

La psicoanàlisi

Gerardo García i Pablo Rivarola

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la col·laboració del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació.

Coordinació editorial: Lluís López

Edició: Jordi Pérez Colomé

Direcció editorial: Lluís Pastor

Disseny del llibre i de la coberta: Natàlia Serrano
La UOC genera aquest llibre amb tecnologia XML/XSL.

Primera edició en llengua catalana: novembre 2006

© Gerardo García i Pablo Rivarola, del text

© Editorial UOC, d'aquesta edició

Av. Tibidabo, 47, 08035 Barcelona

www.editorialuoc.com

Impressió: Reinbook

Aquesta obra està subjecta –si no s'indica el contrari– a una llicència Creative Commons de Reconeixement-No Comercial-Sense obra derivada 3.0 Espanya. Poden copiar, distribuir i comunicar públicament, sempre que reconeguen els crèdits de l'obra (autoria, Editorial UOC) de la manera especificada pels autors i l'Editorial que la publica. No poden fer ús comercial ni obra derivada sense el permís de l'Editor i dels autors. La llicència completa es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>

Què vull saber

Lectora, lector, aquest llibre li interessarà si vostè vol saber:

- Què és el complex d'Èdip.
- Com s'estructura l'inconscient.
- Com funciona la interpretació en la pràctica analítica.
- Quin ha de ser el lloc de l'analista en la psicoanàlisi.
- Quina funció hi té el llenguatge.

Índex de continguts

Què vull saber	3
Qui sóc?	7
EL COMPLEX D'ÈDIP	8
Les dimensions simbòlica i imaginària	9
UN ENSENYAMENT COMPLEX	23
Una nou a la butxaca	24
'¿Morirem amb l'armadura posada?'	25
El retorn a Freud	25
ELS ORÍGENS	27
Freud a la muntanya	28
L'enigma dels somnis	30
La mort i la sexualitat	36
ELS FONAMENTS	40
L'inconscient	42
La repetició	52
La pulsíó	58
L'analista i l'amor	67
LA CADUCITAT	76

La caiguda	78
Jean Genet i Rembrandt	79
L'avenir	80
Bibliografia	82

Qui sóc?

Qualsevol resposta a l'interrogant ¿qui sóc? portarà ni més ni menys a l'engany, ja que sorgiran respostes que no seran sinó representacions que sostenen el subjecte sobre el buit. Així, podem posar-nos totes les màscares que resisteixi el nostre rostre, totes les ficcions que ens ajudin a suportar la realitat. Com la gerra que construeix el terrissaire, les respostes del subjecte només poden modelar un buit, que no és sinó el del desig de l'Altre.

Si tenim present el concepte de tragèdia dels grecs, es pot pensar en l'experiència analítica com en una experiència tràgica, en la mesura que l'heroi, com el subjecte de l'anàlisi, estarà sol, sense miralls ni complicitats, i serà en la seva solitud que haurà de respondre al seu desig.

Per comprendre els trets característics de l'experiència analítica, el seus trets clínics, exposarem aquí els elements teòrics que permeten aquesta pràctica i reconeixem les preguntes que han estructurat els diferents conceptes fonamentals com ara l'inconscient, la repetició, la pulsíó i la transferència.

EL COMPLEX D'ÈDIP

El complex d'Èdip és un concepte fonamental en la teoria de la psicoanàlisi, que serà útil en el moment d'intentar comprendre una sèrie d'elements teòrics, com ara la metàfora paterna, el real, el simbòlic, l'imaginari, el fal·lus, la repressió originària, el desig, les formacions de l'inconscient. Tots aquests conceptes conformen un corpus teòric propi del discurs psicoanalític, i el complex d'Èdip és una de les portes d'accés més adequades per a la comprensió de l'inconscient, al qual es dirigeix la pràctica analítica.

Dins del marc de la teoria psicoanalítica, el subjecte –en la mesura que parla– és impensable si l'apartem del llenguatge, i és justament si el considerem immers en un món de llenguatge que trobarem els elements que el definiran com a ésser escindit, dividit. Aquestes afirmacions sobre la preeminència del llenguatge pel que fa a la constitució del subjecte estan sòlidament fonamentades en les consideracions de Jacques Lacan –metge i psicoanalista, fundador de l'Escola Freudiana de París– sobre el complex d'Èdip. D'aquestes consideracions destacarem

principalment la que fa referència a la instauració de la llei reconeguda en un ordre simbòlic.

Però, en primer lloc, cal aclarir la diferència que s'estableix entre els conceptes d'ordre simbòlic i el llenguatge.

Les dimensions simbòlica i imaginària

La diferència que cal destacar és que dins del camp del llenguatge coexisteixen les dimensions simbòlica i la imaginària. La dimensió simbòlica del llenguatge és aquella que troba els seus fonaments en el significat (terme que prové de la lingüística de Saussure, com la imatge acústica que es relaciona a un significat, és l'element fonològic del signe. En la teoria de Lacan és qui representa al subjecte i ho determina), en allò que Lacan denominarà la paraula vertadera. D'altra banda, hi ha la dimensió imaginària, que està relacionada amb el significat, la significació i la paraula buida. La distinció és que dins del llenguatge la dimensió simbòlica no és la preeminent. La dimensió simbòlica sorgirà sobre un substrat imaginari com a resultat del complex d'Èdip.

Aquest substrat imaginari troba el seu fonament en el que es denomina l'estadi del mirall. En l'estadi del mirall, el nen s'aliena en la imatge que li retorna el mirall, una alienació per mitjà de la qual l'infant recupera aquesta imatge com a pròpia. La imatge se li presenta oferint una unitat al seu cos.

Això no es fonamenta només en l'aspecte de la visió, en la visió que ell faci d'aquest reflex. El que fa possible que el nen es trobi i s'accepti en aquesta imatge que li és exterior és el que aquí denominarem "mecanisme fonamental". Aquest mecanisme és efectiu perquè la presència d'un altre diferent –un coseblant–, és allà per reconèixer-lo, una presència que, en aquest cas, tindrà el caràcter d'una mirada d'afirmació.

Imagem la situació següent: el nen davant el mirall i la seva mare al darrere, dirigint la seva mirada cap al nen que es presenta al mirall, parlant amb ell i concedint-li el seu afecte. A això es refereix Lacan quan caracteritza l'estadi del mirall com a formador del jo. Cada vegada més el nen s'identificarà amb aquesta imatge, es podrà reconèixer en les fotografies i sabrà que quan li parlen, es riuen d'ell o el renyen, s'estan dirigint a aquella imatge que ell és. Una imatge que per a ell sempre serà exterior, i que si es vol, només podrà ser vista, reconeguda, en un altre, perquè tot pot ser vist per l'ull, tret de l'ull mateix.

En el complex d'Èdip és on tot això es desenvolupa més clarament. Per això, n'iniciarem l'anàlisi, dividint-lo en tres temps.

El nen en l'ordre real

En el primer moment del complex d'Èdip –abans que el pare entri en escena–, el nen es troba

en l'ordre del real, i el real es considera la plenitud. Per això no li cal res més, ni tampoc pot qüestionar ni tenir en compte cap presència.

Lacan fa una diferència entre el "real" i allò que entendrà dins de la seva teoria com a "realitat". El real es considera tot allò que ens ve donat, que existeix sense estar determinat per la paraula, i també direm que el real és per a tots. En canvi, quan parlem de realitat, aquesta serà només per a un subjecte, ja que estarà formada per aquells elements del real que adquireixen una significació especial per a l'individu, i sobre els quals aquest pot explicar que hi ha una manca.

Un exemple de 'real'

En el seu *Seminari VI*, Lacan comenta, a tall d'exemple, que el real pot ser entès com el vèrtex d'una habitació, el lloc on s'uneixen el sostre i les parets. D'aquest lloc no en sabem res, simplement és allí, i serà així fins que una aranya hi desplegui la seva tela. Aquest racó només se'ns farà present a partir de l'arribada d'aquest nou element.

El real és la presència absoluta on poden donar-se totes les possibilitats. El nen es troba en aquest ordre, però no està sol, sinó que es conforma dins un triangle imaginari. A més del nen, hi participen la mare i un tercer element que serà el que articularà aquesta relació: el fal·lus.

El nen es troba en l'ordre del real, perquè les seves necessitats són satisfetes per la seva mare de

manera tan immediata que podríem pensar que les satisfaccions sorgeixen de manera conjunta amb les necessitats. La cura que té la mare del seu fill ens aproxima a allò que Lacan explica sobre la posició del nen com a objecte de la mare, ja que, com es demostra en la vida quotidiana, la mare s'encarrega, en certa mesura, de determinar quan el nen té gana o fred, per exemple. És possible veure l'objectivació de la mare en frases com: "té calor", "s'ha quedat amb gana". En aquests casos veiem que les seves observacions responen a necessitats orgàniques, ara bé, són imaginables les conseqüències que tindran predicats que vagin més enllà, com per exemple: "mai va deixar sola la seva mare", "és un noi trist", "de gran serà..."

Es en aquesta relació entre mare i fill, considerada el primer estadi del complex d'Èdip, quan el nen és ubicat com l'objecte que satisfà la mare i ocupa el lloc d'allò que a ella li manca. S'identifica amb allò que ella no té, que és justament el tercer terme de la tríade imaginària: el fal·lus. Si en la teoria se situa el fal·lus en aquest lloc absent i s'identifica el nen com el fal·lus de la mare, no és sense deixar ben clar que aquest és un significat i com a tal pot rebre tants significats com subjectes existeixen. Per aquest motiu s'ha d'evitar remetre el terme "fal·lus" al penis, ja que aquest no és cap objecte en particular.

El fal·lus serà, doncs, el significat que serveix

per anomenar l'absent. Afirmar que el nen s'identificarà amb el fal·lus és assenyalar que s'identifica amb el desig de la mare, i és per això que es diu que el nen pretén ser "desig de desig" de la mare, això és, identificar el seu desig amb el desig d'ella.

Lacan denominarà fal·lus imaginari al fal·lus amb el qual el nen s'identifica –perquè és allò que la mare desitja més enllà del fill–, allò que imaginàriament satisfà la manca de la mare. El nen entra en una alternativa dialèctica: ser o no ser el fal·lus.

El nen es frustra

En el segon moment del complex d'Èdip caldrà analitzar com el nen, que està immers en el món del llenguatge, fa la seva primera aproximació a aquest món. Per això és convenient remetre'ns al que desenvolupa Lacan com la dialèctica de la frustració: "La frustració és el vertader centre de la relació mare-fill", diu Lacan. ¿Com és que sorgeix la frustració en aquesta relació? O, més aviat, ¿com sorgeix la relació, ja que només és possible que hi hagi frustració si cau alguna cosa que estava establerta? Serà en aquesta relació que el real, el simbòlic i l'imaginari es tornen a presentar.

En aquesta relació entre mare i fill, el primer objecte amb el qual el nen estableix una dependència és el pit matern, i aquest objecte és un

objecte real, en "relació directa", és a dir, hi és o no hi és en relació amb l'absent. Tanmateix, el pit, com a objecte real, només hi és en representació d'ell mateix, i per tant aquest objecte no es pot considerar encara un objecte simbòlic.

Pel que fa la mare, no apareix des de l'inici. Es tracta de quelcom una mica diferent de l'objecte primordial i és present des dels primers jocs, en els quals el nen prendrà algun objecte i repetirà la situació de llançar-lo i després recuperar-lo. En aquest joc de presència i absència és on es troba la mare per al nen, gràcies al "registre de la crida". En aquesta crida és on es comença a entreveure la presència d'un ordre simbòlic encara precoç.

Si bé hem esmentat que el nen està immers en un món de llenguatge, encara no havia sorgit fins ara el que podem denominar "absència", la qual s'evidencia davant del que és cridat, on es convoca l'absent. I aquí és on la relació amb la "manca" de l'objecte real (el pit matern) troba el seu vincle amb la mare, com a agent de frustració.

La mare és, doncs, agent de frustració en tant que agent simbòlic, un agent al qual el nen pot fer present mitjançant la crida, encara que no respongui. Quan la mare no respon, Lacan afirma que, en cas que estigui inscrita en una estructuració simbòlica, passa a convertir-se en real. I el fet que la mare es presenti o no dependrà del seu arbitri i no de les crides del nen.

És així com aquell objecte que assenyalàvem que era un objecte real —el pit matern— passa a ser un objecte simbòlic, perquè comença a existir per al nen a partir de l'absència. Una absència o presència que ja no és la d'un objecte de satisfacció pura i simple, sinó la simbolització d'una potència favorable, la del reconeixement de la seva mare. Aquest reconeixement troba la seva articulació en el primer moment del complex d'Èdip, quan la mare ubica el nen en el lloc del fal·lus, el lloc de la manca.

Aquest segon moment està determinada per l'ingrés del pare, que participa com un quart element dins del complex d'Edip. El pare es presenta com un rival per al nen, i per al nen es reforçarà fins i tot més per l'alternativa en la qual es troba respecte a la mare, la de ser o no el fal·lus, ja que el pare és qui apareix en el mateix pla en què es trobava el nen. És per això que a aquest pare se l'anomena "pare imaginari".

Aquest pare es presenta privant la mare del seu fill com a fal·lus, i respecte al nen, frustrant la seva posició de fal·lus per a la mare, és a dir, qüestionant el seu lloc com a subjecte que satisfà plenament la mare, ja que aquesta posició serà reservada per al pare. Aquest pare apareix com a llei, no com qui la representa, sinó com la llei en ella mateixa perquè és qui executa aquesta doble prohibició tant per al nen com per a la mare.

Aquest moviment que es produeix quan s'introdueix el pare només és possible si la mare funciona com a mitjancera de la seva llei, és a dir, si ella l'accepta, ja que de res no valdria per al nen que el pare aparegués amb tot el seu cos si la mare no el reconegués com aquell que té dret sobre ella. Aquest quart element només existeix per al nen si la seva mare es presenta sotmesa a una llei que va més enllà d'ella i a la qual supedita el seu desig. El que cal destacar en aquest segon temps del complex d'Èdip no és només l'aparició d'aquest "altre" que es presenta com a rival, sinó la llei que aquest "altre" introdueix.

La qüestió de la llei no solament està implicada com una idea de mandat o d'obediència. El que en realitat denota és que el desig com a tal està supeditat, sotmès a la llei del desig de l'altre. És per aquesta raó que ja no hi haurà per al nen aquesta reciprocitat de satisfacció imaginària en què trobava el seu lloc com a fal·lus de la mare. A partir de la llei que regeix el desig de l'altre, aquest lloc serà qüestionat.

El missatge és aquell que rebrà el nen per part de la seva mare, abans d'ocupar un lloc o posició en relació a aquesta, si entenem per posició la que adoptarà, per exemple, el nen com a fal·lus de la mare. Aquesta posició només serà possible si el missatge que rep el nen és aquell per mitjà del qual la mare l'ubica en aquest lloc. En aquest cas direm

que el nen és escoltat des del lloc on prèviament se l'ha reconegut.

És per això que si la funció interdictora del pare és efectiva, només ho serà per mediació de la mare, i serà rebuda pel nen per mitjà del discurs de la mare, quan ella reconeix la llei del pare i accepta que "ell fa la llei". Es produeix aleshores el que es denomina un missatge sobre missatge, que és el missatge de la prohibició. Si la mare rep el missatge del pare "no reintegraràs el teu producte", és que reconeix aquesta llei, una llei que regirà el seu desig. Al nen li arribarà un "missatge de missatge", un "no" com a missatge, ja que si la mare s'ha de remetre a una llei de l'altre, és que el nen no és l'objecte de desig de la mare. És aquí on el que esmentàvem de la llei del desig de l'altre adquireix sentit per al nen.

És en aquest segon temps que la posició del nen de ser "desig del desig" assoleix encara més força, ja que allò que es posa en evidència és que hi ha alguna cosa més enllà del nen i que la mare desitja. Es presenta així la principal característica del desig: la seva insatisfacció. Així ho manifestarà la mare quan doni entrada al pare i es col·loqui sota la seva llei, la qual cosa provocarà la renúncia del nen a ser el seu objecte de desig.

El pare imaginari és aquell que es presenta davant del nen com a rival, a causa del reconeixement que d'ell fa la mare, i que adquireix el lloc de pare simbòlic, però cal aclarir que aquesta

figura, per ella mateixa, és inexistent. És a dir, el pare, com a tal, no ocupa el seu lloc amb tot el seu pes sinó més aviat amb tota la seva ombra, una ombra simbòlica. Una paraula que denunciarà la seva presència. Una paraula que podria ser qualsevol, però que per al nen és un missatge de la mare: el fet de no ser el seu objecte de desig. Això és així perquè només és possible que aparegui el pare si la mare, en el seu paper de mare simbòlica, dóna lloc al pare. Un lloc al seu costat, un lloc que ja no és el del nen.

La mare, quan accepta i reconeix la llei del pare, és la que introdueix el nen en l'ordre simbòlic per mitjà del qual sorgirà el significat del nom del pare. Perquè el pare, com a tal, no existeix per al nen si no és per mitjà de la mare. És llavors quan al nen li arriba el "no" del pare, perquè és la llei a què ha de respondre la mare. Aquest significat correspon a la funció d'aquell qui l'ha privat de la mare. Aquell pare que té o no té –ja que ho haurà de demostrar– l'objecte que la mare desitja: el fal·lus.

Lacan anomena a aquest significat "metàfora del nom-del-pare", que per al nen reemplaçarà –dins l'ordre simbòlic que ha estat instaurat a partir de la llei– el significat "desig de la mare", i que remet a un "significat" que Lacan definirà com una incògnita (x): ¿què desitja la mare?

El pare demostra que té fal·lus

En el tercer temps del complex d'Èdip, caldrà la intervenció del pare real, perquè aquesta paraula del pare, que ha estat missatge per al nen com a nom-del-pare, adquireixi tota la seva "potència". És en aquest tercer moment quan el pare ha de demostrar que té fal·lus, intervenint com qui el té i no com qui l'és. Només així serà possible que el nen abandoni la dialèctica que l'ubica en la conquesta per ser el fal·lus i es trobi davant d'una nova dialèctica que es constituirà en el registre de tenir o no tenir el fal·lus.

Amb la intervenció del pare, que es presenta afirmant-se com qui té el fal·lus, es conjugaran les accions abans esmentades: la doble prohibició, la frustració (del nen com a fal·lus de la mare) i la privació (a la mare del seu objecte fàl·lic). D'aquesta manera, el pare es presenta per exercir dins del complex d'Èdip la seva funció fonamental: la castració.

En aquest tercer temps mitjançant el complex de castració es produirà la declinació del complex d'Èdip i serà possible que el nen assumeixi la seva sexualitat. El nen abandonarà l'intent de ser el fal·lus de la mare i d'aquesta manera s'identificarà amb el pare, que es presenta com aquell que té allò que la mare desitja.

Perquè un subjecte assoleixi la seva maduresa

sexual, és a dir, que el que és genital conquereixi la seva funció, cal haver estat castrat. És a dir, perquè l'home pugui tenir penis, cal haver-lo perdut. En un primer moment, el nen es considerava el fal·lus imaginari de la mare —tot ell era aquest fal·lus—, ja que s'identificava amb el desig de la mare, però quan arriba a l'ordre simbòlic, la no-diferenciació anatòmica entre l'home i la dona és qüestionada i el penis adquireix significació per al nen: és quelcom que podria perdre. És per això que es definirà la castració com la manca en l'ordre simbòlic (que s'ha instituït a partir de la llei) d'un objecte imaginari, el fal·lus.

El procés que instaura la metàfora paterna en el subjecte és justament la seva constitució com a subjecte de l'inconscient, ja que el nen, abans d'aquest moment, s'ubicava com a objecte (imaginari) del desig de la mare i s'identificava amb aquest desig. Serà a partir d'aquest procés que aconseguirà constituir-se com a subjecte de desig, subjecte de la divisió.

La divisió que es produeix en el nen té lloc per mitjà de l'ordre simbòlic, de manera que allò que abans era una vivència real passarà a ser simbolitzat en el llenguatge. Aquesta simbolització del real és el que es produeix en l'anomenada "repressió originària", per mitjà de la qual el primer significat que obre l'espai de la manca —manca simbòlica, establerta a partir de la castració—, és el significat

del desig de la mare, que, ja reprimint, instaura l'inconscient en el subjecte.

L'inconscient s'estableix com l'efecte de la paraula sobre el subjecte i aquest efecte condueix a definir l'inconscient estructurat com a llenguatge. La repressió es presenta com l'origen del desig del subjecte, fonamentat a partir d'una manca.

En estar instituïda en un ordre simbòlic, aquesta manca és impossible de cobrir, ja que el que hi manca és el significat, un significat que per tal de ser-ho sempre participarà d'una cadena per trobar el sentit només en oposició a altres significats, i que, com a tal, més que cobrir la manca, sempre en serà denúncia, sempre serà intent i mai èxit.

El que s'estableix com a metàfora del nom del pare pot aparèixer com un símptoma, que evitarà que el subjecte caigui en el buit de la manca, una manca impossible, que el confrontarà amb la seva castració i el trobarà nu en el moment de respondre. És llavors que el que es presenta com a meta de l'anàlisi serà la possibilitat d'escollir "el pitjor" del pare, ja que el pitjor serà assumir plenament la impossibilitat constitutiva del desig.

Els conceptes presentats han de servir per adquirir una proximitat al discurs que forma part de la teoria psicoanalítica, que s'aguanta sobre dos pilars fonamentals: la pràctica clínica i l'ensenyament, la transmissió. Així, si la història del subjecte és crucial en la pràctica clínica, la història

dels conceptes i la seva formació, tenen un paper fonamental per a la comprensió de la teoria.

UN ENSENYAMENT COMPLEX

Partim d'un punt necessari que cal considerar en la transmissió de la psicoanàlisi: la introducció dels conceptes bàsics de la teoria i la seva articulació en la pràctica tenen un estatut diferent que en la resta de les disciplines.

L'ensenyament de la psicoanàlisi és complex, ja que hi ha una tensió entre l'ideal de simplicitat en la comunicació dels conceptes i la necessitat que allò transmès tingui la condició de succés particular en cadascun.

L'inconscient, concepte fonamental de la psicoanàlisi, presenta una dificultat vinculada a la singularitat del mateix concepte i al fet que constitueix una dimensió irreductible de les nostres vides.

La dificultat és el que anomenarem "la cosa freudiana" i per aquesta via ens aproximarem a l'objecte de la psicoanàlisi. Una història que explica el poeta René Char, ens permetrà continuar interrogant-nos sobre l'inconscient, l'objecte i la transmissió.

Una nou a la butxaca

Durant la Segona Guerra Mundial, els avions anglesos han d'aterrar en un camp on seran rebuts pels partisans. Es troben amb un obstacle en principi insalvable: el camp escollit per a l'aterratge està poblat d'arbres. Parlen amb l'amo del camp, un camperol, que accedeix a cedir-los el prat i treure'n els arbres, però amb la condició que es respecti una noguera centenària.

La condició és impossible de respectar per raons de seguretat i la noguera és arrencada. Quan arriben a l'última arrel se sorprenen quan troben un esquelet. Descobreixen que els ossaments pertanyen a un guerrer de l'edat mitjana que va morir al camp de batalla i va ser sepultat amb l'armadura posada. Havia conservat una nou a l'armadura i així havia nascut la noguera centenària.

En definitiva, ens trobem amb la sorpresa de la trobada entre dues generacions de guerrers tan distants en el temps. La història ens sembla exemplar per reflexionar sobre la transmissió. Hi ha els que abans de l'última batalla es guarden la nou a la butxaca per deixar-nos una mena de llegat. Aquesta herència, fruit d'una trobada, ens afecta de vegades de manera atzarosa, impensada. Per això ens preguntem quin tipus de transmissió és l'adequada en psicoanàlisi.

'¿Morirem amb l'armadura posada?'

El 1910, deu anys després de *La interpretació dels somnis*, quan tenia aproximadament 54 anys, Sigmund Freud mostra la seva preocupació per l'ensenyament i afirma: "¿Què farem el dia en què els pensaments deixin de fluir i les paraules justes ja no ens vinguin a la ment? No es pot deixar de tremolar davant d'aquesta possibilitat. Per això, tot i l'aquiescència amb el destí que correspon a un home honrat, prego en secret que no hi hagi malaltia, que cap aflicció paralitzi les meves capacitats; morirem amb l'armadura posada com va dir el rei Macbeth."

Freud continua treballant fins al final dels seus dies, i així, ja greument malalt i exiliat a Londres, abans de deixar caure la seva ploma ens deixa *Conclusions, idees, problemes*: "L'espacialitat podria ser la projecció de l'aparell psíquic. Cap altra derivació és probable. En comptes de l'a priori kantiana, les condicions del nostre aparell psíquic. La psique es extensa però no se'n sap res".

Aquestes darreres meditacions sobre el temps i l'espai que ens deixa com a missatge, van ser repeses posteriorment per Jacques Lacan amb una incidència fonamental en la pràctica.

El retorn a Freud

Maurice Blanchot, en el seu llibre *El diàleg inconclús*, posa en relació Freud amb Sòcrates. Ho fa

d'una manera molt pertinent alhora que divertida, perquè no dubta a considerar Freud una reencarnació tardana del vell filòsof. Assenyala, d'una banda, l'extrema confiança en el poder alliberador de la paraula respecte dels símptomes, i de l'altra, la virtut concedida a la simple trobada d'un home que parla i un altre que escolta. Però cal considerar que Freud va substituir la dialèctica per un moviment de parla diferent, l'associació lliure.

És per aquest motiu que a Blanchot el sorprèn l'escàndol que va provocar Lacan en el medi psicoanalític quan va articular la pràctica i l'experiència de l'anàlisi amb les relacions essencials del llenguatge. Es tractava de l'escrit "Funció i camp de la paraula i el llenguatge en psicoanàlisi", publicat el 1953, on es remarcava la primacia de la paraula. Era una dimensió gairebé oblidada d'aquesta disciplina respecte del fonament del seu estatus i que Lacan va reprendre.

El retorn a Freud operat per Lacan no és el retorn a una font ideal. El seu mètode és repensar Freud i iniciar una crítica de l'obra freudiana aplicant els criteris de la mateixa obra.

Tot això ens porta a un interrogant que és el centre de gravetat del descobriment freudià: ¿com aquest sistema del significat que s'utilitza per a la cura pot tenir una influència sobre aquest animal que és l'home, que no sap què fer ni com desempallegar-se del sofriment que li comporta?

ELS ORÍGENS

La relació amb l'origen té relació amb circumstàncies variades i seria arbitrari enumerar-les i ressenyar-les totes. Tanmateix, ens interessa assenyalar tres fets que van ser crucials.

Un d'ells és el vincle que Freud va mantenir amb un otorinolaringòleg de Berlín, Wilhelm Fliess, a qui enviava els seus manuscrits abans de ser publicats. Així mateix es reunien periòdicament, reunions que ells anomenaven "congressos", i intercanviaven idees en relació amb la teoria que va anar prenent consistència lògica en el cas de Freud i va derivar en posicions gairebé delirants en el cas de Fliess.

La correspondència entre tots dos va ser intensa i prolongada durant gairebé deu anys i després es va interrompre per controvèrsies que van portar a la ruptura. Tanmateix, en aquells anys de solitud en la producció d'idees, Fliess es va convertir en un interlocutor privilegiat i gairebé podria dir-se que únic.

El segon dels esdeveniments és la relació singular de Freud envers les formacions del seu inconscient. L'ordre de les confidències que ell

mateix ens va oferir sota la forma d'anàlisi dels seus somnis, dels seus oblits, ens estremeix per l'exposició a què es lliura darrere la construcció de la teoria i del dispositiu de l'anàlisi.

La tercera circumstància que volem remarcar és la trobada de Freud amb la histèria, que li va ensenyar el camí de l'inconscient. Freud va començar deslligant la relació de la histèria amb el fet biològic, que era el que se sostenia fins aleshores. Va presentar a la Societat de Neurologia un cas d'afecció visual en un home i va considerar la seva etiologia –estudi de les causes d'una malaltia– lligada a la histèria. D'aquesta manera l'*histero*, que significa "úter", era separat com a causa del malestar histèric, ja que la persona que sofria el malestar era un home.

La plasticitat de la histèria en relació amb el significat va implicar la seva analogia amb el somni, alhora que va permetre a Freud trobar l'estructura de la paraula al cor del símptoma. Però, més enllà dels orígens, com assenyala Lacan, el que interessa no és ser originals, sinó ser lògics. És el que intentarem.

Freud a la muntanya

Els *Estudis sobre la histèria* van ser publicats per Freud i Breuer el 1895. El "cas Catalina", que destaca per la frescor i l'espontaneïtat del relat, està inclòs dins d'aquests historials.

Freud havia decidit passar les seves vacances a la muntanya amb el propòsit d'oblidar-se de les neurosis i de la medicina. S'allotja en un hostal i després fa una excursió al cim de l'alta muntanya per un camí principal, i després continua per una ruta accessòria, fins que arriba al cim. Se sumeix aleshores en la contemplació d'un preciós paisatge que gairebé aconsegueix fer-li oblidar la medicina, les neurosis i fins i tot, podria dir-se, que s'oblida d'ell mateix.

És en aquesta circumstància quan al seu darrere ressona una pregunta: "El senyor és metge, ¿oi?". La seva interlocutora era una jove d'uns divuit anys, la mateixa que li havia servit l'esmorzar amb un gest malhumorat. Arrencat llavors de la seva contemplació, contesta que sí, que és metge, i li pregunta com és que ella ho sabia. La noia li respon que ho havia vist en el registre de visitants. I li demana si podria dedicar-li un moment, perquè està malalta dels nervis i el metge a qui ha consultat li ha receptat uns medicaments que no han resolt el seu malestar.

Freud explica aleshores que, interessat pel fet que les neurosis florissin també a dos mil metres d'altura, va començar a interrogar-la. La jove li relata una sèrie de malestars que Freud interpreta com una crisi d'angoixa i que a mesura que la narració prossegueix es va lligant a escenes sexuals. Aquestes escenes tenen la particularitat d'integrar un familiar

directe de la noia, que provoca la condició traumàtica dels episodis explicats.

Freud adverteix que, a mesura que el relat progressa, es va manifestant en el rostre de la jove una sensació d'alleugeriment, que suposa que és degut a l'alliberació d'un afecte retingut, lligat a les escenes en joc. L'historial conclou quan Freud diu que no ha tornat a saber res més de Catalina i que espera que aquella conversa li representés algun bé.

Es tracta d'una presentació molt vívida i ingènua dels inicis mateixos de la possibilitat de l'escolta i que dóna per descomptat l'efecte curatiu de la paraula. Però el que interessa remarcar és la impossibilitat de Freud d'oblidar el fet que és metge i la necessitat de la cura.

Aquesta doble condició es desplega al cim de la muntanya referida a l'ideal mèdic, i va ser necessari l'oblit i la caiguda de l'ideal perquè hi hagués un canvi del discurs mèdic al discurs de la psicoanàlisi. A continuació abordarem com va ser possible aquesta caiguda a través de dues formacions de l'inconscient que ens presenta Freud: l'oblit del nom Signorelli i el cèlebre somni de la injecció d'Irma. Començarem pel segon.

L'enigma dels somnis

Freud presenta aquest somni al capítol II de *La interpretació dels somnis*, titulat "El mètode de la interpretació onírica", on es proposa demostrar que

els somnis són susceptibles d'interpretació. És interessant veure que Freud suggereix adoptar com a procediment una postura relaxada i que el pacient renunciï a la crítica dels productes mentals percebuts.

L'èxit de la psicoanàlisi, segons Freud, depèn del fet que es respectin i comuniquin totes les ocurrències sense rebutjar-ne cap per considerar-les insignificants, sense connexió, absurdes o forassenyades. Les ocurrències que emergeixen lliurement només ho són en aparença, atesa la seva determinació inconscient. Freud escull un dels somnis, justament el que anomena "La injecció d'Irma" i ens proposa que l'acompanyem, que fem el recorregut de manera conjunta, que ens endinsem cap a aquesta obertura infernal pel coll d'Irma: "Hauré de pregar al lector que faci seus, durant un temps, els meus interessos i penetri atentament amb mi en els més petits detalls de la meua vida, ja que el descobriment del sentit ocult dels somnis exigeix imperiosament aquesta transferència".

Freud té 40 anys el 1895, quan aquest somni es manifesta i s'interpreta. És un moment crucial, decisiu en el descobriment de la funció de l'inconscient. La mateixa atmosfera del somni està impregnada de la sensació d'un desvetllament perillós, que alhora podria tenir conseqüències en la teoria i la pràctica de l'anàlisi.

Una amiga de la família

Irma és una dona jove, amiga propera de la família de Freud, amb qui aquest inicia una psicoanàlisi l'estiu de 1895. La circumstància de pertànyer al cercle de coneguts col·loca Freud en una posició delicada, fins i tot incòmoda. Efectivament, un amic comú li porta notícies de la pacient i li diu que està bé però no del tot. En el to que es pronuncien les seves paraules, Freud creu escoltar un cert retret. Es desperta en Freud una sensació penosa, que el porta a redactar aquella mateixa tarda l'historial per justificar la seva intervenció.

Aquella nit, el 24 de juliol de 1895, es desencadena el somni, el primer que Freud sotmet a una interpretació exhaustiva i minuciosa.

El somni i la solució

El somni s'inicia amb l'arribada d'Irma a casa de Freud, on alhora hi ha molts convidats. Freud s'apropa per retreure-li a la pacient que encara no hagi acceptat la "solució". El terme alemany *Lösung* té, com en català, el doble sentit de "solució que s'injecta" i "solució d'un conflicte". Irma li diu llavors que li fa mal el coll i el ventre i Freud, intranquil, pensa que potser li ha passat despercebuda alguna afecció orgànica i la condueix cap a una finestra per examinar-li el coll.

Podem advertir com en aquesta primera part del somni, Freud no es comporta d'una manera diferent que quan està despert, però el paisatge canvia del tot quan Irma obre la boca. El somni té gairebé la condició d'un acudit, perquè té lloc a la casa de Freud a Bellevue (Bellavista), però el que apareix en el fons d'aquest coll no és precisament bonic de veure.

L'obertura infernal

"Al coll veig una taca blanca i escares de forma semblant als cornets del nas." La taca blanca li recorda la diftèria i la greu malaltia de la seva filla gran, mentre que les escares al·ludeixen a una preocupació per la seva pròpia salut. Solia prendre cocaïna per alleugerir una rinitis persistent i havia sentit dir dies enrere que una persona que usava aquest mateix mitjà havia patit una necrosi de la mucosa nasal. Les associacions el porten al seu amic Fliess, que era otorinolaringòleg. La prescripció de cocaïna en situacions anàlogues li ha atret els retrets més severs i les associacions es dirigeixen cap a un amic mort deu anys enrere a causa de l'abús d'aquest medicament.

Freud afegeix que és com si en el somni es reunissin totes les ocasions en les quals ell mateix es pogués retreure una consciència professional insuficient. Alhora el somni s'articula en diferents personatges femenins on el somni s'insereix en el

desconegut.

Quan Lacan aborda l'anàlisi d'aquest moment del somni l'ubica com l'acme, el punt culminant d'un espectacle horrorós: "Aquesta boca mostra totes les significacions d'equivalència, totes les condensacions que es puguin imaginar. Tot es barreja i s'associa, des de la boca fins a l'òrgan sexual femení, la carn que mai no es veu, el fons de les coses en el més pregon del misteri."

Allí arriba Freud quan el seu camp visual es contreu i queda hipnotitzat en la trobada amb aquests objectes al fons del coll d'Irma. Visió d'angoixa en la trobada amb aquesta massa informe, amb aquesta relació abissal amb el desconegut, on no arriba cap paraula.

El cim una altra vegada

El cim torna al nostre relat per interrogar-nos sobre com iniciarà Freud el camí de tornada, amb més raó si considerem que ens ha demanat que l'acompanyem en el seu recorregut. Aquest camí de retorn s'inicia amb l'avís a diferents personatges perquè vinguin a ajudar-lo: "Precipitadament crido el doctor M., que repeteix el reconeixement."

El doctor M. fa més temps que exerceix la professió i ha estat requerit en altres ocasions de consulta, però alhora està associat amb el germà gran de Freud i els uneix tots dos per haver rebutjat una proposició que els havia fet recentment. Com

Irma, el doctor M. no està gaire d'acord amb la solució proposada: "El doctor M. diu que no hi ha cap dubte que es tracta d'una infecció, però sobrevindrà una disenteria i s'eliminarà el verí."

A Freud li sembla completament ridícul, com també les paraules i les formulacions dels altres personatges, el seu amic Otto i el seu amic Leopoldo, que redoblen discursos completament forassenyats. En definitiva, és un trio de pallassos com els que envolten la fossa d'Ofèlia i que, en un diàleg prodigiós, fan que Hamlet deixi de desvariejar.

Una fórmula de caràcters gruixuts

Se'l declara innocent del tot, però amb els discursos més desenraonats i insensats. En aquell instant apareix una veu no identificada i de cop i volta sabem d'on prové la infecció: "No fa gaire, el nostre amic Otto va posar una injecció a Irma un cop que es trobava malament, una injecció amb un preparat a base de propil, propilè, àcid propiònic, trimetilamina, la fórmula de la qual veig en caràcters gruixuts."

Per sorpresa nostra, el somni culmina amb aquesta fórmula escrita amb el seu caràcter enigmàtic, fins i tot hermètic. Freud assenyala que veure la fórmula d'aquesta substància és un testimoni del gran esforç de la seva memòria i el fet que estigui impresa en caràcters gruixuts en ressalta

la importància.

Si a l'inici del somni, quan Freud dialoga amb Irma com ho hagués fet despert, ubicàvem el domini imaginari, al final l'ordre simbòlic es manifesta en la paraula clau. Ara bé, ¿de quina manera el registre simbòlic podria abordar aquest real localitzat al fons del coll?

Si ens hem estès en aquest somni és perquè Freud mateix el considera el somni inaugural, el somni dels somnis, el somni clau, aquell que va respondre a la pregunta que ell es formulava. És així com en una carta adreçada a Fliess el 12 de juny de 1900 li pregunta si creu que en el futur es col·locarà a la seva casa de Bellevue una placa que digui: "En aquesta casa, el 24 de juliol de 1895, se li va revelar al Dr. Sigmund Freud l'enigma dels somnis."

La mort i la sexualitat

El 1901 es publica la *Psicopatologia de la vida quotidiana*. En l'epígraf Freud cita el *Faust* de Goethe: "Ara l'aire és tan ple d'elements de cacera que hom no sap com s'espavilarà per escapar." Ens transmet amb aquesta citació la impossibilitat d'eludir la determinació significant. Fins i tot un fenomen com l'oblit serà entès com un mecanisme psíquic.

Tres anys abans, en un treball titulat "Sobre el mecanisme psíquic de l'oblit", utilitza com a punt de partida un exemple de la seva pròpia experiència i que ara reitera en l'obertura de la *Psicopatologia*.

Aborda la causa de l'oblit del nom Signorelli, l'artista que va pintar els frescos que representen les escenes del final del món, "les coses últimes" com les anomena Freud, a la catedral d'Orvieto (Itàlia).

En comptes del nom que buscava, li van venir a la memòria els noms de dos altres pintors, Botticelli i Boltraffio, que Freud va considerar de seguida erronis. Aquesta substitució es produeix en el curs d'una conversa que Freud manté amb un company ocasional de viatge amb qui, abans de preguntar-li si havia estat a Orvieto, parla dels costums dels turcs residents a Bòsnia i Hercegovina. El diàleg s'havia centrat en la resignació d'aquests davant del destí, ja que quan s'anuncia que la mort d'algun dels seus familiars és inevitable, responen: "Senyor (*Herr*), què hi farem."

Però Freud recorda ara que un col·lega li havia comentat que, al contrari, en la mesura que estimen el plaer sexual per sobre de totes les coses, quan pateixen una alteració d'aquest ordre, la seva desesperació contrasta amb la resignació davant de la mort. Li crida l'atenció haver silenciats aquest pensament i no haver-lo comunicat al seu interlocutor. Freud s'adona, a més, que aquests temes enllacen amb una notícia que feia poc temps havia rebut a Trafoi: el suïcidi d'un dels seus pacients a causa d'una impotència sexual.

En comptes de pensar que l'oblit del nom Signorelli ha estat casual, pren la seqüència de

pensaments que va refusar dir i adjudica l'oblit a aquest motiu. Estableix la seqüència significant on la paraula Signorelli està vinculada amb la mort, de manera reprimida i rebutjada. En el procés associatiu el nom Signorelli es divideix en dues parts, *Signor* i *elli*. *Elli* reapareix a Botticelli i *Signor*, per la seva traducció *Herr* (senyor), en nombroses associacions amb els noms lligats al tema reprimint. Aquest és l'esquema que Freud ens presenta en la psicopatologia.

N'hi ha prou amb aquest esquema per demostrar la primacia que es dona al significant en la producció de l'oblit. Però alhora, hem de considerar que en el nom propi "Signorelli" també està present la partícula *Sig* del nom de Freud, Sigmund. Es posa en joc, doncs, la caiguda del nom propi, en la mesura que aquestes històries qüestionen el seu saber i la seva posició d'amo, de metge, en relació amb la cura.

Hi ha una caiguda, un entrebanc respecte de l'ideal, una pertorbació en la identificació a propòsit d'aquestes històries que articulen la sexualitat i la mort. Alguna cosa del pas de la medicina a la psicoanàlisi intervé en aquesta possibilitat de perdre les plomes, de caiguda del traç de l'ideal del jo. Llavors constatem aquest moviment del cim de la muntanya a la caiguda dels "cims" amb Fliess, del dur contacte amb la impossibilitat pel que fa a la mort i la sexualitat, que Freud viu com a impotència.

Així mateix un trànsit per no poder oblidar la seva condició de metge, com ho relata en el cas Catalina, a l'oblit d'un nom propi que inclou el traç del seu propi nom.

El fill de Signorelli

Per concloure els orígens de la psicoanàlisi, una petita història: Signorelli pot ser considerat amo de la mort per mitjà de la bellesa, ja que a Orvieto va pintar les fites últimes de la vida segons la religió cristiana. S'explica que un fill seu, de rostre i figura summament bells, al qual ell estimava profundament, va ser assassinat i Signorelli, sense vessar cap llàgrima, el va despullar i va dibuixar-lo per poder contemplar sempre en aquesta obra feta per les seves mans allò que la naturalesa li havia atorgat i que la fortuna adversa li havia arrabassat. Amo de la mort per la bellesa que impedeix fer el dol, mentre que en l'anàlisi, per poder fer aquesta operació, cal un trànsit de la bellesa al que és bell, un pas de l'estètica a l'ètica.

ELS FONAMENTS

Plantejàvem abans la relació anòmala de l'home amb el llenguatge. En la seva pràctica mèdica, Freud va ensopegar amb aquest camp, on la construcció del sofriment que anomenem "neuròtic" es troba dominat, fins i tot organitzat, pels mecanismes del llenguatge, sense que el subjecte ho sàpiga. Els exemples de la *Psicopatologia* i de *La interpretació dels somnis* que prenen el mateix Freud com a eix ho expliquen.

Per a Freud, el caràcter crucial d'aquesta experiència va implicar la sensació d'un qüestionament, si més no vivencial, dels fonaments del món. Es va adonar, tal com afirma a *Història del moviment psicoanalític*, que pertanyia al grup d'aquells que han torbat el son del món. Quan escriu a Fliess referint-se a la interpretació dels somnis, s'hi refereix com a "la meva planta de jardiner".

Quan comenta aquesta expressió, Lacan remarca que Freud vol dir que una nova espècie ha sortit del seu ventre, cosa que ens remet a un escrit de Salvador Dalí, titulat "¿Qué hay de nuevo Velázquez?" i que forma part del text *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*

Dalí assenyala que és factible agafar amb les nostres mans una oliva i fer-li fer un recorregut que surti de Port-Lligat ben aviat per arribar a Montpeller a una hora precisa en què hi hagi un màxim de lluminositat. Escolliríem llavors un lloc per col·locar-la perquè, il·luminada per la llum solar, arribés a la màxima objectivitat i claredat descriptiva. Sotmesa primer a una simple observació i recurrent després al microscopi electrònic, quedaria reduïda a un punt en l'espai on ja no seria res. I d'aquest buit, com del ventre d'una aranya, en sortirien els fils de seda, els fils d'or i els de llana. Amb aquests torrents, amb aquests rierols de llum, es teixeix el tapís de les nostres vides. Dalí emula, en definitiva, *Les filadores* de Velàzquez, ja que considera que a partir de Velàzquez la pintura del món gravita entorn d'Espanya.

L'ordre de la filada s'articula al tramet inconscient i es nua al simbòlic i a aquesta petita oliva que queda en reserva, com la nou a la butxaca de l'armadura del cavaller de l'edat mitjana, l'objecte en psicoanàlisi. Però advertim que si d'una banda és una reserva, de l'altra, ja no és res. En psicoanàlisi, l'estatut de l'objecte implica la manca d'objecte, un centre desconegut, un melic, una hiància –apertura–, una mena de miceli des d'on es desplega el tramet d'associacions.

En el marc d'aquestes coordenades, el significant i la manca d'objecte és on presentarem

els fonaments de la psicoanàlisi: l'inconscient, la repetició, la pulsó i la transferència. Cal considerar alhora que ni Freud ni Lacan no tenien fascinació per les definicions i que presentar els conceptes fonamentals implica desenvolupar la història de la seva producció, la forma com aquestes nocions es van anar gestant.

L'inconscient

Si el llibre dels *Somnis* és per a Freud la seva planta de jardiner, el somni de la monografia botànica reafirma l'articulació entre l'inconscient i el filat de les associacions. Quan relata aquest somni, observa que ens trobem en una mena de fàbrica de pensaments en la qual, com en una obra mestra del filat, s'entrecreuen tots els fils. Cita llavors el Faust de Goethe: "S'entrecreuen mil i mil fils, van i venen les llançadores, broten invisiblement els brins i un únic moviment estableix mil enllaços."

El contingut manifest del somni és molt breu, però les associacions que Freud va fent són extenses a partir de la paraula "botànica". Ens diu justament que la botànica és un vertader focus de convergència, en el qual es reuneixen i del qual parteixen nombroses sèries d'idees. En l'apartat sobre la psicologia dels processos onírics, explica que fins i tot en els somnis més ben interpretats, ens veiem obligats a deixar en les tenebres un punt determinat. Aquest nucli d'opacitat, aquest focus de

convergència de les idees latents, és un nus impossible de desfer. El podem considerar com el melic del somni, és a dir, el punt que constitueix el lligam amb el desconegut.

Quan en el seminari *Els quatre conceptes fonamentals de la psicoanàlisi*, Lacan aborda el concepte d'inconscient reprendrà aquesta distinció freudiana entre el filat de l'inconscient i el melic del somni, diferenciant la llei del significant i el domini de la causa. Assenyalava que l'inconscient freudià no té res a veure amb les formes que el van precedir, i que fins i tot actualment s'anomenen "inconscient" conceptes que designen simplement el no conscient.

L'inconscient romàntic, l'inconscient de les divinitats nocturnes, l'inconscient enllaçat amb alguna voluntat fosca, l'inconscient metafísic, allò passional que ens sobrepassa, s'han de distingir de l'inconscient freudià. Freud destaca el pensament inconscient i explica que funciona de manera tan elaborada que fa que la consciència perdi aquest privilegi.

L'inconscient és una porta

L'inconscient, segons Lacan, està estructurat com un llenguatge. No podem oblidar que és habitual representar l'inconscient com una cosa profunda, com un soterrani, com una caverna, però aquesta comparació no és l'adequada per a la seva

representació. Lacan compara l'inconscient amb una porta. Una porta pot estar oberta o tancada, però això no ens dóna la idea d'interior o exterior: si es perfora una porta, ¿on és l'interior i on l'exterior? Una porta no compleix la mateixa funció instrumental que una finestra, la porta és essencialment d'ordre simbòlic. En ser d'ordre simbòlic, la porta pot obrir-se, com la boca d'Irma, a alguna cosa que no sabem ben bé si és imaginària o real. La porta està alternativament oberta i tancada, cosa que engendra una oscil·lació. L'inconscient es manifesta, llavors, per una pulsació temporal, una mena de batec.

Aquest caràcter pulsatiu de l'inconscient implica que el seu moviment és d'obertura i de tancament. La discontinuïtat és la forma essencial en la qual es manifesta l'inconscient com a fenomen. La primacia del significat sobre el subjecte ens remet a l'experiència de l'acudit, del tret d'enginy, que il·lumina la divisió del subjecte. El significat representa un subjecte per a un altre significat, fet que marca la divisió del subjecte en relació amb el parell de significats. Aquesta és l'estructura de totes les formacions de l'inconscient. El joc combinatori estructura el camp de l'inconscient.

Però alhora, Lacan evoca una dimensió de l'inconscient que s'havia oblidat: la funció de la causa. La causa es distingeix de la llei, d'allò que hi ha de determinant en una cadena. La llei estableix

relacions constants entre els elements, la qual cosa produeix una cadena. La causa introdueix una hiància entre la causa i l'efecte, és quelcom que s'escapa.

Sempre que ens referim a la causa hi ha alguna cosa indefinida, que es resisteix a ser conceptual. Quan Freud parla del melic dels somnis, d'aquest centre desconegut que remarquem com a focus de convergència, designa aquesta hiància, aquest domini de la causa. Aquest és el nivell més radical de l'inconscient.

Si pel que fa a l'inconscient, Freud redueix el que escolta a la funció significant, l'experiència li demostra que topa amb certs límits: la resistència, el fet de no guarir-se. Potser un dels historials més exemplars pel que fa a l'inconscient estructurat com a llenguatge, és el de l'home de les rates, de 1907.

L'home de les rates

L'octubre de 1907 acudeix a la consulta de Freud un jove jurista vienès pres d'una gran crisi d'angoixa després d'haver realitzat un període de maniobres militars. Llavors tenia 29 anys. Coneixia Freud per la lectura de la *Psicopatologia de la vida quotidiana* i havia trobat en els mecanismes que s'hi descriuen, i que hem abordat amb l'oblit del nom Signorelli, una analogia respecte a les seves pròpies defenses.

Al principi trobem ja una correspondència amb

el que Lacan anomena "subjecte suposat saber", perquè aquest saber és localitzat en Freud. Així mateix, podria localitzar-se en l'inconscient del pacient, ja que identifica aquest saber amb els seus mecanismes defensius.

La neurosi de l'home de les rates es pot caracteritzar com un gran somni, encara que paradoxalment en aquest historial els somnis no ocupen un lloc prevalent. Però es pot considerar un gran somni perquè l'inconscient es manifesta en una espècie de dialecte, que roman tancat, incompreensible, per a qui l'emet. Aquest tipus de dialecte il·lustra la relació de l'inconscient amb el llenguatge, per la forta determinació en la seva vida de les paraules sentides, dels oracles en joc, dels juraments no complerts.

Justament quan el jove relata un dels seus records infantils s'adverteix la condició d'oracle de les paraules escoltades. Es tracta d'un episodi en el qual havia comès una entremaliadura que va motivar la reprimenda i el càstig del seu pare. Però al bell mig del càstig, com que no coneix paraules insultants, exclama: "Tovallola, làmpada, vetllador", és a dir, que llença al pare les paraules que té a mà, per dir-ho d'alguna manera. Davant d'aquest comportament, alarmat, el pare atura el càstig i fa l'oracle: "Serà un gran home o un gran criminal!"

Freud fa una crida irònica a peu de pàgina en la qual comenta que el pare va oblidar un tercer destí,

la neurosi.

La dimensió criminal també es manifesta en un somni en el decurs de l'anàlisi, en el qual somia que la mare de Freud havia mort. En l'interior del somni alhora es produeix un *lapsus calami*, un error en l'escriptura, perquè per enviar les condolences en una esquela, escriu "felicitações". Podem apreciar la combinació de dues formacions de l'inconscient, el somni i el lapsus, que estableixen la condició singular de l'inconscient de l'home de les rates.

La gran obsessió

Després d'un període de maniobres militars, el jove jurista vienès és afectat per una gran crisi d'angoixa. Durant aquestes maniobres ha tingut lloc un episodi menor que després tindrà gran importància. Ha perdut les ulleres per veure de lluny i ha escrit al seu òptic de Viena perquè les hi reposi. L'encarregada de l'estafeta de correu paga la comanda de les ulleres quan arriben, confiant en aquest cavaller que amb prou feines coneix.

Paral·lelament succeeix un fet altament pertorbador per al pacient: un relat que escolta d'un capità, que l'home de les rates caracteritza com el capità cruel a causa dels seus gustos punitius. El relat que l'impressiona vivament és el d'una tortura que consisteix en la introducció d'una rata al recte de la víctima per mitjà d'un dispositiu enginyós. No només és pres per l'angoixa, sinó també per una

obsessió fantasmàtica que aquest suplicí pugui ocórrer a la seva estimada i al seu pare, encara que aquest ha mort ja fa deu anys.

Els dos episodis s'entrellacen, perquè el capità cruel li diu que ha de pagar el deute de la comanda de les seves ulleres al tinent A. L'home de les rates sap que no és a aquest tinent a qui deu els diners, sinó al tinent B que és amic seu, però després d'un primer impuls en el qual diu "no pagaré", sorgeix l'imperatiu que li ordena "pagaràs i pagaràs de la forma que el capità cruel estipula".

Al voltant del tema del pagament es desplega l'obsessió de tot un traçat que imagina què ha de fer en la cadena de pagaments: del tinent A a l'encarregada de l'estafeta i d'aquesta al tinent B, tal com ho havia ordenat el capità cruel. Però no fa res d'això, sinó que agafa un tren cap a Viena, mentre pensa a cada moment que pot baixar del tren, tornar sobre les seves passes, complir el ritu, pagar el deute i cancel·lar l'obsessió.

Quan arriba finalment a Viena, ja desesperat, va a la recerca d'un amic, caracteritzat com l'amic salvador, que li diu que la solució és ben simple, que envii un gir a l'encarregada de l'estafeta de correu, que des d'un principi se sap que és qui ha pagat. Les portes de Freud no són lluny d'allí.

El mite individual

Lacan aborda aquest historial en diverses

ocasions, però ens centrarem en la conferència que va pronunciar al Col·legi de Filosofia el 1951 i que es coneix com "El mite individual del neuròtic". El nom de la conferència es lliga al text de Freud "La novel·la familiar del neuròtic", i tots dos accentuen l'estatut de ficció i la relació amb la veritat.

Lacan aïlla una cèl·lula elemental, un mitema, seguint Lévi-Strauss, i assenyala que el treball del significant és ordenar el conjunt del cas clínic. El que progressivament va apareixent a mesura que el relat es desembolica és el que Lacan anomena la "constel·lació familiar". Aquesta constel·lació es construeix fonamentalment en relació amb dos fets.

Un dels episodis és la reiteració d'una conversa que té com a protagonista principal la mare de l'home de les rates. En aquest diàleg amb el pare es presenta un tipus de joc, una cosa malvada, irònica almenys, a moments divertida, en què recorda a l'espòs que, abans de casar-se amb ella, estava enamorat d'una dona bonica però pobre. Ens assabentem llavors, encara que no s'esmenti, però la reiteració ho insinua, que el pare ha fet un casament avantatjós. El pare contesta, amb un to que suposem resignat, que és així, però que no entén perquè cal recordar-ho amb aquesta insistència, si per a ell es tracta d'una cosa distant i oblidada.

L'altre element de la constel·lació del qual sempre es parla és que el pare, suboficial a l'exèrcit,

per la seva passió pel joc havia perdut els diners que li havien estat confiats, paraula que també torna dels fons del regiment.

La intervenció d'un amic, que li va deixar diners per salvar la situació, va permetre protegir la seva figura social. Aquesta figura de l'amic salvador sempre es recorda, ja que mai no se'l va tornar a trobar, per la qual cosa el deute va quedar pendent, sense saldar.

Advertim que el mitema aïllat es compon de dos esdeveniments fonamentals en relació amb la paraula: no complir, d'una banda, la paraula d'amor, i de l'altra, la paraula d'honor.

Així mateix hi ha en joc quatre personatges: la dona rica i la dona pobre, el pare i l'amic. Travessant les dues històries i circulant entre els personatges trobem un objecte privilegiat: els diners.

El més sorprenent és que aquesta cèl·lula elemental es repeteix en la vida de l'home de les rates, després en l'obsessió fantasmàtica i per acabar, en la transferència amb Freud. La neurosi es desencadena quan l'home de les rates és col·locat en la mateixa situació que el seu pare. Està enamorat d'una jove, que en la història s'anomena "dama dels seus pensaments", però la seva mare li proposa que es casi amb una cosina de posició acabalada.

La figura de l'amic salvador es repeteix en la realitat sota la forma de l'amic al qual sempre recorre quan es troba desbordat per l'angoixa, i que

és aquell que el porta davant de Freud. En l'obsessió fantasmàtica és el tinent B qui cobra aquesta dimensió, i en la transferència el mateix Freud és desdoblant en la figura de l'amic i del pare. En l'obsessió que esmentem, la dona pobra és una hostalera amb la qual ha tingut una vivència eròtica durant el període de maniobres, i la dona rica és encarnada per l'encarregada de l'estafeta de correus, pel simple fet d'haver pagat la comanda de les seves ulleres.

Per acabar, en la transferència es desenvolupa un somni que Lacan considera el somni clau. El pacient havia vist baixar per les escales de la casa de Freud una jove, i immediatament pensa que és la filla de Freud. Durant la nit somia que aquesta jove té ulls de fems. La interpretació de Freud, summament concisa, és: "Vostè s'enamora de la meua filla, no pels seus bells ulls, sinó pels seus diners", on la reiteració dona rica-dona pobra però bonica es manifesta de forma impactant.

El melic del somni

Ara bé, si aquest fragment de l'història il·lustra la determinació significant en la vida del pacient, cal assenyalar que Freud es va lamentar que al cap d'un any l'anàlisi s'interrompés a causa de la millora experimentada, fet que va impedir anar més enllà. D'altra banda, l'home de les rates mor durant la Primera Guerra Mundial i Lacan observa

enigmàticament que en la guerra va trobar el seu "final", elevant el cas a la bellesa de la tragèdia.

Així mateix, recordem el somni clau que ressenyàvem al final, on es produeix el lligam de dos objectes: la mirada i l'objecte excrementici. Més enllà de la repetició significant, destaca la conca buida dels ulls ocupada per un objecte estrany, objecte que la interpretació freudiana lliga als diners. Justament en la constel·lació familiar ubicàvem els diners en la circulació de personatges i escenes. Podem assenyalar, doncs, que és un aspecte parcial situar l'inconscient en relació amb el subjecte alienat en la seva història.

Hem remarcat que el tramat, la xarxa de significants, es difon entorn d'un punt central, que anomenem de diferents maneres: melic del somni, focus convergent, desconegut. Llavors situem en el centre de l'estructura de l'inconscient la hiància causal. L'abordarem amb el concepte de repetició.

La repetició

Per a Freud la rememoració no és la reminiscència platònica, no és la tornada d'una forma, d'una idea preconcebuda. La reminiscència comporta la idea d'una cosa que ja és, d'una cosa ja donada, i recordar seria simplement rememorar el que en l'altra vida era una forma pura. La rememoració, al contrari, s'origina en les llengües parlades per la parentela, provinent de les necessitats

d'estructura, en definitiva, lligada al sistema significant. En els inicis de l'experiència, la rememoració de la biografia és una cosa que avança però fins a un límit. El pensament arriba fins a un punt i s'atura davant de la mateixa cosa i és allí on situem el real.

Més enllà del retorn, de la insistència dels signes a què ens sotmet el principi del plaer, la història del descobriment freudià es defineix delimitant la relació entre el pensament i el que és real. Al seminari *Els quatre conceptes*, Lacan aborda la funció de repetició i és taxatiu, més enllà del que articula sobre el significant: la repetició és una funció que no té res a veure amb el caràcter obert o tancat dels circuits de retorn. Situa el retorn dels signes lligat al principi del plaer i associa la repetició amb el més enllà d'aquest principi. Com a suport, pren les neurosis traumàtiques, els somnis traumàtics i el joc del rodet que Freud considera a *Més enllà del principi del plaer*. Per demarcar l'*automaton* i la *tyche*, ens introdueix en la categoria de la causa apel·lant a la *Física* d'Aristòtil.

'Tyche' i 'automaton'

Lacan assenyala que pot arribar a suposar-se que la psicoanàlisi pot conduir-nos a un idealisme, però qua al contrari està orientada cap a allò que en l'experiència és el real. Es pregunta de quina manera la pràctica analítica per mitjà de la seva acció tindria

possibilitat de tractar el real mitjançant el simbòlic. Caracteritza l'*automaton* com el retorn dels signes, com la xarxa de significants, com allò que es reitera. Però el real s'oculta sempre darrere de l'*automaton*. Es tracta d'una cita repetida, reiterada, amb un real que s'escapoleix.

La *tyche* és la trobada essencialment fallida amb el real i és on ubiquem la repetició. El treball de l'inconscient, els retorns a la xarxa de significants, ens mostra com aquest automatisme ens porta cap a la trobada fallida. Llavors, en el relat del somni, allò que es busca és un real que encara és en espera.

El somni dels ciris

Freud relata el somni dels ciris a *La interpretació dels somnis* i Lacan el considera un homenatge a la trobada que resulta fallida. Un nen ha mort; el pare, cansat, dorm a l'habitació contigua i deixa el seu fill, que jeu en un taüt, a cura d'un ancià. En aquest context dramàtic, es desencadena el somni del pare. El nen es fa present, li estira de la màniga i li diu: "¿Pare, no veus que cremo?". A l'instant el pare es desperta, va cap a l'habitació on jeu el nen i veu horroritzat que, efectivament, una espelma ha caigut sobre les mortalles que cobreixen la criatura, i s'hi ha calat foc.

Freud, en primera instància, es dóna i ens dóna una resposta, intentant deslligar aquest esdeveniment de qualsevol interpretació

obscurantista. Descobreix que quan el pare se n'ha anat a descansar, deixant el nen a cura del vell, ha pensat que potser l'ancià no estaria a l'alçada de la seva funció. Efectivament, es queda adormit. Aquest remordiment del pare és ubicat, llavors, com la resta diürna que desencadena el somni.

El segon element, indica Freud, és que quan les espelmes cauen sobre les mortalles i les encenen, augmenta la resplendor. La llum passa a través de la porta entreoberta, fereix la retina del pare i aquesta dada, en conjunció amb l'anterior, origina el somni. Freud es pregunta per què el pare somia en comptes de despertar-se immediatament, i respon: per prolongar per un instant la vida del nen.

El somni és, doncs, segons Freud, una realització de desigs. ¿No advertim la complexitat i l'estranyesa d'aquesta frase en el context del somni? Avancem una resposta: no hi hauria possibilitat de realització de desigs sense passar per la castració. Però novament es redoblen els interrogants: ¿de quina manca s'està parlant? ¿quin és el seu estatut? Deixem les preguntes en suspens, com la reserva a què fèiem referència, i potser envoltant-les ens aproximem a la resposta.

'¿Pare, no veus?'

Freud infereix que en les paraules, "¿no veus que cremo?", estar cremant pot referir-se a les antigues febres que segurament el nen ha patit en el

decurs de la malaltia que l'ha portat a la mort. Pel que fa a "¿no veus?", remarca que és una frase saturada, carregada d'afecte i no sap massa bé com situar-la.

Quan Lacan explica aquest somni, atribueix la frase "¿no veus que cremo?" a la pulsio escòpica, al camp de la visió i la mirada. Situa una esquizia –diferència– entre l'ull i la mirada. El "no veus" el situa en l'ull i en el camp de la visió. La mirada la localitza, d'una banda, en la imatge del nen que s'apropa, amb un esguard ple de retret i, de l'altra, a "cremo", sota la forma de la brillantor, la resplendor. La mirada com a objecte apareix de manera central en el somni i ens aproxima al registre pulsional i a la possibilitat de despertar.

El despertar

Quan el pare es desperta ens sorprèn la coincidència del somni amb la realitat dels fets. És el que Freud aclareix quan assenyala els dos elements que han actuat, un com a resta diürna i l'altre com a dada perceptiva. Allí la consciència es trama de nou i imaginem el pare dient: "¡Quin horror, quina bestiesal! ¿Com he pogut deixar el nen a càrrec del vell?" El que es posa en joc pertany al domini de la representació que la consciència es fa de si mateixa.

¿L'acció per posar remei al que passa, sigui quina sigui, no porta el segell que ja és massa tard? ¿Quina trobada es podria donar ara entre aquest

ésser inert i aquell que, desesperat, es retreu la seva actuació? Però hi ha un altre despertar que no seria el de la realitat exterior, sinó el de l'interior mateix del somni. La crida del nen és una crida al pare perquè es desperti: "¿No veus, no veus, dorms?". No és un despertar a la realitat exterior, sinó al real en el somni. Vet aquí el real que es manifesta en la frase arrancada al pare mentre dormia a causa del treball de l'inconscient.

Per no extraviar-nos recordem que és un somni d'un pare que, en el moment extrem, es pregunta per una cosa no vista. És un somni tancat, segellat, sense associacions, però si el pare pogués obrir-se a aquesta pregunta que el tortura, si pogués escoltar-la, hi hauria altres interrogants en joc: ¿Què va veure el meu fill que jo no vaig veure? O bé, ¿què va veure de la meva imatge paterna que jo no veia? O encara, tenint en compte que el vell es queda adormit i no està a l'alçada de la seva funció, ¿què va veure el que somnia del seu propi pare? Així doncs, no es tracta tant d'aquest pare i d'aquest fill, sinó de la trobada fallida entre el pare i el fill: no hi ha pare ideal.

El pare com a tal és aquell que no hi veu, no és un Déu que ho veu tot. Ho remarcàvem a l'inici d'aquest apartat en dir que la psicoanàlisi no és un idealisme. No hi ha pare ideal, sinó el remordiment que consumeix el pare. El somni conclou amb un punt d'interrogació, un buit: al pare s'hi arriba

perquè no hi veu. No hi ha resposta, però en aquest lloc buit és on pot ubicar-se l'avenir. ¿De quina manera? A través de la pulsíó que ha de venir. ¿De quina pulsíó es tracta? De la pulsíó escòpica: ¿No ho veus?

La pulsíó

Comencem per aclarir un equívoc. Quan Freud ens parla de *Trieb*, es tracta de la pulsíó i no de l'instint. L'instint (*Instinkt*) és una conducta preformada, pròpia d'una espècie, disposada a espavilar-se, amb un objecte i una finalitat determinats.

La pulsíó, si bé era present com a noció en la llarga tradició filosòfica alemanya, adquireix la seva especificitat a partir de la meditació freudiana. La pulsíó és una dada radical de la nostra experiència. Freud l'aborda fonamentalment en tres textos: *Tres assaigs per a una teoria sexual* (1905), *Pulsions i els seus destins* (1915) i *Més enllà del principi del plaer* (1920).

La diferència amb l'instint

A *Tres assaigs* és on la diferència entre pulsíó i instint s'aclareix. El traçat de l'obra és en aparença simple. Consta de tres apartats que motiven el nom de tres assaigs i que són: "Les perversions sexuals", "La sexualitat infantil" i "La metamorfosi de la pubertat".

El primer apartat, el de les perversions sexuals,

és summament important, perquè per mitjà d'una mena de desfilada controvertida, aquest camp s'integra a una teoria lligada al sofriment i al discurs. Fins que Freud fa aquest moviment, la perversió estava inclosa i reduïda al camp de la patogènia incomprensible.

Per fer aquest pas Freud fa una crítica a la concepció biologista de la sexualitat, que era la concepció de la medicina de l'època. El que li interessa remarcar en aquest primer apartat és que la noció de "fi" i "objectes" específics no és tan sòlida; no ens trobem en el camp de l'instint. La relació que té el subjecte amb els seus objectes és làbil i això és el que li interessa il·lustrar per mitjà de la perversió, la no-determinació de l'objecte. L'objecte, en definitiva, pot variar.

En el segon dels apartats, estructura la perversió i ens parla del nen pervers polimorf. La sexualitat de l'adult té a veure amb la manera com el nen es relaciona amb determinats objectes. Freud anomena "etapes" o "organitzacions" a aquesta modalitat. Assenyala una organització oral i la relació amb un objecte privilegiat, el pit, i una organització anal, l'objecte de la qual és excrementici. Per mitjà d'aquestes organitzacions, el nen erogenitza el seu cos.

Cal considerar que Freud, en un text de 1908, *Teories sexuals infantils*, observa que aquestes teories sorgeixen de l'observació de les manifestacions i les

activitats dels nens. Arega que també s'ha valgut dels records infantils d'adults neuròtics i de les conclusions i deduccions de les seves anàlisis. La pulsio serà sempre pulsio parcial, tant si és en el nen com en l'adult.

En el tercer dels assaigs, "La metamorfosi de la pubertat", descriu que després d'un llarg procés s'arribarà als "motlles" de la masculinitat i de la feminitat, que sempre estaran subjectes a vicissituds. Les vicissituds de la pulsio és justament una de les traduccions que s'acostuma a fer de *Pulsions i els seus destins*, de què ara tractarem.

L'estímul

Al principi de *Pulsions i els seus destins*, Freud parla dels conceptes fonamentals, que han de ser clars i definits amb precisió per a la construcció d'una ciència. La pulsio és un concepte fonamental, un dels conceptes necessaris per al suport de l'edifici teòric. Però el progrés d'una ciència, segons ell, no tolera que les definicions siguin inalterables.

Aquest principi bàsic és, doncs, una convenció, una construcció, una ficció. Així com a *Tres assaigs* diferencia la pulsio de l'instint, en aquest text ho fa respecte de l'estímul. Pren com a suport els models de la fisiologia per abordar la noció d'estímul i d'arc reflex.

L'estímul és un element extern i, per tant, una força d'impacte momentani i discontinu.

L'organisme tendeix a suprimir l'estímul per mitjà de l'acció i pren com a model l'arc reflex: un estímul aportat des de l'exterior és derivat novament cap a l'exterior per mitjà de l'acció. Aquesta acció aconseguix el seu objectiu allunyant-se del camp d'influència de l'estímul. Ara bé, la pulsio no és externa, sinó interna, i per tant és impossible sostreure-s'hi. Tampoc és un element momentani, sinó una força constant que, d'altra banda, tendeix a la satisfacció, la qual per ser assolida cal transformar en font. Per poder abordar els conceptes de força, font i satisfacció cal desmuntar la pulsio.

Els quatre termes enunciats per Freud són l'empenta, el fi, l'objecte i la font. Lacan d'una manera divertida observa que els elements presenten tantes paradoxes que la imatge adequada s'aproximaria a un collage surrealista. Però expliquem els termes i les seves paradoxes, ja tindrem temps de sortir-ne.

Primer, l'empenta (*Drang*). És la quantitat d'exigència de treball. És una energia potencial. No es tracta d'una energia cinètica, d'un element que depengui del moviment, perquè es tracta en aquest cas de l'estímul i la seva supressió. La constància de l'empenta implica que no s'assimili la pulsio al que és biològic, que sempre està subjecte a ritmes.

Des d'aquesta perspectiva, ¿què vol dir Freud quan remarca que la pulsio és un concepte límit entre el que és psíquic i el que és somàtic, si no

participa del que és biològic? D'una banda si la pulsio és interna és perquè ha estat introduïda en la relació amb l'Altre del llenguatge i la paraula. De l'altra, l'element somàtic de la pulsio es pot reduir a la zona erògena. Ho tractarem a continuació.

Segon, la font (*Quelle*). Freud observa que la pulsio sexual neix recolzada en una de les funcions lligades a la conservació de la vida. Dóna l'exemple de la succió, de la qual remarca que poden deduir-se les dades per al coneixement de les altres zones erògenes. El nen satisfà la seva gana en relació amb l'objecte alimentari, és a dir la llet, però després de la xuclada, ja no es tracta de la necessitat, sinó d'una activitat que s'origina com un efecte marginal, accessori. L'objecte en joc, ara, ja no és l'aliment, sinó el pit i la zona, que anomena "zona erògena".

La zona erògena es caracteritza per una estructura de vora susceptible de proporcionar satisfacció als llavis en la pulsio oral, i al marge anal en la pulsio anal. Lacan agrega la vora de les parpelles, lligada a la pulsio escòpica i el conducte auditiu extern per a la pulsio invocant. Cal advertir que aquestes estructures de vora, tenen una tradició en l'erotologia.

Tercer, el fi (*Ziel*). La pulsio tendeix a una meta, que és la satisfacció, però aquesta és paradoxal. El que es constata en l'anàlisi és una cosa que se satisfà per la via del no-plaer. Per a una satisfacció d'aquesta índole, hi ha massa sofriment.

Lacan remarca que és l'únic que justifica la nostra intervenció. Alhora, la pulsio pot satisfer-se sense haver assolit el seu fi suposadament reproductiu, perquè és una pulsio parcial, i la seva meta és el retorn en forma de circuit. El circuit de la pulsio implica que l'empenta de la pulsio emana de la zona erògena i, fent un traçat de retorn, torna a la vora d'on ha partit, després de girar entorn d'un objecte. Aquest moviment de retorn al punt de partida després de donar la volta a l'objecte implica la dissociació de la meta i de l'objecte.

I quart, l'objecte (*Objekt*). Freud ens diu que és l'element més variable de la pulsio. Es tracta d'una part del cos que té la condició de separable. El pit, els excrements, la mirada, la veu són objectes que tenen una relació amb la condició orifical del cos i l'estructura de vora.

L'extimitat'

Lacan va forjar el neologisme *extimitat* per explicar la dificultat de localització d'aquests objectes. S'adverteix la ressonància d'alguna cosa externa i íntima a la vegada. Aquesta condició d'objecte cesible, com a tros separable, és vehicle d'alguna cosa de la identitat del cos que antecedeix la representació del cos mateix i la constitució del subjecte.

L'objecte oral i anal descansen directament en la relació de la demanda, mentre que la mirada i la veu exigeixen una teoria més complexa, a causa del seu lligam amb la castració i la divisió del subjecte. Per

concloure, no hi ha una relació de successió i engendrament entre una pulsio parcial i una altra. No es tracta d'un procés de maduració sinó que és producte de la intervenció de la demanda de l'Altre en el pas de la pulsio oral a la pulsio anal, i del desig de l'Altre en el pas de la pulsio escòpica a la pulsio invocant.

Diguem que el retorn a Freud de Lacan s'interna en el buit central del camp que anomenem "desig". La relació d'aquests objectes amb el desig i amb la transferència és el que tractarem de lligar. Però abans d'això per tancar el tema de la pulsio abordarem *Més enllà del principi del plaer*.

Un rodet sense fil

Recorrerem novament al text de Dalí *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, concretament a l'apartat "Psicologia no euclidiana d'una fotografia", escrit el 1935. El fet de reprendre algunes qüestions que planteja Dalí es deu al vincle estret entre la psicoanàlisi i el surrealisme. Dalí va visitar Freud a Viena. Tot i que entre ells hi va haver una mena de malentès, però aquesta relació, que marquem com de proximitat, es deu fonamentalment a dues qüestions.

La primera, per la qual es va interessar André Breton, és l'articulació entre l'associació lliure de Freud i l'escriptura automàtica del surrealisme. La segona articulació és la via de l'objecte, que estem

treballant i en la qual ens centrarem.

En el text esmentat, Dalí ens presenta un objecte molt singular, un rodet sense fil que després lligarem amb les reflexions de Freud i Lacan. Crida l'atenció del lector sobre un punt de la fotografia que descriu amb summa precisió: a la cantonada inferior esquerra podem apreciar totalment nu, pàl·lid, pelat, solitari, un rodet sense fil.

"Fije su mirada en ese carrito sin hilo con objeto de que su insignificancia no le haga dudar de su presencia pequeña, pero real, de su dura y pura objetividad. Fije su mirada en ese carrito sin hilo porque de él les va a hablar Salvador Dalí. Todo el enigma que plantea el carrito sin hilo que acabo de descubrir reside en la dificultad que experimenta el hombre moderno en comprender la situación de semejante objeto, en poder ubicarlo en el devenir espacial y temporal. Ese carrito sin hilo reclama una interpretación. Ese carrito arrojado a un rincón de la calle de la psicología está ahí y semejantes insignificancias cuyas solicitudes nos revelan los sueños, hemos aprendido a escuchar antes que los demás, los surrealistas."

Tractarem, doncs, de fer la interpretació que Dalí ens reclama. A *Més enllà del principi del plaer*, Freud aborda la repetició, es pregunta pels somnis traumàtics i transcendeix la idea platònica de reminiscència. Analitza la repetició per mitjà de l'anàlisi dels somnis traumàtics i dels jocs infantils.

Relata el joc d'un nen d'un any i mig amb el qual ha viscut durant unes setmanes, ja que es tracta precisament del seu nét. A Freud li crida l'atenció que aquest petit no plori mai quan la mare l'abandona durant diverses hores i té l'oportunitat d'observar una conducta una mica pertorbadora: el llançament de petits objectes a certa distància, a un racó de l'habitació, sota un llit o llocs anàlegs. Quan ho fa pronuncia un "oooo" prolongat que Freud interpreta després com *Fort*, que significa "fora".

Després d'aquest primer moviment Freud presència una cosa més complexa: el nen agafa un rodet de fusta lligat a un fil i el llança amb gran habilitat per fora de la barana del seu bressol. En aquest segon temps saluda la reaparició d'aquest objecte pronunciant la paraula *Da* ("aquí"). En aquesta oposició fonemàtica Freud interpreta que el nen es refà, amb aquest acte, de la partida de la mare, posant en escena la seva desaparició i reaparició a través d'aquesta oposició. Freud es pregunta llavors, com pot estar d'acord amb el principi del plaer el fet que el nen repeteixi, en el joc, l'esdeveniment penós de la partida de la mare.

Lacan reprèn aquest tema perquè aquesta oposició li sembla un entorn exemplar de l'àmbit simbòlic. Ho fa particularment a *Seminari II*, el seminari sobre el jo, lligat, en el seu ensenyament, al tema de la compulsió i la repetició. És important assenyalar que, pel que fa al tema del jo i l'estadi del

mirall, vincula la sortida d'aquest estadi, que es produeix als divuit mesos, amb aquest nen que juga a la desaparició i reaparició de la mare.

Al seminari *L'angoixa* Lacan ubica "l'objecte a" com a real i al seminari següent, *Els quatre conceptes*, reconsidera el joc d'aquest nen en relació amb l'objecte. Introdueix una variant que és de summa importància. Ja no es tracta simplement del privilegi que s'atorga al simbòlic i a l'oposició fonemàtica sinó que Lacan se centra en el joc amb el rodet. El que pren en consideració, més enllà del joc reiterat, és la temàtica de la fossa.

La mare, ens diu Lacan, ha cavat una fossa amb la seva desaparició i el nen, en el llindar d'aquesta fossa, juga amb aquest rodet. Però alhora fa una indicació molt precisa. El rodet no és la mare. No és la mare, ironitza Lacan, reduïda a una petita bola, sinó que és un trosset del subjecte que es desprèn, però que continua essent seu, ja que el reté. I a aquest objecte separable li dóna el nom de "a" en l'àlgebra lacaniana.

L'analista i l'amor

Des de l'inici el lloc de l'analista va ser un lloc qüestionat, fins i tot sotmès a sospites. Es retreia a Freud haver començat d'una manera molt propera al magnetisme, la màgia i la hipnosi. Recordem, a més, que en els mateixos orígens, era present la temàtica de l'amor.

Joseph Breuer, coautor amb Freud d'*Estudis sobre la histèria*, havia atès des de desembre de 1880 una pacient a qui va anomenar Anna O. Breuer designa el mètode emprat amb el nom d'"hipnocatarsi", mentre que la pacient el bateja amb l'expressió "cura per la paraula" i també amb la més suggestiva "neteja de xemeneia".

Anna O. produïa torrents de material a tot hora, i Breuer s'asseia al seu costat per escoltar-la gairebé sense interrompre-la. Tot anava sobre rodes fins que l'amor va irrompre per sorpresa. Es trobava tan absorbit per la seva pacient que només parlava d'ella, fet que va motivar la gelosia de la seva esposa que sobtadament va entristir.

Quan Anna O. va millorar notablement, Breuer va decidir posar fi a aquest tractament, li va comunicar la seva decisió i se'n va acomiadar. Però aquella mateixa tarda van tornar a avisar-lo i va trobar Anna en un estat de gran agitació, amb dolors de pseudoembaràs i dient: "Aquí arriba el fill de Breuer!" Aquest, profundament alterat, la va hipnotitzar per última vegada i després va fugir de l'escena amarat de suor freda. Anys després, comentant aquest episodi, Freud va dir de Breuer que no hi havia en ell res de fàustic: "Tenia les claus a la mà i les va deixar caure."

L'amor

A Observacions sobre l'amor de transferència, escrit el

1914, Freud diu que convidar la pacient a regular les seves pulsions i a renunciar-hi quan ha manifestat el seu amor implicaria un solemne disbarat.

Seria equivalent a invocar un esperit de l'Avern (el llac proper a Nàpols que per les emanacions sulfuroses que emet es creia que era l'entrada als inferns) i després de fer-ho, un cop sorgit davant de nosaltres, atemorits, acomiadar-lo sense interrogar-lo. Freud lliga llavors les claus a la transferència per servir-se del petit però terrible déu Eros.

A *Observacions* aclarirà algunes de les característiques d'aquest amor, que té el seu costat còmic, però també el seu costat seriós i fins i tot penós. El moviment més important és acreditar aquest amor com a autèntic, com l'amor quotidià, si és que l'amor sorgís tots el dies. És un amor espontani i que irromp de tal manera, diu Freud, que l'escena canvia completament. Té una condició artificial.

Freud remarca que és menys prudent i més cec en l'estimació de la persona estimada que en qualsevol altre enamorament, però que alhora és present i constitueix el nòdul essencial de qualsevol enamorament. El que tracta d'assenyalar en definitiva és que la intensificació es deu a la resistència: "S'ha produït precisament en un moment en què suposàvem que la pacient comunicaria un fragment especialment penós i

intensament reprimat de la història de la seva vida."

Ens indica que s'interromp la comunicació de l'inconscient i es manifesta com un fenomen de tancament d'aquest. Freud aclareix la faç de resistència de la transferència, però adverteix que la resistència no crea aquest amor, per la qual cosa no aporta res, al contrari, a l'autenticitat del fenomen. Remarca que l'amor de transferència presenta un grau menor de llibertat que l'anomenat normal, ja que delata la seva dependència del model infantil. Però quan més endavant assenyala que els caràcters divergents del normal constitueixen el nòdul essencial de tot enamorament, les diferències entre un i altre amor no són tan clares.

La transferència

En aquest text de 1912 apareix el que Freud pensava sobre l'amor de transferència i la seva dependència del model infantil, però el fa extensiu a la vida eròtica en general. A *La dinàmica de la transferència* aclareix que les influències experimentades en els primers anys de la vida determinen en cada persona la seva modalitat d'elecció. Per tant, resulta un clíxe reiterat, repetit al llarg de la vida, sempre que li ho permetin les circumstàncies exteriors.

Així, en el marc de l'anàlisi inclourà l'analista en una de les sèries psíquiques que s'havien reiterat fins llavors. Lliga la transferència a la repetició i l'estén

de forma que inclou tota la dimensió de l'experiència analítica. Fins i tot aquesta condició de l'experiència fa que parlem de neurosi de transferència.

La transferència es va ubicant aleshores com el motor de la cura analítica, com la palanca necessària per al tractament, tot i que destaca alhora la seva condició d'obstacle. ¿De quina manera? Al final del text ens dona la seva resposta: "Aquests fenòmens ens presten el servei inestimable de fer actuals i manifestos els impulsos eròtics ocults i oblidats dels pacients, ja que al capdavant ningú no pot ser vençut *in absentia o in efigie*."

'L'encantador podrint-se a la seva tomba'

"¿Què serà del meu cor entre els que s'estimen?", escriu el poeta Guillaume Apollinaire, que va encunyar la paraula "surrealisme", a l'inici de *l'encantador podrint-se a la seva tomba*. La història ens explica poèticament la trobada entre Merlí que vivia als boscos foscos i profunds i una donzella de gran bellesa anomenada Dama del Llac. Ell tenia la mateixa naturalesa que el seu pare, un dimoni, que a la nit s'havia presentat al llit de la seva mare. Ella era la primavera inútil, l'oceà mai calmat. Ell havia après del seu pare tot el que un cor podia saber de la ciència perversa i ella s'entossudia a dir-li que li ensenyés una part de les seves facultats.

Com que la Dama també tenia els seus trucs,

quan Merlí li ensenya amb obscures paraules què cal fer per tancar un home en un lloc del qual no pugui sortir, és ell qui troba sepultura. Llavors hi ha un diàleg prodigiós entre l'encantador que es podreix a la seva tomba, però que conserva allà al fons la seva veu, i la dama que, asseguda sobre la pedra amb què l'ha tancat, plora la mort de seu estimat. "¿Qui és més ingràt?", una pregunta que no prové d'enlloc, de la mateixa manera que la resposta ens sorprèn: "La ferida del suïcida, ella mata el seu creador." Perquè, com conclou Apollinaire, "jo tenia consciència d'eternitats diferents de l'home i la dona".

Al seminari *La transferència*, Lacan assenyala que potser l'anàlisi és l'única pràctica en la qual l'encantament és un inconvenient. Es pregunta si potser algú ha sentit parlar d'un analista encantador. Freud ens dóna una sèrie de consells que són graciosos i alhora estructurals: "L'enamorament de la pacient depèn exclusivament de la situació psicoanalítica i no pot ser atribuït de cap manera als atractius personals, per la qual cosa l'analista no té cap dret a envanir-se."

Ahora, no podem dissuadir la pacient que abandoni aquest amor, perquè té una relació directa amb la veritat, pel lligam entre la veritat i l'amor o per la veritat que aquest amor comporta. Tampoc podem correspondre'l, no per a aferrar-nos a una moral burgesa, sinó perquè des del costat de la

persona analitzada seria un triomf de la repetició, i des del costat de l'analista seria el no-respecte a l'associació lliure, al fonament del dispositiu. Conclourem, doncs, que si en l'amor de transferència l'objecte a què es remet és indiferent, l'analista com a objecte d'aquest amor no val sinó per ocupar el lloc d'una altra cosa.

Plató i l'amor

És aquest altre element, que es lliga al desconegut, el que ens porta ara a abordar *El banquet* de Plató. Sabem que *El banquet* pot ser considerat el primer gran text sobre l'amor. Es tracta d'una cerimònia entorn d'una taula on els comensals tracten d'elaborar un discurs metòdic, consistent. Els diferents estudiosos d'*El banquet* s'han referit fonamentalment als discursos inicials sobre l'amor i arriben a la conclusió que l'últim és la clau de la ideologia de Plató al voltant del tema de l'amor. És aquell en el qual a l'inici pren la paraula Sòcrates per després cedir-la a una dona, Diotima.

Aquest exercici conceptual dels diferents discursos en els quals l'amor és elogiat té com a tema principal la bellesa, singularment el cos en tant que bell. Després, en un moviment d'elevació, Diotima duu a terme un trànsit de la bellesa dels cossos cap a la bellesa ideal, que aproxima al que és vertader. Les ressonàncies d'aquesta interpretació han continuat en la tradició teològica i filosòfica i

han impregnat gran part de la concepció de l'amor fins als nostres dies.

Lacan reprèn aquest gran text al seminari *La transferència*, però cridant-nos l'atenció sobre les últimes pàgines d'*El banquet* on es descriu l'arribada d'Alcibiàdes, borratxo, a la casa d'Agató. Aquest ritu celebrat es veu alterat per quelcom que no estava previst i Alcibiàdes comença a fer un relat escandalós, que és el que Lacan vol posar en relleu.

El que Alcibiàdes crida en una confessió espantosa és el seu dolor, la seva ràbia fins i tot, d'home desitjós que no ha rebut cap resposta, cap senyal. Un home que, en definitiva, ha quedat deshonorat. Ha dormit sota un mateix llençol amb Sòcrates i aquest no ha donat cap gest de retorn a les seves sol·licituds, concretament no s'ha posat erecte. I d'altra banda, aquest fet, abans de l'àmbit del privat, es confessa ara davant d'un públic que és el del banquet, un públic que potser podria escoltar-l'ho.

El que Lacan vol posar en relleu amb cruessa és el pas de l'univers ideal a l'ordre del quotidià, aquell que ens toca en la nostra condició d'analistes.

Alcibiàdes compara Sòcrates amb una imatge l'exterior de la qual representaria un sàtir, però que en el seu interior hi ha una joia, una cosa preciosa. És a dir, que més enllà de la caixa rústica que és el rostre de Sòcrates, en el seu interior hi ha la joia, l'objecte preciós. I la resposta de Sòcrates, que

arriba de forma pausada, sense estridències, és que no hi ha res d'això en ell, que el cofre no té joies, que en ell habita el buit.

LA CADUCITAT

Més enllà del principi del plaer, de 1915, és conegut també com *La caducitat*, i fins i tot com, *La transitorietat*, una disparitat que no és aliena a les diverses ressonàncies que suscita. És un text fet per encàrrec. La iniciativa dels promotors era mostrar al món que la terra de Goethe era aquella on havien florit grans esperits. Strachey aclareix que, l'agost de 1913, Freud s'havia retirat una temporada a una regió alpina del Tirol, on van tenir lloc els fets que motiven el relat.

Freud es passeja per una florida campanya estival en companyia d'un jove poeta, ja cèlebre, i d'un company silenciós i taciturn. Alguns comentaristes identifiquen el jove poeta amb Rainer Maria Rilke i el company silenciós i taciturn amb la seva amiga Lou Andrea Salomé, personatges molt propers a Freud.

Aquest text és una vora, d'una banda per la proximitat de la guerra, i de l'altra, per la proximitat del relat amb la pèrdua. Alhora té una relació de contigüïtat temporal amb altres dos textos amb els quals s'enllaça, *Dol i melancolia* i *Consideracions sobre la guerra i la mort*, tots dos de 1915.

El 1913, Rilke tenia 38 anys, però deu anys abans ja havia escrit *Les cartes a un jove poeta* dirigides a un iniciat que l'interrogava. En aquell text, ja són presents els temes del temps i del trànsit en aquesta subtil disparitat.

¿Per què anomena "amic silenciós i taciturn" a Lou Andrea Salomé? Era una dona de gran bellesa i havia estat amant, entre d'altres, de Nietzsche i Paul Ree. Quan encara era una noia, explica Freud, havia establert una intensa amistat amb Rilke, de qui molts anys després va ser alhora musa inspiradora i mare sol·lícita. A més, s'havia iniciat en la psicoanàlisi i els seus escrits eren d'una gran lucidesa.

A la mort de Lou Andrea Salomé, quan Freud escriu les necrològiques, ens aproxima al tema del silenci, perquè assenyala que la seva personalitat va romandre fosca i que per discreció mai no va parlar de la seva pròpia obra literària i poètica. En la caminada que fan plegats, Freud se sorprèn que els seus acompanyants, tot i admirar la bellesa de la natura circumdant, no en puguin gaudir, perquè tota aquesta esplendor està destinada a morir. Freud manifesta la seva incomprensió pel fet que la caducitat de la bellesa pugui enterbolir el plaer que ens proporciona. Així mateix no comparteix que la limitació temporal faci malbé la bellesa de l'obra artística o de la producció intel·lectual.

Freud identifica la posició de Lou amb la pretensió de l'eternitat, una rebel·lia que lliga amb

"l'etern femení" i diu que més endavant va poder descobrir amb sorpresa que les fragilitats femenines li eren alienes. La posició de Rilke, el jove poeta, és la del tedi, una operació de tancament, de clausura, que Freud descriu com un vestir-se de dol amb anticipació. Freud localitza el fet de no poder gaudir de la bellesa i la impossibilitat del dol en funció del fet que no es pot perdre un objecte. L'objecte no pot caure per la rebel·lia que comporta la idea de l'eternitat o pel tedi universal com a operació de clausura.

La caiguda

La raó d'Occident va marcar un episodi que té una relació directa amb la caiguda, com l'inici de la bogeria de Nietzsche. Un cavall cau a terra, és colpejat pel cotxer i Nietzsche, plorant, s'abraça a l'animal. Aquest esdeveniment de profunda significació és considerat l'inici de la bogeria per la dificultat de la raó a situar una diferència entre el cosemblant i el proïsme.

El cosemblant està en relació amb el que és similar i el mirall, però el proïsme és aquell buit de l'Altre que també és en mi, o fins i tot en aquella maldat del proïsme que també habita en mi.

El que cau de la naturalesa, Lacan ho formula amb la pregunta: "¿què és un quadre?", a *Els quatre conceptes*. Relata l'estranyesa d'una pel·lícula a càmera lenta, on Matisse és filmat mentre pinta. Per

l'extrema rapidesa de les pinzellades parla de la pluja del pinzell, de les pinzellades que plouen del pinzell del pintor, gairebé sense elecció. Es desplega un fet diferent de l'organització del camp de la representació i es posa en joc tota una altra cosa. Aquesta altra cosa, que interroga amb la pluja del pinzell, el porta a formular: "Si un ocell pintés, ¿no ho faria deixant caure les seves plomes, una serp les seves escates, un arbre traient-se les erugues i deixant ploure les seves fulles?"

¿No deixa Freud caure les seves plomes en el camí de tornada del cim?, o com diu Nietzsche: ¿no ens frega l'alè del buit, no estem caient cap a enrere, cap a un costat, cap endavant?

Jean Genet i Rembrandt

Jean Genet, comediant i màrtir, ens diu que la nostra mirada pot ser sagaç o parsimoniosa. Això no depèn de nosaltres sinó de la cosa mateixa, tant si l'objecte es precipita davant nostre com si la lentitud el torna costós i pesat.

A *El que queda d'un Rembrandt* tallat a trossets, Genet descriu el jove Rembrandt quan tenia 20 anys passant tota l'estona davant el mirall. Ben plantat, aferrat a ell mateix, s'hi mira no per arreglar-se i sortir corrents al ball, sinó complaent i en solitud. Els seus autoretrats reflecteixen aquesta captura davant del mirall. Però després d'haver perdut la seva mare i la seva dona, el seu ull i la seva mà

s'alliberen. La seva pintura canvia radicalment a partir de la mort de les persones a qui més estimava. Fins i tot, quan pinta autoretrats com el de Colònia, el rostre i el fons són tan vermells que tot el quadre, segons Genet, fa pensar en una placenta assecada al sol. En castellà, es fa servir el terme *caducas* per designar la placenta, allò que com a resta es desprèn.

Genet conclou amb el que podem anomenar un pas de l'estètica a l'ètica en relació amb l'objecte i la seva pèrdua: "Va caldre que Rembrandt es reconegués com un ésser de carn, de carnassa, de sang, de suor, de tendresa i d'intel·ligència, cada una saludant les altres."

Passa de l'estètica a l'ètica, del cosemblant al proïsme, del mirall al quadre, del narcisisme a la manca d'objecte.

L'avenir

Per acabar, relatarem una petita història de Lacan en relació amb la seva pròpia experiència de vida. Es troba allotjat en una residència a Londres, acompanyat de la seva dona, convidat per una institució francesa lligada a la cultura. Al matí la seva dona li comenta: "El professor D és aquí". El professor D era el mestre de llengües orientals de Lacan, i com que se sorprèn per l'afirmació de la seva dona, li pregunta per què ho sap. "He vist les seves sabates aquest matí", és la resposta.

Lacan no s'acaba de creure que un parell de sabates al passadís siguin suficients per revelar la identitat del professor D. A més, res no li fa suposar que pugui ser a Londres. Però al cap d'una estona, en sortir de l'habitació, veu amb sorpresa el professor D vestit amb bata, on entre els faldons s'entreveuen els calçotets universitaris. Per tant, conclou, aquells grans sabatots del professor D estan en relació amb el seu ésser.

Llisca ara el seu pensament cap a la pintura de les sabates de Van Gogh i es pregunta perquè ens commouen. Segurament perquè denoten el camí recorregut, el trajecte d'una vida. També perquè assenyalen l'esforç i el registre del que és humà. Però no és ben bé per això, sinó perquè, segons Lacan, són allà per ser llençades. Una cosa que es desprèn del cos, que cau, que caduca, que té la condició de ser transitòria. En aquest pas de la bellesa al que és bell, el que es desprèn estableix una vora i és aquesta vora la que ens pot oferir l'avenir.

Bibliografia

- **Freud, S.** (1973). "Caso del hombre de las ratas". *Análisis de un caso de neurosis obsesiva* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1909). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. II).
- **Freud, S.** (1973). *Estudios sobre la histeria* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1895). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. I).
- **Freud, S.** (1973). *La dinámica de la transferencia* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1912). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. II).
- **Freud, S.** (1973). *La interpretación de los sueños* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1900). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. I).
- **Freud, S.** (1973). *Lo perezadero* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1915). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. II).

- **Freud, S.** (1973). *Los instintos y sus destinos* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1915). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. II).
- **Freud, S.** (1973). *Más allá del principio del placer* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1920). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. III).
- **Freud, S.** (1973). *Observaciones sobre el amor de transferencia* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1914). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. II).
- **Freud, S.** (1973). *Psicopatología de la vida cotidiana* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1901). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. I).
- **Freud, S.** (1973). *Tres ensayos para una teoría sexual* (traducció d'L. López-Ballesteros y de Torres, ed. original 1905). Madrid: Biblioteca Nueva (Obras Completas, Vol. I).
- **Lacan, J.** (1986). "Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964". *Seminario XI*. Buenos Aires: Paidós.
- **Lacan, J.** (2003). "La transferencia 1960-1961". *Seminario VIII*. Buenos Aires: Paidós.