

Cauces de la feminidad y pulsión de muerte.

Voy a intentar, en este breve recorrido, dar cuenta de la articulación que encuentro entre un tema que es de mi interés desde hace algún tiempo, la Feminidad, y la lectura de la noción de Pulsión de Muerte tal como fue abordada durante estos dos años en el Seminario “La Pulsión de Muerte y la clínica”, dictado por Daniel Huberman.

La idea central de esta presentación consiste en que la pulsión de muerte es la vía, el empuje, el medio, que conduce al Sujeto hacia un campo desconocido, oscuro, sin definición; y es la noción de Feminidad –tal como podemos definirla en nuestra práctica- la *escritura* de aquello que hunde sus raíces en ese campo que es el campo central del goce.

La insistencia disruptiva, el carácter desadaptativo de la pulsión expresado en la compulsión de repetición –que Freud teorizó a propósito de las neurosis traumáticas, las neurosis de guerra y la reacción terapéutica negativa- constituye el pulso, la pulsación, que insta al sujeto a ir más allá de sus fronteras protectivas.

Podemos preguntarnos ¿para qué? o ¿Por qué revestiría alguna importancia para el sujeto, ir más allá de lo que el Principio del placer establecería como límite? Más aún, cuando lo hace por procurar al aparato psíquico una cantidad de estímulo que no sea intolerable para el sujeto. ¿Por qué no entregarse entonces a las bondades que este Principio promete y dedicarnos a fortalecer los diques que detienen la asolada pulsional? Porque éste se nos presenta, en las formulaciones de Freud, desdoblado en dos aspectos que son contradictorios: uno, ligado a la función reguladora del aparato psíquico, en tanto amortigua el estímulo, y en ese sentido gobierna la búsqueda del objeto de satisfacción; y el segundo, en tanto heredero de aquella instancia del ‘principio de inercia’ propia de la descarga del estímulo, de lo que Freud llamaba “energía libre”, en otros términos: la *sustancia de goce*. En su Seminario de 1974, *El saber del psicoanalista*, Lacan argumenta que la `bipolaridad` (Principio

de placer / Principio de realidad) es insostenible. A partir del giro freudiano del año 1920, en que la repetición (el retorno) como correlato de la represión, no son producto de la cobardía humana, sino un hecho de estructura, ¿cómo hablar de un Principio? “...*si hay más allá, no hay principio*”. En suma: el principio de placer –que no es hedonismo- consiste en `bajar la tensión`, y se pregunta, y yo con él, ¿de qué podríamos gozar, si no de que se produzca una tensión? Que ese límite sea rebasado implica una complejidad por lo que “*ella (la cantidad) no se vuelve capaz de ir más lejos, más derecho hacia lo que sería su meta, sino que se complejiza, se difunde en el organismo psíquico...*” (Clase 5, seminario La Ética). La complejidad señalada –con visos destructivos, arrasadores y mortíferos- revisten un peligro para el Yo del sujeto; la envoltura del Ser – en cuanto consistencia imaginaria del Yo- se encontrará rasgada, herida de muerte por el empuje que la pulsión imprime.

Yo diría: el límite tiene un nombre que no es la regulación placer-displacer; el nombre del límite es el Falo (simbólico), significante *princeps* de nuestra experiencia. Y en este sentido, me parece que es esta noción la que nos permitirá zanjar la contradicción señalada: que el principio de placer es regulador del aparato, “*modela, tempera, apuntala las gestiones*” de la cantidad amenazante, impone rodeos y es lo que redunda en el recorrido del circuito en torno a los objetos sucedáneos del *a*. Pero es la insistencia pulsional –en un más allá del Falo- lo que empuja hacia su *realización*.

Decía que la noción de *falo* me parece clave en este punto, porque es en una tensión entre éste y su *exceder* que se juega la *realización de lo imposible* en el sujeto. Juego de tensión entre el *falo* que –en las palabras de Juan B. Ritvo- es “*medida mensurable de lo inconmensurable*”- y el exceder propio de lo real. ¿Cómo se define lo inconmensurable? Se trata de lo inconmensurable propio de la diferencia entre los sexos, es lo imposible dentro de lo posible de nuestro universo, que es el campo de la clínica del sujeto parlante. Tiempo atrás era habitual hablar –yo lo pensaba así también- de lo real ligándolo al mundo de los astros, y aparecía la pregunta acerca de si los astros gozaban tal como si nos preguntáramos

por el sexo de los ángeles; me parece más fecundo pensarlo en el contexto de nuestra clínica que en el terreno de la metafísica. En ese contexto, el falo como medida mensurable, que no es medida específica, va a generar un “infinitamente pequeño entre” como en la fábula de Zenón de Elea, diferencia no zanjable, como los pasos de Aquiles siempre se está un poco más acá o un poco más allá, por exceso o por defecto, pero nunca coincidencia, encastre, nunca complementariedad.

En ese inconmensurable, el falo es medida mensurable y funciona como límite a la apertura que caracteriza a la feminidad. Es la apertura que incumbe a la receptividad, al azar, al fuera de cálculo; y es cierto que está más cerca de las mujeres, pero no “va de suyo”, como dirían los españoles. Es más factible que venga de la mano de las mujeres por su relación al vacío, su posición sexuada se constituye en torno a un vacío, pero es antes que nada una posición que excede los binarismos hombre-mujer, macho-hembra, activo-pasivo. Es “posición” tercera: radial, centrífuga, receptiva, va más allá del falo, lo excede sin excluirlo. Me gusta mucho, por novedoso y enriquecedor, el planteo que hace Ritvo al respecto: dice que *hay un goce femenino que sigue siendo fálico*, pero que tiene un aspecto diverso a la falicidad masculina, el goce fálico masculino es centrípeto, localizado; goce avaro, egoísta, se le suele decir. En verdad, la falicidad está soportada en la masculinidad, es donde encuentra su paradigma, a la apoyatura en el órgano masculino se debe su pregnancia imaginaria. Pero sólo es falicidad al encontrar el límite que constituye lo femenino, de lo contrario estaríamos haciendo una yuxtaposición entre falo y pene.

Me parece que esta lectura erradica el “binarismo” en el que con tanta facilidad cae nuestro pensamiento (al menos el mío). La alternancia presencia / ausencia que el Falo introduce no se reduce a la oscilación fijista entre un término y otro; sino que en su potencia inaugura la instancia tercera. Cito:

“...de la presencia que se evapora, que se exhala, que deja el rastro de sí en una ausencia que nunca es pura y simple ausencia porque indica positivamente una retracción, un repliegue que puede desplegarse pero a condición de que algo suyo, por lo pronto y a la postre indeterminado, se conserve plegado”.¹

De modo que el Fallo funda una direccionalidad, que no es teleológica, pero no por fugaz carece de eficacia.

Me gusta pensar que la feminidad es la escritura de la exterioridad de ese campo central, que alberga el “a” –al que Freud llamó la Cosa- hunde sus raíces, se sumerge en él, roza su fondo, siempre y cuando se cuente con ese símbolo, esa marca que es límite. A veces en la fijación del síntoma histérico, se apela a la rigidez, por no poder contar con ese límite que es, ni más ni menos, que un trazo.

La poesía, la épica y la lírica son géneros eminentemente femeninos, por extender sus voces más allá del sesgo semántico. En esta ocasión tomé una obra lírica de Giacomo Puccini: *Turandot*, que me permite ubicar el recorrido desde el síntoma histérico (y su cristalización fantasmática reivindicatoria) hacia la feminidad. Es una obra que Puccini dejó inconclusa, al sorprenderlo la muerte el 29 de noviembre de 1942 luego de una breve enfermedad, razón por la cual fue Franco Alfano quien le dio fin a pedido del Maestro, y siguiendo sus notas. Basada en un poema épico de la literatura persa (*Nezami*), esta historia inspiró a un orientalista francés –François de la Croix- quien hizo de la princesa rusa originaria de la historia, por sustitución, una princesa china cruel y despiadada, con lo que resaltó la majestuosidad y el dramatismo a la pieza.

Me voy a centrar en dos arias de la obra, la segunda y la tercera.

La historia comienza cuando en el pueblo de Pekín los mandarines del emperador emiten una proclama informando que la Princesa Turandot se casará con el príncipe que responda correctamente los tres acertijos

¹ RITVO, Juan B. (2009). *Figuras de la feminidad*. Buenos Aires: Ed. Letra Viva (p.51).

impuestos por su Majestad; de lo contrario el pretendiente morirá. Lo que, de hecho, sucederá con el príncipe de Persia cuando salga la luna. Mientras, llega a la ciudad un anciano ciego, Timur, acompañado por una mujer que le sirve, Liú. El anciano cae en la calle y es asistido por un joven extranjero, que no es otro que Calaf, quien reconoce en ese anciano a su padre. Calaf, aunque no revela su identidad –por lo que será llamado durante toda la obra “el ignoto”- es un príncipe tártaro. El pueblo pide clemencia para el sentenciado a muerte, y Calaf condena el despreciable acto. En ese momento, se hace presente Turandot, *princesa de hielo*, quien haciendo gala de su crueldad ordena, impertérrita, proseguir con la ejecución. Calaf queda prendado por la belleza de esa mujer. En el Segundo Acto, cuadro II, Turandot, en una bellísima y emotiva escena, presenta, lo que podríamos llamar, su síntoma (ver poema en el Anexo del trabajo). Turandot, identificada a una antepasada, su abuela, toma sobre sí la bandera de la reivindicación por las mujeres mancilladas en la horrorosa asolada tártara: *“En aquel tiempo que todos recuerdan/y todo fue espanto y estruendo de armas.”* Su abuela, Lo-u-Ling, devastada por un ‘extranjero’, a quien Turandot venga desafiando a los que la pretenden a una prueba mortal, por medio de tres acertijos: *Oh! Príncipes que en largas caravanas / Desde todas partes del mundo acudís / a probar vuestra suerte.../ yo vengo en vosotros aquella pureza / aquel grito y aquella muerte! / Nadie me tendrá jamás!* La posible relación con un hombre está significada para ella como ‘posesión’, por lo que –al al modo histórico- los convoca suscitándoles el deseo, con la íntima y secreta condición de sustraerse del encuentro que le permitiera gozar. Claro que en ese escamoteo también hay un goce, pero no precisamente el viviente; gozar de la falta y gozar de la carne son dos cosas diferentes. Encontramos la doble vertiente del síntoma: la identificación narcisista de “querer ser”, encarnar el Ideal de mujer intocable; y la insistencia pulsional: *cortar la cabeza de los hombres*. Con ello, confirmar que los hombres son seres despreciables; exaltación de la castración por la vía imaginaria, a la vez que indica la pretensión de castrar al Otro, cortar la atadura al Deseo del Otro que le impide hacer su propio juego.

Turandot anuncia los acertijos: *¿Quién es el fantasma que cada noche nace de nuevo en el hombre y muere cada día?* El príncipe piensa y acierta: *“la esperanza”*. Nuevamente ella pregunta: *¿Qué es lo que flamea como una llama y no es fuego, y arde como la fiebre, pero se enfría en la muerte?* El príncipe responde: *la sangre*. Finalmente temblorosa y perdiendo la compostura, la tercera pregunta: *¿Qué es lo que quema como el hielo, y cuanto más frío es, más quema?* Al verlo dudar, Turandot ríe por la suerte del concursante. Éste, mirándola a los ojos y admirando su belleza, se reincorpora triunfante y responde: *Turandot*. Ella clama a su padre por piedad, que la salve, que no la entregue en manos de un extranjero, pero el emperador replica que la palabra fue dada. El príncipe, al ver la resistencia de la princesa, invierte el juego y le propone un acertijo: si ella adivina su nombre antes del alba, él morirá. Ella acepta la propuesta.

En el Acto III, Turandot clama como un trueno que quien conozca el nombre del ignoto y no lo diga morirá. Liú, quien no duda en morir por amor, bien podría encarnar aquella que la representa por ‘procuración’, la Otra, que la sorprende al jugar su acto hasta el extremo, suicidándose. El príncipe le expresa su indignación ante tanta crueldad, y luego de una larga conversación besa a la Princesa, quebrando su rigidez. Turandot, perdiendo la compostura, le confiesa sus sentimientos a partir del momento en que lo vio, acepta su derrota, y le hace un pedido muy peculiar: que no la estreche entre sus brazos. Punto de mayor tensión sintomática: se le hace evidente su deseo por él, pero le pide no satisfacerlo. Dice Lacan, en su Seminario De un Otro al otro (1969): *“...la dialéctica misma del placer... lo que implica de un nivel de estimulación a la vez buscado y evitado, de un justo límite, de un umbral, incluye la centralidad de una zona –digamos- prohibida porque el placer sería allí demasiado intenso.”* Cómo no advertir que si el neurótico pone tanto empeño en evitar el placer (que es goce), aunque clame a cada paso por él, no sería sino por tener como horizonte un goce absoluto, el Todo!

Retomo la historia. El príncipe con resignación revela su nombre: “*Io son Kalaf, figlio di Timur*”. **Cuadro II.** El emperador se hace presente junto al pueblo para que su hija revele el nombre del misterioso pretendiente. Esperan expectantes y Turandot dice a su padre conocer ese nombre: “*Il suo nome è...Amor*”. La celebración alumbra un triunfante final.

La confesión de su derrota no es otra cosa que señalar que algo en el plano del narcisismo ha caído, que ya no está dispuesta a alimentar el fuego del templo paterno cual Virgen Vestal. La pérdida de su compostura lo confirma: ¿Qué sería ésta, si no la manifestación de la detumescencia fálica? En la *descompostura* de la Imagen de sí hay un más allá del falo –que no lo excluye- un consecuente traspaso de la barrera, asomo de la feminidad al fundamento. No nos dejemos tentar por el más habitual de los sentidos de la palabra “Amor”, lo que nos conduciría por el sendero de la pretensión de unión, porque Turandot parece encontrar en esas letras un nombre, algo que es tan novedoso para ella como para él. Calaf la hace causa de su deseo (no aceptó las mujeres, ni las riquezas que le ofrecieron para hacerlo desistir de la prueba), era ‘esa’ mujer a quien quería. En cuanto a ella, ser la mujer de un hombre, que éste la marque con un trazo, levanta la rigidez defensiva y permite que su hielo se derrita, como dice en su verso: “*con esa fiebre que me viene de ti.*”

ANEXO

Opera: TURANDOT. Acto II: In Questa Reggia

En esta corte,
hace mil y mil años,
resonó un grito desesperado.
¡Y aquel grito,
de generación en generación
se refugió aquí, en mi alma!
¡Princesa Lo-u-Ling,
dulce y serena abuela que reinaste
en obscuro silencio,
en puro gozo,
y desafiaste inflexible y segura
al áspero dominio,
hoy revives en mí!

MULTITUD

Fue cuando el rey de los Tártaros
desplegó sus siete banderas.

TURANDOT

Pero en la época
que todos recuerdan
hubo espanto y terror y estruendo
de armas.

¡El reino vencido! ¡El reino vencido!
¡Y Lo-u-Ling, mi abuela,
fue arrastrada
por un hombre como tú,
por un hombre extranjero como tú,
en aquella noche atroz
en que se apagó su fresca voz!

MULTITUD

Siglos ha que ella duerme
en su enorme mausoleo.
¡Oh, príncipes,
que en largas caravanas
desde todos los rincones del mundo
venís hasta aquí a jugaros la suerte,
yo vengo en vosotros, en vosotros,
aquella pureza,
aquel grito y aquella muerte!
¡Aquel grito y aquella muerte!
¡Nadie jamás me tendrá!
¡Jamás nadie! ¡Nadie me tendrá!
¡El horror que la mató
está vivo en mi corazón!

¡No! ¡No! ¡Nadie jamás me tendrá!
¡Ah, renace en mí el orgullo
de tanta pureza!
¡Extranjero!
¡No tientes a la suerte!
¡Los enigmas son tres,
la muerte una!

CALAF

¡No! ¡No!
Los enigmas son tres,
¡una es la vida!

TURANDOT

¡No! ¡No! ¡Los enigmas son tres,
la muerte una!

CALAF

¡Los enigmas son tres,
una la vida!

ENCUENTRO ANUAL LACANTERA FREUDIANA 2014
Sábado 29 de noviembre de 2014

