

ca de lo perdido encuentra ausencia: el acto poético, en cambio, es creación en goce, aunque sea arduo el extrañamiento del paraíso que incita la busca y devuelve el recuerdo de lo perdido. La obra de Proust se desarrolla a través de estas afirmaciones: lo perdido no puede ser hallado porque no existe; no obstante es posible recrearlo para dejar que el nuevo goce extravíe la memoria y que también ella se pierda, hasta otro aviso. Sucesiva. proustianamente.

Bibliografía

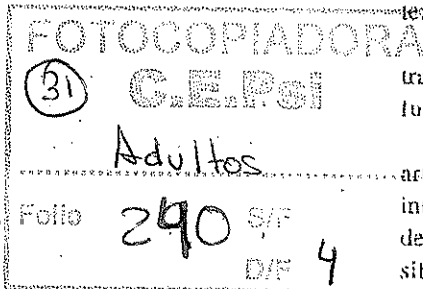
- 1- Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, Obras completas, Amorrortu editores, Bs. As., 1979, vol V, pág. 586.
- 2- George Püntec: *Marcel Proust, 2. Biografía: 1904-1922*, Ed. Alianza-Lumen, Madrid, 1972, págs. 204 y sigs.
- 3- Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido*, tomo I, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- 4- Marcel Proust: *Ensayos literarios (Contra Sainte-Beuve)*, Edhasa, Barcelona, 1971, pág. 72.
- 5- Idem, pág. 131.
- 6- Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, Obras completas, Amorrortu editores, Bs. As., 1979, vol V, pág. 538.
- 7- Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido*, tomo I, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- 8- Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido*, tomo V, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

FOTOCOPIAS DIAGONAL

Carpeta *Chinos de Nolta*

Folio Nº 7

D/F 4 S/F -



Capítulo II

Swann: una clínica del amor

Jorge Zanghellini

"Mediante el análisis de Hamlet creo poder reforzar nuestra elaboración del complejo de castración y captar cómo se articula, en lo concreto de nuestra experiencia".

Jacques Lacan¹

Los desencuentros del amor

¿De qué habla un psicoanalista cuando analiza un personaje literario como si fuera un caso clínico? Es que la lógica del texto es la misma lógica que se articula en un análisis. Lacan utiliza los mismos instrumentos cuando comenta un caso clínico como el de los sesos frescos así como el texto de Hamlet.

La dificultad en transmitir la clínica, lo que de ella se pierde en la transmisión, aquello de que la clínica es lo imposible a soportar plantea la función del escrito, como resto.

Rodríguez Ponte propone tres formas de relación entre psicoanálisis y arte. Una, aquella en la cual la obra (*Edipo rey*, *Hamlet*) a través de una intuición de formas generales, le permite a Freud pasar de la singularidad de una experiencia a una especie de universal conceptualizable y transmisible.

Una segunda, que pasa por la mostración, es la forma como Freud trata la *Gradiva* de Jensen y Lacan *La carta robada* de Poe.

La tercera, en cuanto el psicoanálisis supone una *tekné*, un saber hacer tal como el decir de la poesía, en la empresa que implica una cierta renuncia de goce. Es decir, cómo el saber hacer del artista puede apuntar expresamente a lo que se presenta ante todo como síntoma², aquello que en el texto se aproxima a la "inminencia de una revelación imposible". Es a ello a lo que apunta la clínica psicoanalítica, a la imposibilidad en el discurso de lo real del goce.

"Lo único que hacemos en el discurso analítico es hablar de amor... el aporte del discurso analítico es que hablar de amor es en sí un goce. Goce que permite suplir la ausencia de relación sexual" 3.

Goce acotado, goce fálico, el amor no es sólo de lo imaginario. De allí el tango:

*"Charlemos de amor, despacito, despacito
y dime mi amor si me quieres, cariñito
charlemos de amor, nuestras almas engañemos
aunque mañana lloremos, aunque mañana lloremos
la mentira de este amor".*

Se trata no sólo de la función del engaño, sino también del "despacito despacito", en el que se va evocando cierto goce, que la palabra arrastra sin nombrar. Llorar al despertar, cuando algún velo cae, el amor es una mentira, un sustituto del amor verdadero, del amor imposible, del amor incondicional. Las condiciones del amor, en sus marcas como restos de lo que la Cosa materna rozó. Y por las grietas de la represión fallida, algo vuelve, la nostalgia, esa enfermedad del hogar perdido.

Hablar de amor es nostalgia o es promesa, nunca es presente. En el presente se seduce. Baudrillard remite a que el espíritu es irresistiblemente hechizado por el lugar vacío dejado por el sentido. Amar es ponerle un sentido al sinsentido de la seducción. El amor pone a dos en un cierto vínculo de privilegio, en un guión que ellos no han escrito y en el que juegan su papel para sostener que la relación sexual es posible, que la complementariedad es posible, que alguien desde el ideal del yo me completa como yo ideal. Entonces el amor es una utopía y cada época le presta sus ropajes, en un cierto juego de escenificación.

"Aníame, hazme olvidar..." le dice una mujer al protagonista de *Historia de una locura común*, el film de Ferreri. El amor al borde de la angustia, hace tope a la búsqueda degeante. He ahí lo que buscaba, del Otro lado se contesta: efectivamente, yo soy.

El amor de transferencia, un invento del psicoanálisis, a condición de no responder e incitar a seguir hablando, puso al descubierto la trama en la que el sujeto demanda al Otro.

Lacan en su *Seminario La Transferencia* fundamenta que la experiencia analítica se soporta en la verdad del amor. Su demanda es la incondicionalidad de la presencia del Otro. Es decir la transferencia es la verdad del amor. "En lo que hace a las mujeres, son engaños recíprocos que no se

toman en cuenta, porque en presencia del amor hay falacia por partida doble", dice un maestro en cuestiones amorosas, Giacomo Casanova 4.

Verdad en el grano del engaño, lo que se articula al saber. ¿No es acaso un saber sobre el amor lo que la histérica enseñó a Freud?

Es en el *Seminario XI* donde Lacan va a pensar la transferencia como amor al saber 5. El amor de transferencia es un efecto que torna a una nueva forma de amor. Amor al saber sobre el que va a pivotear el análisis. Se supone una cierta creencia en el Otro, un saber no sabido por el sujeto, un saber acerca de la causa de su sufrimiento.

Lacan dice que la filosofía de la ciencia, por un lado, y el neurótico, por el otro, son los dos que sostienen que Dios no ha muerto en tanto Dios, como el Otro, implican que alguien sabe, que en algún lugar está el saber como saber absoluto. Dios es la suposición que da consistencia al conjunto, es la suposición para que el mundo funcione. De ahí que sostenga que Jesucristo no haya venido para salvar al hombre, sino para salvar a Dios, para salvar la idea de Dios entre los hombres, Dios como lugar de saber, de un saber enigmático que ante la muerte, ante lo inesperado, ante lo que no tiene explicación permite decir que "sólo Dios Sabe".

Sujeto. Supuesto saber, hay un saber al que se le supone un Sujeto. Es aquello que va a ser el pivote de la transferencia en el análisis, en la repetición de la demanda de amor 6. La transferencia y el lugar del Ss aparecen como tales a condición de la abstinencia, de su ejercicio como poder. La transferencia en la clínica sólo pudo determinarla Freud, aislarla como fenómeno, a partir de una posición abstinenta.

La demanda respondida circunscribe al plano del Yo-Tu. El amor, sea consumado, sea predicado, sea amor a la cura, el Yo-Tu, es como esos vasos y servilletas que se regalan a los recién casados y que signan a quien pone la mesa en el lugar del Yo. En análisis, al contrario del hogar, la mesa es puesta por quien queda en el lugar del Tu, y el Yo, al diván. Pero esto no sería suficiente si no se abre a la dimensión de un tercero, pues no hay dos sin tres, pues si sólo hay dos, lo que hay es Uno. Es la posición ética respecto a la transferencia lo que abre esta dimensión del tercer término, lo que diferencia un partenaire amoroso o un consejero de un analista. Aquello que llamamos dispositivo analítico sólo se abre a partir de esta llave. De ahí la posición freudiana del analista ocupando el lugar del ideal del yo. Allí se inscribe un significante apaciguador respecto de la tensión imaginaria.

El dispositivo analítico y la teoría del inconsciente están en íntima relación. Lo pleno de significación aparece en el seno de la tontería como el chiste, el acto fallido, el sueño.

Si el psicoanálisis supuso una nueva teoría sobre el amor, hay formas psicoterapéuticas que brindan un avatar al amor, una cristalización como forma de recuperar lo vivido. El sentimiento, la vivencia, que aparecen en el refugio psicoterapéutico, filtran lo real de la vida. La psicoterapia se estructura a partir de esta "vivencia atenuada" para la cual el terapeuta es el único que lo hace bajo el semblante del saber profesional.

Lacan, en su análisis de *El banquete*, refiere que Sócrates se limitaba a acentuar el vacío sobre el que se asentaba al amor. Se rehusaba a ser el objeto tapón del amor, aquello que colmaba el vacío.

Sócrates, en *El banquete*, opera una disyunción entre el objeto a, bajo la consistencia del fantasma, y el vacío del $S(A)$, vacío al cual el objeto intenta llenar. "Es por lo que hablas" le dice a Alcibíades. La causa es un vacío ⁷.

Una forma diferente de relación a como avenirse con el vacío es lo que en la historia de Occidente se dio en llamar amor cortés. El amor puro es el que no se realiza, es pura dinámica amorosa, exenta de materia, todo tensión, todo anhelo ⁸.

Si el amor cortés no proscibía en forma absoluta la realización, en el juego se trataba de postergarla indefinidamente. Mentiras, y fingimientos, juegos de corte. Es el juego erótico que se complementa con un cinturón, el de castidad.

La mujer que origina el amor es siempre una altísima figura que trasciende al amante y al mundo, una criatura angélica que pasa por la tierra sin nada que hacer en ella. "Una bella y completa realidad que, como un ente o una sustancia separada no es susceptible de evolución y desenvolvimiento". (Filgurelli). Hay un poeta amando y observando los efectos de su amor y un ángel que se le escapa y no pertenece a su corazón ni al mundo, porque ambos son poco para ella ⁹. La creación del amante consiste en otorgar poder sobre sí a una criatura dada (lo contingente) para lograr con ella su perfección espiritual (lo necesario). Es lo que se llamó *el dolce stil nuovo*, propio de la Toscana, cuyo modelo fue el amor del Dante por Beatriz.

Si la compatibilidad sexual no se realiza no es porque sea imposible, sino porque nosotros mismos la obstaculizamos, diría un poeta toscano de la época aquella y un psicoterapeuta de la muestra. No se pretende posesión, los ángeles no son de este mundo.

La potencia del amor, según la escolástica, es un don que recibimos de Dios, gratuitamente, como todos los dones: y sólo se pone en acto en presencia del objeto amado. Los poetas del *Dolce stil* admiten que existe el amor en potencia, pero su espíritu permanece dormido, hasta que una mujer lo despierta con sus poderes.

De allí que amar es construir una metáfora del testimonio de la presencia del deseo del Otro, la salutación de la Dama... El analista viene a buscar lo que hay para hallar, dice Lacan, viene a buscar su destino, lograr que el Otro sea inequívoco ¹⁰.

Es así que al psicoanálisis se le agregan, desde tiempo inmemorial, la serie de las posibles respuestas, el tarot, el *I Ching*, las bolas adivinas, las sectas religiosas.

Si las psicoterapias dan una respuesta técnica, en la vía de aumentar las capacidades vitales para la procuración de objetos, es para saldar la incertidumbre con sentido. De allí que la transferencia, reducida casi generalmente en ellas a su vertiente positiva, sea llevada al punto de la sugestión. Para decirlo de una vez, la transferencia presionada en pos de un buen fin, cristaliza al terapeuta en posición sugestiva, lo cual hace de los tratamientos unas curas morales. Los estadounidenses suelen preocuparse entonces por la moral del terapeuta, con justa razón. Garner y otros, hablan de lo que llaman, no sin ironía, contratransferencia ideológica ¹¹. Los terapeutas estarán sujetos a un sesgo moral en sus juicios clínicos de pacientes cuyos sistemas valorativos divergen de los propios. Puede llevar a juicios clínicos equivocados, debido al grado de congruencia valorativa entre el paciente y el terapeuta. Si la preocupación por la intrusión de las ideas del terapeuta es importante, queda claro que es un problema abierto por hacer de la sugestión el pivote del tratamiento. Es decir, un tratamiento que rebota entre dos formas discursivas, lo que Lacan llamó el discurso del Amo, propio de la sugestión y el discurso Universitario, propio de la educación.

Del amor y la transferencia

Para Lacan el algoritmo de la entrada en análisis va a abrochar un Significante:

$$\frac{S \longrightarrow S_q}{s(S_1, S_2 \dots S_n)}$$

Este algoritmo de la entrada en psicoanálisis indica al S (significante) como aquél de la cadena-en-la-cual el sujeto-se hace representar y va a articularse con un significante cualquiera (*quelconque*), que va a representar un rasgo (cualquiera) del analista.

Lo que queda debajo de la barra es la serie de significantes, los que constituyen el saber del inconciente y fuera del paréntesis, el sujeto que, fuera de la cadena, se hace representar en ella a través de un significante ¹².

La serie de los significantes configuran el saber supuesto a un sujeto, como significado.

La relación entre el analizante y el analista solo se puede desarrollar a partir de este significante (de la transferencia) del cual se desprende el sujeto supuesto al saber. Que la relación entre el saber (serie de la cadena inconciente) y el significante que representa al analista (Sq) no tengan nada que ver, no la define como indiferente: lo que se desprende del S, el llamado sujeto supuesto al saber, en su implicación con el Sq, es efecto no de una necesidad ni de un artificio, sino de un encuentro, una nueva forma de amor, amor al saber, el amor en transferencia.

De este encuentro tomaré un desvío que pasa por la obra de Proust.

Del amor de Swann

En el primer tomo de la serie *En busca del tiempo perdido* (*A la recherche du temps perdu*) ¹³ [La palabra *recherche* tiene fuerte significación de la búsqueda en el sentido de la investigación, del esfuerzo por encontrar, la "recherche de la vérité"] *Un amor de Swann* ocupa el espacio, que dentro del libro, es el capítulo segundo. El tomo se llama *Du chez Swann* (*Por el camino de Swann*) y es al que propongo seguir. Según Painter, *Un amour de Swann* es la única parte de *A la Recherche...* en que la creación imaginativa constituye el factor primordial, justamente para quien ha buscado y encontrado fragmentos, composiciones, frases pronunciadas de la vida real que luego Proust integró en su obra.

Swann es un hombre de mundo, de origen judío (tal como quien parece haber sido su modelo, Charles Haas y el propio Proust) culto y elegante, un hombre que hacía mucho por pasar el tiempo con las mujeres que le parecían bonitas. Y frente a un placer nuevo, una renuncia le hubiera parecido tan estúpida, como si en vez de viajar se estuviera en el cuarto

de hotel, en París, viendo fotos de París.

Swann cuando pedía algo a un amigo —y los tenía en abundancia—, era determinada presentación de una mujer, en preferencia de carne sana, abundante y rosada.

Si estaba haziado del mundo elegante, una mujer le permitía recuperar algún atractivo en él. "La vida mundana, en cuanto incorporaba un amor nuevo se le aparecía bella y preciosa, porque la materia de esa vida se impregnaba y se coloreaba con una llama latente y retona".

Cuando conoce a Odette de Crecy no lo emociona ni le provoca nada en particular, le parece una "...de esas mujeres como las que tiene todo el mundo, diferentes para cada cual, y que son todo lo contrario de lo que demanda nuestra sensualidad". Sin embargo, es el interés de ella por Swann lo que arregla los primeros encuentros. Es ella quien le pide que la invite a su casa a ver las bonitas cosas que en ella Swann guardaba. Era un erudito y, además, un coleccionista de obras de arte. Un hombre de recursos... fálcos. Ella no entraba en el clisé con que Swann elegía a una mujer, clisé que es de palabras, de recetas, de frases hechas, de dichos que circulan en la cultura. Para ella él era algo más que el resto de los hombres que conocía. Eso ya establecía cierto lazo entre los dos. Dice Odette: "claro que yo no soy nada, infeliz de mí, junto a los sabios como usted". La histérica y el maestro: palabras con las que toda histérica se dirige al amo en busca de saber. Pero así como Freud escuchó algo que iba más allá de su demanda, algo que las palabras portaban sin nombrar, Swann, como cualquier hombre, escuchó que las palabras no tenían otro destinatario que él mismo: "Siempre estoy libre y para usted lo estaré siempre".

Como un motivo más permanente de encuentro, Odette le pide que comience a frecuentar la casa de la familia Verdurin. Ella quería, de alguna manera, situar un espacio donde poder imaginarse que el iría por ella, poniéndole el marco de una actividad social donde estar entre otros.

Como en toda casa que se preciaba de recibir gente importante, la familia Verdurin tenía un alto concepto de sí. Los "verdurines" creían ser el centro de la vida social parisina, a costa de que toda persona que no los frecuentara fuera un peña. Una versión francesa, podría llamarse a esta altura del siglo, almorzando con... la señora de Verdurin.

El dictado de peña y réprobo lo aplicaba a todo aquello que impedía que sus amigos asistieran a las reuniones, a todos aquellos que ponían en

duda que "ese" era el ombligo de la vida parisina. Cuestión a la que Swann, por pudor, jamás contrarió, a pesar de que él era invitado a salones de marquesas, ministros y cardenales.

Los personajes de la corte Verdurin eran, entre otros, un médico y un pintor; elementos básicos, la ciencia útil y el arte. Había además un pianista que, junto con el piano, eran el decorado de una tertulia "*comme il faut*".

Era un escenario social habitual que enmarcaba lo esperado. En la primer noche, en la sala de los verdurines, en un momento se hizo silencio y "*comme d'habitude*" llamaron al pianista a sus teclas.

Cuando dejó de tocar, algo había sucedido en la emoción de Swann y lo trastocó: una frase musical que de pronto le había ensanchado el alma.

Ese encuentro fue lo que diría luego: algo que "pertenecía a una clase de criaturas sobrenaturales que nunca hemos visto, pero que, sin embargo, reconocemos estáticos cuando algún explorador de lo invisible captura una de ellas y la trae de ese mundo divino, donde le es dado penetrar para que brille unos momentos encima de nuestro mundo". Quizás una de las más bellas palabras que se puedan escribir respecto a la sublimación de la Cosa: aquello que el arte logra hacer, ese bordado del espacio circundante donde la Cosa brilla por su ausencia.

La frase musical la había escuchado hacía un año atrás en un concierto y le había producido un obscuro goce, al que no podía nombrar. Un goce, sin nombre, del que ahora podía enmarcar en los bordes de una frase, que pudo distinguir, y en la que obtuvo voluptuosidades especiales, que nunca se le habían ocurrido antes de haberla oído. Le arrastró hacia desconocidas perspectivas y luego desapareció. Como un objeto que de pronto irrumpe en un cielo diáfano y estrellado, algo que brusco y siniestro, al desaparecer, produce el anhelo de verlo nuevamente; Swann deseó volverla a escuchar.

Swann la escucha pero no en cualquier momento de su vida. Se encontraba en un tiempo en el cual ya no tenía ningún ideal. Su descreimiento se juntaba con su hastío y podía esperar algo que viniera a cortar ese aburrido discurso.

La frase se le impone como una realidad invisible y algo le atraía de nuevo con deseo. Swann, entonces, trató de contarle a Odette algunas de las sensaciones producidas por lo que emanaba de la sonata. Alguien dijo, mirándolos cuchichear: "Parece que le está diciendo cosas bonitas a Odette". Esta contestó: "Sí, muy hermosas".

El "muy hermosas" hizo signo de deleite en Swann y cubrió un lazo re-

cién establecido. Aquella oscura sensación de lo inefable descendió al terreno de lo amable. Esas palabras que trataban de nombrar algo inabordable precipitaron en él muy hermosas e hizo sentido en Odette.

... la frase (musical) despertaba en él la sed de una ilusión desconocida; pero no le daba nada para saciarla. De modo que aquellas partes del alma de Swann en donde la frase iba borrando la preocupación por los intereses materiales, por las consideraciones humanas y corrientes, se quedaban vacías, en blanco y en Swann se inscribía el nombre de Odette". Odette era el nombre con que representar la extraña llamada. El nombre de una mujer se instaló en el lugar de algo que faltaba. Este Swann que en la vida había renunciado a seguir un ideal, idealizó, Swann, el coleccionista, el erudito fue agujereado por esa nada que lo conmovió, que se abatió como lo inesperado en el marco de lo habitual.

El amor hace condescender al goce en la dirección del deseo. El amor tempera la angustia, recubriéndola, con dulce empeño, la presencia del deseo del Otro. El amor de transferencia, ese amor al saber, si encuentra en el analista un oficiante cristaliza la posición del analizante en sustentar el deseo del Otro, manteniéndolo sobre ascuas. Esto quiere decir que el obsesivo seguirá trabajando repetidamente, arduosamente en la búsqueda de su ser, tratando de encontrar el significante que lo nombre y la histórica, mostrará al Otro la impotencia del significante para abordar su ser. Ambos trabajan para evitar la angustia.

Que el analista no sea oficiante de esta empresa, deviene en lo necesario de su acto. Un acto donde la angustia es efecto de su eficiencia. De allí que las psicoterapias que se plantean temperadoras de la angustia operen por la vía de la comprensión y se orienten bajo la transferencia positiva, que algunos, para precisarlo aún más, llaman *rapport*, o mejor, *bueno ondt, man...*

Pero Swann prefirió la cura de su no saber por la vía del amor. Él, que en la posición inicial estaba frente a Odette en un lugar de saber, de suficiencia, que estaba en esa época de la vida donde el amor más físico puede nacer sin tener como base el deseo. Él, Swann, vio ahora, en ese rostro pálido, en el que antes no encontraba ningún atractivo y en esos ojos que eran demasiado grandes, la palidez de una mirada florentina, que la cultura le proveyó en un fresco de Botticelli. Y Odette pasó a brillar en la capilla Sixtina. Más miraba la reproducción de la Céfira que tenía en su escritorio, y ella, cada vez más, se parecía a la amada.

Swann averiguó por la obra. Le dijeron que era el *andante* de la sonata para piano y violín, de Vinteuil. La señora Verdurin, ante la inquisitoria del hombre de mundo, le responde como un consejero matrimonial: "no me gusta extraviarme en la punta de una aguja y aquí no perdemos el tiempo pidiendo peras al olmo". El sentido común, por boca de la señora, cerró la cuestión.

Swann se enteró de la posible locura del músico que la había compuesto. Lo inquietaba el pensar que en música no se da ninguna de esas relaciones lógicas que, en cambio, se pueden percibir en el habla de una persona y decirnos, avisarnos de una locura.

Sin embargo la música supone una estructura, se escribe. Y hay imágenes que despiertan y tienden a recubrirla. Swann escucha algo más, algo que tiene que ver con lo que una obra de arte es capaz de suscitar, de abrir en el que escucha o mira, la dimensión intolerable de un deseo en suspenso sin ningún objeto asignado, el deseo que llevó al artista a engendrar su obra.

Este encuentro con la obra es del orden de la Tyche, de lo inesperado; me refiero a la posición del espectador, de aquél que la recrea en su lectura, en su escucha. Aquello que se suscita frente a la obra de arte es del mismo orden de lo que se desprende del analizante y que va a ocupar el lugar como sujeto de supuesto saber, en el comienzo de la transferencia.

Y la amada, como el S.s.S., tempera la angustia, aunque tengan direcciones divergentes. El objeto de amor es del orden del bien, del registro del placer, del yo ideal en tanto la presencia de ese objeto comporta la catexización libidinal, la complacencia del yo. Pero en tanto su presencia es un bien, cobra el poder de que su ausencia es proveedor de tanto dolor como placer reviste. Y lo que no se puede guardar fuera se mantiene adentro como una imagen, la identificación con el objeto amado.

Swann "... se felicitó de que el placer que sentía al ver a Odette, tuviera justificación en su propia cultura estética... ahora que él conocía el original de carne de la Céfira, se convertía en deseo, que suplía al que no supo inspirarle al principio el cuerpo de Odette". La cuestión interesa además porque, si bien Odette se encontraba en la línea de sus aficiones estéticas, sus anteriores elecciones de mujeres estuvieron orientadas en una dirección opuesta.

En el juego del amor se abandona Swann a la delicia del beso y la posesión, de las cartas de fingidas desilusiones, de los dulces reclamos, del

acomodamiento a la idea de ser una nueva persona, un ser nuevo amalgamado a él, sólo visible cuando el desencuentro lo hace aparecer.

El pasaje de lo contingente a lo necesario, propio del amor, conlleva la necesidad insensata y dolorosa de poseer a esa persona. Y ese ardor que revela la vertiente milagrosa de un reencuentro, después que saliera a buscarla por todo París "... más que porque creyera posible encontrarla, sino porque le parecía durísimo tener que renunciar". En ese torbellino se solidificó, fruto de su agitación, Odette como el nombre de su amor.

Torbellino insensato y doloroso que lleva a un amor por la vía de la pasión. Si el amor privilegia un objeto, la pasión lo torna incondicional. La pasión lo llevó a esperar a ver luego en ella, el mirar florentino, los ojos finos, rasgados que se asomaban al borde de los párpados como dos lágrimas que se iban a desprender, la forma con que doblaban el cuello las mujeres de Sandro di Mariano, la pasión que hace que algo que es del orden de lo reprimido vuelva en la realidad, en el rostro del otro.

Este amasado imaginario del Otro, es algo que, en el juego amoroso constituye una delicia recíproca, colocarse en el lugar del contentamiento, ser el destinatario del "al fin te encontré", dicho desde el lugar de alguien puesto como ideal, produce liberación de placer. Punto en el que, el amor de transferencia, se sortea las más de las veces con el silencio aunque es también el lugar en el que algunas prácticas responden con el sentido con la comprensión o con la prueba de realidad ("yo no soy ese que usted cree encontrar").

La pasión enciende y modela lo que, bajo lo brillante del encanto, Botticelli asoma, a saber, la mirada como objeto "a". Dice Lacan que si bien la única entrada a lo real para el sujeto es el fantasma, a éste, el neurótico no lo aborda sino de lejísimos.

Es lo que luego, en el tiempo en el que el desencuentro se hace sus-tracción del otro, retorna en el goce de los celos. Swann cae para Odette como maestro, tal como suele pasar. Esta caída, no sin dolor, precipitó que Swann comenzará a preguntarse cuánto duraría, si su alma no vería pronto aquel rostro amado, ya caído y a lo lejos, a punto de no ser ya fuente de ilusión. Ilusión que remozaba las inspiraciones de su juventud, y que llevaban todas el reflejo y la marca de un ser determinado, lo que se nombraba con Odette.

Allí, la que Proust describe como *démimondaine*, mujer galante, comienza a pensar que aquello único que a Swann lo hacía distinto, se torna

pastoso, redundante. Ella había empezado siendo común para él y ahora él comenzaba a serlo para ella. En la medida que se le escapaba aumentaba su pasión y su desesperación.

Así como el objeto se le instaló en un amasado, entre los dedos se le iba escurriendo. Entonces en él nace un deseo de querer saber, una forma de poder determinar qué deseo en ella, la alejaba. "... Y esa curiosidad que Swann antaño sentía por la historia, ahora la sentía por las meras ocupaciones de una mujer...: espiar al pie de una ventana, quién sabe si mañana sonsacar diestramente a los indiferentes, sobornar a los criados, escuchar detrás de las puertas, le parecían ahora métodos de investigación científica de tan alto valor intelectual y tan apropiados al descubrimiento de la verdad como descifrar textos, comparar testimonios e interpretar monumentos". Swann quiere saber, pero a diferencia del analizante su búsqueda se orienta hacia lo invisible de Odette, sin poder captar el deseo de Odette por una analogía establecida con su propio deseo.

Ya Freud estableció, en 1922 que los peores tormentos los sufre el hombre celoso al identificarse con la mujer amada que lo engaña. Los hombres celosos quieren saber qué siente la compañera en los brazos del rival¹⁶. Pero, como señala Serge André, los celosos son, si no un remedio, al menos un límite a la angustia. Acota, permite una rebaja del Otro al otro. Pues en ese triángulo el sujeto celoso tiene como rival a no otro que el falo¹⁷. Pero él insiste, quiere ver, quiere saber. Quiere obtener del otro una certeza, un Otro que no mienta. ¿Sobre qué? Sobre los signos de un goce que se escapa y que estaría ofrecido al rival.

Cuando Swann, angustiado, pensaba que quería curarse de su dolorosa pasión, imaginaba un tiempo en que los actos de Odette le fueran indiferentes, en que el sentimiento que ella le inspiraba se deshiciera de la misteriosa inquietud que le provocaba la frase musical. Aún así, desde el fondo de su mórbido estado, temía, como la muerte, una curación porque sería la misma muerte de todo lo que él era en ese momento.

La pasión mórbida lo llena todo de sentido, en el cual el celoso se sostiene. Su caída haría necesaria quizás la presencia del mismo Viktor Frankl y todo su dispositivo logoterapéutico, en una nueva oferta de sentido. Swann, ajeno a la logoterapia, temía perder su ser, con la falta de Odette.

Su enfermedad amorosa hacía dudar a cualquiera si sería conveniente privarlo de su vicio, sin que ello arrastrara su ser. Sus dudas, sus sospe-

chas lo hacían sentir empequeñecer ante los ojos de Odette. Sufría por la mudanza, la frialdad creciente de Odette, "... el encanto de Odette no era nada comparado con ese formidable terror que lo prolongaba a modo de inquieto halo, con esa inmensa angustia de no saber minuto por minuto lo que hacía, por no poseerla para siempre y en todas partes".

El celoso descubre que su función en el trío es prohibir el goce mismo cuya esencia él quería captar. Es decir, que él está del lado de la censura, de la moral. Lo que está en juego, en ese querer ver el goce que se le escapa de su anada, es su propia mirada posada sobre el rostro gozoso de la mujer. Ese es el plus del cual no puede hablar, en tanto él es, en esa escena, todo mirada. De allí que la empresa celosa lleva a un imposible de decir. Lo horroroso es lo que no se puede imaginar. Swann, en el crepúsculo de "unamor", apeló, en sus dudas por arrancarse del lugar de espera de una esqueta, una señal que hiciera evidencia de que él era algo para el Otro.

Es un "aporte" lacaniano respecto a la posición del analista, ya no sólo como descifrador de las formaciones del inconsciente sino también haciendo de semblante de objeto, soportando aquello reacio a la interpretación. El discurso analítico tiene en el lugar del agente al objeto a. Es a: el objeto del que hace semblante el analista, es el que sostiene la transferencia en su cara de resistencia por el amor que provoca.

Al final del análisis, al analista queda como resto de la cosa sabida, en tanto el SsS fue agujereado por el objeto. El amor de transferencia cede como la consistencia del A. Si hay destitución subjetiva lo es en tanto el objeto como tal se enmarca en la construcción del fantasma.

Esta caída del SsS a la función del analista como resto, salida de un análisis, es la conclusión propia de "unamor" de transferencia. La salida de Swann tuvo su desencadenante en aquel rasgo con que fue nombrado al comienzo, su ser un hombre de mundo.

Particularmente, se puede leer en Proust una teoría del amor que supone que a la serie de los amores le corresponde parte a parte la serie de las distintas identidades que cada amor confiere. Swann debió reaccionar con aquel rasgo que lo singularizaba para que en el mundo social pudiera encontrar una frase que lo devolviera a la metonimia deseante. Asiste a una velada, en una casa donde tienen lugar algunos chasquidos, algunos roces entre las nobiliarias damas del lugar.

En un momento que decide irse, pensando aún en Odette, un pedido

de un conocido lo retiene, debiendo quedarse a la segunda parte del concierto. Allí tiene lugar la ejecución de la sonata de Vinteuil.

Swann anticipa que la frase hablaría aun otra vez, esa espera inminente lo sacudió en un sollozo.

Cuando la frase se deshizo, notando aun sobre los temas siguientes, la condesa de Monteriender, célebre por su estupidez, se le acerca para comentarle algo. Swann, la escucha algo irritado. Ella dice: "Es prodigioso, nunca he visto nada tan emocionante... desde los veladores que dan vuelta".

Este comentario tuvo profunda resonancia en él y lo precipitó a pensar que ya no tenía más esperanza en la felicidad junto a Odette.

El narrador se pregunta que hubiera pasado si no hubiera ido a esa reunión, si hubiera salido antes que se escuchara la frase, si no se hubiera visto Swann secándose su morchuelo, desconociéndose y a la vez tomando distancia de aquello que había sido junto a Odette.

Esa ese tiempo que un amor se termina, el amante quiere retener, cuando aún no se ha desvanecido, el recuerdo de la pasión desatada por un rostro, un nombre. Pero es como apresar espuma del Pacífico y tratar de convertirla en un *souvenir*. El resto húmedo en los dedos la evocan muy pobremente.

El hubiera querido despedirse de Odette cuando aún estaba vivo su poder de hacerle daño con su desamor. Pero es la contingencia lo que está al final del amor. Una frase musical que, ahora, es bordeada por un comentario donde al "muy hermosa", que cristalizó a Odette como objeto de amor, se le agrega en otro borde, la banalidad de los veladores móviles. Swann acepta aquí el trágico destino de "unamor".

El capítulo termina con el siguiente comentario de Swann: cada vez que pienso que he malgastado los mejores años de mi vida, que he deseado la muerte y he sentido el amor más grande de mi existencia, ¡todo por una mujer que no me gustaba, que no era mi tipo!

¿Pero esta futilidad, esta vana ilusión no renacerá en algún momento?

Es posible que sólo el análisis permita hacer un recorrido que tenga como efecto, no tanto un sujeto desilusionado o tercamente iluso, sino un sujeto advertido del fatal destino. Es decir que el efecto se opera en la vertiente repetitiva del amor.

Las terapias por la vía de la realidad intentan que el yo se adecue a ella, a los objetos posibles, y ese horizonte es la medida de su éxito y también de su fracaso.

Pero ello no cura de aquello que una analizante (lacaniana pero real...) me decía: "El amor es lo que recubre todo, es lo que cubre lo feo de una relación sexual". Es necesario ir más allá para que un análisis suponga a un analizante, la posibilidad de pasar de la alienación vaciante del Amor a la metaforización parcial del "unamorarse".

"Si, quizá el amor, pero la *otherness* nos dura lo que dura una mujer, y además solamente en lo que toca a esa mujer. En el fondo no hay *otherness*, apenas la agradable *togetherness*. Ciertamente que ya es algo", dijo Julio Cortázar¹⁸.

Bibliografía

- 1- Jacques Lacan: *Hamlet, un caso clínico*, en *Lacan oral*, Xavier Bóveda ediciones, Bs. As., 1983.
- 2- Ricardo Rodríguez Ponte: *Mesa redonda sobre la creación en el arte*, en *La creación en el arte. Incidentes freudianos*, Ed. Nueva Visión, Bs. As., 1991, págs. 148-149.
- 3- Jacques Lacan: *Seminario XX. Aun*, Ed. Paidós, Bs. As., 1981, pág. 32.
- 4- Giacomo Casanova: *Memorias*, Traducción del francés por Aurelio Garzón del Camino, Cía. General de ediciones, México, 1957.
- 5- Jacques Lacan: *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Bs. As., 1989.
- 6- Jacques Lacan: *Seminario VIII. La Transferencia*, EFBA, Bs. As., 1982.
- 7- Platón: *El banquete o del amor*, en *Obras completas*, Ediciones Anaconda, Tomo II, págs. 640-641.
- 8- Jean Baudrillard: *De la seducción*, Ediciones Catedra, Madrid, 1986.
- 9- Federico Peltzer: *El amor cortés en la novela*, Ediciones de la Flor, Bs. As., 1980.
- 10- Jacques Lacan: *Seminario VII. La ética del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Bs. As., 1988, pág. 187.
- 11- J. Gartner et. al.: *The effect of patient and clinician ideology on clinical judgment: A study of ideological countertransference*, *Psychotherapy* 27, págs. 98-106.
- 12- Jacques Lacan: *Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'école*, *Scilicet* Nº 1, Ed. du Seuil, París, 1963.
- 13- Marcel Proust: *Por el camino de Swann*, en *Busca del tiempo perdido*, Tomo I, Santiago Rueda editor, Bs. As., 1944.
- 14- George Painter: *Marcel Proust: biografía*, Alianza editorial, Madrid, 1967.
- 15- Jacques Lacan: *La lógica del fantasma*, en *Revistas de enseñanza*, Hacia el tercer encuentro del campo freudiano, Bs. As., 1981.
- 16- Sigmund Freud: *Sobre algunos mecanismos neuróticos de los celos, la paranoia y la homosexualidad*, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, Tomo I, 1967.
- 17- Serge André: *Clínica de los celos en Marcel Proust*, en *Perversión y vida amorosa* 2, Escansión, Nueva serie, Publicación psicoanalítica, Ed. Magantial, Bs. As., 1990, pág. 87.
- 18- Julio Cortázar: *Rayuela*, Editorial Sudamericana, Bs. As., 1992, pág. 111.