquete* de Platón, el Zen, el psicoanálisis, algunos místicos, Nietzsche, los Heder alemanes). Aquello que proviene de lecturas ocasionales.

O lo que proviene de conversaciones de amigos. Está, en fin, lo que surge de mi propia vida.

Todo lo que proviene de los libros y de los amigos hace a veces su aparición en el margen del texto, bajo la forma de nombres en el caso de los libros y de iniciales en el de los amigos. Las referencias así dadas no son de autoridad sino de amistad: no invoco garantías, evoco solamente, por una suerte de saludo dado al pasar, lo que seduce, lo que convence, lo que da por un instante el goce de comprender (¿de ser comprendido?). Se han dejado pues estos recuerdos de lectura, de escucha, en el estado generalmente incierto, inacabado, que conviene a un discurso cuya instancia no es otra que la memoria de los lugares (libros, encuentros) donde tal o cual cosa ha sido leída, dicha, escuchada. Puesto que si el autor presta aquí al sujeto amoroso su “cultura”, a cambio de ello el sujeto amoroso le trasmite la inocencia de su imaginario, indiferente a los buenos usos del saber.

*Es pues
un enamorado
el que habla
y dice:*

“Me abismo, sucumbo...”

ABISMARSE. Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud.

1. Herida o felicidad, me dan a veces ganas de *abismarme*.
Werther Esta mañana (en el campo), el día es gris y benigno. Sufro (por no sé qué incidente). Una idea de suicidio se presenta, limpia de todo resentimiento (ningún chantaje a nadie); es una idea insulsa; no rompe nada (no “quiebra” nada), se adapta al color (al silencio, al abandono) de esta mañana.

Otro día, bajo la lluvia, esperamos el barco a orillas de un lago; de felicidad, esta vez, el mismo ataque de anonadamiento me domina. Así, a veces, la desdicha o la alegría caen sobre mí sin que sobrevenga ningún tumulto: tampoco ningún pathos: estoy disuelto, no despedazado; caigo, me deslizo, me consumo. Este pensamiento acariciado, probado, tanteado (como se tantea el agua con el pie) puede regresar. No tiene nada de solemne. Esto es, muy precisamente, la *dulzura*.
2. La explosión de abismo puede venir de una herida pero también de una fusión: morimos juntos de amarnos:
Tristán muerte abierta, por dilución en el éter, muerte cerrada de la tumba
Baudelaire común.

El abismo es un momento de hipnosis. Una sugestión actúa, que me empuja a desvanecerme sin matarme. De ahí, tal vez, la dulzura del abismo: no tengo ninguna responsabilidad, el acto (de morir) no me incumbe: me confío, me transfiero (¿a quién?; a Dios, a la Naturaleza, a todo, salvo al otro).
Rusbrock
3. Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, ni siquiera en la muerte. La imagen del otro — a la que me adhería, de la que vivía— ya no existe; tan pronto es una catástrofe (fútil) la que parece alejarla para siempre, tan pronto es una felicidad excesiva la que me hace reencontrarla; de todas maneras, separado o disuelto, no soy acogido en ninguna parte; enfrente, ni yo, ni tú, ni muerte, nadie más *a quien hablar*. (Curiosamente, es en el acto extremo de lo Imaginario amoroso — anonadarse por haber sido expulsado de la imagen o por haberse

confundido en ella— que se cumple una caída de este Imaginario: el tiempo breve de una vacilación y pierdo mi estructura de enamorado: es un duelo artificial, sin trabajo: algo así como un no-lugar.)

¿Enamorado de la muerte? Es demasiado decir de una mitad; *half in love with easeful death* (Keats): la muerte liberada del morir. Tengo entonces esta fantasía: una hemorragia suave que no mana de ningún punto de mi cuerpo, una consunción casi inmediata, calculada para que tenga yo tiempo de desufrir sin haber todavía desaparecido. Me instalo fugitivamente en un pensamiento falso de la muerte (falso como una clave falsificada): pienso la muerte al lado: la pienso según una lógica impensada, derivivo fuera de la pareja fatal que une la muerte y la vida oponiéndolas.

- Sartre
4. ¿El abismo no es más que un aniquilamiento oportuno? No me sería difícil leer en él no un reposo, sino una emoción. Enmascaro mi duelo en una huida; me diluyo, me desvanezco para escapar a esta compacidad, a este atasco, que hace de mí un sujeto responsable: salgo: es el éxtasis.

Rué du Cherche-Midi, después de una noche difícil, X... me explicaba muy bien, con una voz precisa, con frases acabadas, apartadas de todo inexpresable, que deseaba a veces desvanecerse; se lamentaba de no poder nunca desaparecer a voluntad.

Sus palabras decían que esperaba entonces sucumbir a su debilidad, no resistir las heridas que le hace el mundo; pero, al mismo tiempo, sustituía esta fuerza desfalleciente por otra fuerza, otra afirmación: *asumo a despecho de todo una negativa de entereza, por lo tanto una negativa de moral*: eso decía la voz de X...

WERTHER: "En estos pensamientos me abismo, sucumbo, bajo el poder de esas magníficas visiones" (4). "¡La veré![...] Todo, todo, como devorado por un abismo, desaparece ante esta perspectiva" (43).

TRISTÁN: "En la voráGINE bendita del éter infinito, en tu alma sublime, inmensa inmensidad, me sumerjo y me abismo, sin conciencia, ¡oh voluptuosidad!" (Muerte de Isolda).

BAUDELAIRE: "Un atardecer hecho de rosa y de azul místico / Intercambiamos un centelleo único, / Como un sollozo conten ido, / Todo cargado de adiós" (*La muerte de los amantes*).

RUSBROCK [RUYSBROECK]: "...el reposo del abismo" (40).

“En la calma tierna de tus brazos”

ABRAZO. El gesto del abrazo amoroso parece cumplir, por un momento, para el sujeto, el sueño de unión total con el ser amado.

- Duparc
1. Fuera del acoplamiento (¡al diablo, entonces, lo imaginario!), hay ese otro abrazo que es un enlazamiento inmóvil: estamos encantados, hechizados: estamos en el sueño, sin dormir; es tamos en la voluptuosidad infantil del adormecimiento: es el momento de las historias contadas, el momento de la voz, que viene a fijarme, a dejarme atónito, es el retorno a la madre (“en la calma tierna de tus brazos”, dice una poesía musicalizada por Duparc). En este incesto prorrogado, todo está entonces suspendido: el tiempo, la ley, la prohibición; nada se agota, nada se quiere: todos los deseos son abolidos, porque parecen definitivamente colmados.
 2. Sin embargo, en medio de este abrazo infantil, lo genital llega infaltablemente a surgir; corta la sensualidad difusa del abrazo incestuoso; la lógica del deseo se pone en marcha, el querer-asir vuelve, el adulto se sobreimprime al niño. Soy entonces dos sujetos a la vez: quiero la maternidad y la genitalidad. (El enamorado podría definirse como un niño que se tensa: tal era el joven Eros.)

Momento de la afirmación; durante cierto tiempo, ha llegado a un fin, se ha *desquiciado*, algo se ha logrado: he sido colmado (todos mis deseos abolidos por la plenitud de su satisfacción): la saciedad existe, y no me daré tregua hasta hacer que se repita: a través de todos los meandros de la historia amorosa me obstinaré en querer reencontrar, renovar, la contradicción —la contracción— de los dos abrazos.

DUPARC: “Chanson triste”, poema de Jean Lahor. ¿Es mala poesía? Pero la “mala poesía” toma al sujeto amoroso en el registro de palabra que no le pertenece más que a él: la *expresión*.

“¡Adorable!”

ADORABLE. Al no conseguir nombrar la singularidad de su deseo por el ser amado, el sujeto amoroso desemboca en esta palabra un poco tonta: *¡adorable!*

1. “Un hermoso día de septiembre salí a hacer mis compras. París estaba *adorable*; esa mañana..., etc.”

Diderot

Una multitud de percepciones vienen a formar bruscamente una impresión deslumbrante (deslumbrar es en el límite impedir ver, decir): el tiempo que hace, la estación, la luz, la avenida, la caminata, los Parisienses, las compras, todo esto incluido en lo que tiene *ya* vocación de recuerdo: un cuadro, en suma, el jeroglífico de la benevolencia (tal como lo hubiera pintado Greuze), el buen humor del deseo. Todo París está a mi disposición, sin que yo quiera asirlo: ni languidez ni codicia. Olvido todo lo real que, en París, excede a su encanto: la historia, el trabajo, el dinero, la mercadería, la dureza de las grandes ciudades; no veo en ella más que el objeto de un deseo estéticamente *contenido*. Desde lo alto del Père Lachaise, Rastignac declaraba a la ciudad: *Somos tú y yo, ahora*; yo digo a París: *¡Adorable!*

Balzac

Griego

Bajo una impresión nocturna, me despierto, languideciendo ante un pensamiento feliz: “X... estaba adorable, anoche.” ¿Es el recuerdo de qué? De lo que los Griegos llamaban la *charis*: “el brillo de los ojos, la belleza luminosa del cuerpo, el resplandor del ser deseable”; Por una lógica singular, el sujeto amoroso percibe al otro como un Todo (a semejanza del París otoñal), y, al mismo tiempo, ese Todo le parece aportar un remanente, que él no puede expresar. Es todo el otro quien produce en él una visión estética: le loa su perfección; se vanagloria de haberlo elegido perfecto; imagina que el otro quiere ser amado, como él mismo querría serlo, no por tal o cual de sus cualidades, sino por *todo*, y este *todo* se lo concede bajo la forma de una palabra vacía, puesto que Todo no podría inventariarse sin disminuirse: en *¡Adorable!* ninguna cualidad cabe, sino solamente el *todo* del afecto. Sin embargo, al mismo tiempo que *adorable* dice todo, dice también lo que le falta al todo; quiere designar ese lugar del otro al que quiere aferrarse *especialmente* mi deseo, pero tal lugar no es designable; de él no sabré jamás nada; mi lenguaje tanteará, balbucirá siempre en su intento de decirlo, pero no podré nunca producir más que una palabra vacía, que es como el grado cero de

todos los lugares donde se forma el deseo muy especial que yo tengo de ese otro (y no de un otro cualquiera).

Lacan
Proust

2. Encuentro en mi vida millones de cuerpos; de esos millones puedo desear centenares; pero, de esos centenares, no amo sino uno. El otro del que estoy enamorado me designa la especificidad de mi deseo. Esta elección, tan rigurosa que no retiene más que lo Único, constituye, digamos, la diferencia entre la transferencia analítica y la transferencia amorosa; una es universal, la otra específica. Han sido necesarias muchas casualidades, muchas coincidencias sorprendentes (y tal vez muchas búsquedas), para que encuentre la Imagen que, entre mil, conviene a mi deseo. Hay allí un gran enigma del que jamás sabré la clave: ¿por qué deseo a Tal? ¿Por qué lo deseo perdurablemente, lánguidamente? ¿Es todo él lo que deseo (una silueta, una forma, un aire)? ¿O no es sólo más que una parte de su cuerpo? Y, en ese caso, ¿qué es lo que, en ese cuerpo amado, tiene vocación de fetiche para mí? ¿Qué porción, tal vez increíblemente tenue, qué accidente? ¿El corte de una uña, un diente un poco rajado, un mechón, una manera de mover los dedos al hablar, al fumar? De todos estos *pliegues* del cuerpo tengo ganas de decir que son *adorables*. *Adorable* quiere decir: éste es mi deseo, en tanto que es único: “¡Es eso! ¡Es exactamente eso (lo que yo amo)!” Sin embargo, cuanto más experimento la especificidad de mi deseo menos la puedo nombrar; a la precisión del enfoque corresponde un temblor del nombre; la propiedad del deseo no puede producir sino una impropiedad del enunciado. De este fracaso del lenguaje no queda más que un rastro: la palabra “adorable” (la correcta traducción de “adorable” sería el *ipse* latino: es él, es precisamente él en persona).

Nietzsche

3. *Adorable* es la huella fútil de una fatiga, que es la fatiga del lenguaje. De palabra en palabra, me canso de decir de otro modo lo que es propio de mi Imagen, impropriamente lo propio de mi deseo: viaje al término del cual mi última filosofía no puede sino ser la de reconocer —y la de practicar— la tautología. *Es adorable lo que es adorable*. O también: te adoro porque eres adorable, te amo porque te amo. Lo que clausura así el lenguaje amoroso es aquello mismo que lo ha instituido: la fascinación. Puesto que describir la fascinación no puede jamás, *en resumidas cuentas*, exceder este enunciado: “estoy fascinado”. Habiendo alcanzado el fin del lenguaje, allí donde éste no puede sino repetir su *última palabra*, a la manera de un disco rayado, me embriago con su afirmación: ¿la tautología no es este estado inaudito en que se reencuentran, mezclados todos los valores, el final glorioso de la operación lógica, lo obscuro de la necedad y la

explosión del sí nietzscheano?

DIDEROT: sobre la teoría del instante fecundo (Lessing, Diderot), (*Euvres complètes de Diderot*, III, 542).

GRIEGO: Détiene, 168.

LACAN: “No todos los días encontramos lo que está hecho para dar a ustedes la justa imagen de vuestro deseo” (*Le Séminaire*, I, 163).

PROUST: escena de la singularidad del deseo: encuentro de Charlus y Jupien en el patio del Hôtel de Guermantes fal comienzo de *Sodome et Gomorrhe*).

Lo Intratable

AFIRMACIÓN. Contra viento y marea, el sujeto afirma el amor como *valor*.

1. A despecho de las dificultades de mi historia, a pesar de las desazones, de las dudas, de las desesperaciones, a pesar de las ganas de salir de ella, no ceso de afirmar en mí mismo el amor como un valor. Todos los argumentos que los sistemas más diversos emplean para desmitificar, limitar, desdibujar, en suma depreciar el amor, yo los escucho, pero me obstino: “Lo sé perfectamente, pero a pesar de todo...” Remito la devaluaciones del amor a una suerte de moral oscurantista, a un realismo-farsa, contra los cuales levanto lo real del valor: opongo a todo “lo que no va” en el amor, la afirmación de lo que en él vale. Esta testarudez es la protesta de amor: bajo el coro de las “buenas razones” para amar de otro modo, para amar mejor, para amar sin estar enamorado, etc., se hace oír una voz terca que dura *un poco más de tiempo*: la voz de lo Intratable amoroso.

Pelléas

El mundo somete toda empresa a una alternativa: la del éxito o el fracaso, la de la victoria o la derrota. Protesto desde otra lógica: soy a la vez y contradictoriamente feliz e infeliz: “triunfar” o “fracasar” no tienen para mí más que sentidos contingentes, pasajeros (lo que no impide que mis penas y mis deseos sean violentos); lo que me anima, sorda y obstinadamente, no es táctico: acepto y afirmo, desde fuera de lo verdadero y de lo falso, desde fuera de lo exitoso y de lo fracasado; estoy exento de toda finalidad, vivo de acuerdo con el azar (lo prueba que las figuras de mi discurso me vienen como golpes de dados). Enfrentado a la aventura (lo que me ocurre), no salgo de ella ni vencedor ni vencido: soy trágico. (Se me dice: ese tipo de amor no es viable. Pero ¿cómo *evaluar* la viabilidad? ¿Por qué lo que es viable es un Bien? ¿Por qué *durar* es mejor que *arder*?)

Schelling

2. Esta mañana debo escribir con mucha urgencia una carta “importante” –de la que depende el éxito de cierto negocio–; pero yo escribo en su lugar una carta de amor –que no envío. Abandono gozosamente tareas monótonas, escrúpulos razonables, conductas reactivas, impuestas por el mundo, en provecho de una tarea inútil, surgida de un Deber resplandeciente: el Deber amoroso. Hago discretamente cosas locas; soy el único testigo de mi locura. Lo que el amor desnuda en mí es la *energía*. Todo lo que hago tiene un sentido

(puedo pues *vivir*, sin quejarme), pero ese sentido es una finalidad inasequible: no es más que el sentido de mi fuerza. Las inflexiones dolientes, culpables, tristes, todo lo reactivo de mi vida cotidiana se revierte. Werther alaba su propia tensión, que él afirma, frente a la simpleza de Alberto. Nacido de la literatura, no pudiendo hablar sino con la ayuda de esos códigos usa dos, estoy no obstante solo con mi fuerza, consagrado *a mi propia filosofía*.

J.-L.B 3. En el Occidente cristiano, hasta hoy, toda la fuerza pasa por el Intérprete, como tipo (en términos nietzscheanos, el Sacerdote judío). Pero la fuerza amorosa no puede transferirse, ponerse en manos de un Interpretador; ahí queda, en estado de lenguaje, encantada, intratable. El tipo, aquí, no es el Sacerdote, sino el Enamorado.

Nietzsche 4. Hay dos afirmaciones del amor. En primer lugar, cuando el enamorado encuentra al otro, hay afirmación inmediata (psicológicamente: deslumbramiento, entusiasmo, exaltación, proyección loca de un futuro pleno: soy devorado por el deseo, por el impulso de ser feliz): digo sí a todo (cegándome). Sigue un largo túnel: mi primer *sí* está carcomido de dudas, el *valor* amoroso es incesantemente amenazado de depreciación: es el momento de la pasión triste, la ascensión del resentimiento y de la oblación. De este túnel, sin embargo, puedo salir; puedo “superar”, sin liquidar; lo que afirmé una primera vez puedo afirmarlo de nuevo sin repetirlo, puesto que entonces lo que yo afirmo es la afirmación, no su contingencia: afirmo el primer encuentro en su diferencia, quiero su regreso, no su repetición. Digo al otro (viejo o nuevo): *Recomencemos*.

PELLÉAS: “¿Qué tienes? No me pareces feliz.

—Sí, sí, soy feliz, pero estoy triste.”

SHELLING: “Lo esencial de la tragedia es [...] un conflicto real entre la libertad en el sujeto y la necesidad en tanto que objetiva, conflicto que concluye no con la derrota de una o de la otra sino cuando ambas, a la vez vencedoras y vencidas, desembocan en la indiferencia perfecta” (citado por Szondi, 12).

WERTHER: “¡Oh querido mío!, si tensor todo el ser es dar prueba de fuerza, ¿por qué tan gran tensión sería debilidad?” (53 s.)

J.-L. B.: conversación.

NIETZSCHE: todo esto, tomado de Deleuze, 77 y 218 (sobre la afirmación de la afirmación).

Un pequeño punto de la nariz

ALTERACIÓN. Producción breve, en el campo amoroso, de una contraimagen del objeto amado. Al capricho de incidentes ínfimos o de rasgos tenues, el sujeto ve alterarse e invertirse repentinamente la buena Imagen.

- Rusbrock
Dostoievsky
1. Rusbrock está enterrado desde hace cinco años; lo desentierran; su cuerpo está intacto y puro (¡evidentemente!, si no se acabaría la historia); *pero*: “había solamente un pequeño punto de la nariz que llevaba una marca ligera, mas una clara marca de corrupción”. Sobre la figura perfecta y como embalsamada del otro (tanto me fascina), percibo de repente un punto de corrupción. Este punto es menudo: un gesto, una palabra, un objeto, un traje, algo insólito que surge (que despunta) de una región que jamás imaginé, y que vincula bruscamente al objeto amado con un mundo *simple*. ¿Será vulgar el otro, de quien yo alababa su elegancia y originalidad? De pronto hace un gesto por el cual se descubre en él otra raza. Estoy *atónito*: escucho un contrarritmo: algo como una síncope en la bella frase del ser amado, el ruido de un desgarrón en la envoltura lisa de la Imagen.
(Como la gallina del jesuíta Kircher, a la que se libera de la hipnosis con una leve palmada, estoy provisionalmente defascinado, no sin dolor.)
- Banquete
2. Se diría que la alteración de la Imagen se produce cuando *siento vergüenza* por el otro (el miedo de esta vergüenza, al decir de Fedra, mantenía a los amantes griegos en la vía del Bien, debiendo cada uno vigilar su propia imagen bajo la mirada del otro). Ahora bien, la vergüenza viene de la sujeción: el otro, a merced de un incidente fútil, que sólo mi perspicacia o mi delirio captan, aparece bruscamente –se descubre, se desgarran, se revela, en el sentido fotográfico del término– como *sometido* a una instancia que es en sí misma del orden de lo servil: lo veo de pronto (cuestión de *visión*) afanándose, enloqueciéndose, o simplemente empeñándose en complacer, en respetar, en plegarse a ritos mundanos gracias a los cuales espera hacerse reconocer. Porque la mala Imagen no es una imagen aviesa; es una imagen *mezquina*: me muestra al otro preso en la simpleza del mundo social. (O también: el otro se altera si se presta él mismo a las trivialidades de las que el mundo hace profesión para
- Heine

despreciar el amor: el otro se vuelve gregario.)

3. Una vez, hablando de nosotros, el otro me dijo: “una relación de calidad”; esta palabra me fue desagradable: venía bruscamente de fuera, desdibujando la singularidad de la relación bajo una fórmula conformista.

Proust

Muy a menudo es por el lenguaje que el otro se altera; dice una palabra diferente, y escucho zumbir de una manera amenazante *todo otro mundo*, que es el mundo del otro. Al dejar escapar Albertina la expresión vulgar “hacerse romper el trasero”, el narrador proustiano se horroriza, puesto que es el gueto temido de la homosexualidad femenina, de la seducción grosera, lo que se encuentra revelado de golpe: toda una escena por el ojo de la cerradura del lenguaje. La palabra está hecha de una sustancia química tenue que opera las más violentas alteraciones: el otro, mantenido largo tiempo en el capullo de mi propio discurso, da a entender, por una palabra que se le escapa, los lenguajes a los que puede *recurrir* y que por consecuencia otros le prestan.

4. A veces, también, el otro se me aparece sometido a un deseo. Pero lo que rompe la armonía en él, no es a mis ojos un deseo acabado, nombrado, planteado, bien dirigido –en tal caso estaría simplemente celoso (lo que revela una repercusión distinta)–; es solamente un deseo naciente, un impulso de deseo, que detecto en el otro, sin que él mismo esté muy consciente de ello: lo veo, en la conversación, agitarse, multiplicarse, *sobrepasarse*, ponerse en posición de apetencia respecto de un tercero, como suspenso de él para seducirlo. Observen bien tal reunión: verán *a* ese sujeto enloquecido (discreta y mundanamente) por aquel otro, impulsado a establecer con él una relación más cálida, más insistente, más empalagosa: sor prendo al otro, por así decir, en flagrante delito de inflación de sí mismo. Percibo *un enloquecimiento de ser* que no está muy lejos de lo que Sade llamó *la efervescencia de cabeza* (“Vi la esperma brotar de sus ojos”); y, a poco que la persona solicitada responda de la misma manera, la escena se hace irrisoria: tengo la visión de dos visión de dos pavorreales desplegando las colas, uno ante el otro. La Imagen está corrompida puesto que el que veo de repente es entonces *otro* (y no ya el otro), un extraño (¿un loco?).

Flaubert

Gide

(Así, en el tren de Biskra, Gide, cediendo al juego de tres escolares argelinos, “anhelante, jadeante”, ante su mujer que fingía leer, tenía el aire “de un criminal o de un loco”. ¿Todo deseo que no sea el mío no es *loco*?)

5. El discurso amoroso, por lo general, es una envoltura lisa que se ciñe a la Imagen, un guante muy suave en torno del ser amado. Es un discurso devoto, bienpensante. Cuando la Imagen se altera, la envoltura de devoción se rasga; una conmoción trastoca mi propio lenguaje. Herido por un propósito que lo sorprende, Werther ve de pronto a Carlota como una parlanchina cualquiera y la incluye en el grupo de las amigas con las cuales parlotea (no es ya la otra, sino otra entre otras), y dice entonces desdeñosamente: “mis mujercitas” (*meine Weibchen*). Una *blasfemia* asciende bruscamente a los labios del sujeto y viene a romper irrespetuosamente la bendición del enamorado; está poseído por un demonio que habla por su boca, de donde salen, como en los cuentos de hadas, no ya flores, sino sapos. Horrible re flujo de la Imagen.
(El horror de herir es todavía más fuerte que la angustia de perder.)

Werther

DOSTOIEVSKI: muerte del *starets* Zósima: el olor deletéreo del cadáver (*Los hermanos Karamazov*, III, VII, 1).

HEINE: “Sie sassen und tranken am Teetisch...” (*Lyrisches Intermezzo*, 50, 249).

PROUST: *La prisonnière*, III 337s.

FLAUBERT: “Un golpe de viento brusco levantó las sábanas y vieron dos pavorreales, un macho y una hembra. La hembra se mantenía inmóvil, las corvas plegadas, la grupa al aire. El macho se paseaba alrededor de ella, desplegando su cola en abanico, sacaba el pecho, cloqueaba, y después saltó encima abatiendo sus plumas, que la cubrieron como una cuna y las dos grandes aves se estremecieron en un solo temblor” (*Bouvard et Pécuchet*, 966).

GIDE, *Et nunc manet in te*, 1134.

WERTHER, 99.

Agony

ANGUSTIA. El sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza –sentimiento que expresa con el nombre de *angustia*.

1. Esta noche regresé solo al hotel; el otro decidió volver más tarde en la madrugada. Las angustias están ya ahí, como el veneno preparado (los celos, el abandono, la inquietud); sólo esperan que pase un poco de tiempo para poder declararse decentemente. Tomo un libro y un somnífero, “serenamente”. El silencio de este gran hotel es sonoro, indiferente, idiota (murmullo lejano de las tinas que se vacían); los muebles, las lámparas, son estúpidos; no hay nada de amistoso donde buscar ánimo (“Tengo frío, volvamos a París”). La angustia crece; observo su progresión, como Sócrates mientras conversaba (o yo mientras leía) sentía elevarse el frío de la cicuta: la escucho nombrarse, elevarse, como una figura inexorable, sobre el fondo de las cosas que están ahí. (¿Y si, *para que algo pase*, hiciera yo una promesa?)
2. El psicótico vive en el temor del desmoronamiento (del que las diferentes psicosis no serían más que defensas). Pero “el temor clínico al desmoronamiento es el temor a un desmoronamiento que ha sido ya experimentado (*primitive agony*) [...] y hay momentos en que un paciente tiene necesidad de que se le diga que el desmoronamiento cuyo temor mina su vida ha ocurrido ya”. Lo mismo, al parecer, es válido para la angustia de amor: es el temor de un duelo que ya se ha verificado, desde el origen del amor, desde el momento en que he sido raptado. Sería necesario que alguien pudiera decirme: “No estés más angustiado, ya lo(a) has perdido.”

Winnicott

WINNICOTT, “La crainte de l’effondrement”, 75.

Amar el amor

ANULACIÓN. Explosión de lenguaje en el curso del cual el sujeto llega a anular al objeto amado bajo el peso del amor mismo: por una perversión típicamente amorosa lo que el sujeto ama es el amor y no el objeto.

- Werther
1. Carlota es muy insulsa; es el pobre personaje de una escenificación fuerte, atormentada, brillante, montada por el sujeto Werther; por una decisión graciosa de este sujeto, un objeto grotesco está ubicado en el centro de la escena, y allí es adorado, idolatrado, *increpado*, cubierto de discursos, de oraciones (y tal vez, en secreto, de invectivas); se diría una gran paloma, inmóvil, encogida bajo sus plumas, en torno de la cual gira un macho un poco loco. Basta que, en un relámpago, vea al otro bajo la especie de un objeto inerte, como disecado, para que traslade mi deseo, de este objeto anulado, a mi deseo mismo; es mi deseo lo que deseo, y el ser amado no es más que su agente. Me exalto pensando en una causa tan grande que deja muy atrás de sí a la persona de la que he hecho su pretexto (es lo menos que me digo, feliz de elevarme humillando al otro): sacrifico la imagen a lo Imaginario. Y si un día llega en que me es necesario renunciar al otro, el duelo violento que me embarga entonces es el duelo de lo Imaginario mismo: era una estructura querida y lloro la pérdida del amor, no de tal o cual. (Quiero regresar allí, como la secuestrada de Poitiers a su gran fundo Malempia.)
- Gide
2. He aquí pues al otro anulado bajo el peso del amor: de esta anulación extraigo un provecho seguro; si una herida accidental me amenaza (una idea de celos, por ejemplo), la reabsorbo en la magnificencia y la abstracción del sentimiento amoroso: me tranquilizo al desear lo que, estando ausente, no puede ya herirme. Sin embargo, al mismo tiempo, sufro al ver al otro (que amo) así disminuido, reducido, y como excluido del sentimiento que ha suscitado. Me siento culpable y me reprocho por abandonar lo. Se opera un brusco viraje: trato de desanularlo, me obligo a sufrir de nuevo.
- Cortezia

Ser ascético

ASCESIS. Ya sea que se sienta culpable con respecto al ser amado o que quiera impresionarlo representándole su infortunio, el sujeto amoroso esboza una conducta ascética de autocastigo (régimen de vida, indumentaria, etcétera).

1. Puesto que yo soy culpable de esto, de aquello (tengo, me doy, mil razones para serlo), me voy a castigar, voy a maltratar mi cuerpo: me cortaré los cabellos muy cortos, ocultaré mi mirada detrás de lentes oscuros (como para entrar al convento), me entregaré al estudio de una ciencia seria y abstracta. Me levantaré temprano para trabajar cuando es todavía de noche, como un monje. Seré muy paciente, un poco triste, en una palabra, *digno*, como corresponde al hombre del resentimiento. Remarcaré históricamente mi duelo (el duelo que presumo) en mi vestimenta, en el corte de pelo, en la regularidad de mis hábitos. Será un retiro apasible; justo ese poco de retiro necesario para el buen funcionamiento de un patético discreto.
2. La ascesis (la veleidad de la ascesis) se dirige al otro: regresa, mírame, mira lo que haces de mí. Es un chantaje: pongo frente al otro la figura de mi propia desaparición, tal como se producirá seguramente si no cede (¿a qué?).

Atopos

ATOPOS. El ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como “átapos” (calificación dada a Sócrates por sus interlocutores), es decir como inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible.

- Nietzsche
1. La *atopía* de Sócrates está ligada a Eros (Sócrates es cortejado por Alcibiades) y al Pez torpedo (Sócrates electriza y adormece a Menón). Es *átapos* el otro que amo y que me fascina. No puedo clasificarlo puesto que es precisamente el Único, la Imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo. Es la figura de mi verdad; no puede ser tomado a partir de ningún estereotipo (que es la verdad de los otros). Sin embargo, amé o amaré muchas veces en mi vida. ¿Ocurre pues que mi deseo, por especial que sea, se aferra a un tipo? ¿Mi deseo es por lo tanto clasificable? ¿Hay, entre todos los seres que amé, un rasgo común, uno solo, por tenue que sea (una nariz, una piel, un aire), que me permita decir: ¡he aquí mi tipo! “Es totalmente mi tipo”, “No es del todo mi tipo”: palabra de conquistador: el enamorado no es en realidad sino un conquistador más difícil, que busca toda la vida “su tipo”? ¿En qué rincón del cuerpo adversario debo leer mi verdad?
 2. La *atopía* del otro, la sorprende en su mirada, cada vez que leo en ella su inocencia, su gran inocencia: no sabe nada del mal que me hace, o, para decirlo con menos énfasis, del mal que me da. ¿El inocente no es inclasificable (por consiguiente sospechoso para toda sociedad, que no “se reencuentra” sino allí donde puede clasificar Faltas)? X... tenía por cierto “rasgos de carácter” por los cuales no era difícil de clasificar (era “indiscreto”, “astuto”, “perezoso”, etcétera), pero en dos o tres ocasiones me había sido posible leer en sus ojos una expresión de tal *inocencia* (no hay otra palabra) que me obstinaba, sucediera lo que sucediese, en ponerlo, de algún modo, aparte de sí mismo, fuera de su propio carácter. En ese momento lo eximí de todo comentario. Como inocencia, la *atopía* resiste a la descripción, a la definición, al lenguaje, que es *maya*, clasificación de los Nombres (de las Faltas). *Atópico*, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de* él, *sobre* él; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es *inclasificable* (ese sería el verdadero sentido de

átopos).

- R.H. 3. Frente a la originalidad brillante del otro no me siento jamás *átopos*, sino más bien clasificado (como un expediente muy conocido). A veces, sin embargo, llego a suspender el juego de las imágenes desiguales (“¡Que no pueda yo ser tan original, tan fuerte como el otro!”); intuyo que el verdadero lugar de la originalidad no es ni el otro ni yo, sino nuestra propia relación. Es la originalidad de la relación lo que es preciso conquistar. La mayor parte de las heridas me vienen del estereotipo: estoy obligado a hacerme el enamorado, como todo el mundo: a estar celoso, abandonado, frustrado, como todo el mundo. Pero cuando la relación es original, el estereotipo es conmovido, rebasado, eliminado, y los celos, por ejemplo, no tienen ya espacio en esa relación sin lugar, sin *topos*, sin “plano” –sin discurso.

NIETZSCHE: sobre la *atopía* de Sócrates, Michel Guérin, *Nietzsche, Socrate héroïque*.

R. H.: conversación.

El ausente

AUSENCIA. Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado – sean cuales fueren la causa y la duración – y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono.

- Werther
1. Hay muchos *lieder*, melodías, canciones sobre la ausencia amorosa. Y sin embargo no encontramos esta figura clásica en Werther. La razón es simple: aquí, el objeto amado (Carlota) no se mueve; es el sujeto amoroso (Werther) quien, en cierto momento, se aleja. Ahora bien, no hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, *en sufrimiento*, como un bulto en un rincón perdido de una estación. La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda – y no de quien parte –: *yo*, siempre presente, no se constituye más que ante *tú*, siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar; es decir: “Soy menos amado de lo que amo.”
- Hugo
2. Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta; las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas). Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos *en quienes existe lo femenino*.)
- E.B.
3. A veces ocurre que soporto bien la ausencia. Estoy entonces “normal”: me ajusto a la manera en que “todo el mundo” soporta la partida de una “persona querida”; obedezco con eficacia al adiestramiento por el cual se me ha dado muy temprano el hábito de estar se parado de mi madre – lo que no dejó, sin embargo, de ser

Werther doloroso (por no decir enloquecedor). Actúo como un sujeto bien destetado; sé alimentarme, mientras *espero*, de otras cosas que no vienen del seno materno. Si se soporta bien esta ausencia, no es más que el olvido. Soy irregularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia; si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida *a veces*, muere por exceso, fatiga y tensión de memorias (como Werther).

(Siendo niño, no olvidaba: jornadas interminables, jornadas abandonadas, en que la Madre trabajaba lejos; yo iba, al atardecer, a esperar su regreso a la parada del autobús U^{bis} en Sèvres-Babylone; muchas veces pasaban los autobuses uno tras otro y ella no aparecía en ninguno.)

Rusbrock
Banquete
Diderot 4. Muy pronto desperté de este olvido. Apresuradamente, puse en su lugar una memoria, un desasosiego. Una palabra (clásica) viene del cuerpo, que dice la emoción de la ausencia: *suspirar*: “suspirar ante la presencia corporal”: las dos mitades del andrógino suspiran una ante la otra, como si cada hálito, incompleto, quisiera mezclarse con el otro: imagen del abrazo, en cuanto funde las dos imágenes en una sola: en la ausencia amorosa, soy, tristemente, una *imagen desapegada* que se seca, se amarillea, se encoge.

Griego (¿Cómo, el deseo no es siempre el mismo, esté presente o ausente el objeto? ¿El objeto no está *siempre* ausente? –No es la misma languidez: hay dos palabras: *Pothos*, para el deseo del ser ausente, e *Himeros*, más palpitante, para el deseo del ser presente.)

5. Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.

La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a *manipularla*: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia: el niño se agencia un carrete de hilo, lo lanza y lo recupera, imitando la partida y el regreso de la madre: se crea así un paradigma). La ausencia se convierte en una práctica activa, en un *ajetreo* (que me impide hacer cualquier otra cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías). Esta escenificación

Winnicott lingüística aleja la muerte del otro: un momento muy breve, digamos, separa el tiempo en que el niño cree todavía a su madre ausente y aquél en que la cree ya muerta. Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte.

6. La frustración tendría por figura la Presencia (veo todos los días al otro y sin embargo no me siento colmado; el objeto está ahí, realmente, pero continúa faltándome, imaginariamente). La castración tendría por figura la Intermitencia (acepto dejar un poco al otro, "sin llorar", asumo el duelo de la relación, sé *olvidar*). La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y tengo necesidad. El deseo se estrella contra la necesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso.

Rusbrock ("El deseo está ahí, ardiente, eterno: pero Dios es más alto que él, y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada." El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están *los brazos levantados del Deseo* y están *los brazos extendidos de la Necesidad*. Oscilo, vacilo entre la imagen fálica de los brazos levantados y la imagen infantil de los brazos extendidos.)

7. Me instalo solo, en un café; vienen a saludarme; me siento rodeado, solicitado, halagado. Pero el otro está ausente; lo convoco en mí mismo para que me retenga al margen de esta complacencia mundana, que me acecha. Apelo así a su "verdad" (la verdad de la que él me da la sensación) contra la histeria de seducción en la que siento deslizarme. Hago responsable a la ausencia del otro de mi mundanidad: *invoco* su protección, su regreso: que el otro aparezca, que me retire, como una madre que viene a buscar a su hijo, del brillo mundanal, de la infatuación social, que me restituya "la intimidad religiosa, la gravedad" del mundo amoroso.

(X... me decía que el amor lo había protegido de la mundanidad: camarillas, ambiciones, promociones, tretas, alianzas, escisiones, funciones, poderes: el amor había hecho de él un desecho social, de lo que se regocijaba.)

8. Un koán búdico dice lo que sigue: "El maestro mantiene la cabeza del discípulo bajo el agua, mucho tiempo, mucho; poco a poco las burbujas se espacian; en el último momento, el maestro saca al discípulo, lo reanima: cuando hayas deseado la verdad como has deseado el aire, entonces sabrás lo que es." La ausencia del otro me

S.S

mantiene la cabeza bajo el agua; poco a poco, me ahogo, mi aire se rarifica: en esta asfixia reconstruyo mi "verdad" y preparo lo Intratable del amor.

HUGO: "Mujer, ¿a quién lloras? – Al ausente" (*L'absent*, poema al que puso música Fauré).

E.B.: carta.

DIDEROT: "Inclina tus labios sobre mí
Y que al salir de mi boca
Mi alma se vierta en ti."
(*Chanson dans le goût de la romance.*)

GRIEGO: Détiene, 168.

RUSBROCK, 44.

s. s.: Koán relatado por S. S.

La carta de amor

CARTA: La figura enfoca la dialéctica particular de la carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo).

- Werther 1. Cuando Werther (en su puesto con el Embajador) escribe a Carlota, su carta sigue el siguiente plan: 1. ¡Qué gozo pensar en usted! 2. Me encuentro aquí en un ambiente mundano y sin usted me siento muy solo. 3. Me encontré con alguien (la señorita de B...) que se le parece y con quien puedo hablar de usted. 4. Hago votos por que nos reunamos. –Una sola información va variando, a la manera de un tema musical: *pienso en usted*. ¿Qué quiere decir “pensar en alguien”? Quiere decir: olvidarlo (sin olvido no hay vida posible) y despertar a menudo de ese olvido.
- Freud Muchas cosas, por asociación, te recuerdan en mi discurso. “Pensar en ti” no quiere decir otra cosa que esa metonimia. Puesto que, en sí, ese pensamiento está vacío: no te pienso; simplemente, te hago aparecer (en la misma proporción en que te olvido). Es esta forma (este ritmo) que llamo “pensamiento”: *no tengo nada, que decirte, sino que este nada es a ti a quien lo digo*:
- Goethe “¿Por qué he recurrido de nuevo a la escritura?
No hace falta, querida, plantear cuestión tan clara, porque, en verdad, no tengo nada que decirte; tus queridas manos, de todos modos, recibirán esta esquila.”
- Gide (“Pensar en Hubert”, escribe cómicamente en su agenda el narrador de *Paludes*, que es el libro de la Nada.)
- Liaisons Dangereuses 2. “Observe bien –escribe la marquesa de Merteuil– que, cuando escribe a alguien, es para él y no para usted: debe pues buscar menos decirle lo que piensa que lo que le agrada más.” La marquesa no está enamorada; lo que ella postula es una *correspondencia*, es decir una empresa táctica destinada a defender posiciones, a asegurar conquistas; esta empresa debe reconocer los lugares (los subconjuntos) del conjunto adverso, es decir detallar la imagen del otro en puntos variados que la carta intentará tocar (se trata pues de una verdadera correspondencia, en el sentido casi matemático del término). Pero la carta, para el enamorado, no tiene valor táctico: es
- A.C.

puramente *expresiva* – en rigor adulatora (pero la adulación no es aquí en absoluto interesada: no es sino la palabra de la devoción)—; lo que entablo con el otro es una *relación*, no una correspondencia: la relación pone en contacto dos imágenes. Usted está en todas partes, su imagen es total, escribe de diversas mane ras Werther a Carlota.

Etimología

Freud

Como deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra. Es lo que explica con autoridad el joven Freud a su novia: “No quiero sin embargo que mis cartas queden siempre sin respuesta, y dejaría de inmediato de escribirte si no me respondes. Perpetuos monólogos a propósito de un ser amado, que no son ni rectificadas ni alimentados por el ser amado, des embocan en ideas erróneas sobre las relaciones mutuas, y nos vuelven extraños uno al otro cuando nos encontramos de nuevo y hallamos cosas diferentes a las que, sin asegurarnos de ello, habíamos imaginado.” (Aquel que aceptara las “injusticias” de la comunicación, que continuara hablando ligera mente, tiernamente, sin que se le responda, adquiriría una gran maestría: la de la Madre.)

WERTHER, 75.

FREUD: a su novia Martha: “¡Ah, ese hortelano Bünslow! ¡Qué oportunidad tiene de poder albergar a mi bienamada!” (*Correspondance*, 49).

GOETHE: citado por Freud.

LIAISONS DANGEREUSES, carta CV.

A. C.: conversación.

FREUD, *Correspondance*, 39.

La catástrofe

CATÁSTROFE. Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo.

- Mlle. de
Lepinasse
1. Hay dos regímenes de desesperación: la de desesperación lenta, la resignación activa (“Te de amo como es preciso amar, en la desesperación”), y la desesperación violenta: un día, después de no sé qué incidente, me encierro en mi habitación y rompo en sollozos: me lleva una ola poderosa, asfixiado de dolor; todo mi cuerpo se resiste y se revuelve: veo, como en un relámpago claro y frío, la destrucción a la que estoy condenado. Ninguna relación con la humillación insidiosa y en suma civilizada de los amores difíciles; ninguna relación con el pasmo del sujeto abandonado: no me autocompadezco. Es puro como una catástrofe: “¡Estoy perdido!”

(¿Causa? Nunca solemne, de ningún modo por declaración de ruptura; llega sin advertencia, ya sea por el efecto de una imagen insoportable o por el brusco rechazo sexual: lo infantil –verse abandonado por la Madre– pasa brutalmente a lo genital.)

- Bruno
Bettelheim
2. La catástrofe amorosa está quizás próxima de lo que se ha llamado, en el campo psicótico, una *situación extrema*, que es “una situación vivida por el sujeto como algo que debe destruirlo irremediamente”; la imagen surge de lo que pasó en Dachau. ¿No es indecente comparar la situación de un sujeto con mal de amores a la de un recluso de Dachau? ¿Una de las injurias más inimaginables de la Historia puede reencontrarse en un incidente fútil, infantil, sofisticado, oscuro, ocurrido a un sujeto cómodo, que es sólo presa de su Imaginario? Estas dos situaciones tienen, sin embargo, algo de común: son, literalmente, pánicas: son situaciones sin remanente, sin retorno: me he proyectado en el otro con tal fuerza que, cuando me falta, no puedo recuperarme: estoy perdido, para siempre.
- Etimología
F.W.

BETTELHEIM, *La fortaleza vacía*, introducción y p. 89. 54

ETIMOLOGÍA: “pánico” se relaciona con el dios Pan; pero se pueden emplear las etimologías como las palabras (se hace siempre) y fingir creer que “pánico” viene del adjetivo griego que quiere decir “todo”,
F.W.: conversación.

Los celos

CELOS. "Sentimiento que nace en el amor y que es producido por la creencia de que la persona amada prefiere a otro" (Littré).

- Werther
1. El celoso de la novela no es Werther; es el señor Schmidt, el novio de Friederike, el hombre del mal humor. Los celos de Werther llegan a través de las imágenes (ver a Alberto rodear con el brazo el talle de Carlota), no del pensamiento. Se trata (y ahí está una de las bellezas del libro) de una disposición trágica y no psicológica. Werther no odia a Alberto; simplemente, Alberto ocupa una plaza deseada: es un adversario (un competidor, en sentido propio), no un enemigo: no es "odioso". En sus cartas a Guillermo, Werther se muestra poco celoso. Solamente cuando se deja la confidencia para pasar al relato final, ahí se hace aguda, acre, la rivalidad, como si los celos advinieran por ese simple pasaje del yo al él, de un discurso imaginario (saturado del otro) a un discurso del Otro –del que el Relato es la voz estatutaria.
- Proust
Talleyrand
- El narrador proustiano tiene poca relación con Werther. ¿Está solamente enamorado? Únicamente está celoso; en él no hay nada de "lunar" –salvo cuando ama, amorosamente, a la Madre (la abuela).
- Hördelin
2. Werther es capturado por esta imagen: Carlota corta rebanadas de pan y las distribuye a sus hermanos y hermanas. Carlota es un pastel, y ese pastel se reparte: a cada uno su tajada: no soy el único –en nada soy el único, tengo hermanos, hermanas, debo compartir, debo inclinarme ante el reparto: ¿las diosas del Destino no son también las diosas del Reparto, las Parcas (de las que la última es la Muda, la Muerte)? Además, si no acepto la partición del ser amado niego su perfección, puesto que pertenece a la perfección de repartirse: Melite se reparte porque ella es perfecta, e Hiperión sufre por ello: "Mi tristeza verdaderamente carecía de límites. Fue preciso que me alejara." Así, sufro dos veces: por el reparto mismo, y por mi impotencia para soportar su nobleza.
- Freud
3. "Cuando amo, soy muy exclusivo", dice Freud (que se tomará aquí por arquetipo de la normalidad). Ser celoso es algo propio. Rechazar los celos ("ser perfecto") es pues transgredir una ley. Zulayha intentó seducir a José y el marido no se indignó por ello; es preciso dar una explicación de ese escándalo: la escena transcurre en Egipto y Egipto
- Djedidi

Etimología

está bajo un signo zodiacal que excluye los celos: Géminis. (Conformismo inverso: no es más celoso, se condenan las exclusividades, se vive entre varios, etcétera – ¡Realmente! –, ver qué pasa realmente: ¿y si me forzara a no ser más celoso por vergüenza de serlo? Son feos, son burgueses, los celos: son un afán indigno, un *celo* – y es este celo el que nosotros rechazamos.)

Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque temo que mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería: sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario.

TALLEMANT DES RÉAUX: Luis XIII: “Sus amores eran extraños amores: no tenía nada de enamorado, más que los celos” (*Historiettes*, I, 338).

HÖLDERLIN, *Hypérion*, 127 (señalado por J.-L. B.).

FREUD, *Correspondance*, 19.

DJEDIDI, 27. Zulayha lo logra “un poquito”. José cede “en la medida de un ala de mosquito” para que la leyenda no pueda poner en duda su virilidad.

ETIMOLOGÍA: ζήλος (*zéllos*) – *zelosus* – *jaloux* (palabra francesa tomada de los trovadores).

Laetitia

CIRCUNSCRIBIR. Para reducir su infortunio, el sujeto pone su esperanza en un método de control que le permita circunscribir los placeres que le da la relación amorosa: por una parte, guardar estos placeres, aprovecharlos plenamente, y, por la otra, cerrar la mente a las amplias zonas depresivas que separan estos placeres: “olvidar” al ser amado fuera de los placeres que da.

- Leibniz
1. Cicerón, y después Leibniz, opusieron *gaudium* y *laetitia*. *Gaudium* es el “placer que el alma experimenta cuando considera la posesión de un bien presente o futuro como asegurada; y estamos en posesión de ese bien cuando se encuentra de tal suerte en nuestro poder que podemos gozar de él cuando queremos”. *Laetitia* es un placer alegre, “un estado en que el placer predomina en nosotros” (en medio de otras sensaciones, a veces contradictorias). *Gaudium* es aquello con lo que sueño: gozar de una posesión vitalicia. Pero no pudiendo acceder a *Gaudium*, del que estoy separado por mil obstáculos, sueño con replegarme en *Laetitia*: ¿si pudiera obtener de mí mismo limitarme a los placeres alegres que el otro me da, sin contaminarlos, sin mortificarlos con la angustia que les sirve de juntura? ¿Si pudiera tener, de la relación amorosa, una visión antológica? ¿Si comprendiera, en un primer momento, que una gran preocupación no excluye momentos de puro placer (como el capellán de *Madre Coraje* al explicar que “la guerra no excluye la paz”) y si consiguiera, en un segundo momento, olvidar sistemáticamente las zonas de alarma que separan estos momentos de placer? ¿Si pudiese ser atolondrado, inconsecuente?
- Brecht
2. Ese proyecto es loco, puesto que lo Imaginario es *precisamente* definido por su coalescencia (*su engrudo*), o todavía más: su poder de impregnación: nada, de la imagen, puede ser olvidado; una memoria extenuante impide abandonar *a voluntad* al amor, en suma, habitarlo sabiamente, razonablemente. Puedo muy bien imaginar procedimientos para obtener la circunscripción de mis placeres (convertir la escasez de frecuentación en lujo de la relación, a la manera epicúrea; o, más aún, considerar al otro como perdido, y por lo tanto experimentar, cada vez que él vuelve, el alivio de una resurrección), pero es trabajo perdido: la *miseria*, amorosa es indisoluble; se debe sufrir o salirse: *arreglar* es imposible (el amor no

es ni dialéctico ni reformista). (Versión triste de la circunscripción de los placeres: mi vida es una ruina: algunas cosas quedan en su lugar, otras están disueltas, derrumbadas: es el deterioro.)

LEIBNIZ, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. II, XX, 141.
BRECHT, *Madre Coraje*, cuadro VI.

“Tutti sistemati”

COLOCADOS. El sujeto amoroso ve a todos los que lo rodean “colocados”, pareciéndole cada uno como provisto de un pequeño sistema práctico y afectivo de vínculos contractuales, de los que se siente excluido; experimenta entonces un sentimiento ambiguo de envidia y de irrisión.

Werther
D.F.

1. Werther quiere *colocarse*: “Yo... ¡su marido! Oh, Dios que me hiciste, si me hubieras deparado esa dicha, mi vida entera hubiera sido una constante oración, etcétera”: Werther quiere una plaza que está ya tomada, la de Alberto. Quiere entrar en sistema (“colocado”, en italiano, se dice *sistemato*). Puesto que el sistema es un conjunto en el que todo el mundo tiene su plaza (incluso aunque no sea buena); los esposos, los amantes, los tríos, los propios marginados (droga, seducción), bien alojados en su marginalidad: todo el mundo salvo yo. (Juego: hay tantas sillas como niños, menos una; mientras los niños giran una dama toca el piano; cuando se de tiene, cada niño se precipita sobre una silla y se sienta, salvo el menos hábil, el menos brutal o el menos afortunado, que queda en pie, bobo, *de más*: el enamorado.)
2. ¿De qué los *sistemati* que me rodean pueden darme envidia? ¿De qué, viéndolos, soy excluido? No puede ser sino de un “sueño”, de un “idilio”, de una “unión”: hay demasiadas quejas de los “colocados” a propósito de su sistema y el sueño de unión forma otra figura.

No, lo que yo fantaseo en el sistema es muy modesto (fantasma tanto más paradójico cuanto que no tiene brillo): quiero, deseo, muy simplemente, una *estructura* (esta palabra, hasta hace poco, hacía rechinar los dientes: se la veía como el colmo de la abstracción). Es cierto, no hay una felicidad de la estructura; pero toda estructura es *habitabile*, lo que constituye precisamente, tal vez, su mejor definición. Puedo muy bien habitar lo que no me hace feliz; puedo a la vez quejarme y quedarme; puedo rechazar el sentido de la estructura que sufro y atravesar sin disgusto algunos de sus tramos cotidianos (hábitos, pequeños placeres, pequeñas seguridades, cosas soportables, tensiones pasajeras); y esta firmeza del sistema (que lo hace precisamente habitable), puede incluso proporcionarme un gusto pervertido: Daniel el Estilita vivía muy bien sobre su columna: había hecho de ella (cosa sin embargo difícil) una estructura.

Querer colocarse es querer procurarse de por vida una escucha dócil. Como apuntalamiento, la estructura está separada del deseo: lo que yo quiero, muy sencillamente, es ser “entretenido”, a la manera de un (o una) prostituido (a) superior.

3. La estructura del otro (puesto que el otro tiene siempre su estructura de vida, de la que no formo parte) tiene algo de irrisorio: veo al otro obstinarse en vivir según las mismas rutinas: retenido aparte, se me aparece fijo, *eterno* (podemos concebir la eternidad como ridícula).

Cada vez que veía al otro, inopinadamente, en su “estructura” (*sistemato*), me sentía fascinado: creía contemplar una *esencia*: la de la conyugalidad. Cuando el tren atraviesa, por encima, las grandes ciudades de Holanda, la mirada del viajero domina los interiores sin cortinas, bien iluminados, donde cada uno parece consagrarse a su intimidad como si no fuera visto por miles de pasajeros: nos es dado entonces ver una esencia de Familia; y, cuando, en Hamburgo, uno se pasea a lo largo de los muros de vidrio en cuyos escaparates las mujeres fuman y esperan, podemos ver la esencia de la Prostitución. (Fuerza de las estructuras: he ahí tal vez lo que es deseado en ellas.)

D. F.: conversación.

“Me duele el otro”

COMPASIÓN. El sujeto experimenta un sentimiento de compasión violenta con respecto al objeto amado cada vez que lo ve, lo siente o lo sabe desdichado o amenazado por tal o cual razón, exterior a la relación amorosa misma.

- Nietzsche
1. “Suponiendo que sintamos al otro como él se experimenta a sí mismo —lo que Schopenhauer denomina *compasión* y que se llamaría más precisamente unión en el sufrimiento, unidad de sufrimiento—, deberíamos odiarlo cuando él mismo, como Pascal, se encuentra aborrecible.” Si el otro sufre alucinaciones, si teme volverse loco, debería yo mismo alucinar, enloquecer. Ahora bien, sea cual fuere la fuerza del amor esto no se produce: estoy conmovido, angustiado, porque es horrible ver sufrir a la gente que se ama, pero, al mismo tiempo, permanezco seco, impermeable. Mi identificación es imperfecta: soy una Madre (el otro me da preocupaciones), pero una Madre insuficiente; me agito demasiado, en proporción incluso de la reserva profunda en que, de hecho, me mantengo. Puesto que, en el mismo momento en que me identifico “sinceramente” con el infortunio del otro, lo que leo en esa desdicha es que se ha producido *sin mí*, y que, siendo desgraciado por sí mismo, el otro me abandona: si sufre sin que yo sea la causa, es que no cuento para él: su sufrimiento me anula en la medida en que lo constituye fuera de mí mismo.
- Michelet
2. Y entonces, inversamente: puesto que el otro sufre sin mí, ¿por qué sufrir en su lugar? Su infortunio lo lleva lejos de mí; no puedo más que perder el aliento si corro tras él, sin esperanza de alcanzarlo jamás, de entrar en coincidencia con él. Separémonos pues un poco, hagamos el aprendizaje desde cierta distancia. Que surja la palabra reprimida que aflora a los labios de todo sujeto, en cuanto sobrevive a la muerte del prójimo: ¡*Vivamos!*
- Banquete
3. Sufriré por lo tanto con el otro, pero sin *exagerar*, sin perderme. A esta conducta, a la vez muy afectiva y muy controlada, muy amorosa y muy pulcra, se le podría dar un nombre: es la *delicadeza*: es como la forma “sana” (civilizada, artística) de la compasión. (Até es la diosa del extravío pero Platón habla de la delicadeza de Até: su pie es alado, apenas toca el suelo.)

NIETZSCHE, *Aurora*, I, aforismo 63.

MICHELET: cuando dijo: "Me duele Francia."

“Quiero comprender”

COMPRENDER. Al percibir de golpe el episodio amoroso como un nudo de razones inexplicables y de soluciones bloqueadas, el sujeto exclama: “¡Quiero comprender (lo que me ocurre)!”

1. ¿Qué pienso del amor? – En resumen, no pienso nada. Querría saber *lo que es*, pero estando dentro lo veo en existencia, no en esencia. Aquello de donde yo quiero conocer (el amor) es la materia misma que uso para hablar (el discurso amoroso). Ciertamente se me permite la reflexión, pero como esta reflexión es inmediatamente retomada en la repetición de las imágenes no deriva jamás en reflexividad: excluido de la lógica (que su pone lenguajes exteriores unos a otros), no puedo pretender *pensar bien*. Igualmente discurriré bellamente sobre el amor a lo largo del año, pero no podré atrapar el concepto más que “por la cola”: por *destellos*, fórmulas, hallazgos de expresión, dispersados a través del gran torrente de lo Imaginario; estoy en el *mal lugar* del amor, que es su lugar deslumbrante: “El lugar más sombrío – dice un proverbio chino – está siempre bajo la lámpara.”
Reik
2. Al salir del cine, solo, rumiando mi problema amoroso, que la película no ha podido hacerme olvidar, lanzo esta curiosa exclamación: ¡basta: *que se acabe!*, pero: *¡quiero comprender* (lo que me ocurre)!
3. Represión: quiero analizar, saber, enunciar en otro lenguaje que no sea el mío; quiero representarme a mí mismo mi delirio, quiero “mirar a la cara” lo que me divide, lo que me recorta. *Comprended vuestra locura*: tal era el mandato de Zeus cuando ordenó a Apolo volver los rostros de los Andróginos divididos (como un huevo, como una serba) por el corte (el vientre) “para que la vista de su seccionamiento los vuelva menos osados”. ¿Comprender no es escindir la imagen, deshacer el *yo*, órgano soberbio de la ignorancia?
Banquete
4. Interpretación: no es eso lo que quiere decir vuestro grito. Ese grito, en verdad, es todavía un grito de amor: “Quiero comprenderme, hacerme comprender, hacerme conocer, hacerme abrazar, quiero que alguien me lleve consigo.” He aquí lo que significa vuestro grito.
A.C.

- Etimología
5. Quiero cambiar de sistema: no desenmascarar más, no interpretar más, sino hacer de la conciencia misma una droga y a través de ella acceder a la visión sin remanente de lo real, al gran sueño claro, al amor profético.

(¿Y si la conciencia —una conciencia semejante— fuera nuestro porvenir humano? ¿Y si, por un giro supletorio de la espiral, un día, resplandeciente entre los demás, desaparecida toda ideología reactiva, la conciencia se convirtiera finalmente en esto: la abolición de lo manifiesto y de lo latente, de la apariencia y de lo oculto? ¿Si se requiriera del análisis no ya destruir la fuerza (ni tampoco corregirla o dirigirla), sino solamente *decorarla*, como lo haría un artista? ¿Nos imaginamos que la ciencia de los lapsus descubra un día su propio lapsus y que ese lapsus sea: una forma nueva, inaudita, de la conciencia?)

REIK: proverbio citado por Reik, 184. 66

BANQUETE, 81.

A.C.: carta.

ETIMOLOGÍA: los griegos oponían ὄναρ (*onar*), el sueño común, y ὑπάρ (*hypar*), la visión profética (jamás creída). Señalado por J.-L. B.

“¿Qué hacer?”

CONDUCTA. Figura deliberativa: el sujeto a moroso se plantea con angustia problemas, con mucha frecuencia fútiles, de conducta: ante tal alternativa ¿qué hacer?, ¿cómo actuar?

Werther

1. ¿Hay que continuar? Guillermo, el amigo de Werther, es el hombre de la Moral, ciencia segura de las conductas. Esta moral es de hecho una lógica: o bien esto o bien aquello; si elijo (si señalo) esto, entonces, de nuevo, esto o aquello: y así sucesivamente hasta que, de tal cascada de alternativas, surja por fin un acto puro — puro de todo pesar, de todo estremecimiento. Amas a Carlota: *o bien tienes alguna esperanza y entonces actúas; o bien no tienes ninguna y entonces renuncias*. Tal es el discurso del sujeto “sano”: *o bien, o bien*. Pero el sujeto amoroso responde (es lo que hace Werther): trato de deslizarme entre los dos polos de la alternativa: es decir: *no tengo ninguna esperanza, pero sin embargo...* O incluso: elijo obstinadamente no elegir; elegí la deriva: *continúo*.
2. Mis angustias de conducta son fútiles, incesantemente cada vez más fútiles, al infinito. Si el otro, accidental o descuidadamente, me da el número de teléfono de un lugar donde puedo encontrarlo a tales horas, enloquezco de inmediato: ¿debo o no debo telefonarle? (No serviría de nada decirme que *puedo* telefonarle — tal es el sentido objetivo, razonable, del mensaje —, puesto que precisamente por ese *permiso* ya no sé qué hacer.)

Es fútil lo que aparentemente no tiene, no tendrá, consecuencias. Pero para mí, sujeto amoroso, todo lo que es nuevo, lo que altera, no se recibe como si fuera un hecho sino como si fuera un signo que es necesario interpretar. Desde el punto de vista amoroso, el hecho se vuelve consecuente puesto que se transforma enseguida en signo: es el signo, no el hecho, el que es consecuente (por su resonancia). Si el otro me ha dado ese nuevo número de teléfono, eso ¿qué signo representa? ¿Era una invitación a usarlo *de inmediato*, por placer, o solamente, *llegado el caso*, por necesidad? Mi respuesta será ella misma un signo, que el otro interpretará fatalmente, desencadenando así, entre él y yo, un cruzamiento tumultuoso de imágenes. *Todo significa*: mediante esta proposición yo me frago, me ato en el cálculo, me impido gozar.

A veces, a fuerza de pensar en “nada” (como diría la gente), me agoto; intento entonces, sobresaltado, recurrir, como un ahogado que se impulsa con los pies desde el suelo del mar, a una decisión *espontánea* (la espontaneidad: gran sueño: paraíso, poder, goce): ¡Y bien, telefonéale, ya que tienes ganas! Pero el recurso es vano: el tiempo amoroso no permite ajustar el impulso y el acto, hacerlos coincidir: no soy el hombre de los pequeños “acting-out”; mi locura es moderada, no se ve; *inmediatamente* tengo miedo de las consecuencias, de toda consecuencia: es mi miedo –mi deliberación– el que es “espontáneo”.

Zen

3. El *karma* es el encadenamiento (desastroso) de las acciones (de sus causas y de sus efectos). El budista quiere retirarse del karma; quiere suspender el juego de la causalidad; quiere alejar los signos, ignorar la cuestión práctica: ¿qué hacer? No ceso de planteármela y suspiro por esa suspensión del karma que es el *nirvana*. Igualmente, las situaciones que, por azar, no me imponen ninguna responsabilidad de conducta, por dolorosas que sean, son recibidas en una especie de paz; sufro, pero al menos no tengo que decidir nada; la máquina amorosa (imaginaria) marcha aquí absolutamente sola, sin mí; como un obrero de la era electrónica, o como el perezoso que se sienta al fondo del aula, no tengo más que *estar ahí*: el karma (la máquina, el aula) se mueve ante mí, pero sin mí. En la desgracia misma puedo, por un momento muy breve, acondicionarme un *pequeño rincón de pereza*.

WERTHER, 47.

La connivencia

CONNIVENCIA. El sujeto se imagina hablando del ser amado con una persona rival y esta imagen desarrolla extrañamente en él una aceptación de complicidad.

1. El/la con quien puedo hablar del ser amado es el/la que lo ama en la misma medida que yo, como yo: mi simétrico, mi rival, mi oponente (la rivalidad es una cuestión de lugar). Puedo entonces finalmente comentar al otro *con quien se reconoce*; se produce una igualdad de saber, un goce de inclusión; en ese comentario, ni se aleja ni se desmenuza al objeto; permanece inserto en el discurso dual, protegido por él. Coincido al mismo tiempo con la Imagen y con ese segundo espejo que refleja lo que soy (en el rostro rival leo mi miedo, mis celos). Palabrería agitada, suspendidos todos los celos, en torno de ese ausente del que dos miradas convergentes refuerzan su naturaleza objetiva: nos libramos a una experiencia rigurosa, lograda, puesto que hay dos observadores y ambas observaciones se hacen en las mismas condiciones: el objeto es *probado*: descubro que *tengo razón* (de estar feliz, de estar herido, de estar inquieto).

Etimología (Connivencia: *connivere*: quiere decir, al mismo tiempo: guiño, pestañeo, cierro los ojos.)

2. Se llega a esta paradoja: es el propio ser amado quien, en la relación *trial*, está casi *de más*. Esto se lee en ciertas *perplejidades*. Cuando el propio objeto amado se queja de mi rival, lo desprecia, no sé cómo dar la réplica a esta queja: por una parte, es “noble” no aprovecharse de una confianza que me sirve – parece “reforzar” mi posición–; y por otra parte soy prudente: sé que ocupo el mismo lugar que mi oponente y que, desde ese momento, abolidos todo valor y toda psicología, nada puede impedir que un día sea yo también objeto de menosprecio. A veces incluso soy yo mismo quien hago al otro cierto elogio de mi rival (¿para ser “liberal?”), contra lo cual el otro, curiosamente (¿para halagarme?), protesta.
3. Los celos son una ecuación con tres términos permutables (indecidibles): se está siempre celoso de dos personas a la vez: estoy celoso de quien amo y de quien lo ama. El *odiosamato* (así se dice “rival” en italiano) es *también* amado por mí: me interesa, me intriga,

D.F.

me llama (véase *El eterno marido* de Dostoievski).

D. F.: conversación.

“Cuando mi dedo por descuido.

CONTACTOS. La figura refiere a todo discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la piel) del ser deseado.

- Werther
1. Por descuido, el dedo de Werther toca el dedo de Carlota, sus pies, bajo la mesa, se encuentran. Werther podría abstraerse del sentido de esas casualidades; podría concentrarse corporalmente en esas endebles zonas de con tacto y gozar de ese trozo de dedo o de pie inerte, de una manera fetichista, *sin inquietarse por la respuesta* (como Dios —es su etimología—, el Fetiche no responde). Pero precisamente Werther no es perverso, está enamorado: crea el sentido, siempre, en todas partes, de nada, y es el sentido el que lo hace estremecerse: está en el incendio del sentido. Todo contacto, para el enamorado, plantea la cuestión de la respuesta: se le pide a la piel que responda.

(Presiones de manos —inmenso expediente novelesco—, gesto tenue en el interior de la palma, rodilla que no se aparta, brazo extendido, como si tal cosa, a lo largo de un respaldo de diván, y sobre el cual la cabeza del otro va poco a poco a reposar, son la región paradisíaca de los signos sutiles y clandestinos: como una fiesta, no de los sentidos, sino del sentido.)

- Proust
2. Charlus toma el mentón del narrador y deja ascender sus dedos magnetizados hasta sus orejas, “como los dedos de un peluquero”. Este gesto insignificante, que yo comienzo, lo continúa otra parte de mí; sin que nada, físicamente, lo interrumpa, se bifurca, pasa de la simple función al sentido deslumbrante, el de la demanda de amor. El sentido (el destino) electriza mi mano; voy a desgarrar el cuerpo opaco del otro, a obligarlo (ya sea que responda, o que se retire, o que deje hacer) a entrar en el juego del sentido: voy a *hacerlo hablar*. En el campo amoroso no hay *acting-out*: ninguna pulsión, tal vez incluso ningún placer, nada más que signos, una actividad desprovista de habla: disponer, en cada ocasión furtiva, el sistema (el paradigma) de la pregunta y la respuesta.

WERTHER, 41.

PROUST. *Le côté de Guermantes*, II, 562.

Acontecimientos, reveses, contrariedades

CONTINGENCIAS. Pequeños acontecimientos, incidentes, reveses, fruslerías, mezquindades, futilidades, pliegues de la existencia amorosa; todo nudo factual cuya resonancia llega a atravesar las miras de felicidad del sujeto amoroso, como si el azar intrigase contra él.

1. “Puesto que esta mañana X... estaba de buen humor, puesto que recibí de él un regalo, puesto que la próxima cita está bien convenida —pero, puesto que, inopinadamente, esta noche, volví a encontrar a X... acompañado de Y..., puesto que creí verlos cuchichear al descubrirme, puesto que este encuentro puso de manifiesto la ambigüedad de la situación, y tal vez incluso la duplicidad de X...—, la euforia ha cesado.”
2. El incidente es fútil (es siempre fútil) pero va a atraer hacia sí todo mi lenguaje. Lo transformo enseguida en acontecimiento importante, *pensado* por algo que se parece al destino. Es una capa que cae sobre mí arrastrándolo todo. Circunstancias innumerables y tenues tejen así el velo negro de la Maya, el tapiz de las ilusiones, de los sentidos, de las palabras. Me pongo a *clasificar* lo que me ocurre. El incidente, ahora, se hará notar, como el guisante bajo los veinte colchones de la princesa; como un pensamiento diurno enviado a un sueño, será el empresario del discurso amoroso, que va a fructificar gracias al capital de lo Imaginario.
3. En el incidente, no es la causa lo que me retiene y repercute en mí, es la estructura. Toda la estructura de la relación viene a mí como se tiende un mantel: sus resaltos, sus trampas, sus callejones sin salida (así, en la minúscula lente que adornaba el portaplumas de nácar, podía yo ver París y la Torre Eiffel). No recrimino, no sospecho, no busco las causas; veo con pavor la *extensión* de la situación en la que estoy preso; no soy el hombre del resentimiento, sino el de la fatalidad.

(El incidente es para mí un signo, no un indicio: el elemento de un sistema, no la eflorescencia de una causalidad.)

4. A veces, históricamente, mi propio cuerpo produce el incidente: una velada de la que anticipaba el goce, una declaración solemne de la

Andersen

Freud

que esperaba un efecto benéfico, las bloqueo con un cólico, con una gripe: todos los sustitutos posibles de la afonía histérica.

FREUD, La interpretación de los sueños, 98.

El corazón

CORAZÓN. Esta palabra vale para toda clase de movimientos y de deseos, pero lo que es constante es que el corazón se constituya en objeto de donación – aunque sea mal apreciado o rechazado.

- Werther
1. El corazón es el órgano del deseo (el corazón puede henchirse, desfallecer, etc., como el sexo), tal como es conservado, encantado, en el campo de lo Imaginario. ¿Qué van a hacer de mi deseo el mundo, el otro? He aquí la inquietud en que se concentran todos los movimientos del corazón, todos los “problemas” del corazón.
 2. Werther se queja del príncipe^{**}: “Él aprecia mi espíritu y mi talento más que este corazón, que sin embargo es mi único orgullo [...] ¡Ah!, lo que yo sé cualquier otro puede saberlo; mi corazón, soy el único que lo tengo.” Me esperas allí donde no voy a ir: me amas allí donde no estoy. O más aún: el mundo y yo no nos interesamos en la misma cosa; y, para mi desgracia, esta cosa dividida soy yo; yo no me intereso (dice Werther) en mi espíritu; él no se interesa en mi corazón.
 3. El corazón es eso que yo creo dar. Cada vez que esta donación me es devuelta sería poco decir, como Werther, que el corazón es lo que resta de mí, una vez despojado de todo el espíritu que se me presta y que no quiero: el corazón es lo que *me* queda, y este corazón que me queda sobre el corazón es el corazón oprimido: oprimido por el reflejo que lo ha colmado de sí mismo (sólo los enamorados y el niño tienen el corazón oprimido).

(X... debe partir por unas semanas y tal vez más; quiere, en el último momento, comprar un reloj para su viaje; la vendedora le hace mala cara: “¿Cuál quiere? ¿El mío? Usted debía ser muy joven cuando valían ese precio”, etc.; ella no sabe que tengo el *corazón oprimido*.)

WERTHER, 67. 78

El cuerpo del otro

CUERPO. Todo pensamiento, toda emoción, todo interés suscitados en el sujeto amoroso por el cuerpo amado.

1. Su cuerpo estaba dividido: por una parte, su cuerpo propio – su piel, sus ojos –, tierno, cálido, y, por la otra, su voz, breve, contenida, sujeta a accesos de distanciamiento, su voz, que no daba lo que daba su cuerpo. O incluso: por un lado, su cuerpo mullido, tibio, justamente suave, afelpado, jugando con la timidez, y, por el otro, su voz – la voz, siempre la voz –, sonora, bien formada, mundana, etc.
2. A veces una idea se apodera de mí: me pongo a escrutar largamente el cuerpo amado (como el narrador ante el sueño de Albertina). *Escrutar* quiere decir *explorar*: exploro el cuerpo del otro como si quisiera ver lo que tiene dentro, como si la causa mecánica de mi deseo estuviera en el cuerpo adverso (soy parecido a esos chiquillos que desmontan un despertador para saber qué es el tiempo). Esta operación se realiza de una manera fría y asombrada; estoy calmo, atento, como si me encontraran ante un insecto extraño del que bruscamente *ya no tengo miedo*. Algunas partes del cuerpo son particularmente apropiadas para esta *observación*: las pestañas, las uñas, el nacimiento de los cabellos, los objetos muy parciales. Es evidente que estoy entonces en vías de fetichizar a un muerto. La prueba de ello es que, si el cuerpo que yo escruto sale de su inercia, si se pone *a hacer algo*, mi deseo cambia; si, por ejemplo, veo al otro *pensar*, mi deseo cesa de ser perverso, vuelve a hacerse imaginario, y regreso a una Imagen, a un Todo: una vez más, amo.

Proust

(Veía todo su rostro, su cuerpo, fríamente: sus pestañas, la uña de su pulgar, la finura de sus cejas, de sus labios, el esmalte de sus ojos, un toque de belleza, una manera de extender los dedos al fumar; estaba fascinado – no siendo la fascinación, en suma, más que el extremo del desapego – por esta suerte de figurín coloreado, porcelanizado, vitrificado, en el que podía leer, sin comprender nada, *la causa de mi deseo*.)

La conversación

DECLARACIÓN. Propensión del sujeto amoroso a conversar abundantemente, con una emoción contenida, con el ser amado, acerca de su amor, de él, de sí mismo, de ellos: la declaración no versa sobre la confesión de amor, sino sobre la forma, infinitamente comentada, de la relación amorosa.

1. El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es “yo te deseo”, y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a sí mismo); por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo por hacer durar el comentario al que someto la relación.

(Hablar amorosamente es desvivirse sin término, sin crisis; es practicar una relación sin orgasmo. Existe tal vez una forma literaria de este *coitus reservatus*: es el galanteo.)

2. La pulsión de comentario se desplaza, sigue la vía de las sustituciones. En principio, discurro sobre la relación para el otro; pero también puede ser ante el confidente: de *tú* paso a *él*. Y después, de *él*, paso a *uno*: elaboro un discurso abstracto sobre el amor, una filosofía de la cosa, que no sería pues, en suma, más que una palabrería generalizada. Retomando desde allí el camino inverso, se podrá decir que todo propósito que tiene por objeto al amor (sea cual fuere el sesgo destacado) implica fatalmente una alocución secreta (me dirijo a alguien que ustedes no conocen pero que está ahí al final de mis máximas). En *El banquete*, esta alocución tal vez exista: sería a Agatón a quien Alcibíades interpelaría y desearía, ante los oídos de un analista, Sócrates.

Lacan

(La atopía del amor, la aptitud que lo hace escapar a todas las disertaciones, sería que *en última instancia* no es posible hablar de amor más que *según una estricta determinación alocutoria*; sea filosófico, gnómico, lírico o novelesco, hay siempre, en el discurso

sobre el amor, alguien a quien nos dirigimos. Este alguien pasó al estado de fantasma o de criatura venidera. Nadie tiene deseos de hablar del amor si no es *por* alguien.)

La dedicatoria

DEDICATORIA. Episodio de lenguaje que acompaña todo regalo amoroso, real o proyectado, y, más generalmente, todo gesto, efectivo o interior, por el cual el sujeto dedica alguna cosa al ser amado.

1. El regalo amoroso se busca, se elige y se compra dentro de la mayor excitación – excitación tal que parece ser del orden del goce. Calculo activamente si ese objeto complacerá, si no decepcionará, o si, por el contrario, pareciendo demasiado importante, no denunciará por sí mismo el delirio – o el embaucamiento en el que estoy aprisionado. El regalo amoroso es solemne; arrastrado por la metonimia *voraz* que regula la vida imaginaria, me transporto por entero en él. A través de ese objeto te doy mi Todo, te toco con mi falo; es por eso que estoy loco de excitación, que recorro las tiendas, que me obstino en encontrar el buen fetiche, el fetiche brillante, logrado, que se adaptará *perfectamente* a tu deseo.

El regalo es caricia, sensualidad: vas a tocar lo que he tocado, una tercera piel nos une. Regalo a X... una pañoleta y la lleva puesta: X... me *regala* el hecho de llevarla; y, por otra parte, así es como, ingenuamente, lo concibe y lo dice. *A contrario*: toda moral de la pureza requiere que el regalo sea desenvuelto por la mano que lo da o que lo recibe: en la ordenación budista los objetos personales, las tres vestiduras, se le ofrecen al bonzo sobre angarillas; el bonzo las acepta tocándolas con un bastón, no con la mano; así, en el futuro, todo lo que le sea donado – y de lo que ha de vivir – será dispuesto sobre una tabla, en el suelo o sobre un abanico.

Zen

2. Tengo este miedo: que el objeto regalado no funcione bien a causa de una deficiencia maliciosa; si es un cofrecillo (hallado con tantos trabajos), por ejemplo, que no funcione la cerradura (las dueñas de la tienda son mujeres de mundo; y la tienda hasta se llama: "*Because I love*": ¿Será pues *porque amo*, que esto no funciona?). El goce del regalo, entonces, se apaga, y el sujeto sabe que lo que da, no lo posee.

Ph.S

(No se regala más que un objeto: X... se está analizando, Y... quiere también hacerse analizar: ¿el análisis como un regalo de amor?)

El regalo no es forzosamente una basura, pero tiene de todos modos

vocación de desperdicio: no sé qué hacer con el regalo que recibo, no se ajusta a mi espacio, estorba, está de más: “¿Qué voy a hacer con tu regalo?!” se convierte en la frase-farsa del regalo amoroso.

3. Es un argumento típico de la “escena” actuarle al otro lo que se le da (tiempo, energía, dinero, ingenio, otras relaciones, etc.); puesto que ello es provocar la réplica que hace funcionar toda escena: ¡Y yo! ¡y yo! ¡qué es lo que no te doy! El regalo revela entonces la prueba de fuerza de la que es instrumento: “Te daré más de lo que me das y así te dominaré” (en los grandes *potlatches* amerindios se llegaba así a incendiar aldeas, a degollar esclavos).

Declarar lo que regalo es seguir el modelo familiar: *mira los sacrificios que hacemos por ti*; o más aún: *nosotros te hemos dado la vida* (– *Pero ¡qué voy a hacer yo, con la vida!*, etc.). Hablar el regalo es colocarlo en una economía de intercambio (de sacrificio, de subasta, etc.); a la que se opone el gasto silencioso.

Banquete
R.H.

4. “A ese dios, ¡oh Fedro!, dedico este discurso...” No se puede regalar lenguaje (¿cómo hacerlo pasar de una mano a otra?), pero se lo puede dedicar –puesto que el otro es un pequeño dios. El objeto obsequiado se reabsorbe en el decir suntuoso, solemne, de la consagración, en el gesto poético de la dedicatoria; el regalo se exalta en la sola voz que lo dice, si esta voz es *mesurada* (métrica); o aún: *cantada* (lírica); es el principio mismo del *Himno*. No pudiendo dar nada, dedico la dedicatoria misma, en la que se absorbe todo lo que tengo que decir:

Baudelaire

“A la muy querida, a la muy bella,
Que colma mi corazón de claridad,
Al ángel, al ídolo inmortal...”

El canto es el suplemento precioso de un mensaje vacío, enteramente contenido en su intención, puesto que lo que regalo cantando es a la vez mi cuerpo (a través de mi voz) y el mutismo con que lo golpeas. (El amor es mudo, dice Novalis; sólo la poesía lo hace hablar.) *El canto no quiere decir nada*: por eso entenderás finalmente que te lo doy; tan inútil como la hebra de lana, el guijarro, que el niño tiende a su madre.

Bodas de
Fígaro

5. Impotente para enunciarse, para enunciar, el amor quiere sin embargo pregonarse, exclamarse, escribirse por todas partes: “*all’acqua, alfombra, ai monti, ai jiori, all’erbe, ai jonti, all’eco, olí’aria, ai venti...*” No bien el sujeto amoroso crea o elabora una obra

cualquiera, se apodera de él una pulsión de dedicatoria. Lo que hace, quiere inmediatamente, incluso por anticipado, regalarlo a quien ama, a aquel por quien ha trabajado, o trabajará. El encabezado del nombre dirá el regalo.

Sin embargo, salvo el caso del Himno, que confunde el envío y el texto mismo, lo que sigue a la dedicatoria (a saber, la obra misma) tiene poca relación con esa dedicatoria. El objeto que regalo no es ya tautológico (te doy lo que te doy) sino *interpretable*; hay un sentido (los sentidos) que desborda con mucho su intención; por más que escriba tu nombre sobre mi obra, ésta ha sido escrita para “ellos” (los otros, los lectores). Es pues por una fatalidad de la escritura misma que no se puede decir de un texto que es amoroso, sino solamente, como máximo, que ha sido hecho “amorosamente”, como un pastel o una pantufla bordada.

E incluso: ¡menos aún que una pantufla! Puesto que la pantufla ha sido hecha para tu pie (tu medida y tu placer); el pastel ha sido hecho o elegido para tu gusto: hay una cierta adecuación entre esos objetos y tu persona. Pero la escritura no dispone de esta complacencia. La escritura es seca, obtusa; es una especie de apisonadora; sigue su curso, indiferente, sin delicadeza; mataría “padre, madre, amante”, antes que desviarse de su fatalidad (por lo demás enigmática). Cuando escribo, debo rendirme a esta evidencia (que, según mi Imaginario, me desgarrar): no hay ninguna benevolencia en la escritura sino más bien un terror: sofoca al otro, que, lejos de percibir en ella la donación, lee una afirmación de dominio, de poder, de goce, de soledad. De ahí la cruel paradoja de la dedicatoria: quiero regalarte a cualquier precio lo que te asfixia.

(Comprobamos a menudo que un sujeto que escribe no posee para nada la escritura de su imagen privada: quien me ama “por mí mismo”, no me ama por mi escritura (y yo sufro por ello). ¡Es indudable que amar a la vez dos significantes en el mismo cuerpo resulta demasiado! Eso lo sabe cualquiera. Y si por excepción se produce, es la Coincidencia, el Soberano Bien.)

6. No puedo pues darte lo que he creído escribir para ti; a ello debo rendirme: la dedicatoria amorosa es imposible (no me contentaría con un encabezado mundano, perezoso de dedicar te una obra que se nos escapa a los dos). La operación en la que se apresura al otro no es un encabezado. Es, más profundamente, una inscripción: el otro está inscrito, se ha inscrito en el texto, dejó ahí su huella, múltiple. Si, de ese libro, tú no fueras más que quien lo dedica, no saldrías de tu dura

Pasolini

condición de *objeto* (amado) –de dios–; pero tu presencia en el texto, por lo mismo que eres allí irreconocible, no es la de una figura analógica, la de un fetiche: es la de una fuerza, que no está, desde ese momento, segura. Poco importa, pues, que te sientas continuamente reducido al silencio, que tu propio discurso te parezca ahogado bajo el discurso, monstruoso, del sujeto amoroso: en *Teorema* el “otro” no habla, pero inscribe algo en cada uno de los que lo desean –opera lo que los matemáticos denominan una catástrofe (la descomposición de un sistema por otro): es verdad que ese mudo es un ángel.

ZEN: Percheron, 99.

PH. S.: conversación.

BANQUETE: discurso de Agatón, 101.

R. H.: conversación.

BODAS DE FÍGARO: aria de Querubín (acto I).

“Somos nuestros propios demonios”

DEMONIOS. A veces le parece al sujeto amoroso que esta poseído por un demonio de lenguaje que lo impulsa a herirse a sí mismo y a expulsarse — según una expresión de Goethe — del paraíso que, en otros momentos, la relación amorosa constituye para él.

Goethe

1. Una fuerza precisa arrastra a mi lenguaje hacia el mal que puedo hacerme a mí mismo: el régimen motor de mi discurso es el piñón libre: el lenguaje actúa como bola de nieve, sin ningún pensamiento táctico de la realidad. Trato de hacerme daño, me expulso a mí mismo de mi paraíso, afanándome en suscitar en mí las imágenes (de celos, de abandono, de humillación) que pueden herirme; y la herida abierta, la mantengo, la alimento con otras imágenes, hasta que otra herida viene a producir un efecto de diversión.
2. El demonio es plural (“mi nombre es Legión”, *Lucas, 8, 30*). Cuando se rechaza a un demonio, cuando por fin le impongo silencio (por azar o por lucha), hay otro que levanta la cabeza a la vera y se pone a hablar. La vida demoníaca de un enamorado es semejante a la superficie de una sulfatara; grandes burbujas (candentes y cenagosas) estallan una tras otra; cuando una cae y se apaga, regresa a la masa, otra, más lejos, se forma, se infla. Las burbujas “Desesperación”, “Celos”, “Incompatibilidad”, “Deseo”, “Comportamiento incierto”, “Miedo de perder la dignidad” (el más avieso de los demonios) hacen “plop” una tras otra, en un orden indeterminado: el *desorden* mismo de la Naturaleza.
3. ¿Cómo rechazar un demonio (viejo problema)? Los demonios, sobre todo si son de lenguaje (¿y de qué otra cosa serían?), se combaten por el lenguaje. Puedo pues esperar exorcizar (por mí mismo) la palabra demoníaca que se me sugiere sustituyéndola (si tengo el talento del lenguaje) por otra palabra, más apacible (me encamino a la eufemia). De esta manera: yo creía por fin haber salido de la crisis y he aquí que —favorecido por un largo viaje en automóvil— se apodera de mí un desasosiego, no ceso de agitarme en el pensamiento, el deseo, el disgusto, la agresión del otro; y agrego a estas heridas el desánimo de comprobar que *reincido*; pero el vocabulario francés es una verdadera

farmacopea (veneno por un lado, remedio por el otro): no, no es una recaída, no es sino un último *estremecimiento* del demonio anterior.

GOETHE: "Somos nuestros propios demonios, nos expulsamos de nuestro paraíso" (*Werther*, nota 93).

Domnei

DEPENDENCIA. Figura en la cual la opinión *ve* la condición misma del sujeto amoroso, sojuzgado al objeto amado.

Cortezia
Banquete

1. La mecánica del vasallaje amoroso exige una futilidad sin fondo. Puesto que para que la dependencia se manifieste en su pureza es necesario que estalle en las circunstancias más irrisorias, y devenga inconfesable a fuerza de pusilanimidad: esperar un llamado telefónico es de algún modo una dependencia demasiado burda; es necesario que la afine, sin límites: me impacientaré pues ante el comadreo que, en la farmacia, retarda mi regreso junto al aparato al que estoy esclavizado; y, como ese llamado telefónico, que no quiero perder, me aportará alguna nueva ocasión de someterme, se diría que actúo enérgicamente para preservar el espacio mismo de la dependencia y permitir a tal dependencia que se ejerza: estoy enloquecido de dependencia, pero además —otra fortificación—, estoy humillado por ese enloquecimiento.

(Si asumo mi dependencia es porque para mí se trata de un medio a través del cual *declarar* mi demanda: en el campo amoroso la futilidad no es una “debilidad” o un “ridículo”: es un signo de fuerza: cuanto más fútil es, más declara y más se afirma como fuerza.)

2. Al otro se le asigna un hábitat superior, un Olimpo donde todo se decide y de donde todo desciende sobre mí. Esos descensos de decisión son a veces escalonados, encontrándose el otro mismo sujeto a una instancia que lo supera, de manera que estoy sujeto dos veces: de quien amo y de quien él depende. Entonces comienzo a refunfuñar; puesto que la decisión superior de la que soy el objeto último, y que me apabulla, me parece esta vez completamente injusta: ya no estoy en la Fatalidad que me elegí en mi papel de buen sujeto trágico. Estoy sometido a ese estadio histórico en que el poder aristocrático comienza a sufrir los primeros golpes de la reivindicación democrática: “*No hay razón para que sea yo quien, etc.*”

(La elección de las vacaciones, con su complicado calendario, en tal o cual red de la que me encuentro formando parte, favorece a las mil maravillas esas primeras reivindicaciones.)

CORTEZIA: el amor cortesano está fundado en el vasallaje amoroso (*Domnei*
o *Donnoi*).
BANQUETE, 59.

El desollado

DESOLLADO. Sensibilidad especial del sujeto amoroso que lo hace vulnerable, ofrecido en carne viva a las heridas más ligeras.

- Freud
1. Soy “una masa de sustancia irritable”. No tengo piel (salvo para las caricias). Tal es –parodiando al Sócrates de *Fedra*– el Desollado, y no el Emplumado, como habría que decir hablando del amor.

R.H.

La resistencia de la madera no es la misma según la dirección en que se hunde el clavo: la madera no es isótropa. Yo tampoco; tengo mis “puntos delicados”. La carta geográfica de esos puntos sólo yo la conozco, y por ella me guío, evitando, buscando esto o aquello, según conductas exteriormente enigmáticas; desearía que se distribuyera preventivamente este mapa de acupuntura moral a mis nuevos conocidos (que, por otra parte, podrían utilizarlo *también* para hacerme sufrir más).

Winnicott

Para encontrar la veta de la madera (si no se es ebanista), basta hundir un clavo y ver si entra bien. Para identificar mis puntos débiles existe un instrumento que semeja un clavo: es la broma: yo la soporto mal. El Imaginario es, en efecto, una materia seria (nada que ver con el “espíritu serio”: el enamorado no es hombre de buena conciencia): el niño que está en la luna (el *lunar*) no es jugueteón; estoy, del mismo modo, cerrado al juego: no sólo el juego amenaza incesantemente con hacer aflorar uno de mis puntos débiles sino que inclusive todo aquello con lo que el mundo se entretiene me parece siniestro; no se me puede contrariar a mansalva: ¿vejable, susceptible? Más bien tierno, blando, como la fibra de ciertas maderas.

(El sujeto que está bajo la influencia del Imaginario “no da” en el juego del significante: sueña poco, no practica el retruécano. Si escribe, su escritura es llana como una Imagen, quiere siempre restaurar una superficie legible de las palabras: anacrónica, en suma, en relación con el texto moderno, que se definiría, *a contrario*, por la abolición del Imaginario: basta de novela, basta de Imagen simulada: puesto que la Imitación, la Representación, la Analogía son formas de la coalescencia: pasadas de moda.)

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 32.

R. H.: conversación.

WINNICOTT, *Fragment d'une analyse* (comentado por J.-L. B.).

El alba

DESPERTAR. Modos diversos bajo los cuales el sujeto amoroso se vuelve a encontrar, al despertar, sitiado por la inquietud de su pasión.

1. Werther habla de su fatiga (“Déjame sufrir hasta el fin: a despecho de toda mi fatiga, tengo todavía bastante fuerza para llegar allí”). El desvelo amoroso implica un desgaste que afecta al cuerpo tan duramente como un trabajo físico. “Sufría tanto, dice alguien, luchaba de tal modo durante todo el día con la imagen del ser amado, que, por la noche, dormía muy bien.” Y Werther, poco antes de suicidarse, se acuesta y duerme prolongadamente.
Werther
S.S
Werther
2. Despertares tristes, despertares desgarradores (de ternura), despertares blancos, despertares inocentes, despertares pánicos (Octavio se despierta de un desmayo: “De golpe sus desdichas se presentaron ante su pensamiento: no se muere de dolor, o hubiese muerto en ese instante”).
Stendahl

WERTHER, 103.

S. S.: referido por S. S.

WERTHER, 140.

STENDHAL, *Armance*, 115.

El mundo atónito

DESREALIDAD. Sentimiento de ausencia, disminución de realidad experimentado por el sujeto amoroso frente al mundo.

1. I. “Espero un llamado telefónico y esta espera me angustia más que de costumbre. Intento hacer algo y no lo logro. Me paseo en mi habitación: todos los objetos –cuya familiaridad habitualmente me reconforta–, los techos grises, los ruidos de la ciudad, todo me parece inerte, aislado, atónito como un astro desierto, como una Naturaleza que el hombre no hubiera jamás habitado.”

II. “Hojeo el álbum de un pintor que amo; no puedo hacerlo más que con indiferencia. Apruebo esa pintura, pero las imágenes están heladas y eso me aburre.”

III. “En un restaurante atestado, con amigos, sufro (palabra incomprensible para quien no está enamorado). El sufrimiento me viene del gentío, del ruido, del decorado (kitsch). Una capa de irreal cae sobre mí de los candiles, de los plafones de vidrio.”

IV. “Estoy solo en un café. Es domingo, a la hora del desayuno. Del otro lado del cristal, sobre un cartel mural, Coluche gesticula y se hace el idiota. Tengo frío.”

Sartre

(El mundo está lleno sin mí, como en *La náusea*; juega a vivir detrás de un vidrio; el mundo está en un acuario; lo veo muy cerca y sin embargo aislado, hecho de otra sustancia; elijo continuamente fuera de mí mismo, sin vértigo, sin neblina, en la precisión, como si estuviera drogado. “¡Oh!, cuando esta magnífica Naturaleza, desplegada ante mí, me parece tan glacial como una miniatura cubierta de barniz...”)

Werther

2. Toda conversación general en la que estoy obligado a asistir (si no a participar) me desuella, me deja aterido. Me parece que el lenguaje de los otros, del que estoy excluido, esos otros lo sobrepelan irrisoriamente: afirman, contestan, presumen, alardean. ¿Qué tengo que ver con Portugal, el cariño a los perros o el último *Petit Rapporteur*? Vivo el mundo –el otro mundo– como una histeria generalizada.

3. Para salvarme de la desrealidad —para retrasar su llegada— intento comunicarme con el mundo a través del mal humor. *Pronuncio discursos* contra cualquier cosa: “Al desembarcar en Roma es toda Italia la que veo deteriorarse bajo mis ojos; ninguna mercancía, detrás de su vitrina, llama la atención; a lo largo de la via del Condotti, donde compré hace diez años una camisa de seda y finos calcetines de verano, no encuentro más que objetos de Uniprix. En el aeropuerto el taxi me pidió catorce mil liras (en lugar de siete mil) porque era ‘Corpus Christi’. Ese país pierde en los dos planos: elimina la diferencia de los gustos pero no la división de las clases, etc.” Basta, por otra parte, que vaya un poco más lejos para que esta agresividad, que me mantenía vivo, comunicado con el mundo, vuelva al abandono: entro en las aguas taciturnas de la desrealidad. “Piazza del Popólo (es feriado), todo el mundo habla, se encuentra en estado de exhibición (¿no es eso el lenguaje: un estado de exhibición?), familias, familias, *maschi* pavoneándose, muchedumbre triste y agitada, etc.” Estoy de sobra, pero, doble duelo, aquello de lo que soy excluido no me inspira deseos. Todavía esta manera de hablar, mediante un último hilo de lenguaje (el de la buena frase), me retiene al borde de la realidad que se aleja y se hiela poco a poco, como la miniatura vidriada del joven Werther (la Naturaleza, hoy, es la Ciudad).
- Pasolini
4. Sufro la realidad como un sistema de poder. Coluche, el restaurante, el pintor, Roma en día feriado, todos me imponen su sistema de ser; son *mal criados*. ¿La descortesía no es solamente: una *plenitud*? El mundo está completo, la plenitud es su sistema, y, como una última ofensa, ese sistema se presenta como una “naturaleza” con la que debo mantener buenas relaciones: para ser “normal” (exento de amor) me sería necesario encontrar divertido a Coluche, bueno el restaurante J., bella la pintura de T. y animada la fiesta del “Corpus Christi”: no solamente sufrir el poder sino incluso entrar en simpatía con él: ¿“amar” la realidad? ¡Qué tedio para el enamorado (por la *virtud* de lo amoroso)! Es Justine en el convento de Sainte-Marie-des-Bois.
- Mientras percibo al mundo como hostil permanezco ligado a él: *no estoy loco*. Pero, a veces, agotado el mal humor, no tengo ya ningún lenguaje: el mundo no es “irreal” (podría entonces hablarlo: hay artes de lo irreal, y son las mayores), sino desreal: lo real ha huido de él, a ninguna parte, de modo que ya no tengo ningún sentido (ningún paradigma) a mi disposición; *no alcanzo* a definir mis relaciones con Coluche, el restaurante, el pintor, la Piazza del Popólo. ¿Qué relación

puedo tener con un poder si no soy ni su esclavo, ni su cómplice, ni su testigo?

Freud 5. Desde mi lugar, en el café, del otro lado del vidrio, veo a Coluche que está allí, estereotipado, laboriosamente extravagante. Lo encuentro idiota en segundo grado: idiota por representar al idiota. Mi mirada es implacable, como la de un muerto; no me divierte ningún teatro, así sea risible, no acepto ningún guiño; estoy cerrado a todo “tráfico asociativo”: en su cartel, Coluche no me hace participar: mi conciencia está separada en dos por el vidrio del café.

Lacan 6. Tan pronto el mundo es *irreal* (lo hablo de una manera diferente) como *desreal* (lo hablo con dificultad). No es (se dice) la misma retirada de la realidad. En el primer caso, el rechazo que opongo a la realidad se pronuncia a través de una *fantasía*: todo mi entorno cambia de valor con relación a una función que es el Imaginario; el enamorado se separa entonces del mundo, lo irrealiza porque fantasea, por otra parte, las peripecias o las utopías de su amor; se entrega a la Imagen, en relación con lo cual todo “real” lo perturba. En el segundo caso pierdo también lo real, pero ninguna sustitución imaginaria viene a compensar esta pérdida: sentado ante el cartel de Coluche no “sueño” (ni siquiera en el otro); no estoy siquiera ya en lo Imaginario. Todo está coagulado, petrificado, inmutable, es decir *insustituible*: el Imaginario está (transitoriamente) precluido. En un primer momento estoy neurótico, irrealizo; en el segundo momento estoy loco, desrealizo.

Verlaine (Sin embargo, si llego, por alguna habilidad de escritura, a *decir* esta muerte, comienzo a revivir; puedo plantear antítesis, liberar exclamaciones, puedo cantar: “¡Era azul el cielo y grande la esperanza!/La esperanza ha huido, vencida, hacia el cielo negro”, etc.)

7. Lo irreal se dice, abundantemente (mil novelas, mil poemas). Pero lo desreal no se puede decir; porque si lo digo (si lo señalo, incluso con una frase torpe o demasiado literaria), salgo de lo desreal. Heme aquí en la fonda de la estación de Lausana; en la mesa vecina, dos naturales del cantón de Vaud charlan; bruscamente, para mí, caída libre en el agujero de la desrealidad; pero a esta caída, muy rápida, puedo darle su insignia; la desrealidad, me digo, es esto: “un estereotipo muy espeso dicho por una voz suiza en la fonda de la estación de Lausana”. En el lugar de ese agujero acaba de surgir un real muy vivo: el de la Frase (un loco que escribe no es jamás

completamente loco; es un *falsificador*: ningún Elogio de la Locura es posible).

8. A veces, en el instante de un relámpago, me despierto y revierto mi caída. A fuerza de esperar con angustia en la habitación de un gran hotel desconocido, en el extranjero, lejos de todo mi pequeño mundo habitual, de repente brota en mí una frase potente: “*Pero ¿qué demonios hago allí?*” Es el amor lo que parece entonces *desreal*.

Lautréamont

(¿Dónde están “las cosas”? ¿En el espacio amoroso, o en el espacio mundano? ¿Dónde está “el pueril reverso de las cosas”? ¿Qué es lo pueril? ¿Es “cantar el tedio, los dolores, las tristezas, las melancolías, la muerte, las tinieblas, lo sombrío”, etc. – todo eso que, según se dice, hace el enamorado? ¿Es, por el contrario, hablar, parlotear, cotorrear, espulgar al mundo, sus violencias, sus conflictos, sus apuestas, *su generalidad* – todo eso que hacen los otros?

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 32.

R. H.: conversación.

WINNICOTT, *Fragment d'une analyse* (comentado por J.-L. B.).

WERTHER, 102.

FREUD: “tráfico asociativo”; Freud a propósito de la histeria y de la hipnosis (¿o Chertok, a propósito de la hipnosis?).

LACAN, *Le Séminaire*, I, 134.

VERLAINE: “Colloque sentimental”, *Les fêtes galantes*, 121.

¿Dolido?

DOLIDO. Imaginándose muerto, el sujeto amoroso ve la vida del ser amado continuar como si nada hubiera ocurrido.

Werther 1. Werther sorprende a Carlota y a una de sus amigas charlando; hablan con indiferencia de un moribundo: “Y sin embargo [...] ¿si hoy tú partieras, si te alejaras de su círculo? [...] ¿Tus amigos lo sentirían, hasta qué punto sentirían el vacío que tu pérdida causaría en su destino? ¿Cuánto tiempo?...” No es que yo me imagine desapareciendo sin producir pesadumbre: la necrología es segura: es más bien que a través del luto mismo, que no niego, *veo* la vida de los otros continuar, sin cambio; los veo perseverar en sus ocupaciones, en sus pasatiempos, en sus problemas, frecuentar los mismos lugares, los mismos amigos; nada cambiaría en el contenido de su existencia. Del amor, asunción demencial de la Dependencia (tengo *absoluta* necesidad del otro), surge cruelmente la posición adversa: nadie tiene verdaderamente necesidad de mí.

J.-L. B (Sólo la Madre puede lamentar: estar deprimido, se dice, es llevar la figura de la Madre tal como me imagino que me llorará para siempre: imagen inmóvil, muerta, salida de la *Nekuia*; pero los otros no son la Madre: para ellos el luto, para mí la depresión.)

Etimología 2. Lo que aumenta el pánico de Werther es que el moribundo (en quien se proyecta) es apresado por un papear: Carlota y sus amigas son “buenas mujercitas” que hablan fútilmente de la muerte. Me veo comido de dientes afuera por la palabra de los otros, disuelto en el éter de las Habladurías. Y las habladurías continuarán sin que yo sea ya, desde hace tiempo, el objeto: una energía lingual, fútil e incansable, podrá más que mi recuerdo mismo.

WERTHER, 99.

J.-L. B.: conversación.

ETIMOLOGÍA: “papear” (ant. “charlar” o “hablar confusamente”): *pappa*, *papilla*; *pappare*, probar con la punta de la lengua, parlotear y comer.

Novela/drama

DRAMA. El sujeto amoroso puede escribir por sí mismo su novela de amor. Sólo una forma muy arcaica podría recoger el acontecimiento que declama sin poder contarlo.

- Werther
1. En las cartas que envía a su amigo, Werther narra al mismo tiempo los sucesos de su vida y los efectos de su pasión; pero es la literatura la que gobierna esa combinación. Puesto que si yo llevo un diario se puede dudar de que ese diario relate, hablando con propiedad, *acontecimientos*. Los acontecimientos de la vida amorosa son tan fútiles que no acceden a la escritura sino a través de un inmenso esfuerzo: uno se desalienta de escribir lo que, *al escribirse*, denuncia su propia chatura: "Encontré a X... en compañía de Y...", "Hoy, X... no me ha telefoneado", "X... estaba de mal humor", etc.: ¿quién reconocería en esto una historia? El acontecimiento, ínfimo, no existe más que a través de su repercusión, enorme: *Diario de mis repercusiones* (de mis heridas, de mis alegrías, de mis interpretaciones, de mis razones, de mis veleidades): ¿quién comprendería algo en él? Sólo el Otro podría escribir mi novela.
 2. Como Relato (Romance, Pasión), el amor es una historia que se cumple, en el sentido sagrado: es un *programa* que debe ser recorrido. Para mí, por el contrario, esta historia *ya ha tenido lugar*; porque lo que es acontecimiento es el arrebató del que he sido objeto y del que ensayo (y yerro) el después. El enamoramiento es un *drama*, si devolvemos a esta palabra el sentido arcaico que le dio Nietzsche: "El drama antiguo tenía grandes escenas declamatorias, lo que excluía la acción (ésta se producía *antes o iras* la escena)." El rapto amoroso (puro momento hipnótico) se produce *antes* del discurso y *tras* el proscenio de la conciencia: el "acontecimiento" amoroso es de orden hierático: es mi propia leyenda local, mi pequeña historia sagrada lo que yo me declamo a mí mismo, y esta declamación de un hecho consumado (coagulado, embalsamado, retirado del hacer pleno) es el discurso amoroso.
- Nietzsche

NIETZSCHE. *Le cas Wagner*, 38. 106

¡Qué azul era el cielo!

ENCUENTRO. La figura remite al tiempo feliz que siguió inmediatamente al primer rapto, antes que nacieran las dificultades de la relación amorosa.

Ronsard

1. Aunque el discurso amoroso no sea más que un polvo de figuras que se agitan según un orden imprevisible a la manera de las trayectorias de una mosca en una habitación, puedo asignar al amor, al menos retrospectivamente, imaginariamente, un devenir regulado: es por ese fantasma *histórico* que a veces hago de él: una aventura. La jornada amorosa parece entonces seguir tres etapas (o tres actos): está en primer lugar, instantánea, la captura (soy raptado por una imagen); viene entonces una serie de encuentros (citas, conversaciones telefónicas, cartas, pequeños viajes), en el curso de los cuales “exploro” con embriaguez la perfección del ser amado, es decir la adecuación inesperada de un objeto a mi deseo: es la dulzura del comienzo, el tiempo propio del idilio. Ese tiempo feliz toma su identidad (su clausura) de que se opone (al menos en el recuerdo) a la “secuela”: “la secuela” es el largo reguero de sufrimientos, heridas, angustias, desamparos, resentimientos, desesperaciones, penurias y trampas de que soy presa, viviendo entonces sin cesar bajo la amenaza de una ruina que asolana a la vez al otro, a mi mismo y al encuentro prestigioso que en un comienzo nos ha descubierto el uno al otro.

2. Hay enamorados que no se suicidan: es posible que yo salga de ese “túnel” que sigue al encuentro amoroso: vuelvo a ver el día, sea que logre darle al amor infortunado una salida dialéctica (conservando el amor, pero desembarazándome de la hipnosis), o bien que abandonando este amor, vuelva a iniciar la jornada, buscando reiterar, con otros, el encuentro del que guardo el deslumbramiento: puesto que ese encuentro pertenece al orden del “primer placer” y yo no tengo tregua que no vuelva: afirmo la afirmación, recomienzo, sin repetir.

(El encuentro irradia; más tarde, en el recuerdo, el sujeto convertirá en un momento los tres momentos de la jornada amorosa; hablará del “túnel deslumbrante del amor”.)

3. En el encuentro, me maravillo de haber hallado a alguien que,

mediante pinceladas sucesivas y logradas una vez tras otra, sin desfallecimientos, acabe el cuadro de mi fantasma; soy como un jugador cuya suerte no se desmiente nunca y le hace apoderarse del pequeño fragmento que completará de primera intención el rompecabezas de su deseo. Es un descubrimiento progresivo (y como una verificación) de las afinidades, complicidades e intimidades que podré cultivar eternamente (según pienso) con un otro, en trance de convertirse, desde luego, en “mi otro”: voy íntegramente hacia este descubrimiento (me estremece sólo pensarlo), al punto que toda curiosidad intensa por un ser encontrado vale en suma por el amor (es precisamente amor lo que experimenta hacia el viajero Chateaubriand un joven Peloponense, que observa ávidamente el menor de sus gestos y lo sigue hasta su partida). Durante el encuentro descubro a cada instante en el otro un otro yo: *¿Quieres eso? ¡Vaya, yo también! ¿No te gusta esto? ¡A mí tampoco!* Cuando Bouvard y Pécuchet se encuentran no dejan de hacer el recuento, con admiración, de sus gustos comunes: es, uno conjetura, una verdadera escena de amor. El Encuentro hace pasar sobre el sujeto amoroso (ya raptado) la estupefacción de un azar sobrenatural: el amor pertenece al orden (dionisiaco) del Golpe de dados.

R.H. (Ni uno ni otro se conocen todavía. Es preciso pues relatarlo: “He aquí lo que soy.” Es el goce narrativo, lo que a la vez colma y retarda el saber, en una palabra, lo que *reenvida*. En el encuentro amoroso me reanimo incesantemente, soy *ligero*.)

RONSAARD: “Cuando fui presa en el dulce comienzo
De una dulzura tan dulcemente dulce...”
(*Doux ful le trait*).

CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 832.

R. H.: conversación.

El buque fantasma

ERRABUNDEO. Aunque todo amor sea vivido como único y aunque el sujeto rechace la idea de repetirlo más tarde en otra parte, sorprende a veces en él una suerte de difusión del deseo amoroso; comprende entonces que está condenado a errar hasta la muerte, de amor en amor.

1. ¿Cómo terminar un amor? —¿Cómo, entonces termina? En suma, nadie —salvo los otros— sabe nunca nada de eso; una especie de inocencia oculta el fin de esta cosa concebida, afirmada, vivida según la eternidad. Sea lo que fuere del objeto amado, que desaparezca o pase a la región Amistad, de todas maneras, no lo veo desvanecerse: el amor que ha terminado se aleja hacia otro mundo a la manera de un navío espacial que cese de parpadear: el ser amado resonaba como un clamor y helo aquí de golpe *apagado* (el otro no desaparece jamás cuándo y cómo se lo espera). Este fenómeno resulta de una limitación del discurso amoroso: no puedo yo mismo (sujeto enamorado) construir hasta el fin mi historia de amor: no soy su poeta (el recitador) más que para el comienzo; el fin de esta historia, exactamente igual que mi propia muerte, pertenece a los otros: a ellos corresponde escribir la novela, relato exterior, mítico.
2. Actúo siempre —me obstino en actuar, por más que se me diga y sean cuales fueren mis propios desalientos— como si el amor pudiera un día colmarme, como si el Soberano Bien fuera posible. De ahí esa curiosa dialéctica que hace suceder sin obstáculo el amor absoluto al amor absoluto, como si, a través del amor, accediera yo a otra lógica (donde el absoluto no estuviera obligado a ser único), a otro tiempo (de amor en amor, vivo instantes verticales), a otra música (ese sonido, sin memoria, separado de toda construcción, olvidado de lo que le precede y le sigue, ese sonido es en sí mismo musical). Busco, comienzo, pruebo, voy más lejos, corro, pero nunca sé que termino: del Ave Fénix no se dice que muere sino solamente que renace (¿puedo, pues, renacer sin morir?).

Desde el momento en que no soy colmado y sin embargo *no me mato*, el errabundeo amoroso es fatal. Werther mismo lo ha conocido —pasando de la “pobre Leonor” a Carlota; el movimiento, es cierto, se vio frenado, pero si hubiera sobrevivido, Werther habría escrito las mismas cartas a otra mujer.

Werther

R.S.B.
Wagner

3. El errabundeo amoroso tiene, sí, aspectos cómicos: parece un ballet, más o menos rápido según la velocidad del sujeto infiel, pero es también una gran ópera. El Holandés maldito está condenado a errar por el mar mientras no haya encontrado una mujer de una fidelidad eterna. Soy el Holandés Errante; no puedo parar de errar (de amar) en virtud de un viejo signo que me consagra, desde los tiempos remotos de mi infancia profunda, al dios Imaginario, afligiéndome con una compulsión de palabra que me lleva a decir "Te amo", de escala en escala, hasta que otro recoja esta palabra y me la devuelva; pero nadie puede asumir la respuesta imposible (de una completéz insostenible), y el errabundeo continúa.

Benjamín
Constant

4. A lo largo de una vida, todos los "fracasos" amorosos se parecen (y con razón: todos proceden de la misma falla). X... e Y... no han sabido (podido, querido) responder a mi "demanda", adherir a mi "verdad"; no han cambiado un ápice su sistema; para mí, uno no hizo sino repetir al otro. Y sin embargo, X... e Y... son incomparables; es de su diferencia, modelo de una diferencia infinitamente renovada, de donde extraigo la energía para recomenzar. La "mutabilidad perpetua" (*in inconstantia constans*) de la cual estoy animado, lejos de comprimir a todos los que encuentro bajo un mismo tipo funcional (no responder a mi demanda), disloca con violencia su falsa comunidad: el errabundeo no alinea, seduce: lo que vuelve es el matiz. Voy así, hasta el final del tapiz, de un matiz a otro (el matiz es el último estado del color que no puede ser nombrado; el matiz es lo Intratable).

R. S. B.: conversación.

Hacer una escena

ESCENA. La figura apunta a toda “escena” (en el sentido restringido del término) como intercambio de cuestionamientos recíprocos.

1. Cuando dos sujetos disputan de acuerdo con un intercambio regulado de réplicas y con vistas a tener la “última palabra”, estos dos sujetos están *ya* casados: la escena es para ellos el ejercicio de un derecho, la práctica de un lenguaje del que son copropietarios; *cada uno a su turno* dice la escena, lo que quiere decir: *jamás tú sin mí*, y recíprocamente. Tal es el sentido de lo que se llama eufemísticamente el *diálogo*: no escucharse el uno al otro sino servirse en común de un principio igualitario de repartición de los bienes de palabra. Los participantes saben que el enfrentamiento al que se entregan y que no los separará es tan inconsecuente como un goce perverso (la escena sería una manera de darse placer sin el riesgo de engendrar niños).

Nietzsche

Con la primera escena, el lenguaje comienza su larga carrera de cosa agitada e inútil. Es el diálogo (la justa de dos actores) lo que ha corrompido a la Tragedia incluso antes de que; llegara súbitamente Sócrates. El monólogo es así rechazado hacia los límites mismos de la humanidad: hacia la tragedia arcaica, hacia ciertas formas de esquizofrenia, hacia el soliloquio amoroso (durante tanto tiempo al menos como “sostenga” mi delirio y no ceda al deseo de atraer al otro hacia una polémica regulada de lenguaje). Es como si el proto-actor, el loco y el enamorado rehusaran erigirse en héroes de la palabra y servirse de la lengua adulta, de la lengua social inspirada por la malvada Eris: la de la neurosis universal.

Jakobson

2. *Werther* es puro discurso del sujeto amoroso: el monólogo (idílico, angustiado) no se rompe más que una vez, al final, poco antes del suicidio: Werther visita a Carlota, quien le pide que no la vuelva a ver antes del día de Navidad, significándole de ese modo que debe espaciar sus visitas y que su pasión no será ya en adelante aceptada: a lo que sigue una escena.

Werther

La escena parte de una diferencia: Carlota está molesta, Werther está excitado, y la molestia de Carlota excita todavía más a Werther: la escena no tiene pues sino un solo sujeto, dividido por un diferencial de energía (la escena es *eléctrica*). Para que ese desequilibrio sea puesto en movimiento (como un motor), para que la escena adquiera

su velocidad adecuada, es preciso un señuelo, que cada uno de los dos participantes se esfuerce en atraer hacia su campo; ese señuelo es comúnmente un hecho (que uno afirma y el otro niega) o una decisión (que uno impone y que el otro rechaza: en *Werther*, espaciar deliberadamente las visitas). El acuerdo es lógicamente imposible en la medida en que lo que se discute no es el hecho o la decisión, es decir algo que está fuera del lenguaje, sino solamente lo que lo precede: la escena no tiene objeto o al menos lo pierde muy rápidamente: ella es ese lenguaje cuyo objeto se ha perdido. Es propio de la réplica no tener ningún fin demostrativo, persuasivo, sino solamente un origen, y que este origen no sea jamás sino inmediato: en la escena, me adhiero a lo que acaba de ser dicho. El sujeto (dividido y sin embargo común) de la escena enuncia mediante dísticos: es la esticomitis, modelo arcaico de todas las escenas del mundo (cuando estamos en estado de escena, hablamos por "rangos" de palabras). Sin embargo, sea cual fuere la regularidad de esta mecánica, es muy necesario que el diferencial de partida se repita en cada dístico: así, Carlota lleva siempre su parte hacia proposiciones generales ("Me deseas porque es imposible") y Werther hace girar siempre la suya en torno a la contingencia, diosa de las heridas amorosas ("La decisión debe venir de Alberto"). Cada argumento (cada verso del dístico) es elegido de tal suerte que sea simétrico y, por así decir, igual a su hermano, y sin embargo aumentado por un suplemento de protesta: en suma por una *sobrepuja*. Esta sobrepuja no es jamás otra cosa que el grito de Narciso: ¡Y yo! ¡Y yo!

3. La escena es como la Frase: estructuralmente, nada obliga a detenerla; ninguna coacción interna la agota, puesto que, como en la Frase, una vez dado el núcleo (el hecho, la decisión), las expansiones son infinitamente renovables. Sólo puede interrumpir la escena alguna circunstancia exterior a su estructura: la fatiga de las dos partes (la fatiga de uno solo no bastaría), la llegada de un extraño (en *Werther* es Alberto), o incluso la sustitución brusca de la agresión por el deseo. A reserva de aprovechar esos accidentes, ningún compañero tiene el poder de cortar una escena. ¿De qué medios podría disponer yo? ¿El silencio? No haría más que avivar la *voluntad* de la escena; soy pues llevado a responder para enjugar, para suavizar. ¿El razonamiento? Nadie es de un metal tan puro que deje al otro sin voz. ¿El análisis de la propia escena? Pasar de la escena a la metaescena no es nunca sino abrir otra escena. ¿La huida? Es el signo de una defeción adquirida: la pareja está *ya* deshecha: como el amor, la escena es siempre recíproca. La escena es pues interminable,

como el lenguaje: es el lenguaje mismo, capturado en su infinito, es esa “adoración perpetua” que hace que, desde que el hombre existe, *no cese de hablar*.

(Lo que X... tenía de bueno era que no explotaba jamás la frase que le era dada; por una suerte de ascesis rara, *no se aprovechaba del lenguaje*.)

Sade

4. Ninguna escena tiene un sentido, ninguna progresa hacia un esclarecimiento o una transformación. La escena no es ni práctica ni dialéctica; es lujosa, ociosa: tan inconsecuente como un orgasmo perverso: no marca, no mancha. Paradoja: en Sade la violencia ya no marca; el cuerpo es instantáneamente restaurado —por nuevos desgastes: incesantemente derrengada, alterada, lacerada, Justine está siempre fresca, íntegra, descansada; así ocurre con el participante de la escena: renace de la escena pasada, como si nada hubiera ocurrido. Por la insignificancia de su ajeteo, la escena recuerda el vómito romano: me excito la campanilla (me excito con la discusión), vomito (una oleada de argumentos hirientes) y después, tranquilamente, me pongo nuevamente a comer.
5. Insignificante, la escena lucha sin embargo con la insignificancia. Todo participante de una escena sueña con tener la *última palabra*. Hablar el último, “concluir”, es dar un destino a todo lo que se ha dicho, es dominar, poseer, dispensar, asestar el sentido; en el espacio de la palabra, lo que viene último ocupa un lugar soberano, guardado, de acuerdo con un privilegio regulado, por los profesores, los presidentes, los jueces, los confesores: todo combate de lenguaje (*maché* de los antiguos Sofistas, *disputatio* de los Escolásticos) se dirige a la posesión de ese lugar; mediante la última palabra voy a desorganizar, a “liquidar” al adversario, voy a infligirle una herida (narcísica) mortal, voy a reducirlo al silencio, voy a castrarlo de toda palabra. La escena se desarrolla con vistas a ese triunfo: no se trata de ningún modo de que cada réplica concurra a la victoria de una verdad y construya poco a poco esta verdad, sino solamente que la *última* réplica sea la buena: es el último golpe de dados lo que cuenta. La escena no se parece en nada a un juego de ajedrez sino más bien a un juego de sortija: no obstante, el juego es aquí revertido, puesto que la victoria corresponde a aquel que logra tener el anillo en su mano en el momento mismo en que el juego se detiene; la sortija corre a todo lo largo de la escena, la victoria pertenece al que capture a ese pequeño animal, cuya posesión asegurará la omnipotencia: la última réplica. En *Werther*, la escena se ve coronada por un chantaje:

Werther “Déjame todavía un poco de reposo, todo se arreglará”, dice Werther a Carlota con un tono quejumbroso y amenazante: es decir: “Pronto te verás desembarazada de mí”: proposición signada de goce, puesto que es precisamente fantasmada como una última réplica. Para que el sujeto de la escena se provea de una última palabra verdaderamente perentoria se necesita nada menos que el suicidio: mediante el anuncio del suicidio Werther se convierte inmediatamente en *el más fuerte de los dos*: de lo cual se deriva una vez más que sólo la muerte puede interrumpir la Frase, la Escena.

¿Qué es un héroe? Aquel que tiene la última réplica. ¿Se ha visto alguna vez un héroe que no hable antes de morir? Renunciar a la última réplica (rechazar la escena) revela pues una moral antiheroica: es la de Abraham: hasta el final del sacrificio que se le ordena, no habla. O más aún, respuesta más subversiva, por menos cubierta (el silencio es siempre un hermoso paño), se remplace la última réplica por una pirueta incongruente: es lo que hizo ese maestro zen que, por toda respuesta a la solemne pregunta: “¿Quién es Buda?”, se quitó las sandalias, las puso sobre su cabeza y se fue: disolución impecable de la última réplica, dominio del no-dominio.

Kierkegaard

Zen

NIETZSCHE: “Ya antes había algo análogo, en el discurso alternante entre el héroe y el corifeo: pero aquí, sin embargo, dada la subordinación del uno al otro, la *disputa* dialéctica resultaba imposible. Mas tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad, y, en verdad la rivalidad expresada con palabras y argumentos: mientras que el diálogo enamorado [entendamos: la escena! permaneció siempre alejado de la tragedia griega” (*El nacimiento de la tragedia*, 225).

JAKOBSON, “Entretien”, 466.

WERTHER, 123 S.

ETIMOLOGÍA: στίχος; (*stichos*): rango, fila.

WERTHER, 125.

KIERKEGAARD, *Temor y temblor*.

Inexpresable amor

ESCRIBIR. Señuelos, debates y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de “expresar” el sentimiento amoroso en una “creación” (especialmente de escritura).

- Banquete
1. Dos mitos poderosos nos han hecho creer que el amor podía, *debía* sublimarse en creación estética: el mito socrático (amar sirve para “engendrar una multitud de hermosos y magníficos discursos”) y el mito romántico (produciré una obra inmortal escribiendo mi pasión). Sin embargo, Werther, que en otro tiempo dibujaba mucho y bien, no puede hacer el retrato de Carlota (apenas puede bosquejar su silueta que es precisamente lo que, de ella, lo ha capturado). “He perdido... la fuerza sagrada, vivificante, con que creaba mundos en torno mío.”
- Werther
- Haikú
2. “Por el plenilunio de otoño,
a través de toda la noche,
di los cien pasos en torno al estanque.”

Ninguna forma indirecta más eficaz, para decir la tristeza, que ese “a lo largo de toda la noche”. ¿Si lo intentara yo también?

“Esa mañana de verano, en calma la bahía,
salí
a recoger una glicina.”

o:

“Esa mañana de verano, en calma la bahía,
me quedé largo rato en la mesa,
sin hacer nada.”

o aun:

“Esa mañana, en calma la bahía,
me quedé inmóvil
pensando en el ausente.”

Por una parte es no decir nada y por la otra es decir demasiado: imposible el *ajuste*. Mis deseos de expresión oscilan entre el haikú

muy apagado, capaz de resumir una situación desmedida, y un gran torrente de trivialidades. Soy a la vez demasiado grande y demasiado débil para la escritura: estoy *a su vera*, porque es siempre concisa, violenta, indiferente al yo infantil que la solicita. Cierto que el amor tiene parte ligada con mi lenguaje (que lo alimenta), pero no puede *alojarse* en mi escritura.

3. No puedo *escribirme*. ¿Cuál es ese yo que se escribiría? A medida que ese yo entrara en la escritura, ésta lo desinflaría, lo volvería vano; se produciría una degradación progresiva –en la que la imagen del otro sería, también ella, arrastrada poco a poco (escribir *sobre* algo es volverlo caduco)–, un hastío cuya conclusión no sería otra que: ¿*para qué?* Lo que bloquea la escritura amorosa es la ilusión de expresividad: escritor, o pensándome tal, continúo engañándome sobre los *efectos* del lenguaje: no sé que la palabra “sufrimiento” no expresa ningún sufrimiento y que, por consiguiente, emplearla, no solamente es no comunicar nada, sino que incluso, muy rápidamente, es provocar irritación (sin hablar del ridículo). Sería necesario que alguien me informara que no se puede escribir sin pagar la deuda de la “sinceridad” (siempre el mito de Orfeo: no volverse a mirar). Lo que la escritura demanda y lo que ningún enamorado puede acordarle sin desgarramiento es sacrificar *un poco* de su Imaginario y asegurar así a través de su lengua la asunción de un poco de realidad. Todo lo que yo podría producir, en la mejor de las hipótesis, es una escritura de lo Imaginario; y para ello me sería necesario renunciar a lo Imaginario de la escritura –dejarme trabajar por mi lengua, sufrir las injusticias (las injurias) que no dejará de infligir a la doble Imagen del enamorado y de su otro.

François
Wahl

El lenguaje de lo Imaginario no sería otra cosa que la utopía del lenguaje; lenguaje completamente original, paradisíaco, lenguaje de Adán, lenguaje “natural, exento de deformación o de ilusión, espejo límpido de nuestros sentidos, lenguaje sensual (*die sensualische Sprache*)”: “En el lenguaje sensual todos los espíritus conversan entre ellos; no tienen necesidad de ningún otro lenguaje puesto que es el lenguaje de la naturaleza.”

Jacob
Boehme

4. Querer escribir el amor es afrontar el *embrollo* del lenguaje: esa región de enloquecimiento donde el lenguaje es a la vez *demasiado* y *demasiado poco*, excesivo (por la expansión ilimitada del *yo*, por la sumersión emotiva) y pobre (por los códigos sobre los que el amor lo doblega y lo aplanan). Ante la muerte de su hijo-niño, para escribir (no serían más que jirones de escritura), Mallarmé se somete a la división

Boucourech-
liev

parental:

Madre, llora

Yo, pienso

Pero la relación amorosa ha hecho de mí un sujeto atópico, indiviso: soy mi propio niño: soy a la vez padre y madre (de mí, del otro): ¿cómo podría dividir el trabajo?

5. Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura.

BANQUETE, 144 (y también 133).

WERTHER, 102.

HAIKÚ: de Basho.

FRANÇOIS WAHL: "Nadie se eleva a 'su' lengua sin hacerle el sacrificio de un poco de su imaginario, y es allí donde, en la lengua, algo se asegura actuar desde lo real" ("Chute", 7).

JACOB BOEHME: citado por N. Brown, 95.

BOUCOURECHLIEV, *Thrène*, sobre un texto de Mallarmé (*Tombeau pour Anotóle*, publicado por J.-P. Richard).