

**Cátedra Modelos y Teorías IV**  
**Primer cuatrimestre 2011**  
**Ciclo de conferencias sobre psicoanálisis**  
**“El inconsciente freudiano y el nuestro”**

Auditorio de Humanidades  
Mario Bravo 1259 – Planta baja  
Coordinación: Lic. Isabel García

*Este año, el título del capítulo II del Seminario XI de Jacques Lacan nos guiará en el trabajo de explicar que el hecho de afirmar que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” introducido por Lacan en su “retorno a Freud” tiene consecuencias decisivas para sostener al psicoanálisis como práctica de lectura del inconsciente. Se tratará, entonces, de retomar las preguntas freudianas por las relaciones y diferencias entre la primera y la segunda tópica, las relaciones del psicoanálisis con la lingüística moderna, la pregunta por la metáfora y el sujeto, por la metonimia, la censura, el deseo y su interpretación, como por la posición del analista habida cuenta de los efectos en la cultura de más de cien años de existencia del discurso del psicoanálisis.*

17 de junio

La pubertad: la puesta en acto de las marcas

16:00 horas: Presentación del video de la obra de teatro  
“El despertar de la primavera” de Frank Wedekind

17:30 horas: Comentarios y debate

Pablo Drutman\*

Alicia Majul \*

Maco Lizaso\*

“Que lo que Freud delimitó de lo que él llama sexualidad haga agujero en lo real, es lo que se palpa en el hecho de que al nadie zafarse bien del asunto, nadie se preocupe más por él. Sin embargo, es una experiencia al alcance de todos. El pudor la designa como lo privado”.

J. Lacan

J. Lacan hace un comentario en 1974 sobre la puesta en París de la obra de Frank Wedekind de 1891, retomada en las actas de Viena por la Sociedad de los Miércoles. En 2010 Pablo Drutman, dirige y realiza la puesta en escena de la obra en el Espacio VOEM en San Isidro. A las 16 se realizará la proyección de la filmación de la citada obra de teatro y a las 17 y 30 la presentación de pequeños fragmentos de la filmación y los comentarios a cargo de Pablo Drutman\*, Maco Lizaso \* y Alicia Majul\*.

\* Pablo Drutman es director y realizador de teatro. Comenzó sus estudios artísticos a una edad temprana, especializándose en comedia musical. Realizó estudios y trabajos en Argentina y Estados

Unidos. Actualmente reside en Argentina, donde se especializa en educación y cursa la licenciatura en Psicología en la Universidad de Palermo.

\* Maco Lizaso es actriz. Entre sus trabajos más recientes se destacan "El despertar de la Primavera" dirigida por Pablo Drutman y "Confidencial, pistas de un asesinato" dirigida por Sergio Lombardo. Realizó estudios en Argentina y Estados Unidos. Actualmente se especializa en educación, como docente y coordinadora del Departamento de Teatro de la Escuela Inicial y Primaria del Colegio Northlands.

\* Alicia Majul es psicoanalista, fue adjunta de Psicoanálisis Freud Cátedra II de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, docente del curso de Posgrado en Psicoanálisis de la Facultad de Medicina de la UBA, y es actualmente titular de la Cátedra Psicoanálisis Freud I de la UCES.

### **Trailer de la obra de teatro Despertar de Primavera - Pablo Drutman**

[http://youtu.be/r\\_CMWYNWjQA](http://youtu.be/r_CMWYNWjQA)

### **Comentario de Alicia Majul sobre "El despertar de la primavera", de Frank Wedekind**

En esta obra es muy importante tener en cuenta que fue escrita en 1891. Digo, antes de que Freud dijera todo lo que dijo sobre la sexualidad infantil. En el año que Lacan dictaba el Seminario RSI, fue en ese mismo año - no lo digo por una cuestión simplemente cronológica, sino porque creo que eso reviste una importancia - en el año en que el dictaba RSI, escribió el prefacio para esta obra que la iban a dar en París. Según cuenta Miller, fue a pedido de él que lo escribió.

El prefacio que escribe Lacan empieza –es muy difícil el prefacio, es una hojita pero la verdad muy complicado - él comienza con una frase que remarca la importancia que tiene la sexualidad infantil en aquello que va a ocurrir en la adolescencia. Lacan dice: "el adolescente no soñaría con hacer el amor sino el despertar de su sueño". Es decir una puesta en juego de esa temporalidad de la que hablaba Freud en relación a la sexualidad humana. Porque, como decía Isabel hace un rato, hay una metamorfosis; Freud la llamó de la *pubertad*. Esa metamorfosis es un tiempo de avatares subjetivos, de vueltas, de retornos. Después de una adormecida latencia, vuelve, retornan las teorías sexuales infantiles, la resignificación del complejo de Edipo, pero todo esto a la luz de un goce sexual posible.

Mauricio –yo traduzco los nombres – Maurice, lo dice de este modo: "Para mí, fue como si me hubiera caído un rayo". Este es el modo que tiene Mauricio de decir lo que le pasaba. La escena entre Mauricio y Melchor, que lamentablemente se escuchaba mal, quedó ahí. Digamos, nada es más armónico al *phylum* del discurso freudiano, o podríamos decir psicoanalítico, que la escena entre Melchor y Mauricio, cuando ellos están hablando. Porque esa escena deja en claro algo, que siempre me resultó muy llamativo en Freud, que en Tres Ensayos Freud lo que deja claro es que la sexualidad queda por fuera de lo natural. Por más que Melchor hace esfuerzos en

esa escena, por intentar pensarla como algo instintual, Mauricio le dice: “sí, eso es natural, pero para los animales”. Y ante ese rayo que cae, como dice Mauricio –“para mí fue como si me hubiera caído un rayo”-, ante ese rayo el púber cuenta con un pararrayo. Cuenta con lo que adquirió, no sin pérdida, en la primera vuelta edípica. Como dice Lacan, “tiene títulos en el bolsillo”. Lacan dice “títulos de virilidad”, que en el momento en que los adquirió, no puede usarlos. No puede ejercerlo, no está digamos...está despojado del ejercicio de las funciones que habían empezado a despertar cuanto en la adolescencia, en la pubertad, se renueva esa demanda de goce del otro, que en la adolescencia asume la figura del Otro sexo. Es en ese momento que el púber, que el adolescente puede sacar los títulos, si es que los tiene, y si todo marcha bien, utilizarlos.

Pero a Mauricio, se le pedía otro título, un solo título: que estudie, que apruebe, que pase de curso. Digamos, él se quejaba, pero se extenuaba. Mauricio se extenuaba con Homero, con latín, con el griego, con los paralelepípedos, con las ecuaciones; y esto estaba absolutamente desprovisto de un anclaje en la sexualidad. Por eso me parece importante, era una mera obediencia a los designios paternos, a los ideales, a los ideales de los padres, a tal punto el estudio en Mauricio no hace cuerpo con los enigmas sexuales que tiene, que le pide a Melchor que le haga un ejemplo, que lo instruya, que le escriba acerca de cómo es eso. Es decir, Mauricio tiene otro texto, lo que no puede es escribirlo él. Él no puede acceder a ese otro texto. Ahora, lo que me parece notable del pedido es que él le dice a Melchor, que le haga el escrito y que se lo coloque en alguno de sus libros. Entonces, en algún momento, como por casualidad, no va a tener más remedio que mirarlo, no se podrá hacer el distraído, y ahí sí le echará un vistazo. Es decir, como si fuera un capítulo más del saber, el saber sexual, como un saber suplementario, el capítulo faltante. Ya ahí, Wedekind, con un acierto deslumbrante, cuando Mauricio le hace este pedido, Wedekind le hace decir a Melchor, que él es como una señorita. Y me parece que a tal punto no estaba Mauricio legitimado en su real sexual, que él solo cree ser, si se amolda –a lo que vos llamabas este ideal- a este requerido rendimiento escolar que le piden estos otros, solo para el goce fálico de los otros.

Cuando se puede anudar la sexualidad a esa demanda de goce, se podría decir que ahí hay una conjunción, se puede lograr esta conjunción entre muerte y sexualidad. Muerte y sexualidad eran los pensamientos que decía Freud eran pensados y reprimidos en el olvido de un nombre propio. Si se quita esa conjunción de muerte y sexualidad, Mauricio promete suicidarse si desapruueba y efectivamente se pega un tiro en la cabeza.

Wendla también anticipa su fatal desenlace. El despertar de primavera se abre con la escena de la mamá y Wendla, que cuando la mamá le dice algo así como: “*uy, cómo serás vos cuando las otras te hagan no sé qué*”, Wendla responde: “quizás no viva para ese entonces”. Retenida, como estaba Wendla, en ese goce materno de niña angelical, cerrada como tenía Wendla las puertas a la sexualidad, Wendla busca alguna salida. No tiene muchos recursos pero busca alguna salida. Uno podría decir, busca una salida a esa frase mortífera de la madre: “Eres mi único amor”. Bueno, un amor complicado ése porque la deja a Wendla extraviada, no con la dimensión de extravío que dice Lacan, es propia de las mujeres. Wendla no queda con una dimensión de extravío, buscando por la vida. Wendla queda perdida, extraviada. Wendla, y ella

lo dice, no puede soñar. No puede soñar con ser grande. Ella dice que tiene insomnio. Dice por las noches es acechada con esos pensamientos. Y Wendla busca una salida, busca una salida, y a Melchor. Lo más cerca que puede estar Wendla de una salida, es pedirle a Melchor que le pegue, que es la escena que seguramente vieron. Es decir, sin un aval simbólico, ni una cubierta imaginaria eficaz, legitimada por este Otro, en esta nueva imagen que Wendla necesita, o que Wendla habría necesitado. Pero la madre no la podía perder como objeto de su goce. Sin esa cubierta imaginaria, digo, a Wendla no le queda más que ofrecer su cuerpo muerto.

Ahora, Mauricio le pide, le implora a Melchor que le haga un escrito, Wendla le suplica a Melchor que Melchor le pegue. Melchor, con todos los tormentos propios de un adolescente -sin tormentos no hay adolescencia- con todos los tormentos propios, Melchor cuenta con algo. Melchor, para tomar una insignificancia ya que hoy se habló de eso, Melchor puede leer *El Fausto*, aunque su mamá le diga que no es tiempo de que lo lea, no lo va a entender. Melchor le dice: "*vos no sabés, vos no sabés. Yo puedo apreciar la grandeza de esta obra*". Es decir, Melchor, al igual que Wendla, no cree en el saber de la madre, pero a diferencia de Wendla -porque Wendla tampoco cree en la cigüeña- Melchor puede construir un saber propio. Wendla no puede construirlo.

Freud dice, se deben acordar, que uno de los logros psíquicos más importantes y más dolorosos de la adolescencia, es el desasimiento respecto de la autoridad de los padres, y a eso lo llama *un progreso cultural*. Del mismo modo, como progreso cultural, Freud se refiere en *El malestar en la cultura*, al pasaje de la madre al padre.

Para mí, el desenlace de la obra -con las diferencias incluso que Pablo hizo en la puesta-scenifica aquello con lo que Melchor cuenta. Quiero decir, lo que aparece al final de la obra, para Melchor, estaba desde antes. Sobre el telón de fondo de la muerte, aparece el Enmascarado. "El Enmascarado", Wedekind lo escribe con mayúscula, en tanto es un nombre. No es la descripción de un rasgo. En ese sentido, me pareció brillante lo de Pablo de sacar esa máscara. Se lo veía muy oscuro, pero los enmascarados que puso Pablo, levantan su máscara. Quiero decir, el Enmascarado no es la descripción de un rasgo, es un nombre. El Enmascarado -acá viene la parte complicada del prefacio de Lacan- el Enmascarado hace una serie de intervenciones, la verdad, muy interesantes. Podríamos decir, siguiendo esa línea, intervenciones para poder conjugar sexualidad y muerte. Porque lo primero que hace el Enmascarado es deschavar a Mauricio, ¿deschavar qué? El discurso de Mauricio, ese discurso hueco, vacío, jactancioso, que después él mismo lo reconoce. Un discurso que proviene de la impotencia de Mauricio, pero que él hablaba de la superioridad de los muertos o de los vivos...Pero lo primero que hace el Enmascarado es deschavarlo, separa vivos de muertos. A Mauricio lo manda con los cadáveres. Pone un orden el Enmascarado, pone las cosas en orden. A Mauricio con los cadáveres. Lacan dice: en el único lugar donde puede contarse. A Melchor, a mí me parece que lo más importante es que a Melchor le dice un no, no a que tome la mano de Mauricio. El Enmascarado le facilita de este modo a Melchor poder separarse de este goce mortífero con el otro. Hace intervenir el deseo. Hay una definición que hace el enmascarado verdaderamente interesantísima, cuando Melchor le pregunta qué es la moral. Y el Enmascarado le dice: la moral es un producto real de dos cantidades imaginarias. Esas dos

cantidades imaginarias son el deber y el querer. Una frase que arroja luz, digamos, sobre el entrecruzamiento entre la ley y el deseo. Entonces digo, el Enmascarado hace intervenir el deseo. Cuestión que en la moral deja de tener -hay un diálogo interesante de Melchor con él acerca de la moral- la moral deja de tener el peso más mortificante en ese punto, también tiene que ver el querer en la moral. La última intervención del Enmascarado, en la obra de Wedekind - y tiene un poco de la puesta de Pablo-, en el original -él (Pablo) también lo tenía en el original pero lo quiso hacer distinto-, en la obra de Wedekind el Enmascarado tiene una intervención silenciosa. Le da el brazo y lo conduce a la salida, a Melchor. Pablo lo hizo de otro modo, en principio puso varios enmascarados. Pero además hizo que la salida de Melchor estuviera conducida por los enmascarados, porque salen unos primeros, después hay uno que lo vi de nuevo hoy que se da vuelta y le dice vamos. Y lo conduce, el Enmascarado de todas maneras lo conduce a la salida.

En el prefacio que mencioné al comienzo, que Lacan escribe para esta obra, Lacan coloca el Enmascarado como uno de los Nombres del Padre. Lacan va a decir que cumple un papel suplementario. Es muy interesante esto, dice: "cumple un papel suplementario, hasta para el propio autor de la obra", hasta para Wedekind. Wedekind le dedica Despertar de primavera al hombre Enmascarado. Y la dedicatoria de Wedekind dice: "Al hombre Enmascarado. El autor". Y Lacan juega con la ambigüedad de esta frase y produce un giro en la dirección de esta dedicatoria. Fíjense, "Al hombre Enmascarado. El autor". Entonces Lacan dice en este prefacio: el hombre Enmascarado desencadena el final del drama, no solo por el papel que Wedekind le reserva, que es salvarlo a Melchor de la captura de Mauricio; no solo por eso desencadena el fin del drama, sino por lo que Wedekind dedica a su ficción considerada como nombre propio. Es decir, Lacan no dice, haciendo este giro en la dedicatoria, Lacan no dice Wedekind le dedica su ficción al hombre Enmascarado. Lacan dice: "Wedekind dedica el hombre Enmascarado a su ficción", si vale como nombre propio. Y cuando Lacan habla del Nombre del Padre -y por eso la puesta de siete enmascarados me pareció muy interesante- cuando Lacan habla del Nombre del Padre siempre hay una pluralidad que rodea una función. Pablo Drutman puso varios, pluralizó esto que está en juego cuando Lacan habla del nombre del padre. Ahora Lacan dice en este prefacio, "el padre tiene tantos nombres que no hay uno que le convenga, sino el nombre, de nombre, de nombre. Dos veces lo dijo de este modo Lacan, Nombre del Padre en relación al nombre, de nombre, de nombre. El otro lugar donde lo dice es en el seminario que está dictando en ese momento, RSI, donde una de las lecturas posibles es que tenga que ver con los tres registros: real, simbólico, imaginario. En RSI incluso dice, "el nombre del padre tendrá que ver con el nombre, de nombre, de nombre". Y agrega: "sin esto la eternidad hará lo que sea". Eternidad que no es inmortalidad. Recordemos que Lacan decía que la eternidad era una estafa, era una promesa de eternidad. Eternidad es...que no hay *el* tiempo, que no hay caída en el tiempo.

Yo quería agregar una cuestión, dos cuestiones. Primero detenerme en una cosa que me interesó que es el subtítulo que Wedekind le pone a esta obra, por demás interesante, la obra y el subtítulo. El subtítulo es Tragedia infantil. A diferencia de la tragedia antigua, sabemos que la tragedia clásica no necesita de la intervención de los dioses sobre los hombres. Basta con que

algún hombre sea verdad, una acción sobre otro, y que eso sea de determinada manera y esa acción lo es para la muerte. Los griegos a esto lo llamaron *hamartia*. Lacan lo traduce como error de juicio, trágico, trágico por las consecuencias que tiene sobre el sujeto. La obra de Wedekind es trágica, es una tragedia. Mauricio y Wendla no pueden responder de otro modo más que con la muerte. Pero yo creo que el subtítulo Tragedia infantil, que no es tragedia menor, el subtítulo nombra la dimensión trágica inherente a la constitución del sujeto. Lacan en La ética dice, que la ética del análisis implica hablar expresamente la experiencia trágica de la vida. Cuando Lacan habla de la experiencia trágica de la vida, no está hablando de lo que anuncian los oráculos, ni del designio de los dioses, ni de la muerte; habla de la experiencia trágica del deseo. También es cierto que Lacan dice que la ética del análisis no solo tiene que ver con la dimensión trágica de la vida, sino con la dimensión cómica; y dice además que esto no es incompatible. Lo tragicómico existe. Quizás es la raíz de la experiencia humana. Se podría pensar cómo lo trágico y lo cómico están presentes en las relaciones del sujeto con el otro, podríamos pensar en operaciones lógicas de las que habló Lacan, alienación y separación. La alienación tendría más que ver con la comedia, ahí donde el sujeto está alienado al discurso del otro, donde el sujeto es títere de un saber que ignora, de una trama que se le escapa. Después hay un segundo momento lógico de separación, donde este títere puede ser un héroe trágico, puede poner su deseo en relación al deseo del Otro. Por supuesto que esto no será sin un carretel en juego. Sea cual fuera ese carretel. Es trágica esa separación, ese momento de separación, no porque intervenga la muerte. Como dice Lacan, ahí se pone en juego el punto débil del Otro.

Estos encuentros que armó Isabel tienen que ver, por lo que leí y lo que les dije, con el inconsciente freudiano y el nuestro. En relación a esto, quería decir esto último. Freud, en su obra, no habla del Despertar de primavera, por más que ya hubiera podido decir algo, sin embargo no habla. Sabemos que hay una reunión de los miércoles, pobre para mi gusto esa reunión, si tuvieron la oportunidad de leerlo. Freud no habla del Despertar de primavera, pero habla de otra obra de Wedekind. En Psicopatología de la vida cotidiana, hay un agregado en 1919, en la parte de Errores combinados, ahí Freud narra una pequeña historia. Es una historia que él encontró en un libro, que le pareció interesante, que se llama 'Frank Wedekind y el teatro'. Freud narra esa historia porque le permite ejemplificar algo que le interesaba en ese momento, que era: cómo se puede repetir con pertinacia una misma operación fallida. La obra de Wedekind se llama *La Censura*, y es una comedia. Una comedia en un acto. En el pasaje más serio -esta es la historia que cuenta Freud-, en el pasaje más serio de la obra, el actor tenía que decir: "el miedo a la muerte es una falacia lógica". Wedekind parece que estaba muy encariñado con esta frase que ahí mismo había escrito -por otro lado, es muy interesante-, y estaba tan encariñado que le pide al actor, le hace una indicación, le pide que haga una pausa, antes de decir falacia lógica, que haga una pausa, para que se escuche lo que iba a decir. Entonces él debía decir: "el miedo a la muerte es...una falacia lógica". Se representa la obra, el actor cumple -falacia lógica, *Denkfehler*-. El actor cumple con lo que le dijo, con Wedekind, hace la pausa; y de una manera involuntaria, y en el más solemne de los tonos dice: "el miedo a la muerte es...un error de imprenta -*Druckfehler*-. Bueno, terminó la obra y él estaba expectante a ver qué le decía Wedekind porque ni se lo escuchó...y fue Wedekind y le prodigó muchísimos elogios, que había estado maravilloso, lo cual era cierto, pero le dice: pero no decía error de imprenta, decía

falacia lógica. Se desconoce si el actor se preocupó o no con esto, qué le pasó, no se sabe. Pero a la velada siguiente, cuando se vuelve a poner nuevamente en escena *La Censura*, nunca mejor llamada, el actor en el más solemne de los tonos y respetando esa pausa, dice: "el miedo a la muerte es...una advertencia" *-Denkzettel-*. Bueno, va nuevamente, le prodiga elogios, y como al pasar, porque ya se habían hecho amigos, hablaban de arte, tenían hermosa charla; ya no quería incomodarlo, pero como al pasar le dijo: "el miedo a la muerte no es una advertencia, es una falacia lógica". Se repite nuevamente la obra y el actor, con su impecable actuación de siempre dice: "el miedo a la muerte es...una nota impresa" *-Druckzettel-*. La comedia se repitió muchas veces pero el autor, Wedekind, tuvo que dar por liquidado para siempre su concepto de falacia lógica. El acto fallido, esto que importaba tanto, no solo a Freud, sino también a Lacan: por acto, y por fallido. Eso que estalla de pronto dramáticamente cómico. Ahí donde el inconsciente se revela de manera sorpresiva, esa alienación del sujeto al discurso del Otro que se pone en escena en las formaciones del inconsciente. Lacan dice que él comenzó su enseñanza teniendo en el horizonte lo cómico. Por eso empieza además por las formaciones del inconsciente, y después pasó a la tragedia: *Hamlet*, *Antígona*, *La trilogía de Claudel*, *El despertar de primavera de Wedekind*. Pero el miedo a la muerte no es la muerte. Uno podría decir, ¿la muerte de quién? El miedo a la muerte es eso que encontró Freud en los sueños típicos y absurdos. Siguiendo a Wedekind podríamos decir, una falacia lógica. Escamotea la castración, esa operación de la cual dependen entre muchas cosas, el poder soñar con hacer el amor. Así empezamos, con el sexo.

Desgrabación y establecimiento del texto: Dra. Analía Brizzio

Revisión y corrección: Lic. Isabel García