

La espera

ESPERA. Tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (citas, llamadas telefónicas, cartas, atenciones recíprocas).

1. Espero una llegada, una reciprocidad, un signo prometido. Puede ser fútil o enormemente patético: en *Erwartung (Espera)*, una mujer espera a su amante, por la noche, en el bosque; yo no espero más que una llamada telefónica, pero es la misma angustia. Todo es solemne: no tengo sentido de las *proporciones*.
Schönberg
2. Hay una escenografía de la espera: la organizo, la manipulo, destaco un trozo de tiempo en que voy a imitar la pérdida del objeto amado y provocar todos los efectos de un pequeño duelo, lo cual se representa, por lo tanto, como una pieza de teatro.
El decorado representa el interior de un café; tenemos cita y espero. En el Prólogo, único actor de la pieza (como debe ser), compruebo, registro el retraso del otro; esa demora no es todavía más que una entidad matemática, computable (miro mi reloj muchas veces); el Prólogo concluye con una acción súbita: decido “preocuparme”, desencadeno la angustia de la espera. Comienza entonces el primer acto; está ocupado por suposiciones: ¿y si hubiera un malentendido sobre la hora, sobre el lugar? Intento recordar el momento en que se concretó la cita, las precisiones que fueron dadas. ¿Qué hacer (angustia de conducta)? ¿Cambiar de café? ¿Hablar por teléfono? ¿Y si el otro llega durante esas ausencias? Si no me ve lo más probable es que se vaya, etc. El segundo acto es el de la cólera; dirijo violentos reproches al ausente: “Siempre igual, él (ella) habría podido perfectamente...”, “Él (ella) sabe muy bien que...” ¡Ah, si ella (él) pudiera estar allí, para que le pudiera reprochar no estar allí! En el tercer acto, espero (¿obtengo?) la angustia absolutamente pura: la del abandono; acabo de pasar en un instante de la ausencia a la muerte; el otro está como muerto: explosión de duelo: estoy interiormente *lívido*. Así es la pieza; puede ser acortada por la llegada del otro; si llega en el primero, la acogida es apacible; si llega en el segundo, hay “escena”; si llega en el tercero, es el reconocimiento, la acción de gracias: respiro largamente, como Pelléas saliendo del túnel y reencontrando la vida, el olor de las rosas.
Winnicott
Pelléas

(La angustia de la espera no es continuamente violenta; tiene sus momentos apagados; espero y todo el entorno de mi espera está aquejado de irrealidad: en el café, miro a los demás que entran, charlan, bromean, leen tranquilamente: ellos, no esperan.)

3. La espera es un encantamiento: recibí *la orden de no moverme*. La espera de una llamada telefónica se teje así de interdicciones minúsculas, *al infinito*, hasta lo inconfesable: me privo de salir de la pieza, de ir al lavabo, de hablar por teléfono incluso (para no ocupar el aparato); sufro si me telefonean (por la misma razón); me enloquece pensar que a tal hora cercana será necesario que yo salga, arriesgándome así a perder el llamado bienhechor, el regreso de la Madre. Todas estas diversiones que me solicitan serían momentos perdidos para la espera, impurezas de la angustia. Puesto que la angustia de la espera, en su pureza, quiere que yo me quede sentado en un sillón al alcance del teléfono, sin hacer nada.
4. El ser que espero no es real. Como el seno de la madre para el niño de pecho, “lo creé y lo recreé sin cesar a partir de mi capacidad de amor, a partir de la necesidad que tengo de él”: el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio. Todavía el teléfono: a cada repiqueteo descuelgo rápido, creo que es el ser amado quien me llama (puesto que debe llamarme); un esfuerzo más y “reconozco” su voz, entablo el diálogo, a riesgo de volverme con ira contra el importuno que me despierta de mi delirio. En el café, toda persona que entra, si posee la menor semejanza de silueta, es de este modo, en un primer movimiento, *reconocida*. Y mucho tiempo después que la relación amorosa se ha apaciguado conservo el hábito de alucinar al ser que he amado: a veces me angustio todavía por un llamado telefónico que tarda y, ante cada importuno, creo reconocer la voz que amaba: soy un mutilado al que continúa doliéndole la pierna amputada.
5. “¿Estoy enamorado? —Sí, porque espero.” El otro, él, no espera nunca. A veces, quiero jugar al que no espera; intento ocuparme de otras cosas, de llegar con retraso; pero siempre pierdo a este juego: cualquier cosa que haga, me encuentro ocioso, exacto, es decir, adelantado. La identidad fatal del enamorado no es otra más que ésta: *yo soy el que espera*.

(En la transferencia, se espera siempre —en lo del médico, el profesor, el analista. Más aún: si espero frente a la ventanilla de un

Winnicott

E.B.

banco, en la partida de un avión, establezco enseguida un vínculo agresivo con el empleado, con la azafata, cuya indiferencia descubre e irrita mi sujeción; de modo que se puede decir que, en dondequiera que haya espera, hay transferencia: dependo de una presencia que se divide y pone tiempo a su darse; como si se tratase de hacer decaer mi deseo, de agotar mi necesidad. *Hacer esperar*: prerrogativa constante de todo poder, "pasatiempo milenarío de la humanidad".)

6. Un mandarín estaba enamorado de una cortesana. "Seré tuya, dijo ella, cuando hayas pasado cien noches esperándome sentado sobre un banco, en mi jardín, bajo mi ventana." Pero, en la nonagesimonovena noche, el mandarín se levanta, toma su banco bajo el brazo y se va.

WINNICOTT, *Realidad y juego*, 40.

WINNICOTT, *Realidad y juego*, 28.

E. B.: carta,

El exilio de lo Imaginario

EXILIO. Al decidir renunciar al estado amoroso, el sujeto se ve con tristeza exilado de su Imaginario.

- Werther
- Hugo
Freud
1. Tomo a Werther en ese momento ficticio (en la ficción misma) en que habría renunciado a suicidarse. No le queda ya entonces más que el exilio: no alejarse de Carlota (lo ha hecho ya una vez, sin resultado), sino exiliarse de su imagen, o peor todavía: terminar con esa energía delirante que se llama lo Imaginario. Comienza entonces “una especie de largo insomnio”. Tal es el precio a pagar: la muerte de la Imagen contra mi propia vida.

(La pasión amorosa es un delirio; pero el delirio no es extraño; todo el mando habla de él, está ya domesticado. Lo que es enigmático es *la pérdida del delirio*: ¿se entra en qué?)

2. En el duelo real, es la “prueba de realidad” lo que me muestra que el objeto amado ha cesado de existir. En el duelo amoroso, el objeto no está ni muerto ni distante. Soy yo quien decido que su imagen debe morir (y esta muerte llegaría tal vez hasta a escondérsela). Durante el tiempo de este duelo extraño, me será necesario pues sufrir dos desdichas contrarias: sufrir porque el otro esté presente (sin cesar, a pesar suyo, de herirme) y entristecerme porque esté muerto (tanto, al menos, como lo amaba). Así, me angustio (viejo hábito) por una llamada telefónica que no llega, pero debo decirme al mismo tiempo que ese silencio, *de todas maneras*, es inconsecuente, puesto que he decidido despreocuparme: pertenece solamente a la imagen amorosa de tener quien me telefonee; desaparecida esa imagen, el teléfono, suene o no, retoma su existencia fútil.

(¿El punto más sensible de este duelo no es que me hace *perder un lenguaje*, el lenguaje amoroso? Se acabaron los “Te amo”.)

- Freud
3. El duelo de la imagen, si lo pierdo, me angustia; pero, si lo logro, me pone triste. Si el exilio de lo Imaginario es la vía necesaria de la “curación” debemos convenir que aquí el progreso es triste. Esta tristeza no es una melancolía —o al menos es una melancolía incompleta (de ningún modo clínica), puesto que no me acuso de nada y no estoy postrado. Mi tristeza pertenece a esa franja de la

melancolía en que la pérdida del ser amado permanece abstracta. Carencia redoblada: no puedo siquiera investir mi desdicha, como en el tiempo en que sufría por estar enamorado. En ese tiempo deseaba, soñaba, luchaba; un bien estaba ante mí, simplemente retardado, atravesado por contratiempos. Ahora ya no hay resonancias; todo es calmo, y es peor. Aunque justificado por una economía –la imagen muere para que yo viva–, el duelo amoroso tiene siempre un remanente: una expresión regresa sin cesar: “¡Qué lástima!”

Antoine
Compagnon

4. Prueba de amor: te sacrifico mi Imaginario –como se hacía la dedicatoria de una guedeja. De ese modo tal vez (al menos así se dice) accederé al “amor verdadero”. Si hay alguna similitud entre la crisis amorosa y la cura analítica, me despreocupo de quien amo como el paciente se despreocupa de su analista: liquido mi transferencia, y parece que así es como la cura y la crisis terminan. Sin embargo, se ha hecho notar, esta teoría olvida que también el analista debe despreocuparse de su paciente (a falta de lo cual el análisis amenaza con ser interminable); del mismo modo, el ser amado –si le sacrifico un Imaginario que sin embargo lo embadurnaba–, debe entrar en la melancolía de su propia decadencia. Y es preciso, concurrentemente con mi propio duelo, prever y asumir esta melancolía del otro, y yo la sufro, *porque lo amo todavía*. El acto verdadero del duelo no es sufrir por la pérdida del objeto amado; es comprobar un día, sobre la piel de la relación, esa menuda mancha, llegada allí como el síntoma de una muerte segura: por primera vez hago mal a quien amo; sin quererlo, es cierto, pero *sin volverme loco*.

5. Trato de arrancarme a lo Imaginario amoroso: pero lo Imaginario arde por debajo, como el carbón mal apagado; se inflama de nuevo; lo que había sido abandonado resurge; de la tumba mal cerrada retumba bruscamente un largo grito.

Freud

(Celos, angustias, posesiones, discursos, apetitos, signos, de nuevo el deseo amoroso ardía por todas partes. Era como si quisiera estrechar una última vez, con locura, a alguien que iba a morir –a quien yo dispondría a morir: produce una negativa de separación.)

Winnicott

HUGO: “El exilio es una especie de largo insomnio” (*Pierres*, 62).

FREUD: “El duelo mueve al yo a renunciar al objeto declarándoselo muerto y ofreciéndole como premio el permanecer con vida” (*Duelo y melancolía*, 254).

FREUD: "En otras ocasiones puede reconocerse que esa pérdida es de naturaleza más ideal. El objeto tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor..." (*Duelo y melancolía*, 243).

ANTOINE COMPAGNON, "L'analyse orpheline".

FREUD: "Esta renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo" (*Duelo y melancolía*, 242).

WINNICOTT: "Antes de la pérdida vemos a veces la exageración del empleo del objeto transicional como parte de la negación de que exista el peligro de desaparición de su sentido" (*Realidad y juego*, 33).

Fading

FADING. Prueba dolorosa por la cual el ser amado parece retirarse de todo contacto, sin que siquiera esa indiferencia enigmática sea dirigida contra el sujeto amoroso ni se pronuncie en provecho de quien sea otro, mudo o rival.

1. En el texto el fading de las voces es algo bueno; las voces del relato van, vienen, se eclipsan, se superponen; no se sabe quién habla; habla, es todo: no hay ya imagen, nada más que lenguaje. Pero el otro no es un texto, es una imagen, una y coalescente; si la voz se pierde, es toda la imagen la que se desvanece (el amor es monológico, maniaco; el texto es heterológico, perverso).

El fading del otro, cuando se produce, me angustia porque parece sin causa y sin término. Como un espejismo triste el otro se aleja, se transporta al infinito y yo me consumo esperándolo.

(En momentos en que esa prenda estaba de moda, una empresa norteamericana elogiaba el azul deslavado de sus *jeans*: *it fades, fades and fades*. El ser amado, así, no termina nunca de desvanecerse, de volverse insípido: sentimiento de locura, más puro que si esa locura fuera violenta.)

Proust

(Fading desgarrador: poco antes de morir, la abuela del Narrador, por momentos, ya no ve, ya no oye; no reconoce ya al niño, y lo mira "con un aire atónito, desconfiado, escandalizado".)

2. Hay pesadillas en que la Madre aparece con el rostro impregnado de un aire severo y frío. El fading del objeto amado es el retorno terrorífico de la Mala Madre, la retracción inexplicable del amor, el desamparo bien conocido de los Místicos: Dios existe, la Madre está presente, pero *ellos no aman ya*. No soy destruido sino *dejado ahí*, como un desecho.

Juan de la Cruz

3. Los celos hacen sufrir menos, puesto que el otro permanece vivo en ellos. En el fading el otro parece perder todo deseo, es ganado por la Noche. Soy abandonado por el otro, pero este abandono se duplica por el abandono al que se ve sometido él mismo; su imagen es de este modo lavada, liquidada; no puedo ya sostenerme de nada, ni siquiera del deseo que el otro dirigiría a otra parte: estoy en el duelo de un objeto que está él mismo enlutado (de ahí, comprender hasta qué punto tenemos necesidad del deseo del otro, incluso aunque ese

deseo no se dirija a nosotros).

Odisea

4. Cuando el otro cae en fading, cuando se retira, en provecho de nadie, si no de una angustia que no puede expresar más que a través de estas pobres palabras: “*no me siento bien*”, parece moverse a lo lejos en una bruma; no punto muerto, sino *viviente borroso*, en la región de las Sombras; Ulises las visitaba, las evocaba (*Nekuia*); entre ellas estaba la sombra de su madre; llamo, evoco así al otro, la Madre, pero lo que viene no es más que una sombra.

5. El fading del otro está contenido en su voz. La voz sostiene, da a leer y por así decir consume el desvanecimiento del ser amado, porque pertenece a la voz de morir. Lo que hace la voz, es lo que, en ella, me desgarrar a fuerza de deber morir, como si ella fuera de pronto y no pudiera ser jamás sino un recuerdo. Este ser fantasma de la voz es la inflexión. La inflexión, en la que se define toda voz, es lo que está en vías de callarse, es ese tono sonoro que se disgrega y se desvanece. La voz del ser amado no la conozco nunca sino muerta, recordada, recortada en el interior de mi cabeza, mucho más allá del oído; voz tenue y sin embargo monumental, puesto que es de esos objetos que no tienen existencia más que una vez desaparecidos.

(Voz adormilada, voz deshabitada, voz de la constatación, del hecho lejano, de la fatalidad blanca.)

6. Nada más desgarrador que una voz amada y fatigada: voz extenuada, rarificada, exangüe, podría decirse, voz del fin del mundo, que va a sumergirse muy lejos en aguas frías: está *a punto* de desaparecer, como el ser fatigado está *a punto* de morir: la fatiga es el infinito mismo: lo que no termina de acabar. Esta voz breve, escasa, casi grosera a fuerza de rareza, este *casi nada* de la voz amada y distante, deviene en mí un corcho monstruoso, como si un cirujano me hundiera un tapón de algodón en la cabeza.

Freud

7. A Freud, al parecer, no le gustaba el teléfono, a él que le gustaba, sin embargo, *escuchar*. ¿Tal vez sentía, preveía, que el teléfono es siempre una *cacofonía*, y que lo que deja pasar es la *mala voz*, la falsa comunicación? A través del teléfono, sin duda, se intenta negar la separación —como el niño que al temer perder a su madre juega a manipular sin descanso un cordel—; pero el cable del teléfono no es un buen objeto transicional, no es un cordel inerte; está cargado de un sentido, que no es el de la unión, sino el de la distancia: voz amada, fatigada, escuchada por teléfono: es el fading en toda su

Winnicott

angustia. En primer lugar esta voz, cuando me llega, cuando está ahí, cuando se mantiene (a duras penas), no la reconozco jamás enseguida; se diría que sale de abajo de una máscara (así, se dice, las máscaras de la tragedia griega tenían una función mágica: dar a la voz un origen etónico, deformarla, descentrarla, hacerla venir del más allá subterráneo). Además, el otro está ahí siempre en instancia de partida; se va dos veces, mediante su voz y mediante su silencio: ¿a quién hablar? Nos callamos juntos: acumulación de dos vacíos. *Te voy a dejar*, dice cada segundo la voz del teléfono.

Proust (Episodio de angustia vivido por el narrador proustiano, cuando telefonea a su abuela: angustiarse del teléfono: verdadera rúbrica del amor.)

8. Me asusto de todo lo que viene a alterar la Imagen. Me asusto, pues, de la fatiga del otro: es el más cruel de los objetos rivales. ¿Cómo luchar contra la fatiga? Veo perfectamente, única ligadura que me resta, que a esta fatiga, el otro le arranca, extenuado, un trozo, *para dármelo*. Pero ¿qué hacer con ese paquete de fatiga depositado ante mí? ¿Qué quiere decir ese regalo? ¿*Déjame?* ¿*Acógeme?* Nadie responde, porque lo que se regala es precisamente *lo que no responde*.

Blanchot (En ninguna novela de amor he leído que un personaje esté *fatigado*. Me ha sido necesario escuchar a Blanchot para que alguien me hable de la Fatiga.)

PROUST, *Le côté de Guermantes*, 334.

JUAN DE LA CRUZ; "...y dice que este salir de sí y de todas las cosas fue una noche oscura..." (citado por Baruzi, 408).

ODISEA, canto XI.

FREUD: Martin Freud, *Freud, mon père*, 45.

WINNICOTT: "Le expliqué a la madre que su hijo se encontraba ante el temor de una separación, y trataba de negarla utilizando el cordel, del mismo modo que un adulto negaba su separación respecto de un amigo empleando el teléfono" (*Realidad y juego*, 35).

PROUST, *Le côté de Guermantes*. 134.

BLANCHOT: vieja conversación.

Faltas

FALTAS. En tal o cual ocasión ínfima de la vida cotidiana el sujeto cree haber faltado al ser amado y experimenta un sentimiento de culpabilidad.

1. “Apenas habían llegado a la estación de *** cuando pudo descubrir, sobre un tablero, el emplazamiento de la segunda clase y del vagón-restaurante; pero aquello parecía tan lejos, al final del andén en curva, que no osó tomar la precaución, en resumidas cuentas maniaca, de conducir ahí a X... para esperar el tren; eso habría sido, pensaba él, como una pusilanimidad, como una sumisión obsequiosa al código de la SNCF: la observación de los rótulos, el temor de estar retrasado, el hecho de alocarse en una estación, ¿no revelan una manía de viejo, de jubilado? Además, ¿y si se equivocaba? ¡Qué ridículo correr a lo largo del andén, como esa gente que renguea atestada de paquetes! –Es sin embargo lo que sucedió: el tren pasó ante la estación y se detuvo muy lejos. X... lo abrazó rápidamente y corrió hacia adelante; lo mismo hicieron algunos jóvenes vacacionistas en traje de baño. A partir de entonces no vio nada, sino la parte trasera, obtusa, del último vagón, a lo lejos. Ninguna señal (no era posible), ningún adiós. El tren no partía. Sin embargo, no osaba moverse, dejar el andén, aunque fuera absolutamente inútil quedarse ahí. Una especie de obligación simbólica (la obligación muy fuerte de un pequeño simbolismo) lo forzaba a quedarse ahí, mientras el tren estuviera detenido (con X... dentro). Estaba pues quieto, como un estúpido, no viendo nada, sino el tren lejano, no siendo visto por nadie, sobre el andén desierto –impaciente finalmente de que el tren partiera. Pero hubiera sido una falta partir primero, y tal vez de hacerlo se habría sentido atormentado por mucho tiempo.”
2. Toda fisura en la Devoción es una falta: es la regla de la *Cortezia*. Esta falta se produce cuando esbozo un simple gesto de independencia respecto del objeto amado; cada vez que, para romper la servidumbre, intento “dominarme” (es el consejo unánime del mundo), me siento culpable. Soy culpable entonces, paradójicamente, de aligerar el peso, de reducir el embarazo exorbitante de mi devoción, en suma de “lograr” (según el mundo); en última instancia es ser fuerte lo que me da miedo, es el dominio (o su simple gesto) lo que me hace culpable.

Cortezia

3. Todo dolor, todo infortunio, subraya Nietzsche, han sido falsificados por una idea de culpa, de falta: "Frustrar el dolor de su inocencia." El amor-pasión (el discurso amoroso) sucumbe permanentemente a esta falsificación. Habría no obstante en este amor la posibilidad de un dolor inocente, de una desdicha inocente (si fuera fiel al puro Imaginario y no reprodujera en mí más que la diada infantil, el sufrimiento del niño separado de su madre); no pondría en tela de juicio, entonces, lo que me desgarró; podría incluso *afirmar* el sufrimiento. Tal sería la inocencia de la pasión: no ya del todo una pureza, sino simplemente el rechazo de la Falta. El enamorado sería inocente como lo son los héroes de Sade. Desgraciadamente su sufrimiento es de ordinario agujoneado por su doble, la Culpa: tengo miedo del otro "más que de mi padre."

BANQUETE: Fedro: "si un hombre que ama hubiese cometido una mala acción [...] mas vergüenza le causaría presentarse ante la persona que ama que ante su padre" (43).

La naranja

FASTIDIOSO. Sentimiento de celos tenue que se apodera del sujeto amoroso cuando ve el interés del ser amado captado y desviado por personas, objetos u ocupaciones que actúan a sus ojos como otros tantos rivales secundarios.

- Werther
1. Werther: “Las naranjas que había puesto aparte, las únicas que había todavía, hicieron un excelente efecto, salvo que a cada gajo que, por cortesía, ella ofrecía a mi vecino, yo sentía mi corazón como traspasado.” El mundo está lleno de vecinos indiscretos, con los que debo compartir al otro. El mundo es precisamente eso: *una coacción de desmembramiento*. El mundo (lo mundano) es mi rival. Soy incesantemente perturbado por Fastidiosos: una vaga relación reencontrada por azar y que se sienta a la fuerza junto a nosotros; vecinos de mesa cuya vulgaridad visiblemente fascina al otro, al punto que no escucha si le hablo o no; un objeto, incluso, un libro, por ejemplo, en que el otro se encuentra sumergido (estoy celoso del libro). Es fastidioso todo lo que borra fugitivamente la relación dual, altera la complicidad y desgaja la pertenencia: “A mí también me perteneces”, dice el mundo.
 2. Carlota reparte su naranja por cortesía mundana, o, si se quiere, por bondad; pero esos son motivos que no apaciguan al enamorado: “¿De qué sirvió que yo apartara esas naranjas para ella, si ella las regala a otros?”, se dice probablemente Werther. Toda obediencia a los ritos mundanos aparece como una complacencia del ser amado, y esta complacencia altera su imagen. Contradicción insoluble: por una parte, es absolutamente preciso que Carlota sea “buena”, porque ella es un objeto perfecto; pero, por otra parte, no es necesario que esta bondad tenga por efecto abolir el privilegio que me constituye. Esa contradicción se vuelve vago resentimiento; mis celos son indistintos: se dirigen tanto al fastidioso como al ser amado que acoge su demanda sin dar muestras de sufrir por ello: estoy *irritado* contra los otros, contra el otro, contra mí (de ahí puede surgir una “escena”).

WERTHER, 24.

“Días elegidos”

FIESTA. El sujeto amoroso vive todo encuentro con el ser amado como una fiesta.

1. La Fiesta es lo que se espera. Lo que espero de la presencia prometida es una suma inaudita de placeres, un festín; me regocijo como el niño que ríe al ver a aquella cuya sola presencia anuncia y define una plenitud de satisfacciones: voy a tener ante mí, para mí, la “fuente de todos los bienes”.

Lacan
 2. “Vivo días felices como los que Dios reserva a sus elegidos; y sea de mí lo que fuere no podré decir no haya saboreado las alegrías, los más puros goces de la vida.”

Werther
 2. “¡Esta noche –tiemblo al decirlo– la tenía en mis brazos, estrechamente apretada contra mi pecho, cubría de besos sin fin sus labios que murmuraban palabras de amor y mis ojos se sumergían en la embriaguez de los suyos! ¡Dios!, ¿merezco castigo si todavía ahora experimento una felicidad celestial al recordar esos ardientes placeres, al revivirlos en lo más profundo de mi ser?”

Werther
 - La Fiesta, para el enamorado, para el Lunar, es un regocijo, no un estallido: gozo de la cena, de la conversación, de la ternura, de la promesa segura del placer: “un arte de vivir por encima del abismo.”

Jean-Louis Bouttes
- (¿No es acaso nada, para ti, ser la fiesta de alguien?)

WERTHER, 28.

WERTHER, 121.

JEAN-LOUIS BOUTTES, *Le destructeur d'intensité*.

La exuberancia

GASTO. Figura mediante la cual el sujeto amoroso titubea y busca a la vez situar al amor en una economía del puro gasto, de la pérdida “por nada”.

- Werther
1. Alberto, personaje plano, moral, conforme, decreta (siguiendo a tantos otros) que el suicidio es una cobardía. Para Werther, por el contrario, el suicidio no es una debilidad, puesto que procede de una tensión: “¡Oh! querido mío, si tensar todo el ser es dar prueba de fuerza, ¿por qué una tensión demasiado grande sería debilidad?” El amor-pasión es pues una fuerza (“esta violencia, esta férrea, indómita pasión”), algo que puede recordar la vieja noción de *ισχύς*; (*isjus*: energía, tensión, fuerza de carácter), y, más cerca de nosotros, la de Gasto.
- Griego

(Esto debe ser recordado si se quiere entrever la fuerza transgresiva del amor-pasión: la asunción de la sentimentalidad como fuerza extraña.)

- Werther
2. En Werther, en cierto momento, dos economías se oponen. Por una parte, está el joven enamorado que prodiga sin cuento su tiempo, sus facultades, su fortuna; por la otra, está el filisteo (el funcionario) que le da la lección: “Distribuye tu tiempo... Calcula bien tu fortuna, etc.” Por un lado, está el enamorado que gasta cada día su amor, sin espíritu de reserva y de compensación, y por el otro está el marido Alberto, que cuida su bienestar, su felicidad. En un caso, una economía burguesa del hartazgo; en el otro, una economía perversa de la dispersión, del despilfarro, del *furor* (*furor wertherinus*).

- Werther
- (Un lord, después un obispo inglés, reprocharon a Goethe la epidemia de suicidios provocados por *Werther*. A lo que Goethe respondió en términos propiamente *económicos*: “Vuestro sistema comercial ha hecho por cierto miles de víctimas; ¿por qué no tolerarle algunas a *Werther*?”)

3. El discurso amoroso no está desprovisto de cálculos: razono, a veces evalúo, ya sea para obtener esta satisfacción, para evitar aquella herida, o bien para representarle interiormente al otro, en un movimiento de humor, el tesoro de ingeniosidades que dilapido *por nada* en su favor (ceder, ocultar, no herir, entretener, convencer, etc.).

Pero estos cálculos no son sino impacencias: no hay idea alguna de un beneficio final: el Gasto está abierto, hasta el infinito, la fuerza deriva, sin meta (el objeto amado no es una meta: es un objeto-cosa, no un objeto-término).

Blake

4. Cuando el gasto amoroso se afirma continuamente, sin freno, sin pausa, se produce esa cosa brillante y rara que se llama exuberancia y que es igual a la Belleza: "La exuberancia es la Belleza. La cisterna contiene, la fuente desborda." La exuberancia amorosa es la exuberancia del niño cuyo despliegue narcisista, cuyo goce múltiple, nada (todavía) contiene. Esta exuberancia puede estar atravesada de tristezas, depresiones, movimientos suicidas, porque el discurso amoroso no es un *promedio* de estados; pero semejante desequilibrio forma parte de esa economía negra que me marca con su aberración, y, por así decirlo, con su lujo intolerable.

WERTHER, 53 y 124.

GRIEGO: noción estoica (*Les stoiciens*).

WERTHER, 12; retomado a propósito de Werther y de Alberto, 113.

WERTHER: "*furor wertherinus*", Introducción, XIX.—Respuesta de Goethe: Introducción, XXXII.

BLAKE: citado por N. Brown, 68.

La Gradiva

GRADIVA. Este nombre, tomado del libro de Jensen analizado por Freud, designa la imagen del ser amado en cuanto acepta entrar un poco en el delirio del sujeto amoroso a fin de ayudarlo a salir de él.

Freud

1. El héroe de *Gradiva* es un enamorado excesivo: alucina lo que otros no harían más que evocar. La antigua Gradiva, figura de la que ama sin saberlo, es percibida como una persona real: ahí está su delirio. Ella, para escapar suavemente, se conforma al principio a ese delirio; entra en él un poco, consiente en representar el papel de la Gradiva, en no destruir enseguida la ilusión y en no despertar bruscamente al soñador, en aproximar insensiblemente el mito y la realidad mediante lo cual la experiencia amorosa asume, hasta cierto punto, la misma función que una cura analítica.
2. La Gradiva es una figura de salvación, de final feliz, una Euménide, una Benefactora. Pero, del mismo modo que las Euménides no son sino ex Erinias, diosas del hostigamiento, existe igualmente, en el campo amoroso, una mala Gradiva. El ser amado, aunque no fuese más que inconscientemente y por motivos que pueden provenir de sus propias necesidades neuróticas, parece entonces empeñarse en hundirme en mi delirio, en mantener e irritar la herida amorosa: como esos padres de esquizofrénicos que, según se dice, no cesan de provocar o de agravar la locura de su hijo por medio de pequeñas intervenciones conflictuales, el otro intenta *volverme loco*. Por ejemplo: el otro se esfuerza en ponerme en contradicción conmigo mismo (lo que tiene por efecto paralizar en mí todo lenguaje); o incluso, alterna actos de seducción y de frustración (es lo habitual en la relación amorosa); pasa sin aviso de un régimen a otro, de la ternura íntima, cómplice, a la frialdad, al silencio, al adiós; o bien, de una manera aún más sutil, pero no menos hiriente, se las ingenia para “quebrar” la conversación, ya sea imponiendo pasar bruscamente de un tema serio (que me importa) a un tema trivial, o bien interesándose visiblemente, mientras hablo, en otra cosa distinta de lo que yo digo. En suma, el otro no cesa de reintegrarme a mi atolladero: no puedo ni salir de ese atolladero ni detenerme en él, como el famoso cardenal Balue, encerrado en una celda donde no podía ni estar de pie ni estirarse.

3. ¿Cómo el ser que me ha capturado, preso en la red, puede descapturarme, soltar las mallas? Mediante la delicadeza. Al pequeño Martin Freud, humillado durante una sesión de patinaje, lo escucha su padre, que le habla y lo suelta, como si liberara a un animal prisionero de las redes de un cazador: “Muy tiernamente, levantaba una tras otra las mallas que retenían al pequeño animal, sin manifestar ninguna prisa y resistiendo sin impaciencia los saltos del animal por liberarse, hasta que las hubo desenredado todas y pudo fugarse olvidando toda esa aventura.”

Freud

4. Se le dirá al enamorado (o a Freud): le era fácil a la falsa Gradiva entrar un poco en el delirio de su amante, puesto que ella también lo amaba. O más bien, explíquenos esta contradicción: por una parte Zoé quiere a Norbert (ella quiere unirse a él), está enamorada; y, por otra parte, cosa exorbitante para un sujeto amoroso, conserva el dominio de su sentimiento, no delira, puesto que es capaz de fingir. ¿Cómo, pues, Zoé puede a la vez “amar” y “estar enamorada”? ¿Estos dos proyectos no son considerados diferentes, uno noble y el otro mórbido?

Amar y estar enamorado tienen relaciones difíciles: puesto que, si es verdad que *estar enamorado* no se parece a ninguna otra cosa (una gota de *estar-enamorado* diluida en una vaga relación amistosa la colorea vivamente, la hace incomparable: sé *de inmediato* que en mi relación con X..., o con Y..., por más prudentemente que me contenga, existe el *estar-enamorado*), es verdad también que en el *estar-enamorado* existe el *amar*: quiero asir ferozmente, pero también sé dar activamente. ¿Quién puede, pues, lograr esta dialéctica? ¿Quién, si no la mujer, aquélla que no se dirige hacia ningún objeto (solamente hacia... la ofrenda)? Si por consiguiente el enamorado llega a “amar” es en la medida misma en que se feminiza, en que se une a la clase de las grandes Enamoradas, de las Suficientemente Buenas. He aquí por qué – tal vez – es Norbert quien delira – y Zoé quien ama.

F.W.

Winnicott

FREUD: “No es lícito menospreciar al amor como potencia curativa del delirio” (*El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen*, 19).

FREUD: Martin Freud, *Freud, mon père*, 50-51.

F. W.: conversación.

WINNICOTT: la Madre.

La habladuría

HABLADURÍA. Herida experimentada por el sujeto amoroso cuando comprueba que el ser amado está metido en “habladurías”, y escucha hablar de él de una manera común.

- Banquete
1. Sobre la ruta a Falera un hombre se aburre; percibe a otro que marcha delante suyo, lo alcanza y le pide que le narre el banquete dado por Agatón. Así nace la teoría del amor: de un azar, de un tedio, de un deseo de hablar, o, si se prefiere, de una *habladuría* de tres kilómetros de longitud. Aristodemos asistió al famoso Banquete; se lo ha contado a Apolodoro que, sobre la ruta a Falera, lo relata a Glauco (hombre, se dice, sin cultura filosófica), y, al hacerlo, por mediación del libro, nos lo cuenta a nosotros, que hablamos de él nuevamente. *El Banquete* no es pues solamente una “conversación” (hablamos de una cuestión), sino también una habladuría (hablamos entre nosotros de los demás).

Banquete

Esta obra surge por lo tanto de dos lingüísticas, ordinariamente reprimidas – porque la lingüística oficial sólo se ocupa del mensaje. La primera postularía que ninguna cuestión (*quaestio*) puede plantearse sin la trama de una interlocución; para hablar del amor, los comensales no solamente hablan entre ellos, *de imagen a imagen, de lugar a lugar* (en *El Banquete* la disposición de los lechos tiene gran importancia) sino que además implican en ese discurso general los vínculos amorosos en los que están comprometidos (o imaginan que los otros lo están): tal sería la lingüística de la “conversación”. La segunda lingüística diría que hablar es siempre decir algo de alguien; al hablar del Banquete, del Amor, Glauco y Apolodoro hablan de Sócrates, de Alcibíades y de sus amigos: el “tema” sale a luz por habladurías. La filología activa (la de las fuerzas del lenguaje) comprendería pues dos lingüísticas obligadas: la de la interlocución (hablar a otro) y la de la delocución (hablar de alguien).

- Werther
2. Werther no ha conocido todavía a Carlota; pero, en el coche que lo lleva al baile campestre (deben pasar a recoger en el camino a Carlota), una amiga – voz de la Habladuría – comenta para Werther sobre aquella cuya imagen lo va arrebatarse en unos instantes: está ya prometida, no debe caer enamorado, etc. Así las habladurías

resumen y anuncian la historia por venir. Las habladurías son voz de la verdad (Werther caerá enamorado de un objeto ya prendado), y esa voz es mágica: la amiga es un hada mala, que, so capa de disuadir, predice y apela.

Cuando la amiga habla, su discurso es insensible (un hada no se apiada jamás): la habladuría es ligera, fría, adquiere así el status de una especie de objetividad; su voz, en suma, parece doblar la voz de la ciencia. Esas dos voces son reductoras. Cuando la ciencia habla llego a veces a escuchar su discurso como el rumor de una habladuría que propala y critica ligeramente, fría y objetivamente, lo que amo: que habla de ello *según la verdad*.

3. Las habladurías reducen al otro a *él/ella*, y esta reducción me es insoportable. El otro no es para mí ni *él* ni *ella*; no tiene más que su propio nombre, su nombre propio. El pronombre de tercera persona es un pronombre pobre: es el pronombre de la no-persona, ausenta, anula. Cuando compruebo que el discurso ordinario se adueña de mi otro y me lo devuelve bajo las especies exangües de un sustituto universal, aplicado a todas las cosas que no están ahí, es como si lo viera muerto, reducido, colocado en una urna en el muro del gran mausoleo del lenguaje. Para mí, el otro no podría ser un *referente*: tú no es jamás sino tú, yo no quiero que el Otro hable de ti.

BANQUETE: comienzo.

BANQUETE: Agatón: "Ven, Sócrates, le dijo, permite que esté lo más próximo a ti, para ver si puedo ser partícipe de los magníficos pensamientos que acabas de descubrir..." (31) y la entrada de Alcibíades (153-154).

WERTHER, 18.

Identificaciones

IDENTIFICACIÓN. El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él.

- Werther
1. Werther se identifica con todo enamorado perdido; es el loco que ama a Carlota y va a recogerle flores en pleno invierno; es ese joven sirviente enamorado de una viuda, que acaba de matar a su rival, por el cual quiere interceder, pero a quien no puede salvar del arresto: “¡Nada puede salvarte, desdichado! Veo perfectamente que nada puede salvarnos.” La identificación no simula un sentido psicológico; es una pura operación estructural: soy aquel que tiene el mismo lugar que yo.
 2. Devoro con la mirada toda trama amorosa y en ella descubro el lugar que sería mío si formara parte de ella. No percibo analogía sino homologías: compruebo, por ejemplo, que soy a X... lo que Y... es a Z...; todo lo que se me dice de Y... me toca en lo más vivo, aunque su persona me sea indiferente, incluso desconocida; estoy aprisionado en un espejo que se desplaza y que me capta en todas partes donde existe una estructura dual. Hay algo peor: puede encontrarse que, por otra parte, soy amado por quien no amo; ahora bien, lejos de ayudarme (a través de la gratificación que implica o del derivado que podría constituir), esta situación me es dolorosa: me veo en el otro que ama sin ser amado, encuentro en él los mismos gestos de mi infortunio, pero de este infortunio soy yo, esta vez, quien me convierto en su agente activo: me experimento a la vez como víctima y como verdugo.

(Debido a esta homología camina –se vende– la novela de amor.)

- Werther
3. X... es más o menos deseado, halagado, por otros que yo. Ocupo entonces su lugar; Werther está en el mismo lugar que Enrique, el loco de las flores, que ha amado a Carlota con locura. Ahora bien, esa relación de estructura (varios puntos son dispuestos en un cierto orden en torno a un punto), voy a imaginarla rápidamente en términos de personalidad: puesto que Enrique y yo ocupamos el mismo lugar, no es solamente con el lugar de Enrique que me identifico, es también con su imagen. Un delirio se apodera de mí:

Littré

¡soy Enrique! Esta identificación generalizada, extendida a todos los que rodean al otro y gozan de él como yo, me es dos veces dolorosa: me desvaloriza a mis propios ojos (me encuentro *reducido* a tal o cual personalidad), pero también desvaloriza a mi otro, que se convierte en la apuesta inerte, discutida, de un círculo de competidores. Cada uno, igual que los otros, parece gritar: *¡mío!, ¡mío!* Se diría un grupo de niños disputándose la pelota, un trapo viejo, no importa qué, en suma el fetiche que se les ha lanzado, *a ver quién lo atrapa* (este juego se llamaba la *arrebatiña* [la *gribouillette*]).

La estructura no tiene preferencia por nadie; es, pues, terrible (como una burocracia). No se le puede suplicar, decirle: “Vea cómo soy mejor que H...” Inexorable, responde: “Usted está en el mismo lugar; por lo tanto es H...” Nadie puede *alegar* en contra de la estructura.

Werther

4. Werther se identifica con el loco, con el sirviente. Yo puedo, como lector, identificarme con Werther. Históricamente miles de sujetos lo han hecho, sufriendo, suicidándose, guarneciéndose, perfumándose, escribiendo como si fueran Werther (arietas, endechas, cajas de chocolates, hebillas, abanicos, agua de colonia a la Werther). Una larga cadena de equivalencias une a todos los enamorados del mundo. En la teoría de la literatura, la “proyección” (del lector en el personaje), hoy, ya no tiene curso: ni siquiera es el registro propio de las lecturas imaginarias: leyendo una novela de amor es poco decir que me proyecto; me uno a la imagen del enamorado (de la enamorada), encerrado con esa imagen en la propia clausura del libro (todos saben que esas novelas se leen en estado de secesión, de reclusión, de ausencia y de voluptuosidad: en los cuartos de baño).

Proust

WERTHER: Loco por las flores: 106ss. — Sirviente: 115-117.

WERTHER, introducción histórica.

PROUST (el cuarto de baño con olor a lirio, en Combray): “Destinado a un uso más especial y más vulgar, esta pieza [...] sirvió mucho tiempo de refugio para mí, sin duda porque era la única que me fue permitido cerrar con llave, en todas aquellas de mis ocupaciones que reclamaban una invencible soledad: la lectura, el ensueño, las lágrimas y la voluptuosidad.”

Las Imágenes

IMAGEN. En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe.

1. (“De repente, al regresar del guardarropa los veo en tierna conversación, inclinados uno hacia el otro.”)

La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es la letra de lo que me hace mal. Precisa, completa, acabada, definitiva, no me deja ningún lugar: soy excluido de ellas como de la escena original, que no existe quizás sino por lo mismo que el contorno de la cerradura la destaca. He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido. Al contrario que en esos acertijos en que el cazador está secretamente dibujado entre las hojas de los árboles, yo no estoy en la escena: la imagen carece de enigma.

- Werther
2. La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutilizarla. Werther sabe perfectamente que Carlota está prometida a Alberto, y al fin de cuentas no sufre por ello sino vagamente; pero “le corre un escalofrío por todo el cuerpo cuando Alberto estrecha su esbelto talle”. *Yo sé que Carlota no me pertenece, dice la razón de Werther, pero de todos modos, Alberto me la roba, dice la imagen que tiene bajo sus ojos.*

Werther

3. Las imágenes de las que estoy excluido me son crueles; pero a veces también (inversión) soy apresado en la imagen. Al alejarme de la terraza de un café donde debo dejar al otro en compañía, *me veo* partir solo, caminando, un poco deprimido, por la calle desierta. Esta imagen, en la que mi ausencia es aprisionada como en un espejo, es una imagen *triste*.

Gaspar David
Friedrich

Una pintura romántica muestra bajo una luz polar un amontonamiento de ruinas heladas; ningún hombre, ningún objeto habita ese espacio desolado; pero, por eso mismo, a poco que yo sea presa de la tristeza amorosa, ese vacío demanda que me proyecte en él; me veo como una estatuilla, sentado sobre uno de esos bloques, abandonado para siempre. “Tengo frío, dice el enamorado, volvamos”; pero no hay ningún camino, el barco está desfondado.

Existe un *frío* especial del enamorado: como el del pequeño (hombre, animal) friolento, que tiene necesidad del calor materno.

4. Lo que me hiera son las *formas* de la relación, sus imágenes; o más bien, lo que los otros denominan *forma* yo lo experimento como fuerza. La imagen –como el ejemplo para lo obsesivo– es *la cosa misma*. El enamorado es pues artista, y su mundo es un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen).

WERTHER, 89.

FRIEDRICH, *Los restos de la esperanza captados en los espejos*.

Lo incognoscible

INCOGNOSCIBLE. Esfuerzos del sujeto amorosa por comprender y definir al ser amado "en sí", como tipo caracterial, psicológico o neurótico, independientemente de los datos particulares de la relación amorosa.

1. Estoy aprisionado en esta contradicción: por una parte, creo conocer al otro mejor que cualquiera y se lo afirmo triunfalmente ("Yo te conozco. ¡Nadie más que yo te conoce bien!"); y, por otra parte, a menudo me embarga una evidencia: el otro es impenetrable, inhallable, irreductible; no puedo abrirlo, remontarme a su origen, descifrar el enigma. ¿De dónde viene? ¿Quién es? Me agoto; no lo sabré jamás.

(De todos los que conocí, X... era con absoluta seguridad el más impenetrable. Esto provenía de que no se conocía nada de su deseo: ¿conocer a alguien, no es solamente eso: conocer su deseo? Conocía todo, inmediatamente, de los deseos de Y...: me parecía entonces "transparente como el agua" y me sentía inclinado a amarlo no ya con terror sino con indulgencia, como una madre ama a su hijo.)

Inversión: "No llego a conocerte" quiere decir: "No sabré jamás lo que piensas verdaderamente de mí." No puedo descifrarte porque no sé cómo me descifras.

2. Desvivirse, debatirse por un objeto impenetrable es religión pura. Hacer del otro un enigma insoluble del que depende mi vida es consagrarlo como dios; no llegaré nunca a resolver la cuestión que me plantea; el enamorado no es Edipo. No me queda, entonces, más que trastocar mi ignorancia en verdad. No es cierto que cuanto más se ama mejor se comprende; lo que la acción amorosa obtiene de mí es solamente esta sabiduría: que el otro no es para conocerlo; su opacidad no es en absoluto la pantalla de un secreto sino más bien una especie de evidencia, en la cual se anula el juego de la apariencia y del ser. Me sobreviene entonces esta exaltación de amar a fondo a *alguien desconocido*, y que lo seguirá siendo siempre: movimiento místico: accedo al conocimiento del no conocimiento.
3. O más aún: en lugar de querer definir al otro ("¿Quién es él?"), me vuelvo hacia mí mismo: "¿Qué es lo que quiero, yo, que quiero

Gide

conocerte?" ¿Qué sucedería si decidiese definirte como una fuerza y no como una persona? ¿Y si me situase a mí mismo como otra fuerza frente a tu fuerza? Ocurriría esto: mi otro se definiría solamente por el sufrimiento o el placer que me da.

GIDE: hablando de su mujer: "Y como se necesita siempre del amor para comprender lo que difiere de uno..." (*Et nunc maneí in te*, 1151).

“Muéstrame a quién desear”

INDUCCIÓN. El ser amado es deseado porque otro u otros han mostrado al sujeto que es deseable: por especial que sea, el deseo amoroso se descubre por inducción.

1. Poco antes de caer enamorado, Werther se encuentra con un joven sirviente que le cuenta su pasión por una viuda: “La imagen de esa fidelidad, de esa ternura, me persigue por todas partes, y, como abrasado yo mismo por ese ruego, languidezco, me consumo.” Después de lo cual no queda ya a Werther sino caer enamorado, a su vez, de Carlota. Y Carlota misma le será señalada antes de que la vea; en el coche que los lleva al baile, una amiga servicial le dice cuan bella es Carlota. El cuerpo *que va a ser amado* es, de antemano, cercado, tanteado por el objetivo, sometido a una especie de efecto zuna, que lo aproxima, lo amplifica e induce al sujeto a pegarle la nariz: ¿no es el objeto *brillante* que una mano hábil hace relucir ante mí y que va a hipnotizarme, a capturarme? Este “contagio afectivo”, esta inducción, parte de los otros, del lenguaje, de los libros, de los amigos: ningún amor es original. (La cultura de masas es máquina de mostrar el deseo: he aquí lo que debe interesarte, dice, como si adivinara que los hombres son incapaces de encontrar por sí solos qué desear.)
- Freud
- LaRoche-foucauld
- Stendahl

La dificultad de la aventura amorosa está en esto: “¡Que me muestre a quién desear, pero que enseguida se haga a un lado!”: episodios innumerables en que caigo enamorado de quien es amado por mi mejor amigo: todo rival ha sido al comienzo maestro, guía, presentador, mediador.

2. Para mostrarte dónde está tu deseo basta prohibírtelo *un poco* (si es verdad que no hay deseo sin prohibición). X... desea que esté allí, a su lado, pero dejándolo *un poco* libre: ligero, ausentándose a veces, pero quedándose *no lejos*: es preciso, por un lado, que esté presente como prohibido (sin lo cual no habría deseo válido), pero también que me aleje en el momento en que, estando en formación ese deseo, amenazaría con obstruirlo: es necesario que yo sea la Madre suficientemente buena (protectora y liberal), en torno de la cual juega el niño, mientras ella cose apaciblemente. Tal sería la estructura de la pareja “realizada”: un poco de prohibición, mucho
- Winnicott

de juego; señalar el deseo y después dejarlo, a la manera de esos indígenas complacientes que nos muestran bien el camino sin por ello empeñarse en acompañarnos.

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 89.

LA ROCHEFOUCAULD: "Hay gentes que no habrían estado jamás enamoradas si no hubiesen jamás escuchado hablar del amor" (máxima 36).

STENDHAL: "Antes del nacimiento del amor la belleza es necesaria como señal, predispone a esa pasión por las alabanzas que se quiere dar a quien se amará" (*De l'amour*, 41).

Traje azul y chaleco amarillo

INDUMENTARIA. Todo afecto suscitado o mantenido por las prendas que el sujeto viste en el encuentro amoroso o que usa con la intención de seducir al objeto amado.

1. Ante una cita que me exalta hago cuidadosamente mi arreglo personal, mi *toilette*. Esta palabra no tiene más que sentidos graciosos; sin hablar del uso escatológico, designa también “los aprestos a los que se somete al condenado a muerte antes de conducirlo al cadalso”; o también “la membrana grasosa y clara que se utiliza en las carnicerías y en las tiendas de embutidos para cubrir ciertas piezas”. Es como si, al final de toda *toilette*, inscrito en la excitación que suscita, hubiera siempre el cuerpo muerto, embalsamado, barnizado, engalanado a la manera de una víctima. Trajeándome, adorno lo que fracasará del deseo.
Littré
2. Sócrates: “Me he embellecido para ir a la casa de tan bello joven.” Debo parecerme a quien amo. Postulo (y es eso lo que me hace gozar) una conformidad de esencia entre el otro y yo. Imagen, imitación: hago la mayor parte de las cosas posibles como el otro. Quiero ser el otro, quiero que él sea yo, como si estuviéramos unidos, encerrados en una misma bolsa de piel, no siendo la vestimenta sino el envoltorio liso de esa materia coalescente de la que está hecho mi Imaginario amoroso.
Banquete
3. Werther: “Me ha costado bastante decidirme finalmente a no ponerme más el muy sencillo traje azul que llevaba cuando bailé con Carlota por primera vez; pero terminó por ser sólo pasado. Me hice hacer uno, por lo demás, sumamente parecido...” Es con esa indumentaria (traje azul y chaleco amarillo) que Werther quiere ser enterrado y que se lo encuentra en trance de morir en su cuarto. Cada vez que se pone esa indumentaria (con la que morirá), Werther se disfraza. ¿De qué? De enamorado encantado: recrea mágicamente el episodio del rapto, ese momento en que se ha visto sorprendido por la Imagen. Esa indumentaria azul lo encierra tan fuerte que el mundo a su alrededor queda abolido: *nada más que nosotros dos*: por su medio Werther se forma un cuerpo de niño, donde falo y madre están juntos, sin nada más allá. Ese vestuario perverso ha sido usado en toda Europa por los fans novela, bajo el nombre de “traje a la
Werther
Lacan

Werther”.

BANQUETE, 27.

WERTHER, 94 y 150-151.

El informante

INFORMANTE. Figura amistosa que parece, sin embargo, tener por función constante herir al sujeto amoroso entregándole, como si tal cosa, informaciones sobre el ser amado de carácter anodino, pero cuyo efecto es el de perturbar la imagen que el sujeto tiene de ese ser.

- Gide
- Proust
1. Gustave, León y Richard forman un clan; Urbain, Claudius, Étienne y Ursule, otro; Abel, Gontran, Angèle y Hubert, otro más (saco estos nombres de *Paludes*, que es el libro de los Nombres). Sin embargo, León conoce un día a Urbain, que a su vez conoce a Angèle, quien, por lo demás, conocía un poco a León, etc. Se forma así una constelación; cada sujeto es llamado a entrar un día en relación con su astro más alejado y a conversar con él de todos los demás: todo termina por coincidir (es el movimiento mismo de *En busca del tiempo perdido*, que es una inmensa intriga, una red chacotera). La amistad mundana es epidémica: todo el mundo la contrae, como una enfermedad. Supongamos ahora que lanzo en esa red a un sujeto doloroso, ávido de conservar con su otro un espacio hermético, puro (no tocado), consagrado; las actividades de la red, su tráfico de informaciones, sus pasiones, sus iniciativas, serán recibidos como otros tantos peligros. Y, en medio de esta pequeña sociedad, a la vez aldea etnológica y comedia de boulevard, estructura parental y embrollo cómico, está el Informante, que se afana y *dice todo a todo el mundo*.

El informante, ingenuo o perverso, tiene un papel negativo. Por anodino que sea el mensaje que me pase (como una enfermedad), reduce a mi otro a no ser más que un otro. Estoy por cierto obligado a escucharlo (*mundanamente* no puedo dejar ver mi irritación), pero me esfuerzo en volver a mi escucha sorda, indiferente, como comprimida.

2. Lo que quiero es un pequeño cosmos (con su tiempo, con su lógica), habitado solamente por “nosotros dos” (nombre de una revista sentimental [francesa]). Todo lo que viene del exterior es una amenaza: ya sea bajo la forma de tedio (estoy obligado a vivir en un mundo del que el otro está ausente) o bien bajo la forma de herida (si ese mundo me endilga sobre el otro un discurso indiscreto). Al entregarme una información insignificante acerca de quien yo amo el Informante me descubre un secreto. Ese secreto no es profundo;

Buñuel viene del exterior: es el exterior del otro lo que se me ocultaba. El telón se abre al revés, no a una escena íntima sino a una sala pública. Cualquier cosa que diga, la información me es dolorosa: un trozo sordo, ingrato, de realidad me cae encima. Para la delicadeza amorosa todo hecho tiene algo de agresivo: un fragmento de "ciencia", aunque sea vulgar, hace irrupción en lo Imaginario.

BUÑUEL, *El discreto encanto de la burguesía*.

“Esto no puede continuar”

INSOPORTABLE. La sensación de una acumulación de sufrimientos amorosos explota en este grito: “Esto no puede continuar.”

- Werther
1. Al final de la novela, con una expresión que precipitará el suicidio de Werther, Carlota (quien tiene también sus problemas) termina por comprobar que “esto no puede seguir así”. Esas palabras Werther habría podido decir las él mismo, y en seguida, puesto que es propio de la situación amorosa ser inmediatamente intolerable, una vez que la fascinación del encuentro ha pasado. Un demonio niega el tiempo, la maduración, la dialéctica y dice a cada instante: *¡esto no puede durar!* – Sin embargo dura, si no siempre, al menos mucho tiempo. La paciencia amorosa tiene pues por punto de partida su propia negación: no procede ni de una espera, ni de un dominio, ni de un ardid, ni de una temeridad; es una desgracia que no se usa, en proporción a su agudeza; una sucesión de sacudidas, la repetición (¿cómica?) del gesto por el cual yo me manifiesto que he decidido – ¡valientemente! – poner fin a la repetición; la paciencia de una impaciencia.
(Sentimiento *razonable*: todo se arregla – pero nada dura. Sentimiento *amoroso*: nada se arregla – y sin embargo dura.)
 2. Comprobar lo Insoportable: ese grito tiene su beneficio: manifestándome a mí mismo que es preciso salir de él, por cualquier medio que sea, instalo en mí el teatro marcial de la Decisión, de la Acción, de la Salida. La *exaltación* es como la ganancia secundaria de mi impaciencia; me nutro de ella, me revuelco en ella. Siempre “artista”, hago de la forma misma un contenido. Imaginando una solución dolorosa (renunciar, partir, etc.), hago retumbar en mí el fantasma exaltado de la salida; una gloria de abnegación me invade (renunciar al amor, no a la amistad, etc.), y olvido enseguida lo que debería entonces sacrificar: nada menos que mi locura – que, por definición, no puede constituirse en objeto de sacrificio: ¿se ha visto a un loco “sacrificando” su locura a alguien? Por el momento no veo en la abnegación más que una forma noble, teatral, lo que es todavía recogerla en el recinto de mi Imaginario.
 3. Cuando la exaltación ha decaído quedo reducido a la filosofía más simple: la de la resistencia (dimensión natural de las fatigas

verdaderas). Sufro sin adaptarme, persisto sin curtirme: siempre perdido, nunca desalentado; soy una muñeca Daruma, un tentetieso sin piernas al que se le dan papirotazos incesantes, pero que finalmente retoma su verticalidad, asegurada por un contrapeso interior (¿pero cuál es mi contrapeso? ¿La *fuera* del amor?). Esto es lo que dice un poema popular que acompaña a esas muñecas japonesas:

“Así es la vida;
caer siete veces
y levantarse ocho.”

WERTHER, 124.

La languidez del amor

LANGUIDEZ. Estado sutil del deseo amoroso, experimentado en su carencia, fuera de todo querer -asir.

1. El Sátiro dice: quiero que mi deseo sea *inmediatamente* satisfecho. Si veo un rostro que duerme, una boca entreabierta, una mano que pende, quiero poder *echarme encima*. Este Sátiro –figura de lo Inmediato– es exactamente lo contrario del Languideciente. En la languidez no hago más que esperar: “Yo no terminaba de desearte.” (El deseo está en todas partes: pero, en el estado amoroso, se convierte en esto, muy especial: la languidez.)
2. “y tú dices pues mi otro vas finalmente a responderme me aburro de ti te necesito sueño contigo por ti contra ti respóndeme tu nombre es un perfume derramado tu color estalla entre los espinos haz volver en sí a mi corazón con el vino fresco hazme un cobijo de madrugada me asfixio bajo esa máscara piel desecada desgastada nada existe aparte del deseo”
3. “...porque en cuanto te divisó un instante, no me es ya posible articular una palabra: sino que mi lengua se desgaja, y, bajo mi piel, súbitamente se insinúa un fuego sutil: mis ojos están sin mirada, mis oídos zumban, el sudor rocía mi cuerpo, un escalofrío me sobrecoge toda; me vuelvo más verde que la hierba, y, poco falta, me siento morir.”
4. “Mi alma, cuando besaba a Agatón, ascendía a mis labios, como si la desdicha fuera a irse hacia otra parte.” En la languidez amorosa algo se va, sin fin; es como si el deseo no fuera sino esta hemorragia. He aquí la fatiga amorosa: un hambre sin satisfacción, un amor boquiabierto. O incluso: todo mi yo es sacado, transferido al objeto amado que toma su lugar: la languidez sería ese pasaje extenuante de la libido narcisista a la libido objetal. (Deseo del ser ausente y deseo del ser presente: la languidez superpone los dos deseos, pone la ausencia en la presencia. De ahí el estado de contradicción: es el “ardor suave”.)

Sollers

Banquete
Werther

Rusbrock

Freud

Cortezia

SOLLERS: "Paradis".

BANQUETE: dístico de Platón a Agatón, 21 -22.

WERTHER: "El infortunado cuya vida desfallece poco a poco en una consunción que nada podría detener" (48).

RUSBROCK: "Cuando la criatura ha ascendido, ofreciendo lo que puede sin esperar lo que quiere, entonces nace la languidez espiritual" (16).

FREUD: "Es solamente en la plenitud de los estados amorosos que la mayor parte de la libido se encuentra transferida al objeto y que este último toma, en cierta medida, el lugar del yo" (*Abrégé de psychanalyse*, 10).

CORTEZIA: citado por Rougemont, 135.

“Estoy loco”

LOCO. El sujeto amoroso es atravesado por la idea de que está o se vuelve loco.

1. Estoy loco de estar enamorado, no lo estoy de poder decirlo. Desdoble mi imagen: insensato ante mis propios ojos (conozco mi delirio), simplemente irrazonable a los ojos de los demás, a quienes relato muy juiciosamente mi locura: consciente de esta locura, dando explicaciones acerca de ella.

Werther

Werther encuentra un loco en la montaña: en pleno invierno quiere recoger flores para Carlota, a quien ha amado. Este hombre, en los tiempos en que estaba en el manicomio, era feliz: no sabía nada de sí mismo. Werther se reconoce *a medias* en el loco de las flores: loco de pasión, como él, pero privado de todo acceso a la felicidad (supuesta) de la inconsciencia: sufriente por haber malogrado incluso su locura.

2. Se cree que todo enamorado está loco. Pero, ¿se imaginan un loco enamorado? De ningún modo. No tengo derecho más que *a* una locura pobre, incompleta, *metafórica*: el amor me vuelve *como* loco, pero no me pongo en relación con lo sobrenatural; no hay en mí nada sagrado; mi locura, simple sinrazón, es plana, hasta invisible; por lo demás, totalmente recuperada por la cultura: no da miedo. (No obstante, es en el estado amoroso donde algunos sujetos razonables adivinan de pronto que la locura está ahí, posible, muy cercana: una locura en la que el propio amor zozobraría.)
3. Desde hace cien años se considera que la locura (literaria) consiste en esto: “*Yo es otro*”: la locura es una experiencia de despersonalización. Para mí, sujeto amoroso, es todo lo contrario: es a causa de convertirme en un *sujeto*, de no poder sustraerme a serlo, que me vuelvo loco. *Yo no soy otro*: es lo que compruebo con pavor.

(Cuento zen: un viejo monje está ocupado a pleno sol en desecar hongos: “¿Por qué no hace que lo hagan otros? – Otro no es yo, y yo no soy otro. Otro no puede hacer la experiencia de mi acción. Yo debo hacer la experiencia de desecar los hongos.”)

Soy indefectiblemente yo mismo y es en esto en lo que radica mi estar loco: estoy loco puesto que *consisto*.

San Agustín

4. Es loco aquel que está limpio de todo poder. —¿Cómo? ¿Acaso el enamorado no conoce ninguna excitación de poder? El sometimiento es no obstante asunto mío: sometido, queriendo someter, experimento a mi manera la ambición de poder, la *libido dominandi*: ¿es que no dispongo, como los sistemas políticos, de un discurso bien construido, es decir sólido, ágil, *articulado*? Sin embargo, ahí está mi singularidad; mi libido está absolutamente encerrada: no habito ningún otro espacio que el duelo amoroso: ni un ápice de exterior, y por lo tanto ni un ápice de sentido gregario: *estoy loco*: no porque sea original (burdo ardid de la conformidad), sino porque estoy separado de toda socialidad. Si los demás hombres son siempre, en grados diversos, militantes de algo, yo no soy soldado de nada, ni siquiera de mi propia locura: yo *no socializo* (como se dice de aquel otro al que no simboliza).

(¿Puede reconocerse aquí la escisión muy singular que deslinda, en el Enamorado, la voluntad de dominio —de la que está marcada la calidad de su fuerza— de la voluntad de poder —de la que está exenta?)

WERTHER, 106-110.

SAN AGUSTÍN: *libido sentiendi, libido sciendi, libido excellendi (dominandi)* (citado por Sainte-Beuve, II 160).

La locuela

LOCUELA. Esta palabra, sacada de Ignacio de Loyola, designa el flujo de palabras a través del cual el sujeto argumenta incansablemente en su cabeza los efectos de una herida o las consecuencias de una conducta: forma enfática del “discursear” amoroso.

- Canción
Schubert
Griego
Bruno
Bettleheim
1. “Trop penser me font amours” [Pensar demasiado me hacen los amores]. Por momentos, al capricho de un estímulo ínfimo, se desencadena en mi cabeza una fiebre de lenguaje, un desfile de razones, de interpretaciones, de alocuciones. No tengo conciencia sino de una máquina que se alimenta a sí misma de una zanfonia cuyo manubrio gira titubeante un tocador anónimo, y que no se calla nunca. En la locuela, nada impide la repetición. Cuando, por azar, produzco en mí una frase “lograda” (en la que creo descubrir la expresión justa de una verdad), esta frase se convierte en una fórmula que repito en proporción al apaciguamiento que me confiere (hallar la palabra adecuada es eufórico); la rumio, me nutro de ella; como los niños o los dementes atacados de mericismo, vuelvo a sorber incesantemente mi herida y la regurgito. Enrollo, devano, tramo el historial amoroso y recomienzo (tales son los sentidos del verbo (μηρῶμαι, *meruomai*: enrollar, devanar, tramar). O más aún: a menudo, el niño autista mira sus propios dedos mientras manosea objetos (pero no mira los objetos mismos): es el *twiddling*. El *twiddling* no es un juego; es una manipulación ritual, caracterizada por rasgos estereotipados y compulsivos. Así ocurre con el enamorado presa de la locuela: manosea su herida.

2. Humboldt llama a la libertad del signo *locuacidad*. Soy (interiormente) locuaz, porque no puedo anclar mi discurso: los signos giran “en piñón libre”. Si pudiera forzar el signo, someterlo a una sanción, podría finalmente encontrar descanso. ¡Que no puedan enyesarse las cabezas, como las piernas! Pero no puedo impedirme pensar, hablar; ningún director de escena está ahí para interrumpir el cine interior que me paso a mí mismo y decirme: ¡Corte! La locuacidad sería una especie de desdicha propiamente humana: estoy loco de lenguaje: nadie me escucha, nadie me mira, pero (como el tocador de zanfonia de Schubert) continúo hablando, girando mi manivela.

3. Tomo un papel; soy *el que va a llorar*; y este papel lo represento ante

mí y *me hace llorar*: soy ante mí mi propio teatro. Y al verme llorar así, lloro cada vez más; y si el llanto decrece, me repito muy rápidamente la expresión mordaz que lo va a reactivar. Tengo en mí dos interlocutores, atareados en elevar *el tono*, de réplica en réplica, como en las antiguas esticomitis; hay un goce de la palabra desdoblada, redoblada, llevada hasta la *algazara* final (escena de clowns).

Werther (I. Werther lanza una perorata contra el mal humor: “Las lágrimas le vienen a los ojos”, II. Cuenta ante Carlota una escena de adiós fúnebre; el relato que hace lo abrumba con su violencia y lleva el pañuelo a sus ojos, III. Werther escribe a Carlota y le representa la imagen de su tumba futura: “Y he aquí que lloro como un niño al traérmela a la memoria tan vivamente”, IV. “A los veinte años, dice la señora Desbordes-Valmore, penas profundas me forzaron a renunciar al canto, porque mi voz me hacía llorar.”)

Hugo

CANCIÓN: del siglo XV.

SCHUBERT: “Los pies desnudos sobre el hielo, titubea y su escudilla queda vacía. Nadie lo escucha y nadie lo mira, y los perros gruñen en torno del viejo. Pero él no se preocupa de nada: va girando su manivela y su zanfonia no calla jamás...” (“Der Leiermann”, *Winterreise*, poemas de Müller).

BETTELHEIM, *La fortaleza vacía*, 95, nota. 172

WERTHER, 35, 36, 125.

HUGO, *Pierres*, 150.

Elogio de las lágrimas

LLORAR. Propensión particular del sujeto amoroso a llorar: modos de aparición y función de las lágrimas en ese sujeto.

1. La menor emoción amorosa, de felicidad o de pena, hace que a Werther le broten las lágrimas. Werther llora a menudo, muy a menudo, y abundantemente. ¿En Werther, es el enamorado quien llora o el romántico?

¿Tal vez es una predisposición propia del individuo enamorado echarse a llorar? Sometido a lo Imaginario, se mofa de la censura que mantiene hoy al adulto lejos de las lágrimas y a cuyo través el hombre quiere hacer protesta de su virilidad (satisfacción y enternecimiento maternal de Edith Piaf: "*Mais vous pleurez, Milord!*" / ("¡Pero usted llora, Milord!"). Liberando sus lágrimas sin coerción, sigue las órdenes del cuerpo enamorado, que es un cuerpo bañado, en expansión líquida: llorar juntos, fluir juntos: lágrimas deliciosas culminan la lectura de Klopstock que Carlota y Werther hacen en común. ¿Dónde adquiere el enamorado el derecho de llorar sino en una inversión de valores cuyo primer blanco es el cuerpo? Él acepta recobrar el cuerpo niño.

- Schubert Además, aquí, el cuerpo amoroso está forrado por un cuerpo histórico. ¿Quién hará la historia de las lágrimas? ¿En qué sociedades, en qué tiempos se ha llorado? ¿Desde cuándo los hombres (y no las mujeres) ya no lloran? ¿Por qué la "sensibilidad" en cierto momento se ha vuelto "sensiblería"? Las imágenes de la virilidad son movedizas; los Griegos, la gente del siglo XVII, lloraban mucho en el teatro. San Luis, al decir de Michelet, sufría por no haber recibido el don del llanto; una vez que sintió las lágrimas correr dulcemente por su rostro, "le parecieron muy sabrosas y dulcísimas, no solamente al corazón sino también a la boca". (Del mismo modo: en 1199, un joven monje se pone en camino hacia una abadía cisterciense, en el Brabante, para obtener con sus plegarias el don de las lágrimas.)
- Michelet

(Problema nietzscheano: ¿cómo se combinan Historia y Tipo? ¿No corresponde al Tipo formular – formar – lo inactual de la Historia? En las lágrimas mismas del enamorado nuestra sociedad reprime su propio inactual, haciendo así del enamorado que llora un objeto

perdido cuya represión es necesaria para su “salud”. En la película *La Marquise d’O*, ésta llora y la gente se divierte.)

2. Quizá “llorar” es demasiado burdo; quizá no es necesario remitir todos los llantos a una misma significación; quizá hay en el mismo enamorado muchos sujetos que participan en modos próximos, pero diferentes, del “llorar”. ¿Quién es ese “yo” que tiene “lágrimas en los ojos”? ¿Quién ese otro que, un día, estuvo “al borde de las lágrimas”? ¿Quién soy yo, que lloro “todas las lágrimas de mi cuerpo”? ¿o que vierto al despertar “un torrente de lágrimas”? Si tengo tantas maneras de llorar es tal vez porque, cuando lloro, me dirijo siempre a alguien, y porque el destinatario de mis lágrimas no es siempre el mismo: adapto mis modos de llorar al tipo de chantaje que, a través de mis lágrimas, pretendo ejercer en torno mío.
3. Llorando, quiero impresionar a alguien, hacer presión sobre él (“Mira lo que haces de mí”). Es tal vez el otro –y lo es por lo común– a quien se obliga así a asumir abiertamente su conmiseración o su insensibilidad; pero puedo serlo también yo mismo: me pongo a llorar para probarme que mi dolor no es una ilusión: las lágrimas son signos, no expresiones. A través de mis lágrimas cuento una historia, produzco un mito del dolor y desde ese momento me acomodo en él: puedo vivir con él, porque, al llorar, me doy un interlocutor enfático que resume el más “verdadero” de los mensajes, el de mi cuerpo, no el de mi lengua: “Las palabras ¿qué son? Una lágrima dirá más.”

Schubert

WERTHER, 36, 60, 62, 63, 65, 66, 68, 110. – Llorar en común: 27.

SCHUBERT, *Lob der Thränen* (“Elogio de las lágrimas”), poesía de A. W. Schlegel.

SCHUBERT, *Lob der Thränen*. 176

La última hoja

MAGIA. Consultas mágicas, pequeños ritos secretos y acciones votivas no están ausentes de la vida del sujeto amoroso, sea cual fuere la cultura a la que pertenezca.

- Schubert
1. “Aquí y allá, en los árboles, todavía hay hojas. Y quedo a menudo pensativo ante ellas. Contemplo una hoja y pongo en ella mi esperanza. Cuando el viento juega con ella, tiemblo con todo mi ser. Y si cae, ¡ay!, mi esperanza cae con ella.”

Para poder interrogar al destino es necesaria una pregunta alternativa (*Me quiere / No me quiere*), un objeto susceptible de una variación simple (*Caerá / No caerá*) y una fuerza exterior (divinidad, azar, viento) que marque uno de los polos de la variación. Planteo siempre la misma pregunta (¿seré amado?), y esta pregunta es alternativa: *todo o nada*.; no concibo que las cosas maduren, que sean sustraídas a la oportunidad del deseo. No soy dialéctico. La dialéctica diría: la hoja no caerá, y *después* cae; pero entretanto habrás cambiado y no te plantearás ya la pregunta. (De todo consejero, sea cual fuere, espero que me diga: “La persona que usted ama lo ama y se lo va a decir esta noche.”)

2. A veces la angustia es tan intensa, tan angosta (ya que tal es la etimología de la palabra) —una angustia de espera, por ejemplo— que se hace necesario *hacer algo*. Ese “algo” es naturalmente (ancestralmente) un voto: *si* (tú vuelves...) *entonces* (cumpliré mi voto).

Confidencia de X...: “La primera vez encendió un cirio en una pequeña iglesia italiana. Fue sorprendido por la belleza de la llama y el gesto le pareció menos idiota. ¿Por qué, en adelante, privarse del placer de crear una luz? Lo volvió a hacer pues, añadiendo a ese gesto delicado (inclinarse el cirio nuevo hacia el cirio ya encendido, unir suavemente sus mechas, ver con placer que el ruego prende, llenarse los ojos de esa luz íntima y fuerte) votos cada vez más vagos, que englobaban —por miedo a elegir— “todo lo que no anda en el mundo”.

SCHUBERT, “Letzte Hoffnung”, *Winterreise*.

“Soy odioso”

MONSTRUOSO. El sujeto se da cuenta bruscamente que constriñe al objeto amado en una red de tiranías: de pia doso se siente devenir monstruoso.

Platón

1. En el *Fedro* de Platón los discursos del sofista Lisias y del primer Sócrates (antes de que éste haga su palinodia) descansan ambos en el siguiente principia: el amante es insoportable (por pesadez) para el amado. Sigue el catálogo de los rasgos importunos: el amante no puede soportar que alguien sea superior o igual a él ante los ojos de su amado, y pelea por rebajar a todo rival; mantiene al amado al margen de una multitud de relaciones; se empeña, mediante mil astucias indelicadas, en mantenerlo en la ignorancia, de modo que el amado no conozca lo que puede esperar de su enamorado; desea secretamente la pérdida de lo que el amado tiene de más querido: padre, madre, parientes, amigos; no quiere para el amado ni hogar ni hijos; su asiduidad diaria es fatigante; no acepta ser dejado de lado ni de día ni de noche; aunque viejo (lo que en sí ya importuna), actúa como un policía tiránico y somete todo el tiempo al amado a espionajes malignamente suspicaces, no obstante que él mismo no se prohíbe en absoluto ser más tarde infiel e ingrato. Piense lo que piense, el corazón del enamorado está, pues, lleno de malos sentimientos: su amor no es generoso.
2. El discurso amoroso asfixia al otro, que no encuentra ningún lugar para su propia palabra bajo ese decir masivo. No es que yo le impida hablar; pero sé *insinuar los pronombres*: “Yo hablo y tú me entiendes, luego existimos” (Ponge). A veces, con terror, tomo conciencia de ese vuelco: yo, que me creía puro sujeto (sujeto sujetado: frágil, delicado, lastimero), me veo convertido en una cosa obtusa, que anda a ciegas, que aplasta todo bajo su discurso; yo, que amo, soy indeseable, alineado en las filas de los fastidiosos: los que son pesados, molestan, se inmiscuyen, complican, reclaman, intimidan (o más simplemente: los que hablan). Me he equivocado, monumentalmente.

(El otro es desfigurado por su mutismo, como en esos sueños horribles en que una persona amada se nos aparece con la parte inferior del rostro íntegramente borrada, privada de su boca; y yo, que hablo, también estoy desfigurado: el soliloquio hace de mí un monstruo, una enorme lengua.)

“Un aire embarazado”

MORTIFICACIÓN. Escena múltiple en la que lo implícito de la relación amorosa actúa como coacción y suscita un embarazo colectivo que no es explícito.

Werther

1. Werther le está haciendo una escena a Carlota (es poco antes de su suicidio), pero la escena se interrumpe súbitamente por el arribo de Alberto. Callan y se pasean, con un aire embarazado, a lo largo y a lo ancho de la habitación; ensayan insignificantes temas de conversación que decaen uno tras otro. La situación está cargada. ¿De qué? Del hecho de que cada uno es percibido por los otros dos en su papel (de marido, de amante, de apuesta), sin que pueda ser tomado en cuenta ese papel en la conversación. Lo pesado es el saber silencioso: yo sé que tú sabes que yo sé: tal es la fórmula general de la mortificación, pudor inocente, helado, que toma por insignia la insignificancia (las palabras pronunciadas). Paradoja: lo no-dicho como síntoma... del *consciente*.

El azar reúne de pronto en ese café a algunos amigos: todo un conjunto de afectos. La situación está cargada; aunque yo esté comprometido con ella e incluso la sufra, la vivo como una escena, como un cuadro bien diseñado, bien compuesto (algo así como un Greuze un poco perverso); rebosa de sentidos, los leo, los sigo en toda su finura; observo, descifro, gozo con un texto que estalla de legibilidad *por lo mismo que no dice*. No hago más que *ver* lo que se habla, como en el cine mudo. Se produce en mí (contradicción en los términos) una suerte de *fascinación alerta*: estoy metido en la escena y sin embargo bien despierto: mi atención forma parte de lo que se actúa, la escena carece de exterior y no obstante la leo: no hay candilejas, es un teatro extremado. De ahí el malestar —o para algunos, perversos, el goce.

WERTHER, 125.

Sin respuesta

MUTISMO. El sujeto amoroso se angustia de que el objeto amado responda parsimoniosamente, o no responda, a las palabras (discursos o cartas) que le dirige.

1. “Cuando se le habla, dirigiéndole un discurso sobre el tema que sea, a menudo X... tiene el aire de mirar y de escuchar otra cosa, buscando a su alrededor: uno se detiene, desalentado; al final de un largo silencio, X... dice: ‘Continúa, te escucho’; uno retoma entonces bien que mal el hilo de una historia en la que ya no cree.”

(Como una mala sala de concierto, el espacio afectivo tiene rincones muertos, donde el sonido no circula. —el interlocutor perfecto, el amigo, ¿no es entonces el que construye en torno nuestro la mayor resonancia posible? ¿No puede definirse la amistad como un espacio de sonoridad total?)

2. Esta escucha huidiza, que no puedo capturar más que con retraso, me incita a un pensamiento sórdido: consagrado perdidamente a seducir, a distraer, creía, hablando, desplegar tesoros de ingenio, pero esos tesoros son apreciados con indiferencia; derrocho mis “cualidades” por nada: toda una excitación de afectos, de doctrinas, de conocimientos, de delicadeza, toda la brillantez de mi yo viene a apagarse, a amortiguarse en un espacio inerte, como si —pensamiento culpable— mi cualidad excediese la del objeto amado, como si yo estuviera *adelantado* respecto de él. Ahora bien, la relación afectiva es una máquina exacta; la coincidencia, la *afinación*, en el sentido musical, son en ella fundamentales; lo que está desfasado está inmediatamente *de más*: mi palabra no es propiamente hablando un desecho sino más bien “un artículo sin venta”: lo que no se consume en el momento (en el movimiento) y va al mortero.

(De la escucha distante nace una angustia de decisión: ¿debo proseguir, hablar “en el desierto”? Necesitaría una confianza que precisamente la sensibilidad amorosa no permite. ¿Debo detenerme, renunciar? Eso tendría el aspecto de vejarme, de enjuiciar al otro, y, a partir de allí, dar la señal de partida de una “escena”. Es una vez más la trampa.)

3. “La muerte es sobre todo esto: todo lo que ha sido visto, habrá sido visto para nada. Duelo de lo que hemos percibido.” En esos momentos breves en que hablo para nada es como si muriera. Porque el ser amado se convierte en un personaje plomizo, en una figura de sueño *que no habla*, y el mutismo, en sueños, es la muerte. O incluso: la Madre gratificante misma me muestra el Espejo, la Imagen, y me habla: “Tú eres eso.” Pero la Madre muda no me dice lo que soy: no estoy ya fundado, floto dolorosamente sin existencia.

Francçois
Wahl

Freud

FRANÇOIS WAHL, “Chute”.

FREUD. “Les trois coffrets”, *Essais de psychanalyse*, 93.

“Y la noche alumbraba la noche”

NOCHE. Todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectual, existencial) en la que se debate o se sosiega.

1. Experimento por turno dos noches, una buena y la otra mala. Me valgo, por decirlo así, de una distinción mística: *estar a oscuras* puede producirse, sin mi intervención, porque estoy privado de la luz de las causas y de los fines; *estar en tinieblas* me ocurre porque me ciega mi apego a las cosas y el desorden que provoca.
Juan de la Cruz
La mayoría de las veces estoy en la oscuridad misma de mi deseo; no sé lo que quiero, el propio bien me resulta un mal; lleno de resonancias, vivo golpe a golpe: *estoy en tinieblas*. Pero también a veces hay otra Noche: solo, en posición de meditación (¿es tal vez un papel que me asigno?), pienso en el otro con calma, tal como es; suspendo toda interpretación; entro en la noche del absurdo; el deseo continúa vibrando (la oscuridad es transluminosa), pero no quiero comprender nada; es la Noche del no-beneficio, del gasto sutil, invisible: *estoy a oscuras*, estoy ahí, instalado simple y apaciblemente en el interior negro del amor.
Rusbrock
2. La segunda noche envuelve a la primera, lo Oscuro ilumina la Tiniebla: “Y la noche era oscura y alumbraba la noche.” No busco salir del punto muerto amoroso a través de la Decisión, el Dominio, la Separación, la Oblación, etc., en suma, *a través del gesto*. Sustituyo solamente una noche por otra. “Oscurecer esta oscuridad, he ahí la puerta de toda maravilla.”
Juan de la Cruz
Tao

JUAN DE LA CRUZ: Baruzi, 308.

RUSBROCK (la noche transluminosa), XXVI.

JUAN DE LA CRUZ: “Admirable cosa que siendo tenebrosa alumbrase la noche” (Baruzi, 327).

TAO: “No Ser y Ser, saliendo de un fondo único, no se diferencian sino por sus nombres. Ese fondo único se llama Oscurida d. —Oscurecer esta oscuridad, he ahí la puerta de toda maravilla” (*Tao Te King*).

Nubes

NUBES. Sentido y uso del ensombrecimiento de humor que se apodera del sujeto amoroso bajo el efecto de circunstancias variadas.

- Werther
1. Werther es amable con Friederike, la hija del vicario de St*** al que Carlota y él visitaban. El rostro del señor Schmidt, el prometido de Friederike, se ensombrece paralelamente; rehúsa participar en la conversación. Werther enjuicia entonces el malhumor; viene de nuestros celos, de nuestra vanidad, es un descontento de nosotros mismos cuyo peso descargamos sobre los otros, etc. “¡Nómbrenme, dice Werther, el hombre que, estando de mal humor, es lo bastante honesto para disimularlo, para soportarlo completamente solo, sin destruir la alegría en torno suyo!” Tal hombre es evidentemente inhallable, puesto que el malhumor no es más que un mensaje. No pudiendo estar manifiestamente celoso sin diversos inconvenientes, de donde proviene el ridículo, desplazo mis celos, les doy un efecto derivado, atemperado, y como inacabado, cuyo motivo verdadero no se expresa abiertamente: incapaz de ocultar la herida y no osando declarar la causa, transijo; hago abortar el contenido sin renunciar a la forma: el resultado de esta transacción es el *mal humor*, que se da a leer como el índice de un signo: *aquí, usted debe leer* (que algo no va bien): pongo simplemente mi pathos sobre la mesa, reservándome desatar el paquete más tarde según las circunstancias: ya sea que me descubra (al grado de llegar a una “explicación”) o bien que me encubra. (El mal humor es un cortocircuito entre el estado y el signo.) (Olvido voluntario: Werther enjuicia el malhumor por lo que pesa sobre los que nos rodean; sin embargo, más tarde, él mismo se suicidará, lo que tiene otro peso. ¿El suicidio de amor será un malhumor un poco extremo?)
- J.-L. B
2. Tal es el malhumor: un signo grosero, un chantaje vergonzoso. Hay sin embargo nubes más sutiles; todas las sombras tenues, de causa ligera, incierta, que pasan por encima de la relación, cambian la luz, el relieve; hay de repente otro paisaje, una ligera embriaguez negra. La nube entonces no es más que esto: *algo me falta*. Recorro rápidamente los estados de carencia, a través de los cuales el Zen ha codificado la sensibilidad humana (*furyu*): la soledad (*sabi*), la tristeza que me llega de la “increíble naturalidad” de las cosas (*wabi*), la nostalgia (*aware*), el sentimiento de lo extraño (*yugen*). “Soy feliz pero
- Zen
- Pelléas

estoy triste”: tal era la “nube” de Mélisande.

WERTHER, 31 S.

J.-L.B.: conversación.

La cinta

OBJETOS. Todo objeto tocado por el cuerpo del ser amado se vuelve parte de ese cuerpo y el sujeto se apega a él apasionadamente.

- Werther
1. Werther multiplica los gestos de fetichismo: besa la cinta que Carlota le ha regalado en su aniversario, la esquila que ella le dirige (con riesgo de que le entre arena en los labios), las pistolas que ha tocado. Del ser amado surge una fuerza que nada puede detener y que impregna todo lo que toca, así sea con la mirada: si Werther, no pudiendo ir a ver a Carlota, le envía su doméstica, es esta doméstica misma, sobre la que ella ha posado su mirada, la que se convierte para Werther en una parte de Carlota (“Bien le habría tomado la cabeza entre mis manos para darle un beso si no hubiera sido por el respeto humano”). Cada objeto así consagrado (colocado en el entorno del dios) se hace semejante a la piedra de Bolonia, que irradia, por las noches, los rayos que ha alma cenado durante el día. (Pone el Falo en el lugar de la Madre – se identifica con él. Werther quiere que se lo entierre con la cinta que Carlota le ha regalado; en la tumba se acuesta a lo largo de la Madre – precisamente entonces evocada.) Tan pronto el objeto metonímico es presencia (engendrando alegría) como ausencia (engendrando desamparo). ¿De qué depende pues mi lectura? – Si me creo en trance de ser colmada, el objeto será favorable; si me veo abandonado, será siniestro.
- Lacan
2. Fuera de estos fetiches no hay ningún otro objeto en el mundo amoroso. Es un mundo sensualmente pobre, abstracto, deslavado, despojado; mi mirada atraviesa las cosas sin reconocer su seducción; estoy muerto a toda sensualidad, fuera de la del “cuerpo encantador”. Del mundo exterior, la única cosa que puedo asociar a mi estado es el color del día, como si “el tiempo que hace” fuera una dimensión de lo Imaginario (la Imagen no es coloreada ni profunda; pero está provista de todos los matices de la luz y del calor, comunicando con el cuerpo amoroso, que se siente bien o mal, globalmente, unitivamente). En el haikú japonés, el código quiere que haya siempre una palabra que remita al momento del día y del año; es el *kigo*, la palabra-estación. Del haikú, la notación amorosa conserva el *kigo*, esa tenue alusión a la lluvia, al atardecer, a la luz, a todo lo que inunda, difunde.
- Haikú

WERTHER, 61, 44, 42.

Lo obsceno del amor

OBSCENO. Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esta sentimentalidad lo que constituye hoy lo obsceno del amor.

- Lacan
1. Ejemplo de obscenidad: cada vez que aquí mismo se emplea la palabra “amor” (la obscenidad cesaría si se dijera, en tono de burla: el “*amur*”).*
- O incluso: “Velada en la Ópera: un pésimo tenor hace aparición en escena; para decir su amor a la mujer que ama y que está a su lado se planta frente al público. Yo soy ese tenor: como un burdo animal, obsceno y estúpido, vivamente iluminado por una luz de vitrina, declamo un *aria* muy puesta en código, sin mirar a quien amo y a quien se supone que me dirijo.”
- O todavía: sueño: doy un curso “sobre” el amor: el auditorio es femenino, algo maduro: soy Paul Géraldy.
- Thomas Mann
- O de nuevo: “...le pareció que la palabra [amor] no ganaba nada siendo tantas veces repetida. Por el contrario, esas dos sílabas acabaron por parecerle muy repugnantes, se hallaban asociadas a una imagen como de leche aguada, a algo blanco azulado, dulzón...”
- Bataille
- O en fin: mi amor es “un órgano sexual de una sensibilidad inaudita, que [vibraría] haciéndome lanzar gritos atroces, los gritos de una eyaculación grandiosa pero insoportable, [presa del] don extático que el ser hace de sí mismo en tanto que víctima desnuda, obscena [...] ante las grandes carcajadas de las prostitutas”.

(Tomaré para mí el desprecio con el que se abruma todo pathos: en otro tiempo, en nombre de la razón [“Para que una producción tan apasionada – dice Lessing de *Werther* – no haga más mal que bien, ¿no creen ustedes que le sería necesaria una pequeña peroración muy fría?”], hoy, en nombre de la “modernidad”, que requiere un sujeto, con tal que sea “generalizado” [“La verdadera música popular, la música de las masas, la música plebeya, está abierta a

* Se conserva aquí la escritura del original, con la que Barthes, siguiendo a Lacan, ejemplifica una alteración fonética burlona de la palabra “amor” (*amour*), mediante la sustitución de “ou” por “u”, lo que da en francés un sonido de “u anterior, alta, cerrada y redondeada” (próxima a la i). [T]

todos los despliegues de las *subjetividades de grupo*, no ya a la subjetividad única, a la bella subjetividad sentimental del sujeto aislado...”, Daniel Charles, “Musique et oubli”].)

Nietzsche

2. Di con un intelectual enamorado: para él, “asumir” (no reprimir) la extrema tontería, la tontería desnuda de su discurso, es lo mismo que para el sujeto batailleano desnudarse en un lugar público: es la forma necesaria de lo imposible y de lo soberano: una abyección tal que ningún discurso de la transgresión puede recuperarla y que se expone sin protección al moralismo de la antimoral. De ahí que juzgue a sus contemporáneos como otros tantos *inocentes*: lo son los que censuran la sentimentalidad amorosa en nombre de una nueva moral: “El sello distintivo de las almas modernas no es la mentira sino la *inocencia*, encarnada en el moralismo falso. Hacer en todas partes el descubrimiento de esta *inocencia* – es tal vez el aspecto más repulsivo de nuestro trabajo.”

(Inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo *sentimental* – censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que *otra moral*.)

3. El enamorado delira (“desplaza el sentimiento de los valores”), pero su delirio es tonto. ¿Hay algo más tonto que un enamorado? Tan tonto que nadie osa formular públicamente su discurso sin una seria meditación ¡novela, teatro o análisis (con pinzas). El *daimon* de Sócrates (aquel que hablaba primeramente en él) le soplabá: no. Mi *daimon* es por el contrario mi tontería: como el asno nietzscheano digo sí a todo, en el campo de mi amor. Me obstino, rechazo el aprendizaje, repito la misma conducta; no se me puede educar –y yo mismo no lo puedo hacer; mi discurso es continuamente irreflexivo; no sé ordenarlo, graduarlo, disponer los enfoques, las comillas; hablo siempre en primer grado; me mantengo en un delirio prudente, ajustado, discreto, domesticado, trivializado por la literatura.

(La tontería es ser *sorprendido*. El enamorado lo es incesantemente: no tiene tiempo de transformar, de saber de qué se trata, de proteger. Tal vez conozca su tontería pero *no la censura*. Más aún: su tontería actúa como un clivaje, como una perversión: *es tonto, dice, y sin embargo... es cierto*.)

4. Todo lo que es anacrónico es obsceno. Como divinidad (moderna), la Historia es represiva, la Historia nos prohíbe ser inactuales. Del

pasado, no soportamos más que la ruina, el monumento, el kitsch o el retro, que es *divertido*; reducimos ese pasado a su sola rúbrica. El sentimiento amoroso está pasado de moda (*demodé*), pero ese *demodé* no puede ni siquiera ser recuperado como espectáculo: el amor cae fuera del tiempo *interesante*; ningún sentido histórico, polémico, puede serle conferido; es en esto que es obsceno.

Sade

5. En la vida amorosa, la trama de los incidentes es de una increíble futilidad, y esta futilidad, unida a la mayor formalidad, es sin duda inconveniente. Cuando imagino seriamente suicidarme por una llamada telefónica que no llega, se produce una obscenidad tan grande como cuando, en Sade, el papa sodomiza a un pavo. Pero la obscenidad sentimental es menos extraña, y eso es lo que la hace más abyecta; nada puede superar el inconveniente de un sujeto que se hunde porque su otro adopta un aire ausente, “mientras existen todavía tantos hombres en el mundo que mueren de hambre, mientras tanto pueblos luchan duramente por su liberación, etc.”.
6. La carga moral decidida por la sociedad para todas las transgresiones golpea todavía más hoy la pasión que el sexo. Todo el mundo comprenderá que X... tenga “enormes problemas” con su sexualidad; pero nadie se interesará en los que Y... pueda tener con su sentimentalidad: el amor es obsceno en que precisamente pone lo sentimental en el lugar de lo sexual. Ese “viejo nene sentimental” (Fourier) que moriría bruscamente en estado amoroso, parecería tan obsceno como el presidente Félix Faure atacado de congestión al lado de su amante.
(*Nous deux* – la revista – es más obscena que Sade.)
7. La obscenidad amorosa es extrema: nada puede concentrarla, darle el valor fuerte de una transgresión; la soledad del sujeto es tímida, carente de todo decoro: ningún Bataille le dará una escritura a ese obsceno. El texto amoroso (apenas un texto) está hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas; carece de grandeza: o su grandeza (¿pero quién, *socialmente*, está allí para reconocerla?) es la de no poder alcanzar ninguna grandeza, ni siquiera la del “materialismo bajo”. Es pues el momento *imposible* en que lo obsceno puede verdaderamente coincidir con la afirmación, el *amén*, el límite de la lengua (todo obsceno decible como tal no puede ya ser el último grado de lo obsceno; yo mismo diciéndolo, aunque sea a través del parpadeo de una figura, soy *ya* recuperado).

BATAILLE, *L'oeil pineal*, II, 19, 25.

NIETZSCHE, *La généalogie de la morale*, 208.

Los lentes oscuros

OCULTAR. Figura deliberativa: el sujeto amoroso se pregunta no si debe declarar al ser amado que lo ama (ésta es una figura de declaración), sino en qué medida debe ocultarle las “perturbaciones” (las turbulencias) de su pasión: sus deseos, sus desamparos, en suma, sus excesos (en lenguaje racineano: *su furor*).

Madame de
Savigné

1. X..., de vacaciones sin mí, no me ha dado ningún signo de vida desde su partida: ¿accidente?, ¿huelga del correo?, ¿indiferencia? ¿táctica de distancia?, ¿ejercicio de un querer vivir pasajero (“Su juventud le hacía resonancia, no escucha”)?, ¿o simple inocencia? Me angustio cada vez más, paso por todos los actos de la escenificación de la espera. Pero cuando X... resurja de una u otra manera, puesto que no puede dejar de hacerlo (pensamiento que debería inmediatamente volver vana toda angustia), ¿qué le diré? ¿Deberé ocultarle mi perturbación —ya ahora pasada (“¿Cómo estás?”)? ¿Hacerla estallar agresivamente (“No está bien, habrías podido perfectamente...”) o apasionadamente (“¡Me has tenido tan inquieto!”)? ¿O bien, esa perturbación, hacérsela oír delicadamente, ligeramente, para hacerla conocer sin abrumar al otro (“Estaba un poco intranquilo...”)? Una angustia de segundo grado se apodera de mí y es la de tener que decidir el grado de publicidad que daré a mi primera angustia.
2. Estoy preso en un doble discurso del que no puedo salir. Por un lado, me digo: ¿y si el otro, por alguna disposición de su propia estructura, tenía necesidad de mi insistencia? ¿No estaría justificado, entonces, que me abandonara a la expresión literal, al decir lírico de mi “pasión”? ¿El exceso, la locura, no son mi verdad, mi fuerza? ¿Y si esta verdad, esta fuerza, terminaran por impresionar? Pero, por otro lado, me digo: las señales de esta pasión amenazan con asfixiar al otro. ¿No es preciso ahora, *justamente porque lo amo*, ocultarle cuánto lo amo? Veo al otro con una doble mirada: a veces lo veo como objeto, a veces como sujeto; vacilo entre la tiranía y la oblación. Me aprisiono a mí mismo en un chantaje: si amo al otro, estoy obligado a querer su bien; pero no puedo entonces más que hacerme mal: trampa: estoy condenado a ser un santo o un monstruo: santo no puedo, monstruo no quiero: por consiguiente, tergiverso: muestro *un poco* de mi pasión.

Balzac 3. Imponer a mi pasión la máscara de la discreción (de la imposibilidad): se encuentra allí un valor propiamente heroico: “Es indigno de las grandes almas difundir a su alrededor la perturbación que experimentan” (Clotilde de Vaux); el capitán Paz, héroe de Balzac, se inventa una falsa amante para estar seguro de encubrir herméticamente a la mujer de su mejor amigo, a la que ama hasta estar dispuesto a morir.

Descartes Sin embargo, ocultar totalmente una pasión (o incluso simplemente su exceso) es inconcebible: no porque el sujeto humano sea demasiado débil, sino porque la pasión está hecha, por esencia, para ser vista: es preciso que el ocultar se vea: *sepan que estoy ocultándoles algo*, tal es la paradoja activa que debo resolver: es preciso *al mismo tiempo* que se sepa y que no se sepa: que se sepa que no lo quiero mostrar: he aquí el mensaje que dirijo al otro. *Larvatus prodeo*: me adelanto señalando mi máscara con el dedo: pongo una máscara a mi pasión pero con un dedo discreto (y ladino) señalo esa máscara. Toda pasión tiene finalmente su espectador: en el momento de morir, el capitán Paz no puede privarse de escribir a la mujer que ha amado en silencio: no hay oblación amorosa sin teatro final: el signo siempre vence.

4. Imaginemos que yo haya llorado, por cierta falta incidental de la cual el otro incluso no se ha dado cuenta (llorar forma parte de la actividad normal del cuerpo enamorado), y que, *para que eso no se vea*, pongo lentes oscuros sobre mis ojos empañados (hermoso ejemplo de negación: ensombrecerse la vista para no ser visto). La intención de tal gesto está calculada: quiero conservar el beneficio moral del estoicismo, de la “dignidad” (me tomo por Clotilde de Vaux), y al mismo tiempo, contradictoriamente, provocar la cuestión sentimental (“Pero, ¿qué tienes?”); quiero ser a la vez lastimoso y admirable, quiero ser en el mismo momento niño y adulto. Haciéndolo juego, arriesgo: ya que siempre es posible que el otro no se interrogue en absoluto sobre estos lentes inusitados, y que, de hecho, no vea ningún signo.

5. Para hacer escuchar delicadamente que sufro, para ocultar sin mentir, voy a usar una preterición sagaz: voy a dividir la economía de mis signos.

Los signos verbales tendrán a su cargo acallar, enmascarar, dar gato por liebre: no daré jamás cuenta, *verbalmente*, de los excesos de mi sentimiento. No habiendo dicho nada de los estragos producidos por esta angustia, podría siempre, una vez pasada, asegurarme de que nadie haya sabido nada de ella. Potencia del lenguaje: con mi

lenguaje puedo hacerlo todo: incluso y sobre todo *no decir nada*. Puedo hacerlo todo con mi lenguaje, *pero no con mi cuerpo*. Lo que oculto mediante mi lenguaje lo dice mi cuerpo. Puedo modelar mi mensaje a mi gusto, pero no mi voz. En mi voz, diga lo que diga, el otro reconocerá que “tengo algo”. Soy mentiroso (por preterición), no comediente. Mi cuerpo es un niño encaprichado, mi lenguaje es un adulto muy civilizado...

- Racine
6. ...de modo que una larga serie de contenciones verbales (mis “cumplidos”) podrían de repente explotar en una revulsión generalizada: una crisis de llanto (por ejemplo), ante los ojos atónitos del otro, vendrá a aniquilar bruscamente los esfuerzos (y los efectos) de un lenguaje largo tiempo vigilado. Estallo: *conoce pues a Fedra y todo su furor*.

BALZAC, *La fausse maîtresse*.

¿Por qué?

POR QUÉ. Al mismo tiempo que se pregunta obsesivamente por qué no es amado, el sujeto amoroso vive en la creencia de que en realidad el objeto amado lo ama, pero no se lo dice.

- Nietzsche

1. Existe para mí un “valor superior”: mi amor. No me digo jamás: “¿Para qué?”. No soy nihilista. No me planteo la cuestión de los fines. Nunca hay “porqués” en mi discurso monótono, sino uno solo, siempre el mismo: *pero ¿por qué no me amas?* ¿Cómo puede no amarse ese *yo* que el amor vuelve perfecto (que da tanto, que hace feliz, etc.)? Pregunta cuya insistencia sobrevive a la aventura amorosa: “¿Por qué no me has amado?”; o más aún: “¡Oh!, dime, amor de mi corazón, ¿por qué me has abandonado?”: “*O sprich, mein herzallerliebstes Lieb. warum verliessest du mich?*”
- Heine

2. Pronto (o al mismo tiempo) la pregunta no es ya: “¿por qué no me amas?”, sino: “¿por qué me amas sólo *un poco?*” ¿Cómo haces para amar *un poco?* ¿Qué quiere decir amar “un poco”? Vivo bajo el régimen del *demasiado* o del *no bastante*; ávido de coincidencia, todo lo que no es total me parece parsimonioso; lo que busco es ocupar un lugar *desde donde las cantidades no se perciban más*, y de donde el balance sea proscrito. O incluso —puesto que soy nominalista—: ¿por qué *no me dices* que me amas?
- Freud

3. La verdad es que —paradoja exorbitante— no ceso de creer que soy amado. Alucino lo que deseo. Cada herida viene menos de una duda que de una traición: porque no puede traicionar sino quien ama, no puede estar celoso sino quien cree ser amado: el otro, episódicamente, falta a su ser, que es el de amarme; he aquí el origen de mis desgracias. Un delirio, sin embargo, sólo existe si despertamos de él (no hay sino delirios retrospectivos): un día comprendo lo que me ha ocurrido: creía sufrir por no ser amado y sin embargo sufría porque creía serlo; vivía en la complicación de creerme a la vez amado y abandonado. Cualquiera que hubiese entendido mi lenguaje íntimo no habría podido menos que exclamar, como se lo hace de un niño difícil: *pero en fin, ¿qué quiere?*

(*Te amo* se vuelve *me amas*. Un día, X... recibe orquídeas anónimas: enseguida alucina su origen: no pueden venir más que de quien lo

ama; y quien lo ama no puede ser más que aquel a quien ama. Sólo después de mucho tiempo de crítica llega a disociar las dos inferencias: quien lo ama no es forzosamente aquel a quien ama.)

NIETZSCHE: “¿Qué significa el nihilismo? *Que los valores superiores se desprecian*. Los fines faltan, no hay respuesta a esta pregunta: ‘¿para qué?’”

HEINE, *Lyrishes Intermezzo*, 23, 285.

FREUD: “Tengamos en claro que la psicosis alucinatoria de deseo [...] no sólo trae a la conciencia deseos ocultos o reprimidos, sino que los figura, con creencia plena, como cumplidos” (*Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños*, 229).

Sobria ebrietas

QUERER-ASIR. Comprendiendo que las dificultades de la relación amorosa provienen de que quiere incesantemente apropiarse de una manera o de otra del ser amado, el sujeto toma la decisión de abandonar en adelante a su respecto todo “querer-asir”.

1. Pensamiento constante del enamorado: *el otro me debe aquello de lo que tengo necesidad*. Sin embargo, por primera vez, tengo verdaderamente miedo. Me lanzo sobre mi lecho, rumio y decido: en adelante ya no voy a querer asir nada de] otro.
Wagner
El N.Q.A. (el *no-querer-asir*, expresión imitada del Oriente) es un sustituto inverso del suicidio. No matarse (de amor) quiere decir: tomar esa decisión, la de no asir al otro. Es un mismo momento aquel en que Werther se mata y habría podido renunciar a asir a Carlota: es eso o la muerte (momento, por lo tanto, solemne).
 2. Es preciso que el *querer-asir* cese — pero es preciso también que el *no-querer-asir* no se vea: nada de oblación. No quiero sustituir el arrebatado cálido de la pasión por “la vida empobrecida, el querer-morir, el gran hastío”. El N.Q.A. no está del lado de la bondad; es vivo, seco: por una parte, no me opongo al mundo sensorial; dejo circular en mí el deseo; por otra parte, lo apunto contra “mi verdad”: mi verdad es amar absolutamente: a falta de lo cual me retiro, me disperso, como una tropa que renuncia a “bloquear”.
Nietzsche
Tao
 3. ¿Y si el N.Q.A. era un pensamiento táctico (¡por fin uno!)? ¿Si yo quisiera todavía (aunque secretamente) conquistar al otro fingiendo renunciar a él? ¿Si me alejara *para* asirlo más seguramente? El revesino (ese juego de naipes en que gana el que hace menos bazas) descansa en una ficción bien conocida de los sabios (“Mi fuerza está en mi debilidad”). Este pensamiento es un ardid, porque viene a alojarse en el interior mismo de la pasión, de la que deja intactas las obsesiones y las angustias.
Tao
Rilke
- Ultima trampa: renunciando a todo querer-asir, me exalto y quedo encantado con la “buena imagen” que voy a dar de mí. No salgo del sistema: “Armance, exaltada [...] por un cierto entusiasmo de virtud que era también una manera de amar a Octavio...”
Stendahl

4. Para que el pensamiento del N.Q.A. pueda romper con el sistema de lo Imaginario es preciso que yo llegue (¿por la determinación de qué fatiga oscura?) a dejarme abandonado en algún sitio fuera del lenguaje, en lo inerte, y, en cierta manera, lisa y llanamente: *sentarme* (“Sentada apaciblemente sin hacer nada la primavera llega y las hierbas crecen por sí mismas”). Y una vez más el Oriente: no querer asir el no-querer-asir; dejar venir (del otro) lo que viene, dejar pasar (del otro) lo que se va; no asir nada, no rechazar nada: recibir, no conservar, producir sin apropiarse, etc. O bien: “El Tao perfecto no ofrece dificultad, salvo que evita elegir.”
- Zen
- Tao

Que el No-Querer-Asir quede pues irrigado de deseo por ese movimiento riesgoso: *te amo* está en mi cabeza, pero yo lo aprisiono tras de mis labios. No profiero. Digo silenciosamente a quien no es ya o no es todavía el otro: *me contengo de amarte*.

- Nietzsche Acento nietzscheano: “¡No rogar más, bendecir!” Acento místico: “¡Vino del mejor y más deleitoso, como así también el más embriagador [...] del cual, sin beberlo, el alma anonadada está ebria, alma libre y embriagada, olvidadiza, olvidada, ebria de lo que no bebe ni beberá jamás!”
- Rusbrock

WAGNER: “El mundo me debe aquello de lo que tengo necesidad. Me son necesarios la belleza, el brillo, la luz, etc.” (leído en un programa de *La tetralogía*, en Beirut).

TAO: “No se exhibe y brillará. No se afirma y se impondrá. Cumple su obra, no se apega a ella y puesto que no se apega a ella, su obra quedará” (*Tao Te King*, XXII).

RILKE: “*Weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest*” (“Puesto que no te retengo nunca, te tengo firmemente”): verso de dos melodías de Webern, 1911-1912.

STENDHAL, *Armance*. 60.

ZEN: Watts, 153.

TAO: Watts, 107, y *Tao Te King*. También: Watts, 37.

RUSBROCK: citado por R. Laporte en “*Audelà del horror vacui*”

El rapto

RAPTO. Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado (*flechazo, prendamiento*).

- Djeidi
1. La lengua (el vocabulario) ha planteado desde hace mucho tiempo la equivalencia del amor y la guerra: en los dos casos se trata de *conquistar*, de *raptar*, de *capturar*, etc. Cada vez que un sujeto “cae” enamorado, prorroga un poco el tiempo arcaico en que los hombres debían raptar a las mujeres (para asegurar la exogamia): todo enamorado que recibe el flechazo tiene algo de Sabina (o de cualquiera de las Raptadas célebres).

Sin embargo, curiosa contradanza: en el mito antiguo, el raptor es activo, quiere secuestrar a su presa, es sujeto del rapto (cuyo objeto es una Mujer, como se sabe, siempre pasiva); en el mito moderno (el del amor-pasión), ocurre lo contrario: el raptor no quiere nada, no hace nada; está inmóvil (como una imagen), y el objeto raptado es el verdadero sujeto del rapto; el *objeto* de la captura deviene el *sujeto* del amor; y el *sujeto* de la conquista pasa a la categoría de *objeto* amado. (Del modelo arcaico subsiste sin embargo un rasgo público: el enamorado –el que ha sido raptado– es siempre implícitamente feminizado.)

- Parsifal
- Rusbrock
- Rusbrock
- Esta inversión singular proviene tal vez de esto: el “sujeto” es para nosotros (¿desde el cristianismo?) *el que sufre*: donde hay herida hay sujeto: *die Wunde! die Wunde!* dice Parsifal, convirtiéndose por ello en “él mismo”; y cuanto más abierta es la herida, en el centro del cuerpo (en el “corazón”), más sujeto de viene el sujeto: porque el sujeto es la *intimidad* (“La herida [...] es de una intimidad espantosa”). Tal es la herida de amor: una abertura radical (en las “raíces” del ser), que no llega a cerrarse, y por la que el sujeto fluye, constituyéndose como sujeto en este fluir mismo. Bastaría imaginar a nuestra Sabina herida para hacer de ella el *sujeto* de una historia de amor.

2. El flechazo es una hipnosis: soy fascinado por una imagen: primero sacudido, electrizado, mudado, trastornado, “torpedeado”, como lo estaba Menón por Sócrates, modelo de los objetos amados, de las

- imágenes cautivantes, o incluso convertido por una aparición, no distinguiendo en nada la vía del enamoramiento del camino de Damasco; a continuación engañado, apabullado, inmovilizado, con la nariz pegada a la imagen (al espejo). En ese momento en que la imagen del otro viene por primera vez a raptarme no soy más que la Gallina maravillosa del jesuíta Athanasius Kircher (1646): las patas enlazadas, se dormía fijando los ojos en la línea de tiza que, como una ligadura, le pasaba no lejos del pico; se la desataba y quedaba inmóvil, fascinada, “sometiéndose a su vencedor”, decía el jesuita; sin embargo, para despertarla de su encantamiento, para romper la violencia de su Imaginario (*vehemens animalis imaginatio*), bastaba darle una palmadita en el ala; ella se sacudía y recomenzaba a picotear.
- Athanasius Kircher
3. El episodio hipnótico, se dice, es ordinariamente precedido de un estado crepuscular: el sujeto está de algún modo vacío, disponible, ofrecido sin saberlo al rapto que lo va a sorprender. De la misma manera Werther nos describe por extenso la vida insignificante que lleva en Wahlheim antes de encontrar a Carlota: nada de mundanidad, de ocio, sólo la lectura de Homero, una suerte de acunamiento cotidiano un poco vacío, prosaico (se hace cocer guisantes). Esta “maravillosa serenidad” no es más que una espera — un deseo—: no caigo nunca enamorado, si no lo he deseado; la vacancia que he creado en mí (y de la que como Werther, inocentemente, me enorgullezco) no es otra cosa que ese tiempo, más o menos largo, en que busco con los ojos, en torno mío, sin que lo parezca, *a quien amar*. Ciertamente que al amor le hace falta un desencadenante, como al rapto animal; el señuelo es ocasional, pero la estructura es profunda, regular, como es estacional el acoplamiento. Sin embargo el mito del “flechazo” es tan fuerte (cae sobre mí sin que me lo espere, sin que lo quiera, sin que tome en ello la menor parte), que uno se queda estupefacto al oír que alguien *decide* caer enamorado: como Amador viendo a Florinda en la corte del gobernador de Cataluña: “Después de haberla mirado largo tiempo *resuelve amarla*.” ¿Cómo, voy a decidir si debo volverme loco (el amor sería esta locura *que yo quiero*)?
- Freud
Werther
Heptamerón
4. En el mundo animal el desencadenante de la mecánica sexual no es un individuo pormenorizado, sino solamente una forma, un fetiche coloreado (así larga amarras lo Imaginario). En la imagen fascinante, lo que me impresiona (como si fuera ya un papel sensible) no es la suma de sus detalles sino tal o cual inflexión. Del otro, lo que llega bruscamente a tocarme (a raptarme) es la voz, la caída de los

- hombros, la esbeltez de su silueta, la tibieza de la mano, el sesgo de una sonrisa, etc. Desde ese momento ¿qué me importa la estética de la imagen? Algo viene a ajustarse exactamente a mi deseo (del que ignoro todo); no haré pues ninguna preferencia de estilo. Tan pronto, en el otro, es la conformidad con un gran modelo cultural, lo que me exaltará (creo ver al otro pintado por un artista del pasado), como, por el contrario, es una cierta desenvoltura de la aparición lo que abrirá en mí la herida: puedo prendarme de una pose ligeramente vulgar (adoptada por provocación): hay trivialidades sutiles, móviles, que pasan rápidamente sobre el cuerpo del otro: una manera breve (pero excesiva) de separar los dedos, de abrir las piernas, de remover los carnosos labios al comer, de dedicarse a una ocupación muy prosaica, de volver idiota a su cuerpo un segundo, por continencia (lo que fascina en la “trivialidad” del otro es tal vez que, por un momento muy corto, sorprendo en él, separado del resto de su persona, como un gesto de prostitución). El rasgo que me afecta se refiere a una partícula de práctica, al momento fugaz de una postura, en resumen a un *esquema* (σχῆμα, *schema*, es el cuerpo en movimiento, en situación, en vida).
- Flaubert
- Etimología
5. Descendiendo del coche, Werther ve por primera vez a Carlota (de la que se enamora), enmarcada por la puerta de su casa (ella corta rebanadas de pan para los niños: escena célebre, frecuentemente comentada): amamos primeramente *un cuadro*. Puesto que es necesario para el flechazo el signo mismo de su instantaneidad (que me vuelve irresponsable, sometido a la fatalidad, arrebatado, raptado): y, de todas las combinaciones de objetos, es el cuadro el que parece verse mejor por la primera vez: un velo se desgarró: lo que no había sido nunca visto es descubierto en su integridad, y desde entonces devorado con los ojos: lo inmediato vale por lo pleno: estoy iniciado: el cuadro *consagra* el objeto que voy a amar.
- Werther
- Lacan
- Todo es bueno para raptarme, y ello puede ocurrirme a través de un marco, de un rasgón: “La primera vez vi a X... a través de un cristal de auto: el cristal se desplazaba, como un objetivo que buscara en la multitud *a quien amar*; y después, ¿inmovilizado por aquella *justeza* de mi deseo?, fijé esa aparición, que desde entonces habría de seguir, durante meses: pero el otro, como si quisiera resistirse a esa pintura, en la que se perdía como sujeto, cada vez que iba luego a aparecer en mi campo (entrando en el café donde lo esperaba, por ejemplo), lo hacía precavidamente, *a mínimo*, impregnando su cuerpo de discreción y como de indiferencia, retardando el percibirme, etc.: en pocas palabras, intentando desenmarcarse.”
- ¿Siempre visual, el cuadro? Puede ser sonoro, el marco puede ser

lingual: puedo caer enamorado de *una frase que se me dice*: y no solamente porque me dice algo que viene a tocar mi deseo, sino a causa de su giro (de su círculo) sintáctico, que me llegará a habitar *como un recuerdo*.

- Freud
6. Cuando Werther “descubre” a Carlota (cuando el telón se rasga y el cuadro aparece), Carlota está cortando pan. De lo que Hanold cae enamorado es de una mujer caminando (*Gradiva*: la que avanza), y además captada en el marco de un bajorrelieve. Lo que me fascina, lo que me rapta, es la imagen de un cuerpo *en situación*. Lo que me excita es una silueta trabajando *que no me presta atención*: Grusha, la joven sirvienta, produce una viva impresión en el Hombre de los lobos: de rodillas, en tierra, está fregando el piso. Puesto que la postura de trabajo me garantiza de algún modo la *inocencia de la imagen*: cuanto más el otro me ofrece los signos de su ocupación, de su indiferencia (de mi ausencia), más seguro estoy de sorprenderlo, como si, para caer enamorado, me fuera necesario cumplir la formalidad ancestral del rapto, a saber la sorpresa (yo sorprendo al otro y por eso mismo él me sorprende: no esperaba sorprenderlo).
- Racine
7. Existe un señuelo del tiempo amoroso (ese señuelo se llama: novela de amor). Creo (con todo el mundo) que el hecho amoroso es un “episodio”, dotado de un comienzo (el flechazo) y de un fin (suicidio, abandono, desapego, retirada, convento, viaje, etc.). Sin embargo, no hago sino reconstruir la escena inicial durante la cual he sido raptado: es un *a destiempo*. Reconstruyo una imagen traumática, que vivo en el presente pero que conjugo (que hablo) en el pasado: “Lo vi, me sonrojé, palidecí ante su vista. Una turbación creció en mi alma perdida”: el flechazo se dice siempre en pasado simple: puesto que es a la vez pasado (reconstruido) y simple (puntual): es, por así decir: un inmediato anterior. La imagen con cuerda bien con este señuelo temporal: neta, sorprendida, enmarcada, es ya (todavía, siempre) un recuerdo (el ser de la fotografía no es representar sino recordar): cuando “re veo” la escena del rapto creo retrospectivamente un azar: esta escena tiene su magnificencia: no ceso de asombrarme de haber tenido esa oportunidad: encontrar lo que se acuerda con mi deseo; o de haber tomado ese riesgo enorme: someterme de golpe a una imagen desconocida (y toda la escena reconstruida actúa como el montaje suntuoso de una ignorancia).
- J.-L. B

DJEJIDI: en árabe, por ejemplo, *fitna* remite a la guerra material (o ideológica) y a la empresa de seducción sexual.

RUSBROCK: “La medula de los huesos, donde residen las raíces de la vida, es el centro de la herida” (16); y “la cosa abierta que está en el fondo del hombre no se cierra fácilmente” (14).

ATHANASIUS KIRCHER:: historia de:la Gallina maravillosa (*Experimenttun mirabile de. imaginatione gallinae*) en Chertok, 71. – Sobre la hipnosis, Gérard, Miller, en *Ornicar*, 4.

WERTHER, 3 y 29-43.

HEPTAMERÓN: citado por L. Febvre.

FLAUBERT: “Y parece que usted está ahí cuando leo pasajes de amor en los libros. – Todo lo que se tacha allí de exagerado usted me lo hace sentir, dijo Friederike. Comprendo, Werther, que no cansen los panecillos de Carlota” (*L'éducation sentimentale*).

ETIMOLOGÍA: *trivialis*: que se encuentra en todas partes.

WERTHER, 19.

LACAN, *Le Séminaire*, I, 163.

FREUD, *De la historia de una neurosis infantil*, 84 s.

RACINE, *Phèdre*, 1, 2.

J.-L. B.: conversación.

“E lucevan le stelle”

RECUERDO. Rememoración feliz y/o desgarradora de un objeto, de un gesto, de una escena, vinculados al ser amado, y marcada por la intrusión de lo imperfecto en la gramática del discurso amoroso.

- Werther
1. “Hemos tenido un magnífico verano y a menudo estoy en el huerto de Carlota, encaramado en los árboles, con la pértiga para recolectar frutas en la mano, y despojar de sus peras a las ramas más altas. Ella, abajo, las recibe a medida que se las envío.” Werther cuenta, habla en presente, pero su cuadro tiene ya vocación de recuerdo; en voz baja, lo imperfecto murmura detrás de ese presente. Un día me acordaré de la escena, me perderé *en el pasado*. El cuadro amoroso, al igual que el primer rapto, no está hecho más que de destiempos: es la *anamnesis*, que no encuentra sino rasgos insignificantes, de ningún modo dramáticos, como si me acordara del tiempo mismo y solamente del tiempo: es un perfume sin soporte, un grano de memoria, una simple fragancia; algo así como un gasto puro, tal como sólo el haikú japonés ha sabido decirlo, sin recuperarlo en ningún destino.

(Había, para atrapar los higos altos del jardín de B., una larga pértiga, hecha con un bambú y un embudo de hojalata hendido por florones que se le habían adaptado. Este recuerdo de infancia funciona como un recuerdo amoroso.)

- Tosca
2. “Las estrellas brillaban”. Nunca más esa dicha volverá *tal cual*. La anamnesis me colma y me desgarrá.

Proust

Lo imperfecto es el tiempo de la fascinación: parece estar vivo y sin embargo no se mueve: presencia imperfecta, muerte imperfecta; ni olvido ni resurrección; simplemente el señuelo agotador de la memoria. Desde el origen, ávidas de representar un papel, las escenas se ponen en posición de recuerdo: frecuentemente lo siento, lo preveo, en el mismo momento en que se forman. — Este teatro del tiempo es precisamente lo contrario de la búsqueda del tiempo perdido; puesto que yo me acuerdo patéticamente, puntualmente, y no filosófica, discursivamente: me acuerdo para ser infeliz / feliz — no para comprender. No escribo, no me encierro para escribir la novela enorme del tiempo recobrado.

WERTHER, 62.

La resonancia

RESONANCIA. Modo fundamental de la subjetividad amorosa: una palabra, una imagen resuenan dolorosamente en la conciencia afectiva del sujeto.

1. Lo que resuena en mí es lo que aprendo con mi cuerpo: algo tenue y agudo despierta bruscamente a ese cuerpo que, entretanto, se embotaba en el conocimiento razonado de una situación general: la palabra, la imagen, el pensamiento, actúan a la manera de un latigazo. Mi cuerpo interior se pone a vibrar, como sacudido por trompetas que se responden y se superponen: la incitación hace huella, la huella se amplía y todo es (más o menos rápidamente) devastado. En lo imaginario amoroso nada distingue la provocación más fútil de un hecho realmente consecuente; el tiempo es conmocionado hacia adelante (me suben a la cabeza predicciones catastróficas) y hacia atrás (recuerdo con pavor los “precedentes”): a partir de una pequeñez todo un discurso del recuerdo y de la muerte se eleva y me arrastra: es el reino de la memoria, arma de la resonancia –del “resentimiento”.*
Nietzsche
- (La resonancia de un “incidente imprevisto que [...] cambia súbitamente el estado de los personajes”: es un *golpe teatral*, el “momento favorable” de una pintura: cuadro patético del sujeto asolado, postrado, etc.).
Diderot
2. El espacio de la resonancia es el cuerpo –ese cuerpo imaginario, tan “coherente” (coalescente) que no puedo vivirlo más que bajo la especie de una alarma generalizada. Esta alarma (análoga a un rubor que sonroja el rostro, de vergüenza o de emoción) es un temor. En el temor común –el que precede alguna actividad difícil de cumplir–, me veo en el futuro en un estado de fracaso, de impostura, de escándalo. En el temor amoroso, tengo miedo de mi propia destrucción, que entreveo bruscamente, segura, bien plasmada, en el brillo de la palabra, de la imagen.
Diderot
3. Al paio de frases, Flaubert se echaba sobre su diván: estaba en

* Barthes juega con la semejanza acústica de las palabras *retentissement* y *ressentiment* en francés. [T.]

Rusbrock

“adobo”. Si la cosa resuena muy fuertemente, hace tal estrépito en mi cuerpo que estoy obligado a detener toda ocupación; me tiendo en mi lecho y dejo transcurrir, sin luchar, la “tempestad interior”; al contrario del monje zen, que se vacía de imágenes, me dejo llenar por ellas, experimento hasta el fin su amargor. La depresión tiene por lo tanto su gesto – puesto en clave –, y es eso sin duda lo que la limita; puesto que basta que en cierto momento pueda sustituirlo por otro gesto (incluso vacío, como levantarme, ir a mi mesa, sin que forzosamente trabaje en ello enseguida) para que la resonancia se amortigüe y deje lugar al hipócrita taciturno. El lecho (diurno) es el lugar de lo Imaginario; la mesa es nuevamente, haga lo que haga, la realidad.

4. X... me comunica un rumor desagradable que me concierne. Este incidente repercute en mí de dos maneras: por una parte, recibo en carne viva el propósito del mensaje, me indigna su falsedad, quiero desmentir, etc.; por otra parte, percibo perfectamente el pequeño movimiento de agresividad que ha impulsado a X... – sin que lo sepa demasiado él mismo – a transmitirme una información hiriente. La lingüística tradicional no analizaría más que el mensaje: a la inversa, la filología activa buscaría ante todo interpretar, evaluar la fuerza (aquí reactiva) que lo dirige (o lo atrae). Ahora bien, ¿qué hago yo? Conjugo las dos lingüísticas, las amplío mutuamente: me instalo dolorosamente en la sustancia misma del mensaje (a saber el contenido del rumor), no obstante que desmenuce con recelo y amargura la fuerza que lo funda: pierdo en los dos tableros, me hiere por todas partes. Tal es la resonancia: la práctica afanosa de una escucha perfecta: al contrario que el analista (y con razón), lejos de “flotar” mientras el otro habla, escucho *completamente*, en estado de conciencia total: no puedo abstenerme de escucharlo todo y es la pureza de esta escucha lo que me resulta doloroso: ¿quién podría soportar sin sufrir un sentido múltiple y sin embargo purificado de todo “ruido”? La resonancia hace de la escucha un estrépito inteligible, y del enamorado un oyente monstruoso, reducido a un inmenso órgano auditivo – como si la escucha misma entrara en estado de enunciación: en mi, es la oreja la que habla.

NIETZSCHE: Deleuze, 142.

DIDEROT, (*Œuvres complètes*, III.

DIDEROT: “La palabra no es la cosa, sino un brillo por cuyo resplandor se la percibe.”

RUSBROCK, 16.

“Todas las voluptuosidades de la tierra”

SACIEDAD O COLMO. El sujeto plantea, con obstinación, el anhelo y la posibilidad de una satisfacción plena del deseo implícito en la relación amorosa y de un éxito sin falla y como eterno de esta relación: imagen paradisiaca del Soberano Bien, dable y aceptable.

- Rusbrock 1. “Ahora bien, tomad todas las voluptuosidades de la tierra, fundidas en una sola voluptuosidad y precipitadla íntegra sobre un solo hombre; todo eso no será nada comparado con el goce de que hablo.”
- Rusbrock La saciedad es, pues, una precipitación: algo se condensa, echa raíces en mí, me fulmina. ¿Qué es lo que me llena así? ¿Una totalidad? No. Algo que, partiendo de la totalidad, llega a excederla: una totalidad sin remanente, una suma sin excepción, un lugar sin nada al costado (“mi alma no está solamente repleta, sino desbordada”). Colmo (estoy colmado), acumulo, pero no me detengo en el nivel de la falta: produzco un *exceso*, y es en este *exceso* que sobreviene la saciedad (el *exceso* es el régimen de lo Imaginario: en cuanto no estoy en el *exceso* me siento frustrado; para mí, *justo* quiere decir *no suficiente*): conozco, finalmente, ese estado en que “el goce rebasa las posibilidades que había vislumbrado el deseo”. Milagro: dejando tras de mí toda “satisfacción”, ni ahíto ni hartó, sobrepaso los límites de la saciedad y, en lugar de encontrar el asco, la náusea, o incluso la embriaguez, descubro... la *Coincidencia*. La desmesura me ha conducido a la medida; me ajusto a la imagen, nuestras medidas son las mismas: exactitud, precisión, música; he terminado con el *no suficiente*. Vivo entonces la asunción definitiva de lo Imaginario, su triunfo.
- Etimología

Rusbrock Saciedades: no se las menciona –de modo que, falsamente, la relación amorosa parece reducirse a una larga queja. Es que si es inconsecuente hablar mal de la desdicha, en cambio, en la felicidad, parecería culpable de estragar su expresión: el yo no discurre sino herido; cuando estoy colmado o recuerdo haberlo estado el lenguaje me parece pusilánime: soy *transportado* fuera del lenguaje, es decir fuera de lo mediocre, fuera de lo general: “Se produce un encuentro que es intolerable a causa del gozo y a veces el hombre queda reducido en él a nada; es lo que llamo el transporte. El transporte es el gozo del que no se puede hablar.”

2. En realidad, poco me importan mis oportunidades de ser *realmente* colmado (no veo inconveniente en que sean nulas). Sólo brilla, indestructible, la voluntad de saciedad. Por esta voluntad, me abandono: formo en mí la utopía de un sujeto sustraído al rechazo: soy *ya* ese sujeto. Tal sujeto es libertario: creer en el Soberano Bien es tan loco como creer en el Soberano Mal: Heinrich von Of terdingen es filosóficamente de la misma naturaleza que la Julieta de Sade.

Novalis

(*Saciedad* quiere decir abolición de las herencias: "...el Gozo no tiene ninguna necesidad de herederos o de niños –El Gozo se quiere él mismo, quiere la eternidad, la repetición de las mismas cosas, quiere que todo permanezca eternamente igual." –El enamorado colmado no tiene ninguna necesidad de escribir, de transmitir, de reproducir.)

Nietzsche

RUSBROCK, 9, 10, 20.

ETIMOLOGÍA: *Satis* (bastante), a la vez en "satisfacción" y "saciedad".

Ideas de solución

SALIDAS. Señuelos de soluciones, sean cuales fueren, que proporcionan al sujeto amoroso, a despecho de su carácter a menudo catastrófico, un descanso pasajero; manipulación fantasmática de las salidas posibles de la crisis amorosa.

1. Idea de suicidio; idea de separación; idea de retiro; idea de viaje; idea de oblación, etc.; puedo imaginar muchas soluciones a la crisis amorosa y no ceso de hacerlo. Sin embargo, por más enajenado que esté, no me es difícil aprehender, a través de esas ideas recurrentes, una figura única, vacía, que es solamente la de la salida; aquello con lo que vivo, con complacencia, es el fantasma de *otro papel*: el papel de alguien que “se las arregla”. Así se descubre, una vez más, la naturaleza lingual del sentimiento amoroso: toda solución es implacablemente remitida a su sola idea —es decir a un ser verbal—; de modo que finalmente, siendo lenguaje, la idea de salida llega a ajustarse a la preclusión de toda salida: el discurso amoroso es en cierta forma un a puertas cerradas de las salidas.
2. La Idea es siempre una escena patética que imagino y de la que me conmuevo; en suma, un teatro. Y es la naturaleza teatral de la Idea de lo que saco provecho: este teatro, de género estoico, me engrandece, me da estatura. *Imaginando* una solución extrema (es decir definitiva, es decir todavía definida), produzco una ficción, me convierto en artista, hago un cuadro, pinto mi salida; la Idea *se ve*, como el momento fecundo (dotado de un sentido fuerte, elegido) del drama burgués: es tan pronto una escena de adiós como una carta solemne, o bien, mucho más tarde, una despedida plena de dignidad. El *arte* de la catástrofe me apacigua.
3. Todas las soluciones que imagino son interiores al sistema amoroso: retiro, viaje, suicidio, es siempre el enamorado quien se enclaustra, se va o muere; si se ve encerrado, ido o muerto, lo que ve es siempre un enamorado: me ordeno a mí mismo estar siempre enamorado y no estarlo más. Esta suerte de identidad del problema y de su solución define precisamente la *trampa*: estoy entrampado porque está fuera de mi alcance cambiar de sistema: soy “hecho” dos veces: en el interior de mi propio sistema y puesto que no puedo sustituirlo por otro. Ese nudo doble define, al parecer, cierto tipo de locura (la

Diderot

Double bind

Schiller

trampa se cierra, cuando la desgracia carece de contrario: "Para que haya infortunio es necesario que el propio bien haga mal"). Rompecabezas: para "arreglármelas" sería necesario que yo salga del sistema –del que debo salir, etc. Si no fuera propio de la "naturaleza" del delirio amoroso pasar, decaer solo, nadie podría jamás ponerle fin (no porque esté muerto Werther ha cesado de estar enamorado, sino al contrario).

DOUBLE BIND: "Situación en la que el sujeto pierde siempre: cara, gano yo; cruz, pierdes tú" (Bettelheim, 81).

SCHILLER: citado por Szondi, 28.

La incertidumbre de los signos

SIGNOS. Ya sea que quiera probar su amor o que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguros.

1. Busco signos, pero ¿de qué? ¿Cuál es el objeto de mi lectura? ¿Es: soy amado (no lo soy ya, lo soy todavía)? ¿Es mi futuro lo que intento leer, descifrando en lo que está inscrito el anuncio de lo que me va a ocurrir, según un procedimiento que tendería a la vez a la paleografía y a la adivinación? ¿No es más bien, en resumidas cuentas, que quedo suspendido en esta pregunta, de la que pido al rostro del otro, incansablemente, la respuesta: *cuánto valgo?*
Balzac
2. La potencia de lo Imaginario es inmediata: no busco la Imagen, me llega bruscamente. De inmediato la examino en forma retrospectiva y me pongo a hacer alternar, interminablemente, el bueno y el mal signo: “¿Qué quieren decir esas palabras tan breves: tienes toda mi estima? ¿Es posible algo más frío? ¿Es un retorno perfecto a la vieja intimidad? ¿Es una manera cortés de salir al paso de una explicación desagradable?” Como el Octavio de Stendhal, no sé nunca lo que es *normal*; privado (lo sé) de toda razón, quiero refugiarme, para decidir acerca de una interpretación, en el sentido común; pero el sentido común no me suministra más que evidencias contradictorias: “¿Qué quieres, no es normal a pesar de todo salir en plena noche y regresar cuatro horas después!”, “Es sin embargo muy normal dar una vuelta cuando se tiene insomnio”, etc. A quien quiere la verdad no se le responde nunca más que por imágenes fuertes y vivas, pero que se hacen ambiguas, flotantes, en el momento en que se intenta transformarlas en signos: como en toda adivinación el consultante amoroso debe hacer él mismo su verdad.
Stendahl
3. Freud a su prometida: “Lo único que me hace sufrir es estar imposibilitado de probarte mi amor.” Y Gide: “Todo en su comportamiento parecía decir: puesto que no me ama nada me importa. Ahora bien, yo la amaba todavía, e incluso nunca la había amado tanto; pero probárselo me era imposible. Ahí estaba, sin duda, lo más terrible.”
Freud
Gide
Los signos no son pruebas porque cualquiera puede producirlos falsos o ambiguos. De ahí ese volverse, paradójicamente, sobre la

omnipotencia del lenguaje: puesto que nada asegura el lenguaje, tendré al lenguaje por la única y última seguridad: *no creeré ya en la interpretación*. De mi otro recibiré toda palabra como un signo de verdad: y cuando sea yo el que hable, no pondré en duda que recibe como verdadero lo que diga. De donde se deduce la importancia de las *declaraciones*; quiero permanentemente arrancar al otro la fórmula de su sentimiento y le digo incesantemente por mi parte que lo amo: nada es dejado a la sugestión, a la adivinación: para que una cosa sea sabida es necesario que sea dicha; pero también, desde que es dicha, muy provisionalmente, es verdad.

BALZAC: "Ella era entendida y sabía que el carácter amoroso se cifra de algún modo en las cosas sin importancia. Una mujer instruida puede leer su porvenir en un simple gesto, así como Cuvier sabía decir viendo el fragmento de una pata: esto pertenece a un animal de tal dimensión, etc." (*Les secrets de la princesse de Cadignan*).

STENDHAL, *Armance*, 57.

FREUD, *Correspondance*, 36.

GIDE, *Journal*, 1939, 11.

“Ningún sacerdote lo acompañó”

SOLO. La figura remite no a lo que puede ser la soledad humana del sujeto amoroso sino a su soledad “filosófica”, al no hacerse cargo hoy del amor - pasión ningún sistema importante de pensamiento (de discurso).

- Werther
- Etimología
- Banquete
1. ¿Cómo se llama a ese sujeto que se obstina en un “error”, contra todos, como si tuviera ante él la eternidad para “equivocarse”? –Se lo llama un *recalcitrante*. Ya sea de un amor a otro o en el interior de un mismo amor no dejo de “recaer” en una doctrina interior que nadie comparte conmigo. Cuando el cuerpo de Werther es conducido de noche a un rincón del cementerio, cerca de los dos tilos (el árbol del perfume simple, del recuerdo y del adormecimiento), “ningún sacerdote lo acompañó” (es la última frase de la novela). La religión no condena solamente, en Werther, al suicida, sino también, quizás, al enamorado, al utópico, al desclasado, a aquel que no está “religado” sino a sí mismo.
 2. En *El banquete*, Erixímaco comprueba con ironía que ha leído en alguna parte un panegírico de la sal, pero nada sobre Eros; y es porque Eros está censurado como tema de conversación que la pequeña sociedad del *Banquete* decide hacer de él la materia de su mesa redonda: se dirían intelectuales de hoy aceptando discutir a contracorriente, precisamente del Amor y no de política, del Deseo (amoroso) y no de la Necesidad (social). La excentricidad de la conversación proviene de que dicha conversación es sistemática: lo que los convidados intentan producir no son declaraciones probadas, relatos de experiencias, sino que es una doctrina: Eros es para cada uno de ellos un sistema. Hoy, sin embargo, no hay ningún sistema del amor: y los sistemas que rodean al enamorado contemporáneo no le reservan ningún lugar (a no ser un lugar devaluado): por más que se vuelva hacia tal o cual de los lenguajes recibidos, ninguno le responde, si no para alejarlo de lo que ama. El discurso cristiano, si todavía existe, lo exhorta a reprimir y sublimar. El discurso psicoanalítico (que, al menos, describe su estado), lo obliga a privarse a su pesar de su Imaginario. En cuanto al discurso marxista, no dice nada. Si se apodera de mí el deseo de golpear a estas puertas para hacer reconocer *en alguna parte* (donde sea) mi “locura” (mi “verdad”), una tras otra esas puertas se cierran; y cuando están todas cerradas se forma en torno mío un muro de lenguaje que me entierra,

me oprime y me rechaza –a menos que muestre *arrepentimiento* y acepte “*deshacerme de X...*”

(“En mi pesadilla, vi a la persona amada aquejada por un malestar en plena calle y pedí con angustia un remedio; pero todos los que pasaban se lo rehusaban airadamente, a pesar de mis idas y venidas enloquecidas; la angustia de esta persona tomaba un cariz histérico, y yo se lo reprochaba. Comprendí un poco más tarde que esa persona era yo –desde luego; ¿con quién otro soñar?–: apelé ahí a todos los lenguajes (los sistemas) circulantes, rechazado por ellos y reclamando a coro y a gritos, *indecentemente*, una filosofía que ‘me comprenda’ –‘me recoja’”.)

- Banquete
- Rusbrock
3. La soledad del enamorado no es una soledad de persona (el amor se confía, habla, se relata), es una soledad de sistema: estoy solo para hacer el sistema (tal vez porque soy incesantemente compelido hacia el solipsismo de mi discurso). Paradoja difícil: puedo ser entendido por todo el mundo (el amor viene de los libros, su dialecto es corriente) pero no puedo ser escuchado (recibido “proféticamente”) sino por sujetos que tienen *exactamente y presentemente* el mismo lenguaje que yo. Los enamorados, dice Alcibíades, son semejantes a aquellos a quienes ha mordido una víbora: “No quieren, se dice, hablar de su accidente a nadie, salvo a los que han sido víctimas de una circunstancia semejante, como si fueran los únicos capaces de concebir y de excusar todo lo que ellos han osado decir y hacer bajo el efecto del sufrimiento”: pobre legión de “Difuntos famélicos”, de Suicidas de amor (¿cuántas veces no se suicidará un mismo enamorado?), a quienes ningún gran lenguaje (salvo, fragmentariamente, el del Romance pasado) presta su voz.

4. Como el antiguo místico, mal tolerado por la sociedad eclesial en la que vivía, en tanto sujeto amoroso, no enfrento ni contesto: simplemente no dialogo: con los aparatos de poder, de pensamiento, de ciencia, de gestión, etc.; no estoy forzosamente “despolitizado”: mi desviación es la de no ser “excitado”. En reciprocidad, la sociedad me somete a una curiosa inhibición, a cielo abierto: nada de censura, nada de interdicción: estoy solamente suspendido *a humanis*, lejos de las cosas humanas, por un decreto tácito de insignificancia: no formo parte de ningún repertorio, de ningún refugio.

5. Porque estoy solo:

“Todo el mundo tiene su riqueza,

Tao

sólo yo parezco desposeído.
Mi espíritu es el de un ignorante
porque es muy lento.
Todo el mundo es clarividente,
sólo yo estoy en la oscuridad.
Todo el mundo tiene espíritu perspicaz,
sólo yo tengo el espíritu confuso,
que fluctúa como el mar, que sopla como el viento.
Todo el mundo tiene su fin preciso,
sólo yo tengo el espíritu obtuso del campesino.
Sólo yo difiero de los otros hombres
porque me aferró al pecho de mi Madre.”

WERTHER, 151.

ETIMOLOGÍA: *religare*, “ligar”, “atar de nuevo”, “enlazar”, “juntar”.

BANQUETE, 37.

BANQUETE, 167.

TAO: *Tao Te King*, xx, 85.

Ideas de suicidio

SUICIDIO. En el campo amoroso, el deseo de suicidio es frecuente: una pequeñez lo provoca.

1. Por la menor herida tengo deseos de suicidarme: cuando uno lo medita, el suicidio amoroso no tiene un motivo preferente. La idea es ligera: es una idea fácil, simple, una especie de álgebra rápida de la que tengo necesidad en ese momento de mi discurso; no le doy ninguna consistencia sustancial, ni preveo el grave decorado, las consecuencias triviales de la muerte: apenas sé cómo me suicidaré. Es una frase, solamente una frase, que acaricio sombríamente, pero de la que una pequeñez me va a apartar: “Y el hombre que durante tres cuartos de hora había pensado en terminar con su vida, subía al instante sobre una silla para buscar en su biblioteca el catálogo de los cristales de Saint-Gobain.”
Stendahl
 2. A veces vivamente iluminado por alguna circunstancia fútil y arrastrado por la resonancia que provoca, me veo de golpe preso en una trampa, inmovilizado en una situación (un sitio) imposible: no hay más que dos salidas (*o bien... o bien...*) y ambas igualmente bloqueadas: por los dos costados no puedo sino callarme. La idea de suicidio, entonces, me salva, porque *puedo contarla* (y no me privo de ello): renazco y coloreo esta idea con los colores de la vida, ya sea que la dirija agresivamente contra el objeto amado (chantaje bien conocido) o que me una fantasmáticamente a él en la muerte (“Descenderé a la tumba para arrebujaarme contra ti”).
Heine
 3. Después de haberlo discutido los sabios llegaron a la conclusión de que los animales no se suicidan; a lo máximo algunos –caballos, perros– tienen deseos de mutilarse. Sin embargo, es a propósito de caballos que Werther da a entender la *nobleza* que marca todo suicidio: “Se cuenta de una noble raza de caballos que, cuando se sienten terriblemente acosados y fatigados, por instinto se abren ellos mismos una vena, de una dentellada, para respirar más libremente. Así me ocurre muy a menudo: querría abrirme una vena que me diera la libertad eterna.”
Werther
- Necedad de Gide: “Acabo de releer *Werther* no sin irritación. Había olvidado que empleaba tanto tiempo en morir [lo que es
- Gide

completamente falso]. Esto no acaba nunca y uno querría darle un empujón. A las cuatro o cinco recuperaciones, lo que se esperaba, su último suspiro, es seguido por otro más último todavía [...] las partidas ornamentadas me exasperan." Gide no sabe que, en la novela de amor, el héroe es *real* (porque está hecho de una sustancia absolutamente proyectiva en la que se ensimisma todo sujeto amoroso) y que lo que él anhela es la muerte de un hombre, es *mi* muerte.

STENDHAL, *Armance*, 25.

HEINE, *Lyrisches Intermezzo*, 52, 231.

WERTHER, 83.

GIDE, *Journal*, 1940, 66.

Tal

TAL. Llamado sin cesar a definir el objeto amado, y sufriendo por las incertidumbres de esta definición, el sujeto amoroso sueña con una sabiduría que lo haría tomar al otro tal cual es, eximido de todo adjetivo.

1. Estrechez de espíritu: en realidad no admito nada del otro, no comprendo nada. Todo lo que, del otro, no me concierne, me parece extraño, hostil; experimento entonces respecto de él una mezcla de pavor y de severidad: temo y repruebo al ser amado, desde el momento en que ya no “pega” con su imagen. Soy solamente “liberal”: un dogmático doliente, en cierta manera.

(Industriosa, infatigable, la máquina de lenguaje que resuena en mí – puesto que marcha bien– fabrica su cadena de adjetivos: cubro al otro de adjetivos, desgrano sus cualidades, su *qualitas*.)

Etimología

2. A través de esos juicios variables, versátiles, subsiste una impresión penosa: veo que el otro persevera en sí mismo: es él mismo esta perseverancia, con la que tropiezo. Me enloquezco al comprobar que no puedo *desplazarla*; haga lo que haga, por más que me prodigue para él, no renuncia nunca a su propio sistema. Experimento contradictoriamente al otro como una divinidad caprichosa que cambia incesantemente de humor con respecto a mí, y como una cosa pesada, *inveterada* (esta cosa envejecerá tal cual es, y por ello sufro). O también, veo al otro *en sus límites*. O, en fin, me interrogo: ¿hay un punto, uno solo, sobre el cual el otro podría *sorprenderme*? Así, curiosamente, la “libertad” del otro de “ser él mismo” la experimento como una obstinación pusilánime. Veo bien al otro como *tal* – veo el *tal* del otro –, pero en el campo del sentimiento amoroso, ese *tal* me es doloroso, puesto que nos separa y puesto que, una vez más, me rehúso a reconocer la división de nuestra imagen, la alteridad del otro.
3. Este primer *tal* es malo porque dejo en secreto, como un punto interno de corrupción, un adjetivo: el otro es *obstinado*: él revela todavía la *qualitas*. Es preciso que me desembarace de todo deseo de balance; es preciso que el otro devenga a mis ojos puro de toda atribución; cuanto más lo designe menos le hablaré: seré semejante al *infans* que se contenta con una palabra vacía para mostrar alguna

Zen

cosa: *Ta, Da, Tat* (dice el sánscrito). *Tal*, dirá el enamorado: *tú eres así, precisamente así*. Y designándote como *tal* te hago escapar a la muerte de la clasificación, te arranco al Otro, al lenguaje, te quiero inmortal. *Tal cual es*, el ser amado no recibe ya ningún sentido, ni de mí mismo ni del sistema en el que está inmerso; no es ya sino un texto sin contexto; no tengo más necesidad o deseo de descifrarlo; él es de algún modo el *suplemento de su propio lugar*. Si él no fuera más que una plaza bien podría yo, un día, remplazarlo, pero el suplemento de su plaza, su *tal*, no puedo sustituirlo con nada. (En los restaurantes, no bien termina el último servicio se preparan las mesas, de nuevo, para el día siguiente: el mismo mantel blanco, el mismo cubierto, el mismo salero: es el mundo de la plaza, del reemplazo: nada de *tal*.)

J.-L. B.

4. Accedo entonces (fugitivamente) a un lenguaje sin adjetivos. Amo al otro no según sus cualidades (compatibilizadas) sino según su existencia; por un movimiento que ustedes bien podrían llamar místico, amo no lo que él es sino: *que él es*. El lenguaje del que el sujeto amoroso hace protesta entonces (contra todos los lenguajes sutiles del mundo) es un lenguaje *obtuso*: todo juicio es suspendido, el terror del sentido es abolido. Lo que liquido, en ese movimiento, es la categoría misma del mérito: del mismo modo que el místico se vuelve indiferente *Si* la santidad (que sería de nuevo un atributo), accediendo al *tal* del otro no opongo ya la oblación al deseo: me parece que puedo obtener de mí desear al otro menos y gozarlo más.

(El enemigo negro del *tal* es la Habladuría, fábrica inmunda de adjetivos. Y lo que conformaría mejor al ser amado *tal cual es* sería el Texto, sobre el que no puedo adosar ningún adjetivo: del que gozo sin tener que descifrarlo.)

Nietzsche

5. O bien: *tal*, ¿no es el amigo? ¿Aquel que puede alejarse un momento sin que su imagen se abisme? “Éramos amigos y nos hemos convertido en extraños uno del otro. Pero es bueno que así sea, y no buscamos disimulárnoslo ni oscurecerlo como si tuviésemos que tener vergüenza de ello. Como dos navíos que prosiguen cada uno su camino tras sus propias metas: así sin duda podemos cruzarnos y celebrar fiestas entre nosotros como ya lo hemos hecho —y entonces los buenos navíos reposaban lado a lado en el mismo puerto, bajo el sol, tan calmos que se hubiera dicho que estuviesen ya en su destino y no hubiesen tenido sino el mismo rumbo. Pero enseguida el llamado irresistible de nuestra misión nos impulsaba de nuevo lejos uno de otro, cada uno sobre mares, hacia parajes, bajo soles diferentes —tal vez para no vernos ya nunca, o tal vez para

volvernos a ver una vez más, pero sin reconocernos ya: ¡mares y soles diferentes han debido cambiarnos!”

ETIMOLOGÍA: *inveterare*, envejecer.

ZEN: Watts, 205 y 85.

J.-L. B.: conversación.

NIETZSCHE, *El gay saber*, aforismo 279.

Te amo

TE AMO. La figura no remite a la declaración de amor, a la confesión, sino a la proferición repetida del grito de amor.

1. Pasada la primera declaración de amor, “*te amo*” no quiere decir nada; no hace sino retomar de una manera enigmática, hasta tal punto parece vacía, el viejo mensaje (que tal vez no ha pasado por esas palabras). Lo repito fuera de toda pertinencia; sale del lenguaje, divaga, ¿dónde?

No podría descomponer la expresión sin reír. ¡Cómo! Estaría “yo” de un lado, “tú” del otro, y en el medio un nexo de afecto *razonable* (por léxico). ¿Quién no siente cómo semejante descomposición, a pesar de conformarse a la teoría lingüística, desfiguraría lo que es *arrojado* afuera de un solo movimiento? *Amar* no existe en infinitivo (salvo por artificio metalingüístico): el sujeto y el objeto llegan a la palabra en el mismo momento en que es proferida, y *je-t-aime* [“te-amo”] debe entenderse (y leerse aquí) a la húngara, por ejemplo, en que se dice con una sola palabra, *szeretlek*, como si el francés, renegando de su bella virtud analítica, fuera una lengua aglutinante (y precisamente es de aglutinación de lo que se trata). A ese bloque, la menor alteración sintáctica lo hunde; está por así decir fuera de la sintaxis y no se presta a ninguna transformación estructural; no equivale en nada a sus sustitutos, cuya combinación podría no obstante producir el mismo sentido; puedo decir durante días enteros *te-amo* sin poder quizás jamás pasar a “*lo amo*”: me resisto a hacer pasar al otro por una sintaxis, por una predicación, por un lenguaje (la única asunción del *te-amo* es la de apostrofar, la de darle la expansión de un nombre propio: *Ariadna, te amo*, dice Dionisos).

R.H.

Nietzsche

2. *Te-amo* carece de empleos. Esta palabra, como la de un niño, no está aprisionada por ninguna restricción social; puede ser una expresión sublime, solemne, ligera, o bien erótica, pornográfica. Es una expresión socialmente móvil.

Te-amo carece de matices. Suprime las explicaciones, los acondicionamientos, las gradaciones, los escrúpulos. En cierta manera —paradoja exorbitante del lenguaje—, decir *te-amo* es hacer como si no hubiese ningún teatro de la palabra, y esa expresión es siempre *verdadera* (no hay otro referente que su proferición: es un performativo).

Te-amo carece de otro-lugar. Es la palabra de la díada (maternal, amorosa); en ella, ninguna distancia, ninguna deformidad llega a hender el signo; no es metáfora de nada.

Lacan

Te-amo no es una frase: no transmite un sentido sino que se aferra a una situación límite: "aquella en que el sujeto está suspendido en una relación especular con el otro". Es una holofrase.

(Aunque dicho miles de veces, *te-amo* está fuera del diccionario; es una figura cuya definición no puede exceder el encabezado.)

3. La palabra (la frase-palabra) no tiene sentido sino en el momento en que la pronuncio; no hay en ella ninguna otra información que su decir inmediato: ninguna reserva, ningún depósito del sentido. Todo está sobre el *tapete*: es una "fórmula", pero esta fórmula no corresponde a ningún ritual; las situaciones en que digo *te-amo* no pueden ser clasificadas: *te-amo* es irreprimible e imprevisible. ¿A qué orden lingüístico pertenece pues este ente curioso, esta ficción de lenguaje, demasiado fraseada para depender de la pulsión y demasiado gritada para depender de la frase? No es ni siquiera un enunciado (ningún mensaje se congela, almacena, momifica en él, listo para la disección) ni tampoco de la enunciación (el sujeto no se deja intimidar por el juego de los lugares interlocutores). Se la podría denominar una *proferición*. A la proferición no le corresponde ningún lugar científico: *te-amo* no compete ni a la lingüística ni a la semiología. Su instancia (eso a partir de lo cual se lo puede hablar) sería más bien la Música. A semejanza de lo que pasa con el canto, en la proferición de *te-amo* el deseo no es ni reprimido (como en el enunciado) ni reconocido (ahí donde no se lo esperaba: como en la enunciación), sino simplemente: gozado. El goce no se dice; pero habla y dice: *te-amo*.

4. Al *te-amo* hay diferentes respuestas mundanas: "yo no", "no te creo nada", "¿por qué lo dices?", etc. Pero el verdadero rechazo es: "no hay respuesta": se me anula más certeramente si soy rechazado no sólo como demandante sino también como sujeto hablante (como tal, tengo al menos el dominio de las fórmulas); es mi lenguaje, último repliegue de mi existencia, lo que es negado, no mi demanda; en cuanto a la demanda, puedo esperar, postergarla, presentarla nuevamente; pero despoja do del poder de interrogar estoy como muerto, para siempre. "No hay respuesta", hace decir la Madre, a través de Françoise, al joven narrador proustiano, que se identifica

Proust

entonces justamente con la “niña” rechazada por el conserje de su amante: la Madre no está prohibida, está precluida, y yo me vuelvo loco.

5. *Te amo. – Yo también.*

Rousseau
Proust

Yo también no es una respuesta perfecta, puesto que lo que es perfecto no puede ser sino formal, y la forma es aquí claudicante, por el hecho de que no retoma literalmente la proferición –y es propio de la proferición ser literal. Sin embargo, tal como es fantasmada, esta respuesta basta para poner en marcha todo un discurso del júbilo: júbilo tanto más intenso cuanto que surge por un cambio: Saint-Preux descubre bruscamente, después de algunas negativas altaneras, que Julie lo ama. Es la verdad loca, que no llega por razonamiento o preparación lenta, sino por sorpresa, por revelación (*satori*), por conversión. El niño proustiano –al pedir que su madre duerma en su habitación– quiere obtener el *yo también*: lo desea *locamente*, a la manera de un loco; y lo obtiene él también por inversión, a través de la decisión caprichosa del Padre, que le concede la Madre (“*Di* pues a Françoise que te prepare la cama matrimonial y duerme por esta noche con ella”).

6. Fantaseo lo que es *empíricamente* imposible: que nuestras dos profericiones sean dichas *al mismo tiempo*: que una no siga a la otra, como si dependiera de ella. La proferición no podría ser doble (desdoblada); sólo le conviene el *relámpago único*, donde se unen dos fuerzas (separadas, desfasadas, no superarían un acorde ordinario). Puesto que el *relámpago único* consuma esta cosa inaudita: la abolición de toda contabilidad. El intercambio, el regalo, el robo (únicas formas conocidas de la economía) implican, cada una a su manera, objetos heterogéneos y un tiempo desfasado: mi deseo contra otra cosa –y es ahí siempre indispensable el tiempo de la transmisión. La proferición simultánea funda un movimiento cuyo modelo es socialmente desconocido, impensable: ni intercambio, ni regalo, ni robo, nuestra proferición, surgida como fuego cruzado, designa un gasto que no recae en ninguna parte y del que la comunidad misma anula todo pensamiento de reserva: entramos uno a través del otro en el materialismo absoluto.

7. *Yo también* inaugura una mutación: las viejas reglas desaparecen, todo es posible –incluso, entonces, esto: que renuncie a asirte. Una revolución, en suma –no lejos, tal vez, de la revolución política–: puesto que, en uno y otro caso, lo que fantaseo es lo Nuevo absoluto: el reformismo (amoroso) no me hace desear. Y, para colmo de

paradojas, eso Nuevo absolutamente puro está al final del más gastado de los estereotipos (todavía anoche lo escuché en una pieza de Sagan: una de cada dos noches, en la TV, se oye: *te amo*).

Nietzsche

8. —¿Y si no interpretara yo el *te-amo*? ¿Si mantuviera la proferición más acá del síntoma? —Por su cuenta y riesgo: ¿no habló usted cien veces de lo insoportable de la desdicha amorosa, de la necesidad de librarse de ella? Si quiere “curarse” le será preciso creer en los síntomas y creer que *te-amo* es uno de ellos; le será necesario interpretar bien, es decir, pensándolo mejor, *depreciar*. —¿Qué debemos pensar finalmente del sufrimiento? ¿Cómo debemos pensarlo, evaluarlo? ¿El sufrimiento está forzosamente del lado del mal? ¿El sufrimiento de amor no revela sino un tratamiento reactivo, depreciador (es preciso someterse a lo prohibido)? ¿Se puede, invirtiendo la evaluación, imaginar un aspecto trágico del sufrimiento de amor, una afirmación trágica del *te-amo*? ¿Y si el amor (enamorado) fuera puesto (pospuesto) bajo el signo de lo Activo?

Pelléas

9. De ahí parte un nuevo aspecto del *te-amo*. Éste no es un síntoma, es una acción. Yo pronuncio, para que tú respondas, y la forma escrupulosa (la letra) de la respuesta asumirá un valor efectivo, a la manera de una fórmula. No es pues suficiente que el otro me responda con un simple significado, aunque sea positivo (“*yo también*”): es necesario que el sujeto interpelado asuma el formular, el proferir el *te-amo* que le alcanzo: *Te amo*, dice Pelléas. —*Yo te amo también*, dice Mélisande.

La demanda imperiosa de Pelléas (suponiendo que la respuesta de Mélisande fuese *exactamente* la que esperaba, lo que es probable ya que muere inmediatamente después) parte de la necesidad, para el sujeto amoroso, no solamente de ser amado en reciprocidad, de saberlo, de estar bien seguro de ello, etc. (todas operaciones que no exceden el plano del significado), sino de *escucharlo decir*, bajo una forma tan afirmativa, tan completa, tan articulada, como la suya propia; lo que quiero es recibir de lleno, íntegramente, literalmente, sin fuga, la fórmula, el arquetipo de la palabra de amor: nada de escapatoria sintáctica, nada de variación: que las dos expresiones se correspondan en bloque, coincidiendo significante por significante (*Yo también* sería todo lo contrario de una holofrase); lo que importa es la proferición física, corporal, labial, de la palabra: abre tus labios y que salga (aunque sea obscena). Lo que quiero, desvariadamente, es *obtener la palabra*. ¿Mágica, mítica? La Bestia —retenida en estado de encantamiento en su fealdad— ama a la Bella; la Bella, evidentemente, no ama a la Bestia, pero, al fin, vencida (poco

Ravel

Buque
fantasma

importa por qué; digamos: por los *encuentros* que tiene con la Bestia), le dice la palabra mágica: “Yo lo amo, Bestia”; y enseguida, a través de la desgarradura suntuosa de un arpegio de arpa, un sujeto nuevo aparece. ¿Esta historia es arcaica? He aquí otra: alguien sufre porque su mujer lo ha dejado; quiere que vuelva, quiere —precisamente— que le diga *te amo*, y corre, él también, tras la palabra; para terminar, ella se la dice: luego de lo cual él se desmaya: es un filme de 1975. Y después, de nuevo, el mito: el Holandés Errante vaga, en busca de la palabra; si la obtiene (a través del juramento de fidelidad), dejará de errar (lo que importa al mito no es la empiria de la fidelidad, es su proferición, su canto).

10. Singular encuentro (a través de la lengua alemana): una misma palabra (*Bejahung*) para dos afirmaciones: una reconocida por el psicoanálisis, está consagrada a la depreciación (la afirmación primera del niño debe ser negada para que haya acceso al inconsciente); la otra, planteada por Nietzsche, es modo de la voluntad de potencia (nada de psicológico, y todavía menos de social), producción de la diferencia; el *sí* de esa afirmación se vuelve inocente (engloba lo reactivo): es el *amén*. *Te-amo* es activo. Se afirma como fuerza —contra otras fuerzas. ¿Cuáles? Mil fuerzas del mundo, que son, todas, fuerzas despreciadoras (la ciencia, la doxa, la realidad, la razón, etc.). O incluso: contra la lengua. Del mismo modo que el *amén* está en el límite de la lengua, sin vínculo con su sistema, despojándola de su “manto reactivo”, la proferición de amor (*te-amo*) se mantiene en el límite de la sintaxis, acoge la tautología (*te-amo* quiere decir *te-amo*), descarta el servilismo de la Frase (es solamente una holofrase). Como proferición, *te-amo* no es un signo sino que juega contra los signos. Aquel que no dice *te-amo* (entre cuyos labios *te-amo* no quiere pasar) está condenado a emitir signos múltiples, inciertos, dudosos, parcos, del amor, sus índices, sus “pruebas”: gestos, miradas, suspiros, alusiones, elipsis: debe dejarse *interpretar*; está dominado por la instancia reactiva de los signos de amor, enajenado al mundo servil del lenguaje *porque no lo dice todo* (el esclavo es aquel que tiene la lengua cortada, que no puede hablar sino por gestos, expresiones, caras).

Nietzsche

Los “signos” del amor alimentan una inmensa literatura reactiva: el amor es *representado*, remitido a una estética de las apariencias (es Apolo, *pensándolo bien*, quien escribe las novelas de amor). Como contrasigno, *te-amo* está del lado de Dionisos: no se niega el sufrimiento (ni siquiera la queja, la repugnancia, el resentimiento), pero tampoco la interioriza la proferición: decir *te-amo* (repetirlo), es expulsar lo reactivo, remitirlo al mundo sordo y doliente de los

signos – de los rodeos de palabra (que sin embargo no ceso nunca de atravesar).

Como proferición, *te-amo* está del lado del gasto. Los que quieren la proferición de la palabra (líricos, mentirosos, errantes) son sujetos del Gasto: gastan la palabra como si fuera impertinente (vil) que alguna parte de ella debiese ser recuperada; están en el límite extremo del lenguaje, allí donde el lenguaje mismo (¿y quién más lo haría en su lugar?) reconoce que carece de garantías, que trabaja sin redes.

R. H.: Conversación

LACAN: sobre la situación límite y la holofrase: *Le Séminaire*, I, 250.

PROUST, *Du côté de chez Swann*, I, 31.

BAUDELAIRE, “La mort des amants”.

PELLÉAS: *Pelléas et Mélisande*, acto III.

RAVEL, “Les entretiens de la Belle et de la Bête”, *Ma Mère l’Oye*.

NIETZSCHE: todo este fragmento, evidentemente, según Nietzsche -Deleuze, especialmente 60, 75.

Ternura

TERNURA. Goce, pero también evaluación inquietante de los gestos tiernos del objeto amado, en la medida en que el sujeto comprende que carece de su privilegio.

- Musil
1. No es solamente necesidad de ternura sino también necesidad de ser tierno para el otro: nos encerramos en una bondad mutua, nos materializamos mutuamente; volvemos a la raíz de toda relación, allí donde necesidad y deseo se juntan. El gesto tierno dice: pídemelo que sea que pueda aplacar tu cuerpo, pero tampoco olvides que te deseo un poco, ligera mente, sin querer tomar nada *enseguida*.

Zen

El placer sexual no es metonímico: una vez tomado, se le corta: era la Fiesta, siempre cerrada, por suspensión temporal, vigilada, de lo prohibido. La ternura, por el contrario, no es más que una metonimia infinita, insaciable; el gesto, el episodio de ternura (el acorde delicioso de una velada) no puede interrumpirse sino con aflicción: todo parece puesto en duda: retorno del ritmo –*vritti*–, aleja miento del *nirvana*.

2. Si recibo el gesto tierno en el campo de la demanda, estoy colmado: ¿no es ese gesto como una síntesis milagrosa de la presencia? Pero si lo recibo (y esto puede ser simultáneo) en el campo del deseo, estoy inquieto: la ternura, de derecho, no es exclusiva; me es preciso pues admitir que lo que recibo también otros lo reciben (a veces se me ofrece su mismo espectáculo). Donde tú eres tierno dices tu plural.

(“L... veía con asombro a A... hacerle a la camarera de ese restaurante bávaro, al pedirle su *schnitzel*, los mismos ojos tiernos, la misma mirada angélica que tanto lo conmovían cuando esos gestos le estaban dirigidos.”)

MUSIL: “El cuerpo de su hermano se estrechaba tan tiernamente, con tanta bondad contra ella, que ella se sentía reposar en él como él en ella; nada en ella se agitaba ya, ni siquiera su bello deseo” (*L’homme sans qualités*, II, 772).

ZEN: *vritti*, para el Budista, es el curso de las olas, el proceso cíclico. *Vritti* es doloroso; sólo puede ponerle fin el *nirvana*.

Unión

UNIÓN. Sueño de unión total con el ser amado.

Aristóteles
Ibn Hazm
Novalis

1. Denominación de la unión total: es el “único y simple placer”, “el gozo sin mancha y sin mezcla, la perfección de los sueños, el término de todas las promesas”, “la magnificencia divina”; es: la paz indivisa. O también: el colmamiento de la propiedad; sueño que gozamos el uno del otro según una apropiación absoluta; es la unión furtiva, la *fruición* del amor (¿esta palabra es pedante? Con su barniz inicial y su destello de vocales agudas el goce del que habla se ve aumentado por una voluptuosidad oral; diciéndola gozo de esa unión *en la boca*).

Musil
Littré

2. “A su mitad, vuelvo a pegar mi mitad.” Salgo de ver un film (no muy bueno, con todo). Un personaje evoca a Platón y el Andrógino. Se diría que todo el mundo conoce la maña de las dos mitades que buscan volverse a unir —a lo que se agrega ahora la historia del huevo, de la laminilla que se desprende y de la *hommelette** (el deseo, lo es de carecer de lo que se tiene —y de dar lo que no se tiene: cuestión de suplemento, no de complemento).

Lacan

Banquete

(Pasé un mediodía queriendo dibujar, representar el andrógino de Aristófanes: ¿es de apariencia redondeada, con cuatro manos, cuatro piernas, cuatro orejas, una sola cabeza, un solo cuello? ¿Las mitades están de espaldas o cara a cara? Vientre a vientre, sin duda, puesto que Apolo tiene que recoser ahí, haciendo un fruncido con la piel y fabricando un ombligo: pero sus caras están opuestas, ya que Apolo deberá girarlas hacia el costado de la sección; y los órganos genitales están por detrás. Me obstino, pero, mal dibujante o mediocre utopista, no llego a nada. El andrógino, figura de esta “antigua unidad de la que el deseo y la persecución constituyen lo que llamamos amor”, no me es figurable; o al menos sólo logro un cuerpo monstruoso, grotesco, improbable. Del sueño surge una figura-farsa: así de la pareja *loca* nace lo obscuro de lo *doméstico* (uno se ocupa de la cocina, de por vida, para el otro).

* Véase J. Lacan, *Escritos 2* y nota al pie del traductor.

- Banquete 3. Pedro busca la imagen perfecta de la pareja: ¿Orfeo y Eurídice? No hay suficiente diferencia: Orfeo, debilitado, no era sino una mujer, y los dioses lo hicieron morir por las mujeres. ¿Admeto y Alcestes? Mucho mejor: el amante sustituye a los padres desfallecientes, despoja a los hijos de su nombre y les da otro: sigue siendo pues siempre un hombre en el asunto. Sin embargo, la pareja perfecta es la de Aquiles y Patroclo: no por un prejuicio homosexual sino porque en el interior de un mismo sexo la diferencia permanece inscrita: uno (Patroclo) era el amante, el otro (Aquiles) era el amado. Así – dicen la Naturaleza, la sabiduría, el mito– no hay que buscar la unión (la anfimixtión) fuera de la división de los papeles, sino de los sexos: tal es la *razón de* la pareja.
- Freud El sueño, excéntrico (escandaloso), dice la imagen contraria. En la forma dual que fantasma, quiero que haya un punto sin *otra parte*, suspiro (no es muy moderno) por una estructura *centrada*, ponderada por la consistencia del Mismo: si *todo* no está en *dos*, ¿para qué luchar? Mejor volverme a meter en el curso *de* lo múltiple. Basta para consumir ese *todo* que deseo (insiste el sueño) que uno y otro carezcamos de lugar: que podamos mágicamente sustituirnos uno al otro: que advenga el reino del “*uno por el otro*” (“Yendo juntos, uno pensará por el otro”), como si fuéramos los vocablos de una lengua nueva y extraña, en la que sería absolutamente lícito emplear una palabra por otra. Esta unión carecería de límites, no por la amplitud de su expansión, sino por la indiferencia de sus permutaciones.
- Banquete (¿Qué tengo que hacer con una relación limitada? Me hace sufrir. Sin duda, si se me pregunta: “¿Adonde llegaste con X...?”, yo debo responder: ahora exploro nuestros límites; como Gribouille, tomo la delantera, circunscribo nuestro territorio común. Pero aquello con lo que sueño son todos los otros en uno solo; porque si yo reuniese a X..., Y... y Z..., con todos esos puntos, ahora constelados, formaría yo una figura perfecta, mi otro habría nacido.)
- François Wahl 4. Sueño de unión total: todo el mundo dice que ese sueño es imposible y sin embargo insiste. No renuncio a él. “Sobre los monumentos de Atenas, en lugar de la heroicización del muerto, escenas de adiós donde uno de los esposos se despide del otro, mano con mano, al término de un contrato que sólo una tercera fuerza viene a romper; así, pues, es el duelo lo que surge de la expresión [...] Ya no soy yo sin ti.” En el duelo *representado* está la prueba de mi sueño; puedo creerlo, puesto que es mortal (lo único imposible es la inmortalidad).

ARISTÓTELES: "Dios goza siempre de un único y simple placer" (Brown, 122).

IBN HAZM: "el gozo sin mancha, etc." (Perret, 77).

NOVALIS: "la magnificencia divina" (*ibid.*, 177).

MUSIL: "Y, en esa paz, al encontrarse una y sin separación, sin separación incluso en el interior de sí, al punto que su inteligencia parecía perdida, su memoria vacía, su voluntad inútil, ella se mantenía en pie en esa paz como ante una salida de sol y se perdía toda en él, ella y sus particularidades terrestres" (*L'homme sans qualités* II, 772).

LITTRÉ: Montaigne habla de la fruición de la vida.

Y Corneille: "Y sin inmolarse cada día
no se conserva la unión fructuosa
que da el perfecto amor."

RONSARD, *Les amours*, CXXVII.

LACAN, *Le Séminaire*, XI, 179-187. Y: "El psicoanálisis busca el órgano faltante (la libido) y no la mitad faltante" (¡Lástima!). BANQUETE, 77s. Cita: 87.

BANQUETE: discurso de Fedro, 46s.

FREUD, *Essais de psychanalyse*, 61 (anfimixión: mezcla de las sustancias de dos individuos).

BANQUETE, 28. Cita de *La Iliada*, X, 224.

FRANÇOIS WAHL, "Chute", 13

Verdad

VERDAD. Todo episodio de lenguaje llevado a la “sensación de verdad” que el sujeto amoroso experimenta pensando en su amor, ya sea que crea ser el único en ver al objeto amado “en su verdad” o bien que defina la especificidad de su propia exigencia como una verdad sobre la cual no puede ceder.

1. El otro es mi bien y mi saber: yo sólo lo conozco, lo hago existir en su verdad. Cualquiera que no sea yo lo desconoce: “Me ocurre no comprender cómo otro la *puede amar, tiene el derecho* de amarla, cuando que mi amor por ella es tan exclusivo, tan profundo, tan pleno, cuando que no conozco, no me interesa, no tengo nada más que ella.” Inversamente, el otro me funda en verdad: no es sino con el otro que me siento “yo mismo”. Sé más sobre mí que todos los que ignoran sólo esto de mí: que estoy enamorado.

Werther

Freud

(Amor ciego: este proverbio es falso. El amor abre grandes los ojos, hace clarividente: “Tengo, de ti, sobre ti, el saber absoluto.” Informe del sabio al amo: *tú puedes todo sobre mí pero yo lo sé todo sobre ti.*)

2. Siempre la misma inversión: lo que el mundo tiene por “objetivo” yo lo tengo por artificial y lo que tiene por locura, ilusión, error, yo lo tengo por verdad. En lo más profundo del señuelo es donde viene a alojarse curiosamente la sensación de verdad. El señuelo se despoja de su ornamentación, deviene tan puro que, como un metal primitivo, nada puede alterarlo: he aquí que es indestructible. Werther ha decidido morir. “Te escribo sin excitación romántica, tranquilamente.” Desplazamiento: no es la verdad lo que es verdadero, es la relación con el señuelo lo que se vuelve verdadero. Para estar en la verdad basta obstinarme: un “señuelo” afirmado infinitamente, contra viento y marea, se vuelve una verdad. (Queda por saber si no existe, al fin de cuentas, en el amor-pasión, un pedazo de verdad ... verdadera.)

Werther

3. La verdad sería lo que, suprimido, no dejaría ya al descubierto sino la muerte (como se dice: la vida no valdría ya la pena de ser vivida). Así el nombre del Golem: *Emet*, se nombra, *Verdad*; amputándole una letra, se convierte en *Met* (*está muerto*). O bien: la verdad sería lo que, del fantasma, debe ser retardado, pero no negado, atacado,

Jacob
Grimm

defraudado: su parte irreductible, lo que no ceso de querer conocer una vez antes de morir (otra formulación: “Así que moriré sin haber conocido, etc.”).

(¿Al enamorado le falta su castración? Se obstina en hacer un *valor* de tal falla.)

Zen

4. La verdad: lo que está *al lado*. Un monje preguntó a Chao-Cheu: “¿Cuál es la única y última palabra de la verdad?” [...] El maestro contestó: “Sí.” No veo en esta respuesta la idea trivial según la cual un vago prejuicio de consentimiento general es el secreto filosófico de la verdad. Entiendo que el maestro, oponiendo curiosamente un adverbio a un pro nombre, sí a *cuál*, responde *al lado*; hace una respuesta de sordo, del mismo modo que la que dio a otro monje que le preguntaba: “Todas las cosas, se dice, son reductibles a lo Uno; pero ¿a qué es reductible lo Uno?” Y Chao-Cheu respondió: “Cuando yo estaba en el distrito de Ching me hice hacer un hábito que pesaba siete *kin*.”

WERTHER, 90.

FREUD: “Un hombre que duda de su propio amor puede, o más bien *debe* dudar de cualquier cosa menos importante” (citado por M. Klein, 320).

WERTHER, 126.

GRIMM, *Periódico para eremitas*: El Golem es un hombre moldeado con arcilla y cola. No puede hablar. Se lo emplea como doméstico. No debe salir jamás de la casa. En su frente está escrito *emet* (Verdad). Va engordando de día en día y se convierte en el más fuerte. Por miedo, borran de su frente la primera letra, a fin de que no quede más que *met* (está muerto); entonces se deshace y vuelve a ser arcilla (G. B. Scholem, *La Cábala y su simbolismo*, Siglo XXI, 174).

Tabula gratulatoria

1. Évelyne Bachellier, Jean-Louis Bouttes, Antoine Compagnon, Denis Ferraris, Roland Havas, Severo Sarduy, Phillippe Sollers, Romane Sulger Büel, François Wahl.

2. GOETHE, *Les souffrances du jeune Werther*, Aubier-Montaigne.

3. BALZAC, *La fausse maîtresse*, Pléiade, II; *Les secrets de la princesse de Cadignan*, Pléiade, IV. JEAN BARUZI, *Saint Jean de la Croix*, Alcan. BATAILLE, *L'oeil pinéal*, en *Oeuvres complètes*, II, Gallimard. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, Pléiade. BENVENISTE, *Problemas de lingüística general*, I, Siglo XXI. BRUNO BETTELHEIM, *La fortaleza vacía*, Laia. JEAN-LOUIS BOUTTES, *Le destructeur d'intensité*, manuscrito. BRECHT, *Madre Coraje y sus hijos*, Nueva Visión. N. O. BROWN, *Éros et Thanatos*, Julliard. DANIEL CHARLES, "La musique et l'oubli", en *Traverses*, 4. CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris a Jérusalem*, Pléiade. I. CHERTOK, *L'hipnose*, Payot. ANTOINE COMPAGNON, "L'analyse orpheline", *Tel Quel*, 65. CHRISTIAN DAVID, *L'état amoureux*, Payot. DELEUZE, *Nietzsche et la philosophie*, PUF. MARCEL DETIENNE, *Les jardins d'Adonis*, Gallimard. DIDEROT, *Oeuvres complètes*, III, Club Français du Livre. T. L. DJEDIDI, *La poésie amoureuse des arabes*, SNED. DOSTOËVSKI, *El eterno marido*, Aguilar, II; *Los hermanos Karamazov*, Aguilar, III. FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Pléiade. FOUCAULT, "Entretien" *Les Nouvelles Littéraires*, 17 de marzo de 1975. FREUD, *Esquema del psicoanálisis*, Amorrortu, XXIII; *El delirio los sueños en la "Gradiva" de Jensen*, Amorrortu, IX ; *De la historia de una neurosis infantil*, Amorrortu, XVII; *Duelo y melancolía*, Amorrortu, XIV; *La interpretación de los sueños*, Amorrortu, IV-V; *Complemento metapsicológico a la doctrina de los sueños*, Amorrortu, XIV; *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, Amorrortu, XXII; *Correspondance, 1873-1939*, Gallimard. MARTIN FREUD, *Freud, mon père*, Denoël. PIERRE FURLON, "Réflexions sur l'utilisation thérapeutique de la double contrainte", *Psychanalyse à l'université*, I, 2. GIDE, *Et nunc manet in te*, Pléiade; *Journal, 1939-1949*, Pléiade. MICHEL GUERIN, *Nietzsche, Socrate héroïque*, Grasset. HEINE, *Lyrisches Intermezzo*, Aubier-Montaigne. HÖLDERLIN, *Hypérion*, Pléiade. HUGO, *Pierres*, Éditions du Milieu du Monde. JAKOBSON, "Entretien", *Critique*, 348. KIERKEGAARD, *Temor y temblor*, Guadarrama. MÉLANIE KLEIN, *Essais de psychanalyse*, Payot. KLOSSOWSKI, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France. JULIA KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Seuil. LACAN, *Le Séminaire*, I y XI, Seuil. LA-PLANCHE, "Symbolisations", *Psychanalyse à*

l'université, I, 1 y 2. ROGER LAPORTE, *Quinze variations sur un thème biographique*, Flammarion. LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, Club Français du Livre. LECLAIRE, *Psicoanalizar*, Siglo XXI. LEIBNIZ, *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*, I, Aguilar. MANDELBROT, *Les objets fractals*, Flammarion. THOMAS MANN, *La montaña mágica*, Plaza y Janes, MUSIL, *L'homme sans qualités*, Seuil, 2 vols. NIETZSCHE, *Aurora*, Olañeta; *El nacimiento de la tragedia*, Alianza; *La genealogía de la moral*, Alianza; *Ecce homo*, Alianza; *El gay saber*, Narcea; *Écrits posthumes, 1870-1873*, Gallimard. NOVALIS, *Enrique de Ofterdingen*, Espasa. ORNICAR, 4 (boletín periódico de "Champ Freudien"). MAURICE PERCHERON, *Le Bouddha et le bouddhisme*, Seuil. BENJAMIN PERRET, *Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel. PLATON, *Le banquet ou de l'amour*, Payot; *Phèdre*, Les Belles Lettres. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Pléiade; *Le côté de Guermantes*, Pléiade; *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade; *La prisonnière*, Pléiade. THEODOR REIK, *Fragment d'une grande confession*, Denoël. RONSARD, *Les amours*, Garnier; *Ronsard lyrique et amoureux*, Éditions de la Sirène. ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, UGE, "10x18". RUSBROCK [RUYSBROECK], *Oeuvres choisies*, trad. Ernest Hello, Poussièlgues Frères. SAFOUAN, "Le structuralisme en psychanalyse", *Qu'est-ce que le structuralisme*, Seuil; *Estudios sobre el Edipo*, Siglo XXI. SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, Hachette, 6 vols. SEVERO SARDUY, "Les travestis". Art Press, 20. SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Gallimard. SEARLES, "The effort to drive the other person crazy", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 12. SOLLERS, "Paradis", *Tel Quel*, 62. SPINOZA, *Pensées métaphysiques*, Pléiade. STENDHAL, *Armance*, en *Oeuvres complètes*, Michel Lévy; *De l'amour*, Gallimard. LES STOÏCIENS, Pléiade. SZONDI, *Poésie et poétique*. Éditions de Minuit. TALLEMANT DES REAUX, *Historiettes*, Pléiade, I. TAO TÖ KING, Gallimard, "Idées". FRANÇOIS WAHL, "Chute", *Tel Quel*, 63. WATTS, *Le bouddhisme zen*, Payot. WINNICOTT, *Fragment d'une analyse*, Payot; *Realidad y fuego*, Gedisa; "La crainte de l'effondrement", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11.

4. BOUCOURECHLIEV, *Thrène*. DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*. DUPARC, "Chanson triste". MOZART, *Les noces de Figaro*. RAVEL, *Ma mère l'Oye*. SCHUBERT, *Lob der Thränen*; *Winterreise*. WAGNER, *La tetralogía*; *El buque fantasma*.—FRIEDRICH, *Los restos de la esperanza captados en los espejos*. BUÑUEL, *El discreto encanto de la burguesía*.