

Psicoanálisis con niños hoy

- 1 -



# Psicoanálisis con niños hoy

- 1 -

M. Lucía Silveyra  
Isabel Goldemberg

Alicia Hartmann  
Andrea Bastos Tigre  
Anne-Marie Braud  
M. Cristina Vecino Vidal  
Eduardo Vidal  
Juan Carlos Cosentino  
Sandor Ferenczi  
Francis Rizzo



Psicoanálisis con niños hoy - 1.

Director de colección: Juan Carlos Cosentino

Asesoramiento: Anna Carolina Lo Bianco, psicoanalista, Universidad Federal, Rio de Janeiro. Eduardo Vidal, psicoanalista, Rio de Janeiro. Hilda Karlem, psicoanalista, Universidad del Aconcagua, Mendoza. Isabel Goldemberg, psicoanalista, Universidad de Buenos Aires. Jeanne D'Arc Carvalho, psicoanalista, Universidad FUMEC, Belo Horizonte.

1a edición, Buenos Aires, Imago Mundi, 2007

000 p. 20x14 cm

ISBN 000-000-000-0

CDD 0000

Fecha de catalogación: 00/00/2007

©2007, Servicios Esenciales S. A.

Tacuarí 324, Ciudad de Buenos Aires

email: info@serviciosesenciales.com.ar

©2007, M. Lucía Silveyra

©2007, Isabel Goldemberg

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

Tirada de esta edición: 1000 ejemplares

Dimensiones del cuerpo, traducido por M. Soledad Tammaro

Una superficie para el análisis, traducido por Maira Pereryra Guara

Un fetiche para los ignorantes, traducido por M. Lucía Silveyra

Observación de una fobia, traducido por J. José Caminos

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor.

# Presentación

«Para el historiador, hoy nace de ayer; para el creador, ayer nace de hoy»

*Pierre Soulages*<sup>1</sup>

Si no hay realidad prediscursiva y cada realidad se funda y se define con un discurso, se tratará del lugar del niño en la estructura discursiva.

En Freud, la pregunta por el origen, la causa, la sexualidad, lleva a la infancia y a la temporalidad, pero lo infantil deja de ser una etapa de un tiempo cronológico o lineal, para constituirse, en tanto sexualidad, en lo propio de la estructura del sujeto. De allí que la infancia remita a una temporalidad inscrita en el lenguaje.

Tiempo del inconsciente del que los psicoanalistas forman parte puesto que constituyen aquello a lo que éste se dirige. Leemos en *Posición del inconsciente* que la transferencia es una relación esencialmente ligada al tiempo y su manejo, de allí que la cura con niños implique, más que la recuperación de la historia, la producción del inconsciente en el tiempo de la transferencia, de modo que tiempo y constitución del sujeto pasan a convertirse en las coordenadas del trabajo analítico con niños.

Alain Badiou escribe que «no se puede buscar lo verdadero de la memoria. La verdad es desmemoriada, es incluso (...) el olvido del olvido, la interrupción radical captada en la secuencia de sus efectos. Y este olvido no es olvido de esto o aquello, es olvido del propio tiempo, del momento en que vivimos, como si el tiempo (*este* tiempo) no hubiera existido jamás (...) Es en esta abolición del tiempo que se engendra la eternidad de las verdades».<sup>2</sup>

*Psicoanálisis con niños hoy*. El hoy del psicoanálisis, a más de cien años del Proyecto freudiano, es un significante que va más allá de la actualidad o la actualización de una experiencia. Es un actual en curso que produce, crea e interpela la estructura. La misma lectura produce historia y abre al futuro, allí donde en el niño hay una dimensión temporal a decantar.

El inconsciente precisa tiempo para revelarse. La estructura temporal implícita a la lógica del inconsciente determina una pulsación de apertura y cierre

---

<sup>1</sup>Publicado por Henri Meschonnic en *Le rythme et la lumière*, París, Odile Jacob, 2000, p. 138.

<sup>2</sup>A. Badiou, Deleuze «El clamor del ser», Buenos Aires, Manantial, 1997.

cuyo intervalo corresponde a la producción de un sujeto. Temporalidad lógica articulada al inconsciente, inconsciente evasivo al que intentamos circunscribir en una estructura temporal. Tiempo de la estructura, tiempo pulsional, que la instauración del campo de la transferencia moldea. En ese sentido, el final del análisis, como se desprende de algunos de los trabajos, nos lleva a considerar necesariamente las particularidades que derivan del lugar del niño en la estructura.

La clínica con niños no pierde su actualidad, su hoy producido momento a momento, en el caso por caso, donde hay lugar para la novedad y la sorpresa, aún cuando se sostenga en una repetición, que no por ello será vana.

Del hoy recogemos testimonios, escritos incompletos que revisten una falta, en los que «cada uno tendrá libertad para demostrar lo que la experiencia decanta».

Experiencia del análisis, de lo novedoso que transmite lo singular, novedad introducida por el lenguaje que inventa y produce la relación del hombre a su historia, a lo perdido, a la infancia.

Psicoanálisis con niños hoy, articula la temporalidad en dos coordenadas. Por un lado, la de un grupo de analistas, cuyos trabajos hemos ido citando, que dan cuenta de una experiencia que precipita sus razones, por otro, la temporalidad propia de la cadena significativa que traduce una historia en la que, como movimiento de anticipación y retroacción, el sujeto se constituye.

Infancia, verdad y lenguaje establecen una relación original, «tiempo anterior, prehistórico que oculta los comienzos de la vida sexual», en el decir de Freud, que deja marcas y cuyo abordaje nos permite adentrarnos en el tiempo primero de la fijación a rasgos de goce que el fantasma no logra todavía velar.

Pensar la infancia, pensar los niños nos lleva al sujeto en el punto de su división, con lo cual la referencia al hombre se vuelve superflua. «No hay una ciencia del hombre desde la cual el niño sería un subdesarrollado, lo cual enmascara la verdad de lo que sucede, en la infancia, de original», leemos en *La ciencia y la verdad*.

Freud, alza la voz y defiende los títulos de la infancia, invitando a sus discípulos a reunir material sobre la vida sexual de los niños. «Tengo en este momento un caso sensacional, un hermano del pequeño *Hans* por su importancia», le escribe Ferenczi a Freud, en 1912 y le hace llegar el historial de *Arpad* que, junto con el de *Hans*, podemos leer como anticipaciones a lo que vendrá en nuestro quehacer de analistas.

*Isabel Goldemberg - M. Lucía Silveyra*

# Índice general

<b>1. Psicoanálisis con niños hoy</b>	<b>1</b>
<b>2. Teorías sexuales y neurosis infantil</b>	<b>11</b>
<b>3. Preguntas y respuestas</b>	<b>17</b>
<b>4. Carácter y totemismo</b>	<b>23</b>
<b>5. Aún</b> Reflexiones sobre las terminaciones del análisis en la infancia	<b>29</b>
<b>6. Un final de análisis</b>	<b>35</b>
<b>7. ¿Momento de concluir o termino de un analisis?</b>	<b>41</b>
<b>8. El niño y el psicoanálisis, un no... sin</b>	<b>49</b>
<b>9. ¿Cuándo llega al final el análisis de un niño?</b>	<b>65</b>
<b>10. De un final posible en el analisis de un niño</b>	<b>77</b>
<b>11. El pequeño arpád</b>	<b>91</b>
<b>12. Un pequeño hombre gallo</b>	<b>99</b>
<b>13. Del pequeño hans a herbert graf</b>	<b>107</b>
<b>14. Memorias de un Hombre invisible</b>	<b>113</b>





# Psicoanálisis con niños hoy

Isabel Goldemberg

## Tiempo de la estructura

Freud planteaba la importancia de los análisis tempranos sosteniendo la posibilidad de trabajar en los factores que plasman la neurosis, en los tiempos de la estructura, que hacen a la constitución del sujeto.

Estructura de lenguaje que por otro lado preexiste al mismo y dónde éste será efecto de su relación al significante, de su modo de inscripción en el campo del Otro. Y esto, tendrá consecuencias en la clínica y en la estructura.

En estos análisis nos confrontamos con un yo inacabado o endeble, como lo llamaba Freud en el *Esquema del Psicoanálisis*, defendiéndose de los peligros internos ya que, de los externos lo defienden los padres. Pero lo interior se puede convertir en un exterior amenazante.

Antes de existir en sí mismo, por sí mismo y para sí mismo el niño existe para y por el prójimo. Pero la cuestión no se jugará entre una separación del afuera o el adentro, de lo que está antes o después, de lo interior o lo exterior, sino en cómo el sujeto se confronta con lo real del goce y cual será su posible respuesta. Respuesta que estará vinculada con los tiempos de la subjetivación, y con los recursos de los que pueda servirse, que estarán en estrecha relación a como fue alojado en el deseo del Otro. La relación es al Otro, al deseo del Otro, al campo del lenguaje.

Relación a la que se podrá responder con el cuerpo, los llamados fenómenos psicossomáticos, o bien con la inhibición, como inhibición de funciones, que implicará alteraciones en la constitución de lo imaginario.

Sabemos, por otro lado, que el niño nace en un universo de lenguaje y ante su pregunta por el ¿quién soy? recibe una nominación en forma vocal, donde la madre transmite el nombre del padre, abriendo al campo de las identificaciones. Voz y mirada son objetos privilegiados en el tiempo de la constitución. Lo visto u oído freudiano operan como marcas primeras soportando los posibles nombres del sujeto.

Nombre propio que por otro lado escribe una economía de goce, más allá del nombre del padre, pero sirviéndose de él. Nominación que opera como

marca primera que el sujeto debe poder leer. Aunque analfabeto, escribe y lee su traza, en tanto hay Otro que convalida, nominándolo.

Por la particular manera de presentarse un niño en un análisis los ruidos por momentos, pueden ser ensordecedores. Los personajes desfilan ante nosotros en una escena que captura, en una mostración muchas veces obscena, donde lo real no puede velarse.

El cuerpo es el personaje principal y la cuestión se juega en cómo sustraerlo de la escena.

El niño es lo real de la clínica y en este punto se ofrece como objeto a ser mirado y esto no deja de ser un obstáculo a nuestra intervención. Obstáculo que podemos pensar del lado del analista como rechazo a ceder su goce en esa contemplación y sostener su acto.

Pero todo comienza con un encuentro de cuerpos, y el cuerpo a cuerpo del inicio dejará paso a la puesta en juego del dispositivo, a la articulación del discurso. Pero ¿cómo lograr hacer discurso de eso que es el cuerpo y más aún cuando es un cuerpo con desórdenes?

Giorgio Agamben tiene una referencia interesante en su libro *Infancia e historia* sobre el pasaje del signo al discurso. Podríamos agregar, en relación a lo que nos atañe, pasaje de lo que es signo en el cuerpo al discurso del inconsciente.

Partiendo de Benveniste sostiene que el mundo del signo está cerrado y que existe un abismo que separa el pasaje del signo a la frase. Ubica la teoría de la infancia, la dimensión histórico trascendental, en el abismo entre semiótica y semántica, entre pura lengua y discurso. Es por el hecho de que el hombre tiene una infancia, que puede hablar, que puede romper el mundo cerrado del signo y transformar la pura lengua en discurso humano. A ese tránsito entre el mudo diccionario de signos y el discurso, ese instante, ese pasaje, lo llama la historia.

¿Cómo hacer historia entonces de lo que de lo real se escribe enigmáticamente en el cuerpo y no habla o bien de lo que como signo llama desde lo real?

Sigue Agamben «Lo inefable es en realidad infancia», la relaciona con el misterio en el sentido de alojar la verdad del hombre. Infancia, verdad y lenguaje constituyen una relación original "tiempo anterior, pre-histórico que oculta los comienzos de la vida sexual».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>S. Freud, «Tres ensayos de teoría sexual», en *Obras Completas*, t. VII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 159.

Misterio deriva de mu que indica un estar con la boca cerrada, es decir silencio. El mundo antiguo interpreta esa infancia misteriosa como un saber que se debe callar, como un silencio que se debe guardar. Por eso la fábula (boca abierta), o sea lo que se puede contar y no el misterio sobre el que se debe callar, contiene la verdad de la infancia como dimensión original del hombre. . . »<sup>2</sup>

¿Cómo hacer discurso de lo que se nos ofrece como signo, testigo de un goce que no tiene palabra, cuál es el efecto del dispositivo en los análisis tempranos, en donde se pone en juego el tiempo de la estructura en su relación con las primeras marcas identificatorias?

Me consultan por una niña menor de tres años que no habla. En un comienzo la pregunta estuvo de mi lado ¿Por qué no hablaba?

Lacan en algún momento se pregunta por el síntoma del mutismo en un sujeto que se supone hablante. Pero si el sujeto habla como ocurrió con esta niña, esto indica que el síntoma se resolvió, pero la pregunta insiste ¿Por qué comenzó a hablar?

Es justamente en el hablar que se constituye el deseo, pero al principio la única que hablaba era yo y fundamentalmente la madre que no paraba de hacerlo.

Partamos de una secuencia que se escribe en una pizarra, al estilo de la pizarra mágica, dónde se juega el juego de la presencia, ausencia.

En un principio son rayas al estilo de los palotes, del orden de trazos sin límite.

La niña entra al consultorio sin discontinuidad, no cuenta la diferencia. La operación será orientada a establecer una secuencia, soportada en una repetición que produzca marca. Allí donde la misma desaparece, el «no está» tiene valor de borramiento, en tanto se nombra la ausencia.

Esto deja lugar a la huella, huella de su mano que se alterna con la mía, huella del pie, esbozándose el recorte de un borde.

Se dibuja un monigote primitivo con una boca rayada, tachada.

Se nombra a sí misma, pero no se descuenta, testimoniando una presencia que hay que fallar.

Hacer operar la falta permite ahora leer la discontinuidad en la transferencia.

El «no gusta Abel» refiriéndose a mí, enuncia su resistencia a entrar al consultorio, rechazo que escribe de la diferencia.

---

<sup>2</sup>G. Agamben, *Infancia e historia*, capítulo I, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editorial, 2001.

Comienza a hablar, escribe su nombre con garabatos y aparece una pregunta ¿qué es esto?

Este movimiento marca el inicio de despliegue de la novela, de la historia familiar.

En una sesión se articula la siguiente secuencia: dice: -«Juanita tiene la boca cerrada, Agustín (hermano), loco bebé, mamá habla».

En este momento de aparición de la palabra, la voz se ha perdido, produciéndose el pasaje, de un primer momento, en donde su silencio la hacía idéntica a sí misma, sin diferencia, a agujerear el Otro por el sólo hecho de nombrar.

En la medida que la marca opera, el goce de esta madre que no cesa de hablar, comienza a acotarse. El saber, en esa relación de un significante con otro, trabaja sobre el goce en juego.

El analista opera causando un sujeto, sustrayéndola de su posición de objeto, allí donde se busca descompletar al Otro. Efecto de la falta sobre el sujeto que hace marca como testimonio de la relación entre lo que se rechaza y el nacimiento del significante amo. Pero para que esto ocurra dice Lacan «es preciso que por azar haya habido acumulación de significantes», y es sólo a partir de aquí que se puede pensar el lenguaje, que no es sin la escritura de esta marca, marca en el cuerpo que posibilita «ectopía y balada».

¿Cómo operar con estas marcas del sujeto? Producir un modelo de neurosis, que en tanto repetición no es siempre la misma, hacer del uno, dos, al menos dos para producir un efecto sujeto. Lacan lo llama a este uno, gloria de la marca, como principio necesario de la repetición, que pone a trabajar el saber produciendo diferencia, pérdida, en una necesaria producción de un sujeto.

La repetición instituye el rasgo como marca, dejando el goce perdido, la instauración del discurso amo, como discurso del inconsciente hacen que Juanita empiece a producir equivalencias, el operador es el fallo, y en la medida que renuncia al goce cerrado de la madre, comienza a hablar.

Si se trata del efecto de la estructura, Lacan fue variando su abordaje. Al comienzo se vincula a las leyes del lenguaje, al orden simbólico. La teorización de la muerte, introduce el concepto de ausencia y el símbolo aparece como la muerte de la cosa.

En *La instancia de la letra* la estructura es la del significante, y la falta se le hace necesaria a la estructura en tanto el vacío posibilita la permutación de elementos, vacío que lo conduce al vaciamiento de sentido, a la evacuación de todo significado. Dice «toda la estructura del lenguaje es lo que la experiencia psicoanalítica descubre en el inconsciente. El lenguaje es estructura que pree-

xiste a la entrada que hace en él cada sujeto en un momento de su desarrollo mental».<sup>3</sup>

Es decir la estructura se apropia del sujeto, por lo que no se trata de la adquisición del lenguaje, sino de cómo la estructura del lenguaje se apropia de nosotros y nos constituye en un sujeto que habla, en un sujeto del inconsciente.

Más adelante introduce al objeto *a* como exterior a la estructura del lenguaje, que el discurso del amo recupera como producción, producción que introduce el discurso del inconsciente.

Seguir a la estructura es asegurarse del efecto del lenguaje, que no es para comprender sino para demostrar, para descifrar.

A medida que avanzamos, insiste en la ruptura de sentido, en la no complementariedad, el eje es la castración. Y si hace el pasaje del mito a la estructura, es porque justamente el mito le hace obstáculo en la medida que explica, aporta sentido allí donde éste falta.

Si el discurso es estructura y, es tomado por su envés, como trama, con lo que ordena y produce como lazo social, no interpretemos desde el mito sino desde una lengua particular, particular de cada sujeto.

Volviendo al ejemplo, si al principio se trata de un encuentro de cuerpos, el poner en funcionamiento el dispositivo permite atrapar el cuerpo a nivel del discurso, su modulación. Y esto lo causa el analista produciendo un modelo de neurosis, modelo que acaba con la repetición vana, operando en la producción de un sujeto, efecto de discurso.

## Neurosis infantil-transferencia

Enfrentados entonces al tiempo de la estructura ¿cómo pensar el dispositivo analítico, más precisamente el tiempo de la transferencia en donde se ponen en juego los recursos necesarios para producir saber, en la infancia? ¿Saber, con el estatuto de la sola relación de un significante con otro, mito, o también historia?

Ya señalamos la función del significante en el campo del discurso como necesaria pérdida de goce. La operación es en el campo de la estructura discursiva donde a veces el mito o la construcción nos posibilitan producir saber sobre el goce.

Pero si de lo que se trata es del tiempo de la estructura recordemos el deslizamiento que se produce en Freud entre el tiempo de la neurosis infantil y la neurosis de la infancia.

---

<sup>3</sup>J. Lacan, «La instancia de la letra en el inconsciente», en *Escritos I*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 1971, p. 181.

En la 23<sup>a</sup> Conferencia ubica la neurosis infantil sin diferimiento temporal, como una neurosis de la primera época en donde presiona el encuentro con la sexualidad, siendo la neurosis consecuencia directa de este encuentro, es decir que ubica la *neurosis infantil* en su estado de *neurosis actual*.

Actualidad que implica en curso, pero que nos remite a la primera clasificación freudiana, como transformación directa de sexualidad en angustia, sin mediar el recurso de la representación.

El niño en tanto no constituye su *neurosis infantil* responde con angustia enmarcada en el campo del Otro, carece de los medios intelectuales necesarios para tramitar el trauma y se encuentra al amparo del fantasma materno.

Primer problema con el que nos enfrentamos en nuestra clínica: la constitución de la *neurosis infantil*, los recursos de los que se dispone y la constitución del síntoma en la infancia.

Es así que nos encontramos más bien con fenómenos o con angustia interpretada como síntoma por los otros. Entendemos los fenómenos como lo dado a ver, lo que se muestra, lo que hace signo.

Pero Freud apuesta a validar un campo de acción, afirmando que el niño es un objeto favorable al análisis, los efectos son radicales y duraderos. Lo caracteriza como un objeto, diverso del adulto, no posee superyo y no tolera la asociación libre.

Al presentarse como objeto pone en cuestión los modos de intervención apuntando a aquellos que van más allá de la interpretación.

Agrega «la transferencia desempeña otro papel, porque los padres reales siguen presentes».<sup>4</sup>

Recordemos que la neurosis de transferencia reemplaza a la neurosis ordinaria, creando un lugar intermedio entre la enfermedad y la vida, lugar de mediación que propicia corte y repetición.

Campo delimitado por la neurosis de transferencia, que permite reproducir un modelo de neurosis como operación del discurso. Reproducción que por el hecho de volver a producir, modeliza en el sentido de lo que la repetición entraña en sí, como pérdida de goce, pérdida y recuperación que producen efectos sobre la posición del sujeto en relación a la falta.

En el *Seminario La Angustia*, Lacan sostiene que se entra al análisis por una puerta enigmática, la neurosis de transferencia a pesar de todo aquello que nos retiene en la transferencia funcionando como real.

---

<sup>4</sup>S. Freud, «34<sup>a</sup> conferencia. Esclarecimientos, aplicaciones, orientaciones», en *Obras Completas*, t. XXII, Buenos Aires, Amorrortu Editorial, 1978-1985, p. 137.

¿Cómo pensar la transferencia en el tiempo de la constitución de la *neurosis infantil* pensada como estructura, sin ubicarnos como buenos entendedores de un proceso espontáneo? Cuestión que nos lleva a precisar que la neurosis de transferencia compete no sólo al posible sujeto del análisis sino también al analista, quien desde su posición hace diferencia con el lugar de los padres reales.

La neurosis de transferencia como neurosis artificial nos delimita un campo y sostiene la condición de posibilidad para que el dispositivo funcione, con lo que se nos hace necesario instalarla, más allá de la presencia real de los padres, en el momento en que el niño cursa el tiempo de la estructura.

Intervenimos sobre el goce en juego, más allá de la constitución del fantasma, con la puesta en función del discurso amo. Sabemos que el amo permanece ciego en relación al fantasma, hay una necesaria barrera al goce que el saber pone a trabajar.

No podemos dejar de contabilizar, si de goce se trata, la neurosis de los padres, pieza importante de este rompecabezas, la transferencia también es con los padres. Es también amor y esencialmente engaño, es la puesta en acto de la realidad sexual del inconciente.

Ya en 1907 Freud sostenía que largo tiempo antes de la pubertad el niño es un ser completo en el orden del amor exceptuada la aptitud para la reproducción «[...] es capaz de la mayoría de las operaciones psíquicas de la vida amorosa la ternura, la entrega, los celos».<sup>5</sup>

Si con Lacan podemos separar la transferencia de la mera repetición, de pensarla como sombra de antiguos amores, nos aparece con el peso de la actualidad del puro engaño, como ese encuentro azaroso que tendrá el valor de la *tyche*, como encuentro con lo real.

Encuentro que agujerea por el sólo hecho de que los padres reconozcan la necesidad de la consulta, hasta el mero cierre de la puerta del consultorio.

Veamos un ejemplo donde un encuentro instala el dispositivo y a mi gusto decide el destino de la estructura.

Unos padres consultan seriamente preocupados por su hijo de tres años. Es relevante destacar que trataron de localizarme durante bastante tiempo, hasta que finalmente la madre me ubica por Internet. Es decir que este dato leído a posteriori, en el curso del análisis, permite resaltar la transferencia, en su

---

<sup>5</sup>S. Freud, «El esclarecimiento sexual del niño», en *Obras Completas*, t. IX, Buenos Aires, Amorrortu Editorial, 1978-1985, p.117.

cara sugestiva, más bien idealizante, que permitió sostener la continuidad del trabajo.

Lo presentan como un niño con desórdenes en sus hábitos que hacen a la organización del campo pulsional. Presenta alteraciones en la alimentación y con respecto a la analidad tiene terror por el inodoro y cualquier otro lugar donde hacer sus necesidades. Entrar al baño costó seis meses y hasta el momento no se pudo escolarizar ya que frente a cada intento, hacía reacciones de pánico que la madre no podía tolerar. El padre interviene poco.

Describen una perturbación psicógena de la visión, el rasgo es la fijeza, busca, ve y señala con insistencia, *globos o bolas de luz*.

Habla de sí en tercera persona, no se descuenta y utiliza el pronombre posesivo de segunda persona en lugar de la primera, el tú en lugar del mí. Es decir habla como el otro le habla.

-¡Quiero ir con tu mamá!-, dice desesperado para salir del consultorio. Predomina el transitivismo y sus alteraciones en el uso de los pronombres denotan su posición en el tiempo de la estructura, pero habla.

La madre responde con angustia a la angustia del niño. Frente a cualquier intento de separación dice: -no tengo capacidad para tolerar el llanto-, lo que revela la imposibilidad de la madre de sostener cualquier tipo de corte, de separación.

Cuenta que se baña con su hijo, pero que él no la mira y agrega que no lo puede perder de *vista*.

Los padres describen toda una variedad de conductas de oposición del niño, que abarcan desde el alimentarse al vestirse, recorriendo todos los hábitos cotidianos. Van variando las formas que adquiere su negativismo. Se lo ve desconectado, asustado, con estereotipias, metonímico.

El primer encuentro es junto a la madre, pegado a ella, prácticamente no hace nada más que trazar rayas en el pizarrón y señalar *las bolas de luz* por la ventana.

En la segunda entrevista se refugia nuevamente en la madre y se resiste a entrar. Lo tomo en los brazos y lo entro al consultorio, la respuesta de terror frente a la separación, es de la madre. El niño, en cambio, se queda en el consultorio levemente confundido.

Podemos ubicar aquí un primer movimiento a partir de una intervención, que podemos leer a posteriori, sostenida en la transferencia de la madre y apuntando a la separación. Pues, ¿cómo se opera en estos casos y desde dónde, cuando no hay un sujeto del análisis, ni una neurosis de transferencia todavía constituida?



¿Qué sucedía mientras tanto con el niño? Juega poco, realiza trazas en el pizarrón, recorta con el lápiz su mano, mi mano, esboza un comienzo de diferencia entre «lo tuyo y lo mío». Las intervenciones apuntan a introducir un corte, construyendo bordes, constituyendo escenas, armando historia, haciendo cadena. Con lo que las bolas se van transformando en ojos con patas y se van perdiendo.

Esta forma de rechazar un goce ofertado acotando sus impulsiones, produce sus efectos ya que comienzan a esbozarse juegos más organizados. Empieza a regular y organizar la oralidad y la analidad y comienza el jardín.

Aparecen las preguntas y la curiosidad sexual, cables, parlantes y electricidad capturan su atención con cierta insistencia metonímica. Pero se van desplazando los objetos, ahora no se puede pisar las baldosas blancas. Podríamos decir que se mantienen ciertos parapetos defensivos, al estilo de precoces mecanismos obsesivos, que retornan desde el exterior.

¿Qué sentido tienen estas prohibiciones que parecen constituirse en tempranos rasgos obsesivos de carácter? Podríamos pensar en contrainvestiduras dirigidas al afuera como limitación del Yo. Freud establecía un nexo entre represión y contrainvestidura externa como un intento de construir diques. Hablaba de un Yo endeble defendiéndose de las cantidades de excitación provenientes del interior o del exterior, mediante la alteración como testimonio de rasgos de carácter, antes que el objeto haya sido abandonado.

Un deslizamiento se produce entre la fijeza e insistencia en relación a estos actos u objetos del exterior que controla con su visión y que indica a través del prohibido pisar, a una fijeza y separación que sostendrá ahora en el uso del lenguaje, de ciertas palabras, de ciertas preguntas que responden al quien soy.

—¡Yo soy un chico, los otros son nenes!

Diferencia inequívoca que no admite deslizamiento, que cobra valor de uno. Por otro lado y al mismo tiempo, aparece la pregunta, ¿qué es el apellido?

Pregunta por el padre, por el nombre, en esta dificultad para nombrarse, para descontarse en la cadena, para alienarse a un significante que lo represente.

Aparecen miedos, junto con las acciones obsesivas, miedo a los faroles, miedo a las manos de Isabel, miedo a los parlantes. Durante algunas sesiones escondo mis manos o bien trato de no usar color en las uñas. Me sustraigo o sustraigo en un juego de presencia-ausencia.

Miedo que por otro lado indica el pasaje de una realidad amenazante que le hace signo, a la delimitación de un significante comodín que es testimonio de la aparición de la fobia como tiempo necesario de la estructura.

Actualmente aparece como un sujeto investigador con los ¿por qué o para qué? y comienza a jugar.

En el marco de la lógica fálica insisten los ¿por qué? La curiosidad y una persistente masturbación, perfilan un Juanito que se confronta con un goce hetero que sostiene el peligro exterior.

Comienza a dibujar trenes con largas chimeneas y fuegos que queman, localizando el peligro en los subtes por el barullo y en los teatros, por la obscuridad.

Juego de luz y sombra amenazante donde lo visto y oído retorna con valor de trauma sexual, lo entrevisto de la falta en el Otro. El desplazamiento continua, lo amenazante ahora son los perros.

Pasa de ser tragado por una boca o perdido como objeto caca en el inodoro, a la pregunta por el ¿puedes perderme? ensayada en un -¡fuera!- que dirige a la madre, para entrar en el consultorio luego de un encuentro angustiante con un perro.

Comienza dibujar sus trenes con vías y ruedas que van y vienen. Trama simbólica que se despliega en la transferencia, creando nuevas vías, nuevos circuitos, que como las vías de un tren le permiten ir y venir perdiendo cada vez un poquito del miedo de ser tragado para siempre.

Otra escena de viraje, abro la puerta se acerca sonriendo, el padre detrás y dice: —¡mirá hoy Isabel está contenta de que vengo!—

Al estilo del ejemplo de Lacan, se mira en el espejo del ideal del Yo, sostenido por el lugar del padre y aferrándose a esa marca del que lo mira, se ve aparecer su Yo ideal que le complace. Primer tiempo de la transferencia en relación al ideal desde donde verse amable, bien recibido.

Tiempo de la transferencia donde los fantasmas imaginarios pueblan la escena. Del odio, los celos, la rivalidad, a las identificaciones imaginarias que responden a la demanda idealizante del amor. Después del enojo, la pacificación, la conciliación —¡cuando sea grande voy a ser psicólogo!—

Lacan en *La Familia* introduce los celos humanos revelando el arquetipo de los sentimientos sociales. «El yo se constituye al mismo tiempo que el otro en el drama de los celos», revelando la introducción del tercero.

El segundo tiempo de la transferencia apuntará a la separación en la producción de la pregunta ¿qué objeto soy para el otro?

La dirección de la cura se dirige a propiciar el pasaje de un *qué me quiere, a qué quiere de mí, del ser al tener*, donde la lógica fálica permita inscribir la nada con valor de causa para un sujeto por venir.

# Teorías sexuales y neurosis infantil

M. Lucía Silveyra

## 1. Un cuento

El escritor dinamarqués Hans Christian Andersen recrea en *Pulgarcilla* algunas de las fantasías a las que suelen acudir las «personas grandes» cuando un niño les pregunta por el origen de los bebés.

El cuento, que condensa varios elementos de la sexualidad perverso polimorfa, intenta responder al enigma de la diferencia sexual y de la procreación destacándose en el relato la teoría de que los niños nacen de una semillita o pueden ser engendrados a través de un beso.

Comienza así:

«Érase una viuda deseosa de adquirir un niño; pero una criatura pequeña, que no creciera, para poder guardarla siempre a su lado, y al efecto fue a ver a una vieja hechicera que una vecina le había recomendado y le expuso su deseo.

—«Podrás lograrlo fácilmente, respondió la hechicera. Toma, aquí tienes un grano de cebada, muy distinto de los que siembran en el campo: entiérralo en un tiesto de flores, y tendrás lo que deseas».

La viuda dio las gracias a la hechicera por su donativo, pagándolo muy gustosa los doce *schillings* que le exigió por el gramo. Al llegar a su casa lo enterró en la forma indicada, y en el acto brotó una flor grande, magnífica, de colores brillantes, parecida a un tulipán si bien aún no estaba abierta.

—«¡Qué hermosa es!» exclamó la viuda, depositando un beso sobre sus pétalos pintados de ámbar y púrpura, a cuyo beso se abrió la flor, produciendo un ruido semejante a una detonación. Pero ¡oh sorpresa! En el centro, sentada sobre el pistilo, descansaba una hermosa niña muy chiquitita, que era un modelo de gracia y gentileza; y como apenas llegaba su estatura a la mitad de una pulgada, empezó a llamarla *Pulgarcilla*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Hans Christian Andersen, *Cuentos de Andersen*, México, Editorial Porrúa, 1979.

## 2. Investigación y sexualidad.

Freud nos enseña que las teorías sexuales infantiles no son solamente cosa de niños.

Lo infantil, que no es la infancia, a la que consideramos una etapa de la vida, constituye el núcleo de la estructura del sujeto, sin distinción de edades cronológicas, como lo propio de la sexualidad.

«¿De dónde vienen los bebés?» «¿En qué consiste estar casado?» son las preguntas, recuerda Freud, que bajo el apremio de la vida (*Lebensnot*) y el aguijón (*Stachel*) del egoísmo, ponen en marcha la investigación y dan lugar a las teorías sobre la sexualidad. Investigación que va de lo particular a lo universal y que los hermanos reales o imaginarios suelen precipitar.

El niño comprende que hay, en efecto, algo que ignora y que debe saber como forma de prevenir un hecho indeseable, en este caso, el nacimiento de un hermano. Es más, a partir de allí, aguza el pensamiento pues considera que comprender el origen de algo puede ser una forma de evitarlo.

Estas teorías, «análogas a las soluciones tildadas de geniales que los adultos intentan para los problemas del universo»<sup>2</sup> forman parte de las respuestas que el niño irá construyendo al confrontarse con la diferencia: atribuir a todos los seres humanos un pene, imaginar que el niño es evacuado como un excremento por el ano, concebir sádicamente el coito, ser envenenado por la madre, entre las más típicas.

Freud les da a un lugar fundamental en la constitución de la neurosis y de los síntomas «resultan indispensables para la concepción de las neurosis mismas en las cuales estas teorías conservan vigencia y cobran un influjo que llega a comandar la configuración de los síntomas».<sup>3</sup>

Pero, esta investigación, insatisfactoria y destinada al fracaso, llevará al desacuerdo con los mayores y al conflicto psíquico, pues las opiniones por las que el niño siente una «predilección pulsional», entran en oposición con las sustentadas por los adultos. Conflicto entre el saber del cuerpo y el saber del Otro, encuentro traumático con la sexualidad en el que la escisión psíquica constituye al sujeto.

Retroactivamente, las teorías a las que nos referimos, serán parte de la neurosis infantil. Fijaciones, restos ligados a la satisfacción propia de la vida sexual infantil que permanecen vigentes y determinan la vida erótica.

---

<sup>2</sup>S. Freud, «Sobre las teorías sexuales infantiles» (1908), en *Obras Completas*, t. IX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 192.

<sup>3</sup>Ibid, p. 189.

«Teorías que aunque grotescamente falsas contienen un fragmento de verdad»<sup>4</sup>, verdad que, como ficción, da lugar a una serie de argumentos y elucidaciones. Verdad impuesta por la pulsión y constituida a imagen de la organización libidinal del niño en la medida en que la pulsión nombra la compleja relación de la sexualidad con el psiquismo y es solidaria del cuerpo y el goce.

Como no se trata de un saber que incluya la castración, el descubrimiento de que la madre no posee falo pondrá fin a la investigación sexual del niño y dará paso a la represión de las teorías. Desde entonces, y a través del retorno de lo reprimido, podrán hacerse presentes en los síntomas, en los sueños y las fantasías.

*«( . . . ) Debe transcurrir todo un lapso hasta que el niño adquiera claridad acerca de la diferencia entre los sexos; en ese tiempo, la investigación sexual se procura teorías sexuales típicas que en razón del carácter incompleto de la propia organización corporal confunden lo verdadero con lo falso y no logran resolver los problemas de la vida sexual (el enigma de la esfinge), ¿de dónde vienen los niños?»<sup>5</sup>*

Lacan, destaca el lugar central de las mencionadas elucidaciones en la constitución de la neurosis:

*«las teorías sexuales infantiles, cuya huella quedará impresa en el desarrollo de un sujeto, en toda su historia, en todo lo que será para él la relación entre los sexos, están relacionadas con la primera maduración del estadio genital, la cual se produce antes del desarrollo completo del Edipo o sea, la fase fálica».<sup>6</sup>*

¿Cuál es el destino que Freud adjudica a estas teorías?

En *Tres ensayos de una teoría sexual*, en el apartado *Las metamorfosis de la pubertad*, leemos que transcurrido el tiempo de la latencia e instalada la barrera del incesto

*«la elección de objeto sexual se consuma primero en la esfera de la representación; y es difícil que la vida sexual del joven que madura pueda desplegarse en otro espacio de juego que el de las*

<sup>4</sup>Ibid.

<sup>5</sup>S. Freud, «Presentación Autobiográfica» (1925), en *Obras Completas*, t. XX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 206.

<sup>6</sup>J. Lacan, *El Seminario*, libro 4, *La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós, 1994, p. 52.

*fantasías, o sea, representaciones no destinadas a ejecutarse. A raíz de estas fantasías vuelven a emerger en todos los hombres las inclinaciones infantiles, sólo que ahora con el refuerzo somático.»<sup>7</sup>*

Más adelante, en 1920, Freud agrega que

*«las fantasías del período de la pubertad prosiguen la investigación sexual abandonada en la infancia aunque también se extienden un poco hasta el período de latencia. Pueden mantenerse inconscientes en su totalidad o en gran parte y por eso a menudo no se las puede datar con exactitud. Tienen gran importancia para la génesis de diversos síntomas, pues proporcionan directamente los estadios previos de estos, vale decir, establecen las formas en que los componentes libidinales reprimidos hallan su satisfacción. De igual modo son los moldes de las fantasías nocturnas que devienen concientes en calidad de sueños. Estos últimos a menudo no son otra cosa que reanimaciones de tales fantasías bajo el influjo de un estímulo diurno que quedó pendiente de la vigilia y por apuntalamiento en él (resto diurno).*

*Entre las fantasías sexuales del período de la pubertad, sobresalen algunas que se singularizan por su universalidad y su considerable independencia de lo vivenciado por el individuo.*

*Así, las fantasías de espiar con las orejas el comercio sexual entre los padres, de la seducción temprana por parte de personas amadas, de la amenaza de castración (. . .) aquellas cuyo contenido es la permanencia en el vientre materno y aun las vivencias que allí se tendrían y la llamada novela familiar en la cual el adolescente reacciona frente a la diferencia entre su actitud actual hacia los padres y la que tuvo en su infancia (. . .)*

*Se ha dicho con acierto que el Complejo de Edipo es el complejo nuclear de las neurosis, la pieza esencial del contenido de éstas. En él culmina la sexualidad infantil que por sus consecuencias influye decisivamente sobre la sexualidad del adulto» (. . .)<sup>8</sup>*

---

<sup>7</sup>S. Freud, «Tres ensayos de teoría sexual» (1905), en *Obras Completas*, t. VII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 206.

<sup>8</sup>Ibid, p. 206.

Luego, en *Inhibición, síntoma y angustia* precisará que es la angustia de castración la que opera como complejo nuclear de la neurosis y motor de la defensa.

Nota, entonces, en la que Freud insiste en el valor de la investigación sexual infantil, articulada con el Edipo, en la constitución de la neurosis y en lo particular de los síntomas o de los sueños.

De allí el retorno, en la vida sexual juvenil de los neuróticos, de estas fantasías primordiales, que con carácter estructural y alimentadas por la pulsión, vuelven a despertar las huellas ya inconscientes de aquel primer período de interés sexual como formas de reordenar la economía libidinal.

Si bien no se las puede datar con exactitud, como lo señala Freud, lo que interesa es el tiempo de la latencia, entre las teorías sobre la sexualidad y las fantasías primordiales, como dos tiempos necesarios en la constitución de la sexualidad.

Teorías y fantasías que se tejen como respuesta a la pregunta por los orígenes del sujeto, de la sexualidad, de la diferencia sexual, del deseo, en la medida en que la castración, lo real del sexo, hace límite al saber. Punto, en el análisis, que abre, en lo particular de cada sujeto, a la posibilidad de ir construyendo la neurosis. Inventando un saber hecho de fragmentos que el significante articula, recuperación de otro originariamente perdido, que constituye al sujeto en su división.

Freud, en *Tótem y Tabú*, dice, al respecto, que «dilucidar el estado originario es siempre asunto de construcción.»<sup>9</sup>

Y Lacan recuerda que «para estructurar correctamente un saber hay que renunciar a la cuestión de los orígenes».<sup>10</sup>

### 3. La transferencia

En la cura analítica con niños, rescatamos el valor de las teorías sexuales y de las fantasías que, como construcciones y en su versión mítica, pasan a constituir, en transferencia, un saber desde el cual intervenir sobre ciertos puntos de satisfacción pulsional, de goce, e interrogar esos fragmentos de verdad, anudados al cuerpo y a la pulsión, de los que nos habla Freud.

---

<sup>9</sup>S. Freud, «Tótem y tabú» (1913), en *Obras Completas*, t. XIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, pp. 105-106, nota 3.

<sup>10</sup>J. Lacan, *El Seminario*, libro 17, *El reverso del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 17.

Ahora bien, si el deseo es deseo de deseo y sólo hay deseo de saber atribuido al Otro, el deseo del psicoanalista podrá funcionar como la incógnita que relance la investigación cuando el saber se encuentre inhibido.

Es habitual en los niños pequeños que ciertas funciones que tienen que ver con el cuerpo, se vean perturbadas. En este caso desprenderse de una parte del cuerpo producía un síntoma.

Me consultan por un niño que cuando siente ganas de defecar se angustia y retiene las heces. El chico aporta un dato clave con relación a su síntoma: la mamá le ha dicho, al mejor estilo de la mamá de Juanito, que ella no hace caca. Esta es, en efecto, una fantasía infantil de la madre que continúa vigente: algunas mujeres no necesitan hacer caca.

La identificación con la madre, que se hace síntoma, es una manera de no saber sobre la castración. Tomado en el fantasma materno este niño necesitó el tiempo del análisis para construir sus propias respuestas e incluir la castración maternal, cuestión que el síntoma permitía desconocer.



# Preguntas y respuestas

M. Lucía Silveyra

«Hay algo para saber que yo no sé»<sup>1</sup>

## 1. Los porqué del niño

El que a partir de un sufrimiento, del cuerpo o del pensamiento, un sujeto se formule una pregunta como forma de demanda orientada al saber y la dirija a un analista puede ser el inicio de un análisis.

Si bien cuando se trata de los niños, esa posibilidad suele quedar del lado de los padres, iniciada la cura, las preguntas del propio niño orientan hacia el inconsciente.

A partir de descifrar el síntoma, Lacan formula que la estructura de la neurosis es esencialmente una pregunta, preguntas por la vida, la muerte, la asunción del sexo, y, en el caso del niño, sus propias preguntas pueden tomarse como criterio para diagnosticar la estructura.

En este sentido, toma los interrogantes que Juanito se planteara y dice que el niño se ha puesto a nivel de su pregunta. Es en esto que es un neurótico y no un perverso, más exactamente, no es un fetichista, de allí que el interés por los pantalones de la madre apunte a la pregunta por lo que falta.

«Pero, precisamente, porque Juanito no es un simple amante de la naturaleza, es un metafísico, sitúa la pregunta donde está, es decir, donde algo falta. Y entonces pregunta dónde está la razón, en el sentido en que se dice razón matemática, de esta falta de ser».<sup>2</sup>

En el caso del niño que voy a presentar será en el tiempo del análisis, que las preguntas por lo que falta y que, como tal, lo inquieta irán encontrando respuestas parciales y provisionarias.

Interrogantes que apuntan a descubrir la castración del Otro parental, que traerán angustia y síntomas, marcando distintos momentos lógicos de su constitución como sujeto del inconsciente y del deseo: desde la premisa fálica a la

---

<sup>1</sup>J. Lacan, *El Seminario*, libro XII, *Problemas cruciales para el psicoanálisis*, lección del 5 de mayo de 1965, inédito.

<sup>2</sup>J. Lacan, *El Seminario*, libro 4, *La relación de objeto*, Buenos Aires, Paidós, 1994, p. 330.

castración del Otro, pasando por la madre fálica, recorrido que no es lineal, tiene idas y vueltas, y no siempre se agota en un análisis, menos en el de un niño.

Para un niño depender de los adultos y conferirles un saber forma parte, estructuralmente, de su mundo y al padre, como fuente de saber, suelen dirigiársele los interrogantes. Habrá tiempo para descubrir que no posee todas las respuestas.

Desde el motor que representa la investigación sexual infantil, los niños preguntan por lo que se les oculta, por lo prohibido, que se constituye, como tal, a partir del saber fallido del Otro, lo que no es sin la sexualidad y el deseo.

«El sujeto, aprehende el deseo del Otro en lo que no encaja, en las fallas del discurso del Otro y todos los porqué del niño no surgen de una avidez por la razón de las cosas, más bien constituyen una puesta a prueba del adulto, un porqué me dices algo resucitado siempre de lo más hondo que es el enigma del deseo del adulto».<sup>3</sup>

## 2. La indecencia de la pregunta

La consulta se inicia con una pregunta que el niño dirige al padre, pregunta que tiene consecuencias y lleva al análisis.

*No fumes*, le dice al padre *¿Si te morís, qué hago yo?*

Luego, se reformula en *¿Qué hago yo sólo con mamá?*

Y finalmente, *adiviná cómo hace un chico para pasar por donde hay agua y pescados que lo pueden morder si el papá no quiere que lo siga. Va adelante.*

Con respecto al Otro parental, este niño responde a una oscilación en la que cuando la madre se potencia el padre se impotentiza. Posición desde la cual la madre, sostenida en ciertos rasgos de crueldad, domina al padre.

El niño, identificado con estos rasgos, «sabía» cómo hacer para causar angustia en su padre y las preguntas insistentes, implacables, que lo apuntaban en su división, eran un medio para lograrlo.

A partir de lo que de entrada se presenta como un cuadro de angustia, pasa a tener miedo.

El deseo del Otro, como suele ocurrir en la fobia, toma la forma de bocas que lo tragan, que lo muerden y en la actualidad de la transferencia, puesta en acto de la realidad del inconsciente, escribe *me comí a Lucía*.

---

<sup>3</sup>J. Lacan, El Seminario, libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 222.

Momento importante del análisis en el que, en la transferencia, se pone en cuestión el objeto y donde el tiempo pretérito permite equivocar la frase, entre comer y ser comido, según la acentuemos y comenzar a rescatarse de la pasividad.

El miedo a ser atacado, comido, se agudiza por las noches lo que es una buena ocasión para llamar al padre a hacerle compañía.

Pero, como la neurosis no es sólo respuesta a una dificultad en la constitución del Edipo, sino también respuesta a la realidad sexual que el niño descubre en su propio cuerpo frente a la intrusión del goce autoerótico que se le vuelve ajeno, trata a ese goce de domarlo con palabras.

Escribe: «Había una vez un chico que no podía dormirse porque tenía miedo a los bichos de la oscuridad. Tenía ganas de hacer pis pero no se animaba a levantarse. El miedo se divertía con el susto del chico. Pensó en correr para que los miedos no se agarren de mí (el relato que había comenzado en tercera persona se desliza a la primera) pero sabía que había un perro que se lo podía comer. Un miedo llamaba a otro, un millón de miedos y él seguía con ganas de hacer pis».

Lacan en 1976 relaciona la fobia de Juanito con el descubrimiento del *Wiwimacher*. El goce que resulta de ese *Wiwimacher* -dice- le es ajeno hasta el punto de estar en el principio de su fobia. Fobia quiere decir estar amedrentado por él.<sup>4</sup>

Aron Bodenheimer en un libro titulado *Warum? Von der Obszönität des Fragens*<sup>5</sup> sostiene como tesis fundamental que hay algo obsceno en el acto mismo de preguntar, algo que no tiene que ver con el contenido de la pregunta. Es la forma de la pregunta en sí lo que es obsceno: la pregunta resta abierta, expone, despoja a su destinatario, invade su esfera de intimidad; por ello la reacción básica y elemental a una pregunta es de vergüenza en el nivel corporal, sonrojarse y bajar la mirada, como un niño cuando le preguntamos «¿qué estabas haciendo?» (...)

La indecencia básica de la pregunta, según este autor, consiste en que se dirige a un punto en que la respuesta no es posible, donde falta la palabra, donde el sujeto queda expuesto en su impotencia. Podemos ilustrar esto mediante el tipo de pregunta inverso, no la pregunta de la autoridad a sus súbditos, sino la pregunta del sujeto-niño a su padre: lo que trata de lograr este tipo de pregunta

---

<sup>4</sup>J. Lacan, «Conferencia en Ginebra sobre el síntoma», en *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires, Manantial, 1988, p. 28.

<sup>5</sup>Citado por Slavoj Žižek en *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992, p. 232.

siempre es atrapar al otro que encarna a la autoridad en su impotencia, en su incapacidad, en su falta.

En nuestro caso, atrapar al padre, en este punto, lo deja atrapado con la madre.

### 3. Una solución al Edipo

En la medida en que queda enfrentado al deseo materno, el síntoma fóbico se propone como suplencia a un déficit en la función del padre.

Llegado el momento de finalizar el análisis, la solución parcial para constituir su Edipo y negativizar al Otro es, entre la fobia y la contrafobia, adelantarse al padre y allí donde el padre no está, ir al frente.

De ese final encontramos restos, marcas.

Donde debía operar la castración simbólica, la castración paterna, reaparece, regresivamente, el elemento imaginario de la mordedura que inscribe la relación oral con la madre (devorar-ser devorado).

Sabemos, y también en esta ocasión por lo que nos enseñara Juanito, que no alcanza con el padre simbólico. Es necesario un Otro que juegue verdaderamente su juego y, en la contingencia del encuentro, este padre lo jugaba desde la angustia y la impotencia.

De todas formas, y por razones estructurales, la jugada nunca es perfecta y siempre quedan preguntas sin responder, en la medida en que la ausencia de relación sexual deja un agujero en el saber que no hay padre que pueda colmar.

«Cuando se trata de dar una significación al deseo de la madre, ¿qué padre podría aspirar a una seguridad semejante, cuando para él mismo ese deseo es un enigma al cual no puede responder sino por un significante del que no sabe nada, sobre el cual no tiene ningún dominio y que es el significante del Nombre del Padre?»<sup>6</sup>

En el último tiempo del análisis, se interesa por la magia. y en las sesiones juega a ser un mago.

Años después, en la adolescencia, se dedica con entusiasmo a la magia.

En el aparecer y desaparecer, la magia le permite jugar con la ilusión de eludir, de velar las miradas que muerden, aunque reaparezcan como vergüenza cuando debe presentarse en el escenario.

---

<sup>6</sup>M. Silvestre, «La neurosis infantil según Freud», en *Mañana el psicoanálisis*, Buenos Aires, Manantial, 1988, pág.156.

El interés por la magia va de a poco perdiéndose y en ese sentido parece haber sido un elemento que en forma renegatoria, ayudó, en un momento de pasaje como es la adolescencia, a acceder, ya no como niño, a las mujeres.



## Carácter y totemismo

M. Lucía Silveyra

La mitología, la religión, la literatura y el arte, en sus diferentes manifestaciones, se han interesado por la relación del hombre con el animal.

El psicoanálisis y, en particular, el psicoanálisis con niños han permitido, al respecto, valiosas aproximaciones, y las fobias, cuando se trata de animales, tienen, en ese sentido, un lugar privilegiado.

Si bien Freud en *Totem y Tabú* se refiere a la notable avenencia entre el niño y el animal, también observa que no es raro que esa relación se vea perturbada. La perturbación que, de hecho, pone en cuestión una supuesta unión natural, no haría más que confirmar que, si se trata del sujeto, del deseo y del lenguaje, no hay naturalidad posible.

«El niño empieza de pronto a tenerle miedo a una determinada especie animal y a guardarse de tocar o de mirar a cualquiera de los individuos de ella. Así, se establece el cuadro clínico de una zoofobia, una de las enfermedades psiconeuróticas más frecuentes en esa época de la vida y quizá su forma más temprana».<sup>1</sup>

Tomaré algunos datos de la consulta que realizara un joven y que imprevistamente se viera interrumpida para, desde allí, aproximarme a las marcas que deja en lo que luego podemos leer como la neurosis infantil, un episodio de la infancia en el que centra su relato.

Recuerda que tenía cinco años cuando el perro de la familia con el que hasta entonces había jugado, confiado, lo muerde con ferocidad y le arranca una parte del muslo para luego devorarla. A raíz de ello, es sometido a varias intervenciones quirúrgicas y quedan entre otras secuelas del accidente, una profunda cicatriz en la pierna que le da vergüenza mostrar.

Sitúa por esa época el nacimiento de una hermana y el que la madre repetía insistentemente «no te puedo acompañar, me caigo, no tengo fuerzas», datos significativos que refuerzan la intensidad del episodio. El padre le acompaña en la convalecencia.

---

<sup>1</sup>S. Freud, «Tótem y tabú», en *Obras Completas*, t. XIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 130.

Transcurrido un tiempo, cuenta haber registrado cambios importantes: comienza a comer con voracidad, la comida se convierte en su principal interés y aumenta en forma considerable de peso. Cambia su carácter, se vuelve agresivo y peleador y en ocasiones las peleas terminan en golpes. Desde entonces, se ha ido aislando y no tiene amigos.

Llama la atención en el relato la identificación, la incorporación, como propios, de ciertos rasgos que atribuye al animal que lo atacara -la violencia, la voracidad- como fijaciones que corresponden a una forma de retorno de lo reprimido distinta al síntoma.

En el capítulo «Identificación con el agresor» del *Yo y los mecanismos de defensa* Anna Freud se refiere a un caso en que, como en el nuestro, el niño hace activo lo que sufriera pasivamente, y cuenta que un paciente de siete años a quien el dentista había causado dolor se muestra en la sesión malo y hostil y descarga su mal humor sobre las cosas del consultorio. Corta en dos una goma de borrar, saca punta a los lápices hasta romperlos pero, dice, sería equivocado decir que el niño jugaba al dentista, la figura del dentista no se encuentra en su comportamiento y, continúa, el niño no se identificaba con el agresor sino con su agresión.

Precisión interesante en la que se destaca la identificación regresiva, parcial, limitada a un rasgo, tal como lo considera Freud en *Psicología de las masas*.

Ahora bien, los rasgos remiten a las identificaciones, identificaciones donde en el carácter, el significantes se anuda a lo real.

Para Freud, el carácter se compone de dos fuentes: la de las identificaciones enmarcadas en el Edipo y el complejo de castración «donde el carácter del yo es una sedimentación de las investiduras de objetos resignados y contiene la historia de estas elecciones de objeto»<sup>2</sup> y la que enfatiza la relación entre el carácter y la sexualidad infantil: «Lo que llamamos el *carácter* de un hombre está construido en buena parte con el material de las excitaciones sexuales y se compone de las pulsiones fijadas desde la infancia».<sup>3</sup>

De allí, entonces, que la fijación y la compulsión, motor de la repetición, lleven a constituir rasgos de carácter inmutables como modificación de la pulsión que, cobrando valor de satisfacción sustitutiva, pueden ser acogidos por el yo, y que debido a la intensidad pulsional, son responsables de su alteración

<sup>2</sup>S. Freud, «El yo y el ello», en *Obras Completas*, t. XIX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 31.

<sup>3</sup>S. Freud, «Tres ensayos de teoría sexual», en *Obras Completas*, t. VII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 218.



(*Ichveränderung*): «Los rasgos de carácter que permanecen son continuaciones inalteradas de las pulsiones originarias, sublimaciones de ellas, o bien formaciones reactivas contra ellas». <sup>4</sup>

En *Moisés y la religión monoteísta*, Freud redefine el trauma como vivencias en el cuerpo propio o bien percepciones sensoriales, las más de las veces de lo visto y oído, vale decir, vivencias o impresiones» <sup>5</sup> y distingue efectos traumáticos positivos y negativos.

Los primeros, son intentos de devolver al trauma su vigencia con relación a la vivencia olvidada. Los segundos, se resumen como reacciones de defensa: evitaciones, inhibiciones, fobias. En el fondo, nos dice Freud, son lo mismo que sus oponentes, fijaciones al trauma, sólo que de tendencia contrapuesta y ambos contribuyen a la acuñación del carácter.

Destaquemos la insistencia del trauma, su repetición, donde se conjugan la fijación y la compulsión de repetición y el que estos efectos pueden ser incluidos dentro del yo como tendencias permanentes del carácter, «una muchacha que en su temprana infancia fue objeto de una seducción sexual puede organizar su posterior vida sexual de manera de provocar una y otra vez tales ataques» <sup>6</sup>, como en nuestro caso.

En la medida en que son fijaciones al trauma, y a raíz de una gran intensidad psíquica, muestran amplia independencia respecto de la organización de otros procesos anímicos, efectos que pasan a constituirse en cicatrices de la represión, en marcas de la defensa, que alteran el yo y que no se traman con la neurosis.

Freud, emplea la expresión acuñación del carácter. La etimología enfatiza, precisamente, este aspecto. Leemos en el diccionario etimológico de Joan Corominas que la palabra carácter se toma del latín *character-éris*, propiamente «hierro de marcar ganado» y éste a su vez del griego *kharaktér* carácter, distintivo, primeramente «grabador», «instrumento grabador», «marca», deriv. de *kháressō* «yo hago una incisión, yo marco».

En el capítulo dedicado al totemismo en la infancia Freud se refiere al caso Juanito y a un caso comentado por Sandor Ferenczi conocido como *el pequeño Hombre gallo*. Considera la fobia a los caballos de Juanito como un caso de totemismo negativo donde el totem, en este caso el animal, sostiene ciertas

---

<sup>4</sup>S. Freud, «Carácter y erotismo anal», en *Obras Completas*, t. IX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 158.

<sup>5</sup>S. Freud, «Moisés y la religión monoteísta», en *Obras Completas*, t. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 72.

<sup>6</sup>Idem, p. 73.

prohibiciones y hace posible una legalidad que regula la relación del niño con la madre. Por el contrario, al referirse al otro caso, dice: «Teniendo el pequeño Arpád dos años y medio intentó cierta vez, durante unas vacaciones veraniegas, orinar en el gallinero y una gallina le picó el miembro o intentó picárselo. Cuando un año después regresó a ese mismo lugar él mismo se convirtió en gallina; solo se interesaba por el gallinero y cuanto allí pasaba y trocó su lenguaje humano por cacareos y quiquiriquíes».<sup>7</sup>

Toma a Arpád como un caso de totemismo positivo pues allí el tótem, a diferencia de la fobia, no prohíbe sino más bien provoca y lo lleva a enfrentarse, identificado con el animal, con lo que teme.

No me voy a detener en el caso de Ferenczi cuyo historial merecería una consideración aparte. Sólo me interesa señalar algunos puntos de contacto entre Arpad y el caso que venimos relatando, que llevan a la identificación.

En ambos casos, donde se trata de la respuesta a la castración en tanto perturbación económica y situación traumática de indefensión, encontramos una identificación como fijación al trauma. Identificación que, a partir de la renuncia pulsional, hace las veces de satisfacción sustitutiva determinando una modalidad de goce.

Ferenczi llama al gallo animal sexual y es interesante la manera de nombrarlo, en la medida en que la identificación, como réplica al ataque del animal, lleva a preguntarse por el valor de objeto pulsional que toma el mismo, que como tal conlleva en sí un peligro, un exceso económico, una amenaza, que se repite y se fija como rasgo de carácter, que recuerda la irrupción de goce.

Arpad, convertido en gallito, adopta un carácter, una actitud desafiante («no lloraba», «nunca pedía perdón»)<sup>8</sup> que lo empuja, en una incesante repetición, a hacer frente al animal temido.

En nuestro caso, la identificación con el animal empuja a comer y, en ocasiones, a golpear. Luego se produce el retraimiento como forma de estabilización en el carácter de algunos de esos rasgos.

Retroactivamente, transcurrido el tiempo lógico de la latencia y a partir de sus efectos, podemos resignificar el episodio.

Si bien el encuentro con la sexualidad y con la castración es necesariamente traumático, nos preguntamos por la marca que esta manera peculiar de encuentro con la falta, deja en lo que luego se podrá reconstruir como neurosis infantil.

---

<sup>7</sup>S. Freud, «Tótem y tabú», ob. cit., p. 133.

<sup>8</sup>S. Ferenczi, «El pequeño Hombre gallo», infra, p. 118.

En las situaciones a las que nos hemos referido, el exceso pulsional, la fijación del elemento traumático, no lleva a la constitución de un síntoma con el consiguiente fracaso de la represión y retorno de lo reprimido sino que se repite, como rasgo de carácter, en acto, en la relación con los otros o como vuelta contra sí mismo, el ataque del que fuera víctima con la consiguiente satisfacción masoquista.

En este sentido, la cicatriz que avergüenza, podría haber orientado hacia la intimidación del fantasma y del autoerotismo que le es propio.

Cabe recordar la relación que Freud establece entre el carácter y la fantasía. En «*Se pega a un niño*» se refiere a los efectos sobre el carácter del segundo tiempo masoquista del fantasma, el que, dice, sólo se puede construir y que reprimido primariamente continúa su acción eficaz y puede manifestarse como rasgos de carácter.<sup>9</sup>

No fue posible el tiempo de la transferencia para constituir un síntoma que, como tal, hiciera pregunta para desde allí conmover la satisfacción pulsional en la que venía instalado. La repetición y las resistencias, ligadas a la pulsión de muerte, irrumpieron y llevaron a la interrupción, sin dar lugar al trabajo analítico.

---

<sup>9</sup>S. Freud, «Se pega a un niño», en *Obras Completas*, t. XVII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 192. Leemos: «Empero, es de importancia incomparablemente mayor la segunda fase, inconsciente y masoquista: la fantasía de ser uno mismo azotado por el padre. No sólo porque continúa su acción eficaz por medio de aquella que la sustituye; también se pesquisan efectos suyos sobre el carácter, derivados de manera inmediata de su versión inconsciente. Los seres humanos que llevan en su interior esa fantasía muestran una particular susceptibilidad e irritabilidad hacia personas a quienes pueden insertar en la serie paterna; es fácil que se hagan afrentar por ellas y así realicen la situación fantaseada, la de ser azotado por el padre, produciéndola en su propio perjuicio y para su sufrimiento. No me asombraría que alguna vez se demostrara que esa misma fantasía es base del delirio querulante paranoico».



# Aún

## Reflexiones sobre las terminaciones del análisis en la infancia

A. Hartmann

Lo que Freud nos enseña se ha desarrollado en torno a los obstáculos de la cura, siendo el fin del análisis lo que retorna como límite cuando se define al psicoanálisis como imposible.

Es así como también definió Freud el gobernar y el educar. Desde esta perspectiva Lacan afirma que no se consigue sino prematuramente asegurarlas como reales. Consideremos este axioma freudiano, no en el sentido de una concepción del mundo donde el psicoanálisis podría ser una forma más de pensar la subjetividad sino en su vinculación al psicoanálisis mismo y en especial a lo que es inherente a la cura de un niño. Gobernar, educar y psicoanalizar han hecho un nudo en la historia del psicoanálisis y han planteado una aporía en relación a la cura en cuanto al manejo de la transferencia y a toda reflexión acerca del polémico concepto del fin del análisis.

La cura en la infancia, interpela y produce la estructura que, a su vez, abre una pregunta acerca de lo primario, aquello que no se tramita por la vía de la representación que concierne a la fijación pulsional, al objeto y al niño como tal en el campo del Otro, según lo que en el *Seminario VI* aparece como: «Te deseo, te incluyo en mi fantasma fundamental».

El niño, como Hamlet, está a merced de la hora del Otro, desde allí se define la transferencia. Si pensamos en el momento de concluir, momento del acto analítico, se produce una disparidad radical entre ese instante, en el sentido literal de la palabra y el tiempo lógico subjetivo que se dé en el caso por caso. De esa disparidad se trata el análisis en la infancia, aunque las llamadas terminaciones pretendan bordear los límites de un acto analítico (el tiempo de ver coincide en la mayoría de los casos con el límite de una cura).

Distintas lógicas nos introducen en el tema; Lacan nos ha brindado caminos como aquellos que Freud planteaba en la metáfora del ajedrez: los caminos intermedios, no sólo de apertura y de finales. De acuerdo a cada singularidad de la transferencia será la medida de los pasos del analista. Sin embargo, un

común denominador atraviesa la clínica de la infancia. Lacan lo formula, en el *Seminario XII*, con este axioma: «El niño es el objeto *a*». Se produce así el pasaje de escritura en la metáfora de *DM/x* a *DM/a*, y sostiene como eje de la transferencia en la lógica del fantasma el pasaje del «Yo no pienso» al «Yo no soy». Del sujeto en posición de objeto a las formaciones del inconsciente, del Ello al inconsciente, del pasaje del acto al *acting out*.

¿Desde dónde puede pensarse la posición del niño como objeto? Freud la definió en sus primeras cartas a Fliess. En la *Carta 46* sitúa a la histeria como lo que no se inscribe en la neurosis, siendo lo que no es susceptible de traducción lo que apunta directamente al cuerpo, no se instala el primer tiempo de la representación aún cuando tenga el exceso económico de la vivencia sexual prematura traumática. Podría ponerse en discusión que aún Freud en esos años hacía intentos por formular su concepto de inconsciente, pero no hay duda de que en esos primeros textos está la base de su teoría económica.

En *La etiología de la histeria* nos detenemos en el concepto de vivencia infantil prematura traumática. Es allí donde Freud insinúa un viraje de la causación eficiente de la neurosis a la materialidad o sustantividad de las vivencias infantiles, situando la etiología específica del lado de la causación sexual, y la auxiliar del lado de las condiciones cualitativas y cuantitativas de tales vivencias. Nos dice que para que la enfermedad se manifieste es preciso que sean rebasados ciertos valores de umbral. También nos interroga el valor de las vivencias sexuales que desprenden placer: un placer no inhibible que instituye una compulsión. El síntoma en la infancia no tiene el estatuto de este placer no inhibible, es decir que el aspecto compulsivo y no representacional sería un nuevo tema a investigar.

La conversión marca directamente el cuerpo, este cuerpo imaginario que es capturado por los síntomas típicos de la neurosis de la infancia, que no son la excepción sino la regla: signos de un desarrollo indeseado, manifestaciones de depresión, testarudez, desatención, son fenómenos claramente neuróticos a los que se agregan estados de angustia, displacer por la comida e insomnio. Freud señalaba dos tipos de síntomas: los que atañen al Ideal del Yo, que se sintetizan en el desarrollo indeseado («¿para quién?») y los que se refieren estrictamente al cuerpo con sus manifestaciones conversivas.

Es así como el cuerpo de la infancia es un cuerpo eminentemente conversivo donde nos encontramos con los efectos del pasaje por su primer encuentro con Otro prehistórico inolvidable que produce lo que caerá bajo la represión primaria.

El mismo sobre el que cae la marca de lo que Lacan llama significativo holofraseado como consecuencia de otras vicisitudes de la castración del Otro (allí aparece la psicosis, debilidad mental y fenómeno psicósomático).

Las escenas de la histeria, dirá Freud en la *Carta 46*, ocurren en el primer período de la infancia (menos de 4 años), cuando faltan a los restos su traducción a representaciones palabra. Es indiferente que esta escena sea despertada en la época posterior a la segunda dentición, dice Freud, en el estadio de la pubertad. «Siempre se genera histeria y ciertamente conversión pues la conjugación de defensa y excedente sexual impide la traducción».

Para las escenas de la neurosis obsesiva que Freud sitúa en un momento previo a los 8 años, el despertar después de esa fecha produce los síntomas de la neurosis.

De estas precisiones podemos extraer:

- Que Freud plantea la posibilidad del síntoma neurótico en la infancia.
- Que también está dada allí la elección de neurosis que bien puede pensarse en relación al deseo insatisfecho imposible o prevenido
- Que a partir de lo que plantea para la histeria el trabajo con el exceso económico no traducido no tiene manera de tramitación.

Lo mismo postulará para la neurosis obsesiva en el *Manuscrito K*, en relación a la fuente independiente de displacer, que su articulación con la compulsión anticipó del concepto de pulsión de muerte.

En *Análisis terminable e interminable* se considera que todas las represiones que aparecen en la infancia son medidas defensivas primitivas del Yo inmaduro endeble y son conservadas las antiguas.

En *Moisés* encontramos un párrafo en la misma dirección: «Lo que los niños han vivenciado a la edad de dos años, sin entenderlo entonces, pueden no recordarlo nunca, salvo en sueños; sólo mediante un tratamiento psicoanalítico puede volvérselos consabido. Pero en algún momento posterior irrumpe en su vida con impulsos obsesivos, dirige acciones, les impone simpatías y antipatías y, con frecuencia, hasta decide sobre su elección amorosa, tan a menudo imposible de fundamentar con arreglo a la ratio».

La 28<sup>a</sup> conferencia plantea para el análisis una línea que puede articularse con la cita anterior: «La rectificación con posterioridad del proceso represivo originario, la cual pone término al hiperpoder del factor cualitativo sería la operación genuina de la terapia analítica».

¿Qué posibilidad de trabajo hay en la infancia con ese exceso no traducido; aquello que J.C. Cosentino ha investigado, en especial en relación a la angustia y a la fobia?

El encuentro de un niño en posición de objeto o con un síntoma nos plantea esta paradoja. Si bien estamos asistiendo a la construcción de la misma estructura, el trabajo posible con el síntoma es una apuesta que queda en *souffrance* por las condiciones de la misma estructura. La *tyché* como encuentro «afortunada», como cita fallida se torna meta imposible de la cura. Lacan dirá que en el análisis con niños nos internamos en la marea en de las pulsiones pero esa marea se nos escurre en la ola con su flujo y reflujo; cada vez que intentemos rozar el borde escapa y ya se alejó rápidamente de la orilla; así se escurre el trabajo con este tercer inconsciente el Ello, que apenas hemos podido tocar.

También así se desvió el análisis intentando hacer este proceso de rectificación, vaya el peso de esta palabra que Freud legó a Anna Freud y también determinó la postura de Melanie Klein en su concepto de transferencia.

En la carta a Jenny Aubry a la altura del *Seminario XVII* Lacan sintetiza lo poco que ha dedicado especialmente a los niños. Extraemos de allí: a) La vigencia del concepto de metáfora paterna para la cura de niños, aún cuando en este seminario está pensando el análisis como más allá del padre del Edipo. b) La precisión que hace sobre la presentación de la estructura en la infancia: 1) síntoma del niño que responde a lo que hay de sintomático en la pareja familiar. 2) posición de objeto que compete a la subjetividad de la madre (puede devenir perversión) 3) psicosis cuando el niño es el objeto de la madre y revela la verdad de ese objeto. 4) fenómeno psicossomático cualquiera sea su estructura (proceso psicótico o neurótico).

Siendo el articulador fundamental un axioma que se hace extensivo a cualquiera de las vicisitudes mencionadas: «El niño realiza la presencia de eso que J. Lacan designa como el objeto *a* en el fantasma.» La carta termina otorgándole a este Otro un lugar fundamental, Otro freudiano inolvidable que ahora sostiene una lógica: «En la función de residuo que sostiene la familia conyugal se resalta lo irreductible de una transmisión que implica la relación con un deseo que no es anónimo» Particulariza allí la función de la madre: los cuidados y su castración; la del padre, donde su nombre es el vector en la encarnación de la ley en el deseo. Para la madre cuidados reales y falta para el padre encarnación de la ley donde queda presente la importancia de su «presencial real», tal como se lo trabaja en el *Seminario VIII*.

¿Cómo nos dirigimos a este Otro en la infancia que es condición necesaria para la estructuración del sujeto bajo la forma del Ideal del Yo? Para sustentar esto recordamos solamente a Freud afirmando en *Introducción del narcisismo* que el Ideal es condición de la represión.



La visión y mirada en la infancia no son fácilmente sostenidas en su esquizia como tampoco parece posible poner a distancia al Ideal y el objeto (*Seminario XI*).

¿Es posible trabajar por sobre la represión primaria cuando por otro lado hay que constituirarla?

Que un adulto pueda hacer algo con su síntoma, una de las últimas cuestiones que Lacan propone respecto del fin del análisis, no es homologable a la práctica con niños. Para «*his majesty the baby*», se espera una cura terapéutica. Pero una cura se detiene fuera de los fines; y tratándose de una terminación de análisis habrá que dar cuenta en el caso por caso hasta dónde se supone que cada analista llegó (podría escribirse en algún lugar del grafo, en muchas curas no pasamos del primer piso); el segundo tiempo, aquel donde la transferencia permite operaciones sobre los distintos goces, será más tarde.

En la *Conferencia en Ginebra* Lacan define como hetero el goce fálico de Juanito, en relación al goce del cuerpo (vinculado al *a* y a la pulsión). Esto no aporta a nuestro entender ninguna solución al problema sino que lo complejiza ya que rompe todo imaginario en relación a la detumescencia que lo define como tal: si este goce intenta suplir que no hay relación sexual se deja el problema nuevamente en *souffrance* ya que este goce sólo tiene lugar en su articulación con el fantasma y Juanito sólo encuentra alguna normalización en los fantasmas imaginarios donde Lacan destaca la importancia del Ideal materno en el tope al que llega esta cura; también puede ser pensado así el fantasma del fontanero.

La relación con la castración como pérdida de goce y el pasaje de la boca negra al jaleo con las patas, o sea de la mirada a la voz aportan más al interés teórico del psicoanálisis para el estudio de la fobia que al mismo Juanito. Decimos así que el encuentro con lo real que rodea el llamado fin de la cura de un niño nos permitirá respirar años después cuando Juanito, entrevistado en la adultez, atemperó esa pulsión que se escuchó en la infancia en su *métier de regisseur* de ópera.

Pero en la mayoría de los casos que pasan por la consulta no sabemos el destino de esa marea pulsional, una vez que el goce sexual se articule en el fantasma.

Concluimos entonces:

1. Que los análisis con niños despliegan la estructuración del sujeto. Siguen teniendo, en relación al psicoanálisis en general, un alto interés teórico.

2. Que las terminaciones del lado de la normalización y de la desaparición de los síntomas sólo hablan de la represión y no eluden la posibilidad de su reactualización posterior.
3. Que el síntoma se mantenga deja a los analistas en un mal lugar, aún cuando prometa que el sujeto más tarde sepa qué hacer con su síntoma. Si permanece el síntoma no se responde a la cura terapéutica que se espera en la infancia.
4. Que el acto analítico en la infancia –y retornamos a Hamlet- es un acto chapucero, un acto que no separa al sujeto en la transferencia de la hora del Otro y aún cuando caiga el deseo de la madre como «*unterdrückt*» el sujeto se constituye en relación a este padre edípico, porque aún no es tiempo de ponerlo en cuestión, así tenga función de veneno su palabra.

Pero son justamente estos, los rodeos por lo imposible del análisis, los que nos permiten *aún* seguir escribiendo.

## Bibliografía

- S. FREUD, «28ª conferencia. La terapia analítica», en *Obras Completas*, t. XV, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1988.

- S. FREUD, «Moisés y la religión monoteísta», en *Obras Completas*, t. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986.

- S. FREUD, «Introducción del narcisismo», en *Obras Completas*, t. XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986.

- J. LACAN, *Radiofonía y televisión*, Buenos Aires, Anagrama, 1989.

- J. LACAN, «Dos notas sobre el niño», en *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires, Manantial, 1989.

- J. Lacan, *El Seminario*, libro 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986.

- J.C. COSENTINO, *Angustia, fobia, despertar*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

- J. LACAN, *El Seminario*, libro VI, *El deseo y su interpretación*, inédito.

- S. FREUD, «¿Pueden los legos ejercer el psicoanálisis?», en *Obras Completas*, t. XX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986.

- S. FREUD, «Fragmentos de la correspondencia con Fliess», «Carta 46», «Carta 52», «Manuscrito K», en *Obras Completas*, t. I, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986.

- S. FREUD, «La etiología de la histeria», en *Obras Completas*, t. III, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1986.

## Un final de análisis

M. Lucía Silveyra

La vida profunda de cualquier niño es la difícil armonía de un mundo que está creándose.

Debe introducir en este mundo, día tras día, todas las tristezas y todas las bellezas de la tierra. En esto consiste el inmenso trabajo de la vida interior.

*Louis F. Cèline*<sup>1</sup>

La angustia y el síntoma son una de las formas en que se presenta, en el análisis, esa difícil armonía que señala Cèline y que, como tal, sabemos imposible.

En ese sentido tanto uno como otro, en su carácter estructural, son testimonio de lo que no anda, de lo que viene de la realidad sexual, como lo más real del sufrimiento, de «lo que no deja nunca de repetirse para estorbar ese andar».<sup>2</sup>

### El tiempo del análisis

Volviendo al epígrafe, me voy a referir al análisis de una niña para relatar cómo fue, en este caso, formar parte como analista de un mundo que, como dice el escritor, está creándose.

Me interesa destacar los diferentes tiempos, tiempos lógicos de la cura y de la transferencia, en los que, desde la angustia inicial, pasando por la instalación de la represión, se subjetiva el síntoma y hay allí algo por lo que preguntarse, una causa para el mismo.

En este caso, la intervención analítica modifica la posición de la niña en relación al Otro materno, considerado en su carácter de alteridad irreductible, y a partir de que el Otro puede contarle en su falta, permitir su sustracción.

---

<sup>1</sup>Cèline Louis Ferdinand, *La vida y la obra de Felipe Ignacio Semmelweis*, Buenos Aires, Sur, 1937, pp. 38-39.

<sup>2</sup>J. Lacan, «La tercera», en *Intervenciones y textos* 2, Buenos Aires, Manantial, 1988, p. 81.

Se recorta, entonces, un síntoma cuyas manifestaciones irán cediendo en el curso del análisis. Pasaje de lo que de entrada aparece como un sufrimiento mudo al equívoco del síntoma, efecto del lenguaje y del discurso analítico, que conmovió lo real de la castración.

Cuando esta nena llega al análisis se presenta como un cuerpo que sufre, cuerpo al que el deseo no pone límites, y del que no puede decir nada, sólo mostrarlo. Manifestación que la madre podía leer como un síntoma y, una vez descartado un problema orgánico, suponerle una causa, suponerse un saber al respecto y consultar.

La nena retenía las heces, no evacuaba espontáneamente el intestino y esto le producía retortijones muy dolorosos que, a la vez que la hacían palidecer y retorcerse, dejaban, por la fuerza que hacía para no evacuar, marcas en su cuerpo.

En una de las primeras sesiones y en un primer gesto dirigido al analista toma, de los juguetes que se le ofrecen, un animalito y lo guarda en el bolsillo.

Viene agarrada a las piernas de la mamá y permanece escondida detrás de ella.

En un momento, les propongo soltarse.

No alcanza con las palabras y recorro a separarlas físicamente, a separar los cuerpos. Se resiste, se enfurece, insulta pero sale de la mudez y la quietud. A partir de allí, establece un ritual en el que entra, se esconde y pide que la busque.

Intervengo apuntando, por un lado, a lo que no se logra desprender, separar, perder. Por otro lado, a que ella puede no estar, puede faltar. De a poco se va animando, va cobrando vida, se desplaza por el consultorio, juega, habla.

En una ocasión, mira por la ventana y me pregunta, «si yo te digo que me tiro por la ventana, ¿vos me crees?». Luego, la pregunta por su desaparición puede ir tomando, en la transferencia, otras formas, más simbólicas, menos reales.

Cuenta una historia en la que hay una nena muerta. En otra, la analista es una bruja que la envenena y la mata. Esta nena había rechazado los sólidos hasta los dos años y ciertas dificultades con la alimentación parecen no haber sido ajenas a estas fantasías de envenenamiento que, luego, se vinculan con los laxantes que recibía.

Propone jugar a las cartas, al *culo sucio*, y el analista debe quedarse con la carta perdedora. Entonces, dice «vos lo tenés sucio, vos te haces caca».

Le gusta pintar con acuarelas pero le da asco mancharse. El papá es pintor y en las pocas ocasiones que están juntos suelen pintar.

El síntoma comienza a ceder.

Le pregunto por el animalito que en su momento se llevara y dice que no está más, que lo perdió. Considero que podemos terminar el análisis.

Llega el momento de despedirse y lo hace diciendo que soy una caca. A lo cual agregó, «una caca que se puede perder». Pese a ello, dejo abierta la posibilidad de que me llame por teléfono. Responde, «No, mi mamá perdió tu teléfono».

### **Nada se alcanza, in absentia o in effigie**

Al comienzo hay angustia, no hay un síntoma que se recorte como tal. Es un cuerpo que, en la mudez propia de la satisfacción pulsional, se ofrece a la mirada del analista.

Pero, instalado el discurso analítico como forma particular de uso del lenguaje, puedo intervenir y poner palabras a ese primer gesto con que habla de la necesidad de que algo llegue a faltar, falta en la que representarse que lleva a la emergencia del deseo.

El descompletar al Otro podríamos pensarlo, tal como lo consideraba Arminda. Aberastury, como una fantasía de curación.<sup>3</sup>

Entendemos que este proceso fue posible en la medida en que se puso en cuestión la posición fantasmática de la madre, en que pudo perderla y a su vez producirla como causa de deseo.

La transferencia no sólo puso en acto dichas pérdidas sino que las hizo soportables. Soportar una pérdida, en este caso la de las heces, es suponer alguna medida a la falta, de manera que las heces se pudieran perder sin perderse ella.

Si bien la estructura se constituye en torno a una falta es la castración en la madre, como articulador central de la neurosis y del síntoma, que permite al analista operar, como tercero, produciendo una prohibición y una pérdida de goce.

Una vez que el analista se hubo ofrecido en la transferencia y a partir de que el analizante le hace faltar un animalito, queda un lugar vacío que permite a los elementos de la estructura circular, desplazarse, metaforizarse.

Acting que a la vez que señala la instalación de la transferencia descompleta al Otro y cava un agujero donde poner sus cacas.

Recordemos, al respecto, que S. Ferenczi relata en el caso Arpád, *el pequeño Hombre gallo*, que en la primera y única entrevista que tiene con el niño,

---

<sup>3</sup>A. Aberastury, *Teoría y técnica del Psicoanálisis de niños*, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 108.

inmediatamente de entrar en la habitación, llamó la atención de éste un pequeño bronce de un gallo de montaña que se encontraba entre sus numerosos objetos, lo tomó y le preguntó ¿me lo vas a dar? Le di un lápiz y un papel, cuenta Ferenczi, y dibujó un gallo.<sup>4</sup>

Formas que tienen los niños, allí donde hay un analista que los escuche, de hablar de ellos. Armar juegos, escenas significantes, que establecen oposiciones, y diferencias. Cuestiones que nos advierten que no esperemos solamente palabras para contar lo que les pasa, pues en algunos casos eso contribuiría a fijarlos en su inhibición.

Me hace faltar algo, intervengo para que ella, a su vez, pueda faltarle al Otro, manera de conmover este lugar de identificación con el objeto excrementicio. De esta forma el excremento entra, por la vía de la demanda, en la dialéctica fálica y, constituido el objeto como cesible, es posible perderlo sin perderse toda ella.

Jugar a la escondida, jugar con la idea de desaparecer, pasajes obligados en un análisis como forma de interrogar el deseo del Otro que apuntan a la separación.

El primer objeto que el niño propone al deseo parental, cuyo objeto no conoce, es su propia pérdida. «(...) El fantasma de su muerte, de su desaparición es el primer objeto que el sujeto tiene para poner en juego en esa dialéctica».<sup>5</sup> Causar angustia en el analista, es la señal de que es deseado. Si te digo que me tiro por la ventana, ¿vos me crees? Momento de sustracción, de instauración subjetiva, que en el caso de esta nena, llevó a pensar en el riesgo de un pasaje al acto.

Sustracción que, como tal, entraña una posición activa del sujeto respecto de su pérdida y abre a la posibilidad de instalación del fantasma, otro del de la madre. Ya no se tratará de ocupar un lugar en el fantasma materno sino de dar su propia respuesta a la castración.

Es en el curso de la cura que se constituye el síntoma y la posibilidad de subjetivar lo que antes era sólo padecer del cuerpo. «Las cacas están hechas de comida,» es el comienzo de una construcción donde surge la curiosidad respecto al funcionamiento del cuerpo.

Con ello aparece el asco, uno de los diques de la represión y empieza a sentir vergüenza. En ocasiones, cuando tiene dolores, se pone de espaldas y pide que no la mire.

<sup>4</sup>S. Ferenczi, «Un pequeño Hombre gallo», *infra*, p. 117.

<sup>5</sup>J. Lacan, *El Seminario*, libro 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 222.

Cambio importante en relación a la mostración del comienzo y a la satisfacción que la dejaba muda.

Se constituye en el análisis la cicatriz de la defensa, de la represión, alteración del yo que no se cura (Ichveränderung) y que es propia de la intensidad pulsional.

La situación traumática del desamparo remite a la falla o imperfección en que se estructura el aparato psíquico. Momento inaugural, en que los iniciales estallidos de angustia son ocasión inmediata de la represión primaria, señala Freud,<sup>6</sup> y donde el síntoma como marca de la inscripción del sujeto en la estructura, llevará a la división constitutiva del aparato psíquico.

En ese sentido el analista operó como objeto recortado en el campo del Otro, y alrededor del cual se fijó la pulsión deteniendo su movimiento, fijación que inaugura la represión.

En este aspecto, volvamos a citar a Ferenczi en referencia a Arpád. *El trabajo de represión todavía no era capaz enteramente de ocultar el significado de sus particularidades; lo original, lo reprimido, todavía podía centellear a través de su discurso y más aún, en ocasiones, se hacía evidente con sorprendente y franca crudeza.*<sup>7</sup>

Hacia el final ese animalito que podemos inscribir en la línea de los objetos parciales, transicionales, como pedacito, trocito arrancado al Otro, se hace extraño, se olvida, se pierde.

Efectivamente, un tiempo después de terminar el análisis nos encontramos y me mira con extrañeza, como si me hubiera olvidado.

Si la transferencia incluye juntamente al sujeto y al analista, aunque la clave quede del lado del analista, en lo real de la transferencia, ella puede perderse para mí, dejarme un agujero.

Esto no fue sin cierta vacilación de la que pude rescatarme a tiempo. Sabemos que mantener el deseo del analista como deseo vacío exige una disciplina y pone a prueba el análisis del analista. Punto en el cual se hace claro que Lacan considere la neurosis de transferencia como la neurosis del analista. Tentación de immortalizarnos y a la que el análisis con niños parece dejarnos más expuestos. Aunque también es cierto que, como en este caso, los niños también saben expulsarnos.

Momento de finalizar este análisis donde en el marco del Edipo han sido puestos a prueba ciertos elementos que permiten soportar las pérdidas, los que

---

<sup>6</sup>S. Freud, «Inhibición, síntoma y angustia», en *Obras Completas*, t. XX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 90.

<sup>7</sup>S. Ferenczi, *infra*, p. 119.

como marcas del análisis infantil, pasarán, retroactivamente, a formar parte de la neurosis infantil.



## ¿Momento de concluir o termino de un analisis?

Andréa B.P. Bastos Tigre<sup>1</sup>

«Encuentro también conmovedor que su experiencia confirme que el éxito representa el fin del análisis y de la evolución ulterior. Mientras el individuo sufre, puede llegar todavía a algo».

*Freud, en 1918, en una carta a Lou Andréas Salomé, sobre el término del análisis de una niña.*

Me propongo hablar de un análisis, pero ¿cómo hablar de una escucha, de un artificio, de un recorrido que se hizo en un tiempo?. «Cada uno tendrá libertad para demostrar lo que hace con el saber que la experiencia decanta» dice Lacan en *D'ecolage*.<sup>2</sup>

«Yo sólo quería que el tubo de la comida fuese separado del tubo del aire». Así empieza Lia su análisis, demandándome algo del orden de una separación, pues alienada al fantasma materno, hacía síntomas. Lia tiene 9 años, es muy delgada, tiene dificultad para alimentarse y enuresis nocturna, síntomas que hablan de su malestar, síntomas para descifrar en el proceso de una cura.

«¿Usted trabaja con análisis conjunto de madre e hija?», me pregunta la madre en una primera sesión. Y es Lia la que en seguida responde: «Quiero venir sola».

Es la estructura del toro con su complemento, otro toro enlazado, que demuestra la dialéctica neurótica del sujeto con el Otro. En este enlace el deseo de uno es isomorfo a la demanda del otro. Y es este nudo madre e hija que la demanda de análisis viene interrogar.

Si bien la temporalidad en causa en un análisis no es cronológica ni evolutiva, sino la de un cadena significativa donde los cortes y las escansiones producen algo de la verdad del sujeto, propongo tres tiempos en este recorrido analítico, donde el término viene a situarse como pregunta.

---

<sup>1</sup>Psicoanalista, miembro de la Escola Letra Freudiana, Río de Janeiro, Brasil. Participa del Grupo de Investigación Hans de esta Escuela.

<sup>2</sup>Lacan, J. «D'ecolage», en *Documentos para uma Escola*. Letra Freudiana, año 1- n° 0. Rio de Janeiro.

### Primer tiempo: preguntas...

Sus primeros temas son las películas de terror, sangre, murciélagos y dráculas. «Mi madre me cierra los ojos, pero deja un agujerito para que pueda ver», afirma Lia. Lia habla de la *siriema*<sup>3</sup>, una cigüeña, y de la mentira de la madre: «Ella me dijo que si yo pidiese un hermano (sic) a la *siriema*, ella traería, pero yo sé que no es ella la que trae a los bebés, es la madre. ¿Por qué la mentira?»

Escandida entre el pequeño agujero para ver y la verdad de la mentira de la madre, entre el velamiento y el develamiento, Lia se instala en el dispositivo analítico, dirigiendo sus preguntas a Otro a quien supone un saber. Tiempo preliminar, donde las preguntas inscriben el significado de la transferencia, el sujeto supuesto saber, que dirigidas al analista hacen el enlace necesario a la construcción del dispositivo.

A través de sus historias Lia va trayendo lo que le aflige: la diferencia sexual, la maternidad, el nacimiento y la concepción. En pleno proceso edípico, se confronta con el horror de la castración y elabora su ficción fantasmática. Sus teorías sexuales infantiles buscando respuesta al enigma de la sexualidad, intentan circunscribir lo real imposible. El tema sobre el que Lia discurre con frecuencia son los niños: «El (sic) son aburridos y tontos, pero más fuertes que las nenas». Pero Lia no resiste y agrega: «Pero, las nenas tienen más encanto». Entre una cosa de más y una de menos, Lia va procurando atravesar la cuestión fálica.

En este primer momento analítico, el inconsciente, en su pulsación peculiar, resiste. Lia viene a una sesión y me dice: «no tengo qué decir hoy, parece que mi cráneo está partido, no logro pensar».

¿De qué hablaba Lia sino de un tiempo para comprender? ¿Cómo se articulan el ser, el saber y el sexo? La verdad no se puede anticipar antes que el saber sea soportable. Bajo transferencia, hay una temporalidad en causa, donde el deseo del analista se confronta con un peculiar tiempo de espera: el inconsciente demanda tiempo para revelarse.

### Segundo momento de análisis: juegos y teorías...

Surge un período de juegos, juegos que ella va inventando en el transcurso de las sesiones, en los que al principio cambia con mucha regularidad las reglas, mientras otras veces propone jugar sin reglas. ¿Hay que seguir las reglas?

---

<sup>3</sup>N del T. Pájaro de patas largas que aparece en leyendas del Nordeste brasileño.

Lia camina en su recorrido entre juegos y teorías, teorías que, aunque grotescamente falsas, contienen, cada una de ellas, un fragmento de verdad.

El análisis tiene todas las características de un juego, nos dice Lacan en el *Seminario XII*, y es en los análisis con niños donde crudamente el juego aparece. La tarea analítica es dar forma a ese jugar, es escuchar el jugar en la particularidad de un decir. Jugando Lia espera ascender a un saber, pero se confronta con un punto de lo real, pues ese saber sobre el sexo es un saber imposible. Lo que está en juego es la realidad de la diferencia sexual. El juego que retorna en todas y cada una de las sesiones es con una pelota de papel, pelota hecha por ella, objeto efímero y abierto a cualquier significación. Jugando Lia dice lo que la amedrenta: «No quiero ser madre, es mucho trabajo, tener que dar varias veces de mamar, despertarse a la madrugada, tener que enseñar a hacer pis. Yo no quiero tener marido. Tengo una muñeca que no tiene padre, yo finjo que la encontré y que no necesité tener panza». El juego con la pelota de papel continúa, ahora muy lentamente, como si fuese un bebé, pelota bebé a la que cuando cae al suelo es necesario colocar agua para que se recupere.

Un día Lia viene a hablarme de su rabia, de sus ganas enormes de romper todo.

«¿Qué romperías?», le pregunto

«Primero a todos los niños del mundo, después a las personas que canten mal y sean aburridas», me responde en una alusión directa a su madre.

«¿Y qué guardarías?» —continúo.

«Mi cofrecito con osito en la cola que mi papá me dio (sic)». —Lia pregunta entonces por la pelota de papel y se admira: - «¿Vos la guardaste, Andréa? Tiene tan poco valor para ser guardada.»— Y propone una nueva manera de jugar, de esconder la pelota. Ella la esconde, yo la escondo, ella no la encuentra.

«No sé». —dice.

Durante mucho tiempo este juego persiste: esconder, aparecer, esconder de nuevo. Lia ahora me interroga sobre mí, y ante mi silencio son sus preguntas las que vuelven.

«¿Y si te pregunto cómo se tiene un hijo?»

«¿Por qué los niños tienen manía de mirar mujeres desnudas?»

Ahora el hallazgo de la pelota escondida se logra sólo con la mirada. De diversas maneras la cuestión de la mirada se impone, y en ese momento es por la mirada de la otra que se puede tratar de encontrar aquello que está escondido.

Lacan siempre llamó la atención sobre el lugar privilegiado de la mirada en la función del deseo, pues el sujeto dividido es primero captado en el campo de

la visión. El sujeto se hace objeto de la mirada en el campo del Otro, lugar de la contemplación.

Lia empieza a hablar de su enojo con su padre, pues «cuando él me quiere dar un caramelo yo no quiero, cuando yo quiero, él no quiere darme. Con mi madre pasa lo mismo». Qué quiere el Otro, se pregunta Lia.

Es en la transferencia donde actúa el desencuentro, pues comienza a decir con mucha insistencia que no quiere venir más a las sesiones. Durante un tiempo insisto en que venga, pero un día le digo bromeando: «Y si te dijera que está bien y que si no quieres venir más no vengas». Lia sonríe y se calla. La pelota de papel es ahora un bicho peludo de ésos que queman. En ese momento Lia se arregla la bombachita, ante mi pregunta: «¿Está ahí el bicho peludo?» Lia sonríe y me pregunta si conozco una música que dice: «Levanta la pollera que quiero ver, el bicho peludo. . . » Habla entonces nuevamente de los niños: «Todos los niños molestan, no conozco a una nena que moleste». Hace una pausa y agrega: «Excepto yo».

«¿Sólo tú? ¿Entonces quieres ser como los niños?» —pregunto.

«Ah, Andréa, vamos a cambiar de asunto».

Durante este período Lia viene muchas veces a las sesiones traída por el padre, y aparece siempre comiendo caramelos. Crea entonces una verdadera teoría sexual con el caramelo, la panza aumenta, sale jugo de caramelo, pis de caramelo, caca de caramelo, bebé de caramelo. Repite y representa esta escena varias veces.

### **Tercer tiempo: construcciones. . .**

Lia me habla de sus juegos con las amigas donde se fingen prostitutas, poniéndose diferentes y extrañas ropas. «Las madres de mis amigas dicen que soy atrevida, arrogante, ¿lo soy?»

La posición femenina sólo se logra a costa de una serie de transformaciones. La envidia del pene es la articulación esencial de la entrada de la mujer en la dialéctica edípica, y en ese recorrido nos encontramos con el carácter privilegiado del significante fálico. En la búsqueda de un significante que le responda a la pregunta quién soy, Lia se propone como objeto fálico, la prostituta, y confronta con la pregunta: ¿Qué soy yo para el deseo del Otro?

Propone en otro momento otro juego, donde hay una serie de preguntas, cuál es tu nombre, cuántos años tienes, etc. . . pero en el cual a la primera pregunta se debe responder con la frase, este mundo está loco, y a la segunda

pregunta con la misma respuesta de la primera. ¿Estará loco el mundo? El juego pone en el tapete el *nonsense* absoluto de las preguntas del sujeto.

De un modo curioso trabaja esta cuestión, trayendo una historia a través de una hoja de papel, papel que se transforma según lo que quiere su personaje, pasando de mochila a cabaña, vaso, sombrero, barco, para luego romperse, perder pedazos y de barco transformarse en el sujeto de la historia a través de una camisa que se viste. Entre hoja de papel y corte, Lia va repitiendo esta historia, este objeto que se transforma, esta camisa que queda de los cortes de la hoja de papel, camisa para vestir, y en una de sus varias representaciones, algo sale mal en sus cortes, y al final surge la figura de una mujer.

Lia se encuentra entonces ante la pregunta de qué es una mujer, pregunta que se hace presente a través de otra vía de construcción. Durante meses construye, con material que insistió en traer ella misma, una gran muñeca, de su tamaño. Los ojos son botones, la boca tiene que ser igual a la suya, los cabellos los quiere abundantes, pero en cada sesión corta un poco, intentando buscar el corte ideal, hasta que termina cortando demasiado, y opta entonces por esconder la falla por medio de un pañuelo. Construye un cuerpo, las piernas con tubos de cartón, los pies, los zapatos. La pollera es suya y la blusa surge construida del mismo modo que la historia de la hoja de papel. Se pregunta por el nombre, sortea varios, elige uno, baila con la muñeca cantando: ¿qué tiene ella que yo no tengo?

Y es durante este largo período que Lia habla por primera vez de su enuresis, hizo pis, no hizo, va al cuarto del hermano, no va. Trae la pregunta sobre el corpiño, cómo hacer el busto en la muñeca, qué tiene ella que yo no tengo. . .

Después de las vacaciones Lia dice que piensa terminar el tratamiento, que conversó con los padres, quiere conversar conmigo. Durante un tiempo jugamos volley con un almohadón, 1, 2, 3, corta. . . En cierta sesión me dice: «Me hiciste engordar, estoy más saludable. Antes no lograba hacer los deberes bien, estaba muy desconectada». Vuelve al juego de esconderse, ahora el objeto escondido es un simple clip, pero Lia está silenciosa y triste. En una sesión lo escondo en ella, y ante su dificultad por encontrarlo le digo: «la respuesta está en ti», y corto la sesión.

Lia trae un día el juego de ludo para las sesiones, y elabora a través del equívoco significante ludo/luto un término que se aproxima, el cual escucho en silencio.

En la fecha marcada como la última, Lia me pide jugar a esconder el clip de nuevo, y me dice: «Yo no miré, algunas veces yo fingía que no miraba, pero ahora fingir perdió la gracia».

Al irse me da de regalo una patita, un objeto de tamaño minúsculo. ¿Resto en que se convirtió la analista?

### Algunas consideraciones

Guardado en un cajón, este caso aguardaba su tiempo para pasar a trabajo teórico. Tiempo necesario a la analista, tal vez, para poder preguntarse sobre el final de un análisis, punto crucial en el campo del psicoanálisis.

Al rescribir hoy este recorrido, se observa algo de su sutil particularidad: la completa ausencia de los padres durante este recorrido, y las pocas intervenciones de la analista en casi todo el proceso. Desde la simple actitud de Lia: «quiero venir sola», algo se establece en el lazo con la analista, que los padres, al contrario de tantos otros casos de análisis con niños, se retiran de la escena. No hay llamadas telefónicas a la analista, ni resistencia de los padres, posición que creo hoy facilitó un trabajo singular. Algunas puntuaciones, los intervalos, una escucha y los cortes de las sesiones llevaron a Lia a su trabajo analítico.

Pero si la demanda de análisis anclaba en la cuestión sintomática, no podemos dejar de escuchar que el término está en este caso también articulado al vaciamiento del síntoma. Ausente todo el tiempo de la conversación de Lia, su síntoma aparece en su discurso solamente al final con dos simples actitudes. ¿Pero qué sucede durante este tiempo? ¿Hasta qué punto de una constitución subjetiva fue llevado este análisis?

Eduardo Vidal, en su artículo *Sobre o fantasma*, escribe: «La demanda asociada al síntoma es frecuentemente escuchada en la clínica, cuyo correlato, a veces, es la desaparición del síntoma y la interrupción del análisis. . . . Muchos análisis se dan por cumplidos cuando alcanzan este punto. ¿Por qué? Porque la incidencia de un analista en el inconsciente tiene la función de reordenación, opera como ley. Este trabajo que concluye con la supresión o desaparición del síntoma no debe despreciarse de antemano. Es un trabajo que muchas veces atraviesa preguntas sobre la identificación y se confronta con las fantasías de castración, a las que el niño, como todo ser hablante, está sometido, fantasías que se manifestaron con una serie de inhibiciones».<sup>4</sup>

Si éste es un término real y posible en una transferencia, puede haber otro, donde manteniendo su síntoma o no, el niño es llevado a construir, bajo transferencia, un saber en el lugar de la verdad, donde en esta construcción algo toca lo real de la pulsión.

---

<sup>4</sup>E. Vidal, «Sobre el fantasma», en *Direção da Cura-Psicânálise com crianças e adolescentes*, Han\$, Letra Freudiana, año X, n<sup>o</sup>9, Rio de Janeiro.

Lia atravesó en su recorrido la pregunta edípica, se confrontó con la pregunta de la castración, pero, todavía amparada en lo imaginario y lo simbólico, su tiempo de concluir, en la prisa que lo caracteriza, no la llevó a avanzar más en sus cuestiones fantasmáticas. Si hubo cierto pasaje de la alienación a la separación, si Lia algo construyó en sus teorías que tocaba la cuestión de la mujer, pudiendo situarse de otro modo, pues al final «fingir perdió la gracia», ¿podría ella haber avanzado más? ¿Le faltó a la analista avanzar un poco más, y sustentar con el deseo del analista otra vuelta? ¿Debería la analista haber dicho «todavía no» ante este final?

Situando en *Análisis terminable e interminable*, el psicoanálisis como una práctica imposible, Freud acentúa un punto de real en el dispositivo analítico, un punto de límite. Sabemos bien que el límite es la propia estructura, y el analista no va más allá de lo que escucha. La imposibilidad está en el punto de partida del saber del analista.

Guardado en un cajón, este caso esperaba su tiempo para concluir. La analista caminó en su recorrido a lo largo de este tiempo. En una transferencia de trabajo a la Escuela, avanzó en sus construcciones teóricas. Si durante un tiempo pensaba este caso como un término de análisis, hoy este recorrido es una pregunta: ¿momento de concluir o término de análisis? Que esta pregunta produzca otros trabajos.





## El niño y el psicoanálisis, un no... sin

1

Anne-Marie Braud<sup>2</sup>

En su discurso de presentación para la apertura de la sección clínica en Vincennes, se interpela a Lacan a propósito de una fórmula que ha lanzado no mucho tiempo atrás: «La psicoterapia lleva a lo peor. Esto debería implicar que uno no puede llamarse a la vez *lacaniano* y *psicoterapeuta*».

A esto, responde Lacan: «Lo dije seriamente. Es cierto, no vale la pena te-rapiar lo psíquico. Freud también lo pensaba. Pensaba que no había que apresurarse a curar. No se trata de sugerir ni de convencer».<sup>3</sup>

En la concepción que de esto elabora Jacques Lacan: «El síntoma del niño está en posición de responder a lo que hay de sintomático en la estructura familiar. El síntoma, y este es el hecho fundamental de la experiencia analítica, se define en este contexto como representante de la verdad... Puede representar la verdad de la pareja familiar. Este es el caso más complejo pero también el más abierto a nuestras intervenciones».<sup>4</sup>

Esto lleva al psicoanalista a ejercer el psicoanálisis con los niños *no... sin* (*pas sans*) los padres.

Por este juego del *no sin* (*pas sans*), este espacio de los *encuentros* que el analista es llevado a pautar en el curso del desarrollo de la cura, se plantea la cuestión del fin de análisis con un niño.

---

<sup>1</sup>N. del T. Un *pas... sans* puede traducirse o bien como un *no... sin*, tomando *pas* como el segundo término de la negación o bien como un *pas... sin*, entendiendo *pas* como *paso*. Pero *pas sans*, al mismo tiempo, puede escucharse como *passant* y esto, a su vez, es tanto un gerundio del verbo *passer* –en cuyo caso se traduce como *atravesando, pasando*, etc.– como un sustantivo: transeúnte (pero también presilla). En cada caso, a la acepción puntualmente elegida se agregará el *pas sans* entre paréntesis. La locución *en passant*, por su parte, significa de manera accidental, incidentalmente. Es decir, de paso.

<sup>2</sup>Psicoanalista, miembro de l'Ecole de psychanalyse Sigmund Freud.

<sup>3</sup>J. Lacan, «Apertura de la sección clínica», en *Anexos, Ornicar?* N° 9, París, Lyse, abril 1977, p. 13.

<sup>4</sup>J. Lacan, «Dos notas sobre el niño», en *Intervenciones y Textos 2*, Buenos Aires, Manantial, 1988, p. 55.

Trataré de dar cuenta de esto, insistiendo sobre el manejo del dispositivo emplazado en el desarrollo de la cura con un chico apoyándome en el hecho de que, en la transferencia, el sujeto se aprehende, uno no le habla, eso habla de él.

En 1960, desde el 30 de octubre al 2 de noviembre, H. Ey había reunido en su servicio del hospital de Bonneval a una muy amplia concurrencia de especialistas en el tema del inconsciente freudiano. Tres años más tarde, le pide a Lacan el texto de la discusión. Encontramos una síntesis de este texto redactado por Lacan en marzo de 1964 en sus *Escritos*, que se titula: «Posición del inconsciente».

Después de haber planteado: *el inconsciente está estructurado como un lenguaje*, Lacan señala: «El efecto de lenguaje es la causa introducida en el sujeto. Por este efecto, no es causa de sí mismo. . . pues su causa es el significante sin el cual no habría ningún sujeto en lo real. Ese sujeto es lo que el significante representa y no podría representar nada sino para otro significante: a lo que se reduce por consiguiente el sujeto que escucha».<sup>5</sup>

El psicoanálisis con niños pone al analista frente al cómo es representado el sujeto por un significante para otro significante y al modo en que el síntoma del niño responde a eso que hay de sintomático en la estructura familiar.

### **El tiempo de ponerse a trabajar, el instante de ver**

Loïc se presenta como un chico despierto, muy conversador, que en la escuela asiste a 4to. grado. Su madre pide un encuentro con un psicoanalista advirtiéndole, por teléfono, que su hijo es movedizo. La maestra expresa que es inestable (bajo la mesa o en el pasillo). Contar y leer, eso se le da fácil, pero su escritura es deplorable. Hay, agrega, un conflicto con el padre.

Desde la primera entrevista, el lugar de cada uno de los padres en el espacio es algo para tomar en cuenta. Loïc se instala cerca del escritorio, al lado de su madre, el padre se ubica detrás de ellos, con la espalda pegada a la puerta, usa uniforme. Loïc me cuenta que en la escuela lo castigan siempre: «¡Siempre me paso de la raya!».<sup>6</sup> Para la mamá, el hijo se mueve demasiado, no escribe sobre el renglón. La presentación de los cuadernos es mala, le falta cuidado, limpieza y orden, hace los dibujos a las apuradas. Señala también que le resulta difícil empezar algo, ¡Loïc tiene que encontrar el *tiempo para ponerse a trabajar!*

<sup>5</sup>J. Lacan, «Posición del inconsciente», en *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 1987. p. 814.

<sup>6</sup>N. del T. Se trata de una línea que separa, a los alumnos de la escuela elemental, del colegio. Sólo las maestras tienen el derecho de subirse a la línea.

Ese día, Loïc va a enterarse por su madre, que se dirige a mí, que él ya se movía mucho en su vientre y se hacía notar por debajo del vestido. A ella no le hubiera gustado un niño blando.

Cuando me dirijo al padre, la madre de Loïc me interrumpe: «Ah, él no habla nunca, se ocupó muy poco de Loïc». El padre me explica que su profesión le deja poco tiempo.

Este niño *movedizo*, idealizado como tal por la madre, vendrá a iluminar de qué modo Loïc está capturado en el deseo materno, «... un niño blando, no me hubiera gustado». En lo que concierne al padre, es fácil advertir que la madre le designa un lugar detrás, que él ocupa, y le suprime la palabra.

¿Cómo puede Loïc retomar por su cuenta esta cuestión del padre? En cuanto a este enunciado, «*me paso de la raya*», era necesario ponerse a trabajar con el niño para descifrar en qué punto esto rompía con un saber de una transmisión, ¿qué saber familiar se revelaba intransmisible?

En este lugar tercero con el analista, Loïc de entrada va a subir a escena, las posiciones de cada uno de los miembros de la familia van a aclararse alrededor de estos enunciados, en particular alrededor de esta cuestión de *la línea*. En este tiempo en que el síntoma puede ser hablado, puesto en escena por cada uno de los miembros de la familia, se articulan algunos elementos.

Esta puesta al corriente que practican los padres instituye al analista en doble lugar, es sujeto supuesto saber para el niño porque es sujeto supuesto saber para sus padres. De la palabra del maestro, de su mirada, el psicoanalista debe soltarse para sostener eso en lo cual el psicoanálisis es diferente de la sugestión. En cuanto a la pedagogía, es adaptación «a las instituciones humanas», a una realidad que el psicoanálisis sitúa como fantasma<sup>7</sup>, el analista no tiene entonces que situarse como pedagogo.

¿En qué punto, esta cuestión de *pasarse de la raya*, estaba en relación con los significantes familiares y sobre todo con el significante niño? Para Loïc y sus padres, se tratará de un saber a propósito de las líneas de descendencia parentales, las verdaderas, las falsas, así como del origen del nombre.

Puede observarse que el lugar del niño es modificable en el fantasma parental desde el momento en que algo se analiza con los padres.

El lugar dado a los padres en el primer tiempo de las sesiones, y por turno, le ha permitido a la madre de Loïc hablarle indirectamente a su hijo dirigiéndose a mí. Este tercero se le volvía necesario en un momento en el que ella ya

<sup>7</sup>J. Lacan, «Discours de clôture des journées sur les psychoses chez l'enfant», 22 de octubre 1967, *Enfance aliénée*, en *L'enfant, la psychose et l'institution* (trabajo colectivo), París, Denoël, colección «L'espace analytique», 1984. p. 263.

no podía hablarle directamente a su hijo. Loïc, moviéndose, ha encontrado el medio de llevar a sus padres a la consulta.

«El analista está puesto allí en posición de descubrir en qué el síntoma del niño es el representante para los padres de un saber supuesto que el niño esconde, no dice. Ellos registran el conflicto de su hijo como si estuviera dirigido en contra de ellos».<sup>8</sup> Este síntoma puede hacerlos fracasar en su rol educativo, incluso volverlo persecutorio.

A propósito de la razón de este síntoma, ellos llevan a cabo su propia búsqueda, su formulación puede ir desde «esto no tiene sentido» a «ése es el sentido que nosotros le damos». Esta impotencia para comprender favorece la elaboración de fantasmas en cuanto a un agente responsable, la culpabilidad aparece en estos fantasmas y, de allí, la importancia de tomar en cuenta discursos del niño y de sus padres. Ginette Raimbault, en su trabajo con los niños en el hospital, señala: «La enfermedad real, por más específica que sea, es decir deterioro de un órgano o de una función, vendrá a servir de soporte a toda la fantasmática familiar sobre la muerte y la vida. No responder más que al nivel «reparación del órgano o de la función» equivale a no responder más que al nivel del síntoma».<sup>9</sup> Lacan nos invita a interrogar la estructura de la falla que existe entre la demanda y el deseo.

En esta aproximación a las líneas de descendencia verdaderas o falsas, la madre de Loïc indica que ella no puede sostener más el discurso que había construido a propósito de su propia filiación. Progresivamente, le explica a su hijo, pasando por mí, quiénes son sus verdaderos y falsos abuelos, sus tíos y tías verdaderos y falsos en lo que concierne a su línea genealógica. Estos tiempos de sesión son muy emotivos, la madre de Loïc habla de cuando la *dejaron en depósito* a los tres meses, cuando la pusieron en casa de una nodriza, un período feliz en un jardín de infantes a los cuatro años.

Recuperada brutalmente por su madre junto con su padrastro, explica que ella no podía sino patalear, aullar, gritar con estos desconocidos. La encierran, los vecinos elevan quejas, retiran a la nena de su familia y por último se encuentra en una institución muy severa. Período de revuelta, a menudo en calabozo (platos pasados por debajo de la puerta cerrada), ella se niega a aceptar las ideas de los otros, el lavado de cerebro que quieren hacerle. La trasladan a un establecimiento de religiosas, reside en el pabellón de chicas a las que hay que

<sup>8</sup>E. Porge, «Le transfert à la cantonade», en *Litoral* n° 18, Toulouse, Erès, 18 de enero 1986, p. 9.

<sup>9</sup>G. Raimbault, «La place de la psychanalyse dans la médecine», 16 de febrero 1966, en *Le Bloc-Notes de la psychanalyse*, N° 7, Buchet-Chastel, 1987, p. 30.

enderezar, la rotulan como difícil. Ella frena su rebelión, ¡acepta ser amable y dócil para salir de allí!

«A los nueve años, quería amar a alguien, quería un hijo mío... A los dieciocho, conozco a mi marido, la presentación a mis padres es desafortunada, no volví a verlos».

Loïc le pide que precise por qué llama abuelo y abuela al señor y la señora en cuya casa ella trabaja. «Son padres para mí»; su marido dirá más tarde: «Es la muchacha de la casa». A propósito de sus hermanos y hermanas, ella dirá: «No se abandona a un niño para hacer después cuatro más. Nunca perdonaré a mi madre». No conoce a su padre, ha sabido que se enroló en el ejército y no está enterada de su nombre.

En resumen, considera como abuela materna a la madre de su padrastro; como padres, a sus patrones; como hermana, a la mujer de una pareja de amigos que cuida a sus hijos.

Loïc le hará muchas preguntas a su madre a partir de estos momentos de sesión, le pedirá que nombre a las personas y le diga qué sabe de ellas.

El ritmo de los encuentros con la madre se acelera; Loïc va a señalar: «Dos veces mamá una vez papá, ella tiene muchas cosas que decir».

Cuando se plantea la cuestión de la elección de su nombre, Loïc va a saber que fue elegido por sus falsos abuelos, cuyo apellido tiene que ver con el lugar de origen del padre. En este sentido, va a interrogar la versión paterna. Según la madre, el padre no sintió que eso le concerniera, deseaba llamar a su hijo con el nombre de un barco hundido durante la época de la marea negra en su región de origen. Solo conmigo, el niño evocará su poster de los mundos devorados.

Las entrevistas con el padre parecerán más simples; según Loïc, su papá le explicará que sus padres no se ocupaban nunca de él, que su hermana y él habían sido confiados a los empleados. Había que marchar derecho, los períodos no escolares estaban ritmados por la colonia o el deporte. A los quince años, entra como pupilo en una escuela militar. Como su propio padre, quiere que su hijo marche derecho, lamenta la desaparición de los cuadernos de castigo, se planta como legislador, expresa el desacuerdo entre él y su mujer a propósito de la educación de su hijo y de su hija.

En el aspecto material, señala que para él es el marasmo, eso desborda en toda la línea. A propósito de su identidad profesional, no encuentra su lugar, se compara a un peón que es desplazado sobre el tablero de ajedrez. Le importa el éxito escolar de su hijo.

Cada padre abordará su concepción diferente del orden. Las voces no tienen la misma tonalidad. El padre tiene una voz grave, habla poco, hay que obedecer.

La madre tiene una voz aguda, grita, cede. Loïc expresará que él tiene una voz chillona y va a saber en esta ocasión que, desde su nacimiento, en la clínica hacía que repararan en él, gritaba, tenía sed, la leche materna se derramaba antes de amamantarlo.

Padre y madre expresan qué difícil resulta mantener su lugar en la transmisión. El padre no lo encuentra más que difícilmente cerca de su hijo. Para la madre, muchos elementos de su historia vuelven a jugarse en «tener un niño para ella», no hacer niños para abandonarlos, por eso hacer un niño en el que hay que reparar, al que hay que reparar, siendo la dificultad darle un lugar al padre, inscribir a este niño en una filiación.

«Eso sobre lo que queremos insistir es sobre el hecho de que no es sólo de la manera en que la madre se aviene a la persona del padre de lo que convendría ocuparse, sino del caso que ella hace de su palabra, digamos el término, de su autoridad, dicho de otra manera del lugar que ella reserva al Nombre-del-Padre en la promoción de la ley».<sup>10</sup>

A Loïc, el hallazgo de *moverse*, de *desbordar*, de *pasarse de la raya*, le permite no hundirse, darse tiempo, el tiempo de ponerse a trabajar y así entrar progresivamente en un tiempo de desciframiento de las versiones parentales en cuanto a su existencia.

El significante *pasarse de la raya* reúne el significante materno para quien seguirla, esta línea, es moldearse en el deseo del Otro, por lo tanto no vivir más. En cuanto al padre, marchar derecho es la regla necesaria, pero el tono de voz es difícil de plantear como para ser escuchado en su versión.

*Este tiempo para ver*, por el lugar que los padres han podido ocupar por turnos, ha permitido descifrar en qué este significante concernía a cada uno en su división subjetiva.

«Creemos que decimos lo que queremos pero es lo que han querido los otros, más particularmente nuestra familia que nos habla. . . Más bien somos hablados y, a causa de esto, hacemos azares que nos empujan hacia algo tramado, en efecto hay una trama, llamamos a eso nuestro destino. . . ».<sup>11</sup>

Cada uno tiene que aprehender, que tomar en qué cosa es el fruto de una descendencia, uno hereda de eso, señala Lacan, el malentendido ya está desde antes.

---

<sup>10</sup>J. Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis», en *Escritos* 2, ob. cit., p. 560.

<sup>11</sup>J. Lacan, «Conférence inédite à la cathédrale de la Sorbonne», *Joyce, le symptôme*, V. Symposium Joyce, Paris, 16 de junio 1975.

## El tiempo para comprender

Fruto de una línea de descendencia que nadaba en el malentendido, Loïc va a maniobrar el significante *línea* de tal manera que progresivamente va a fabricar una reparación del desfallecimiento del Nombre-del-Padre y a operar una cierta separación entre su madre y él a fin de que, para él mismo, las cosas se formulen y circule el deseo.

Lacan sitúa el falo como tercero desde el origen en relación con el recién nacido y la madre. Para designar esta primera relación de la madre y el niño, habla de triángulo preedípico.

«La problemática edípica está planteada desde el origen ya que el niño llega a un mundo regulado sobre la primacía del falo. Se encuentra capturado de entrada en el fantasma de la madre, es decir en la relación de ésta con el falo, es a este lugar donde el niño va a intentar venir. A este lugar donde él se identifica pero cuyo sentido se le escapa».<sup>12</sup>

Freud ya hablaba de la particularidad de este vínculo madre-niño de esta manera:

«El amor de la madre por el lactante a quien nutre y cuida es algo que llega mucho más hondo que su posterior afección por el niño adolescente. Este amor posee la naturaleza de una relación amorosa plenamente satisfactoria que no sólo cumple todos los deseos anímicos sino todas las necesidades corporales, y si representa una de las formas de dicha accesible al ser humano ello se debe, no en último término, a la posibilidad de satisfacer sin reproche también mociones de deseo hace mucho reprimidas y que hemos de llamar ‘perversas’».<sup>13</sup>

El niño no ocupa todo el lugar entre su madre y él. En su seminario, *El acto psicoanalítico*, Lacan señala:

«El inconsciente no conoce la contradicción, es el Edipo, la relación del hombre y de la mujer, él la metafórica; es lo que encontramos a nivel del inconsciente en las relaciones del niño y la madre, el complejo de Edipo, es esta metáfora».<sup>14</sup>

El psicoanalista tendrá como tarea hacer escuchar al analizante los efectos metonímicos de esta presentación metafórica. La pareja no es más un todo tanto

<sup>12</sup>A. Vanier, «Une métapsychologie des premiers temps?», en *L'enfant et la psychanalyse* (obra colectiva), CFRP, enero 1993.

<sup>13</sup>S. Freud, «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci», en *Obras Completas*, t. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 109.

<sup>14</sup>J. Lacan, El Seminario, libro XV, *El acto psicoanalítico*, lección del 28 de febrero de 1968, inédito.

como el niño no es una parte de la madre. Es una pura fantasía la de imaginar que el niño es nada más que eso, en esta fórmula llamada de unidad fusional. Es viciar la práctica analítica designar así las relaciones del niño y de la madre ya que hay una cosa cierta, en esta armonía imaginada retroactivamente, no por fuerza la madre se encuentra a sus anchas. La clínica cotidiana del psicoanalista ilustra estas palabras.

En este vínculo madre-niño interviene el padre. Introduce una desviación. La madre va a representar un rol a causa de esta marca que en el inconsciente el niño recibirá de ella. La madre hace escuchar a través de su palabra, le hace aprehender por los hechos que él, el niño, no puede permanecer en este lugar de falo imaginario, ya que es del padre, de su marido, de quien ella obtiene el objeto de su deseo.

El niño en situación normativizante, pasando por este desfiladero del Edipo, reconocerá que el padre es aquel que puede tenerlo, este objeto, y aquel que hace la ley para la madre. Gracias a la función del padre, el niño liberado de la sujeción va a poder ser el sujeto en que debe convertirse. Es esencial que el sujeto, planteándose la pregunta de su existencia, pueda encontrar, en este lugar del gran Otro, al padre.

El Nombre-del-Padre es este punto de capitoné que permite que el deseo de la madre pueda encontrar una significación para el niño. Este punto permite que las significaciones no se deslicen eternamente. El significante Nombre-del-Padre va a sustituir este primer significante: Deseo-de-la-madre. «Es la metáfora paterna que, operando, deshace este vínculo de la madre y el niño, éste renunciando a ser el falo, para no ser sin tenerlo».<sup>15</sup>

Si, como lo hemos visto antes, el niño tiene un lugar simbólico definido con respecto a los padres, el síntoma está abierto a nuestras intervenciones, ya sea que se presente en tanto que verdad de la pareja familiar, o que tome la configuración que hace de él el correlato del fantasma materno. El niño no se reduce sin embargo a este lugar designado.

El analista tendrá que suscitar el lugar desde donde eso puede hablar, tendrá que volver sobre el modo de cierre del inconsciente. Lacan habla de este lugar retomando el mito de la caverna. Este lugar es la entrada de la caverna, pero «es una entrada a la que nunca se llega sino en el momento en que están cerrando y porque el único medio para que se entreabra es llamar desde el interior».<sup>16</sup> «Si el inconsciente es una cerradura lo más precisa posible, en la posición que

---

<sup>15</sup>A. Vanier, ob. cit., p. 33.

<sup>16</sup>J. Lacan, «Posición del inconsciente», en *Escritos 2*, ob. cit.



ocupa, el psicoanalista tiene, para abrirla, la manera inversa a la de una llave, abertura que no puede más que servir al sujeto en su demanda de saber». <sup>17</sup> El sujeto es el presupuesto del inconsciente. El Otro es la dimensión exigida de la palabra que se afirma en verdad, lo inesperado es que el sujeto mismo confiese su verdad y que la confiese sin saberlo.

El sujeto aprehende el deseo del Otro en lo que no encaja, en las fallas del discurso del Otro. Todos los *por qué* del niño testimonian una puesta a prueba del adulto.

El sujeto intenta producirse a sí mismo por una operación de sustracción activa. «En esta separación aparece el objeto *a* en tanto que él causa el deseo: indica la posición del sujeto en el campo del Otro, es decir allí donde hay una falta». <sup>18</sup>

Progresivamente, Loïc va a descifrar, poner al día los significantes que lo representan como sujeto. Conviene destacar hasta qué punto hay que acordarles esta prioridad a los significantes sobre el sujeto, el significante juega y gana antes de que el sujeto se dé cuenta de ello.

Este *pasarse de la raya*, entremezclado con los significantes parentales, ilumina la división del sujeto, división que procede del juego de los significantes y no de los signos. El psicoanalista no trabaja con el signo, el signo representa algo para alguien. Los terceros identifican los signos y los transmiten por indicaciones, proposiciones que conciernen al niño, en este caso la maestra ha podido ver los signos de Loïc en la escuela, informar sobre ellos a la familia para que sus padres lleguen a la consulta.

En psicoanálisis, hay que barrer la idea de comprender al otro, la noción de relación de comprensión se presenta como algo que está siempre en el límite, desde que uno se le aproxima es, para hablar con propiedad, inaprensible, un espejismo siempre inconsistente: «Es un completo error creer que sea en este registro de la comprensión que el análisis deba jugar». <sup>19</sup> El lenguaje de los signos no admite la metáfora ni engendra la metonimia.

Durante esta segunda secuencia de la cura, Loïc señala: «¡Es por mí que venimos aquí!» Cerramos la puerta del consultorio entre él y su madre, la línea queda marcada. No dibuja más. Embarcándome con él en un juego de hacer orden, sin dirigirse directamente a mí, cuenta los marcadores, los pone en línea,

---

<sup>17</sup>J. Lacan, «Psicoanálisis y Medicina», en *Intervenciones y Textos I*, Buenos Aires, Manantial, 1985, p. 97.

<sup>18</sup>A. Vanier, ob. cit., p. 30.

<sup>19</sup>J. Lacan, *Petit discours aux psychiatres*, 10 de noviembre 1977. Conferencia en el Círculo de estudios psiquiátricos creada en 1966, bajo la autoridad del Dr. Henri Ey.

juega con las reglas, utiliza el teléfono para tomar o cortar las líneas. Le habla a la audiencia, este discurso egocéntrico es *a buen entendedor, pocas palabras bastan*.<sup>20</sup>

Enumera las diferentes actividades que tiene en la semana incluyendo entre ellas su sesión conmigo, hace orden, clasifica, explica que permanece diez minutos debajo del agua sin hundirse, no cree más en Papá Noel, ahora sabe hacer un nudo que resiste.

A veces, hacia el final de la sesión, hace entrar a uno u otro de sus padres para precisar un hecho o plantear una pregunta, cuidando que la presencia de los padres se alterne cada semana, si no «eso embrolla».

Cuando constata los progresos de su hijo, la madre señala: «Es inteligente como su padre, con él hace muchos juegos de palabras y de sociedad». Se pregunta si su marido habla cuando acompaña a Loïc, la respuesta se precipita: «¡Por supuesto que habla, papá!», a lo cual ella agrega: «Hay que saber hacerlo hablar». Ella vuelve a señalar que seguir la línea es ser modelado según el deseo del Otro, es ahogarse. «Yo tengo que gritar, tengo que hablar, si no corro el riesgo de enfermarme».

El padre de Loïc confirma que su hijo escribe mejor sobre el renglón, lo sigue. Para Loïc, en gramática, las reglas son difíciles. Conoce bien el verbo *ser* (y estar), en todas las personas, ahora es el verbo *ir* (letras que uno encuentra en su apellido, salvo la *r*).<sup>21</sup>

Loïc está encantado por el reconocimiento de sus padres. El padre da la talla, «es el mejor en el *monopoly*, mamá es la primera que pierde, mi padre gana siempre, yo soy el banco, adoro el cálculo». Para los deportes de invierno, tuvo que firmar su documento de identidad, se asombra de ver la inscripción de las letras de su nombre, también tiene derecho a cruzar la frontera (salida del territorio).

Todo este manejo de la línea, en la escritura, en la letra, en las puertas cerradas y abiertas, en el respeto por las consignas, con el teléfono, en el dibujo, en el orden, en las líneas genealógicas, va a permitirle a Loïc desbordarla o seguirla para acceder al saber de la trama que lo concierne.

«El hombre que nace a la existencia tiene primero que ocuparse del lenguaje: es un dato. Está tomado por él antes incluso de su nacimiento, ¿no tiene

---

<sup>20</sup>J. Lacan, *El Seminario*, libro 11, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1984. Lacan hace referencia a los niños que le hablan a la audiencia, p. 216.

<sup>21</sup>N. del T.: *être* en francés significa ser y estar. Ir se dice *aller*.

acaso un estado civil? El niño que va a nacer está encerrado de punta a punta en esta hamaca de lenguaje que lo recibe y al mismo tiempo lo aprisiona».<sup>22</sup>

Loïc va a acceder a la letra. él que chapuceaba sus dibujos, los encontraba feos, va a *autorizarse* – como autor – a hacerlos incluyendo en ellos las letras de su apellido. Va a contar historias divertidas jugando con estas mismas letras: «Tengo cuatro eles (alas) en mi apellido, dos eles en el nombre de mi madre».<sup>23</sup>

Esta autorización para mostrarse en el dibujo, para nombrarse, corresponde al momento en que él dirá que los hijos se parecen a los padres. Al final de una sesión, en el umbral, va a decirle a su madre: «Mamá, no te pareces en nada a tus padres». La madre explica que, en las fotos, Loïc se parece a su padre. Muy satisfecho, él enuncia una lista de rasgos de semejanza, como su padre: los pies para caminar, las manos para hacer todos los trabajos, los ojos para mirar, la inteligencia para los juegos de palabras; como su madre: el carácter. . . vacila.

La mamá desea que él siga como su padre una escuela del ejército o una escuela de hotelería. A Loïc le gustan los uniformes como a papá.

Después de una serie de juegos con las letras, se interesa en las palabras cruzadas como su padre, vuela con sus 4 L (alas).

Algo de la función del nombre toma su lugar, función necesaria a la actitud del sujeto para encontrar su camino, para distinguir lo verdadero de lo falso. En una sesión de su seminario, en febrero del 68, Lacan señala que lo esencial no es tanto saber si un hecho tuvo realmente lugar o no sino descubrir cómo el sujeto ha podido articularlo como significante, es decir verificando la escena por un síntoma donde esto no iba sin aquello y donde la verdad participa fuertemente asociada con la lógica.<sup>24</sup>

La madre de Loïc vuelve a darle lugar al padre en su propio discurso, le atribuye rasgos positivos. El padre sostiene su lugar para acompañar a su hijo a las sesiones cuando le llega el turno. Progresivamente, Loïc encuentra posición en relación con su padre y su madre modificando el desequilibrio en el espacio y en la palabra que ocupaban uno y otro en el deseo de ellos.

Los padres han recibido su parte en este cambio de posición, el padre se ha vuelto narrador, mantiene su versión de padre, la madre inscribe su presencia en el discurso de él. «La problemática del sujeto y la del Nombre-del-Padre se cruzan en esto que ningún sujeto puede decir «yo lo soy, padre», pero este

<sup>22</sup>J. Lacan: «Conférence à la Sorbonne», ob. cit.

<sup>23</sup>N del T.: *èles* (eles) suena igual que *ailles* (alas).

<sup>24</sup>J. Lacan: *El Seminario*, libro XV, *El acto psicoanalítico*, lección del 28 de febrero de 1968, inédito.

sujeto, que no puede nombrarse en primera persona, sin embargo habla».<sup>25</sup> Loïc puede salir de esta alienación significativa para ir por el camino de su deseo.

Es importante para el analista pautar este *paso... sin (pas... sans)* los padres, a fin de que en cada uno empiece a emerger algo del sujeto. «De alguna manera, el analista se va a resignar a los significantes que han determinado al analizante sin saberlo, va a dejarse hacer por los manejos del Otro que él encarna por un tiempo».<sup>26</sup>

Sin saberlo pero también porque el analista está él mismo tomado en la alienación significativa, «los psicoanalistas [...] forman parte del concepto del inconsciente ya que constituyen aquello a lo que éste se dirige»,<sup>27</sup> la acción de contar *no sin (pas... sans)* los padres en la cura de Loïc va a inducir el momento de concluir y la cuestión más general del final de la cura con un niño.

### El momento de concluir

En este tercer tiempo, para mí estaba presente esta cuestión, ¿cómo terminar de tal suerte que esto esté inacabado de la mejor manera?

El niño podía ahora, a partir de este trabajo de la nominación, comprometerse en la vía que progresivamente le dará consistencia a ese nombre. La metáfora paterna estaba produciendo su efecto.

La función del padre como metáfora está en el corazón del Edipo, Lacan define el rol normativo del padre en el complejo de Edipo, no trata de definir una posición normal en la familia. «El Nombre-del-Padre, es la capacidad normativa del padre en tanto que él hace caer las normas maternas para instituir normas nuevas. Su perversión es la versión del cambio de norma que él instituye con relación al deseo de la madre».<sup>28</sup>

¿Era necesario ir más lejos? Loïc podía resituarse en un cuadro edípico tomando posesión de sus propios recursos de simbolización.

En este período, aborda las cuestiones de la línea de la vida, de la línea de la muerte. Cómo tomar una vida, perderla, ponerla en juego nuevamente (el juego del laberinto). Toman lugar cuestiones de principio, de final, el sonido de su voz ha cambiado, ya no es chillona, es grave, resuena, llega más lejos.

<sup>25</sup>E. Porge, *Les Noms du Père chez Jacques Lacan*, París, Erès, 1997, p. 15.

<sup>26</sup>F. Samson, «Que devient la pulsion à la fin de la cure?», en *Carnets*, 19, Paris, Escuela de Psicoanálisis Sigmund Freud, septiembre-octubre 1998, p. 82.

<sup>27</sup>J. Lacan: «Posición del Inconsciente», en *Escritos 2*, ob. cit.

<sup>28</sup>E. Porge, ob. cit, p. 38.

Mirando el diván, se pregunta sobre el efecto de hablar acostado, y sobre el final de nuestros encuentros.

Esta cuestión de la interrupción de las sesiones es abordada de manera progresiva con los padres. «Loïc está bien ahora», dice la madre, frase que pronuncia con cierta tristeza.

En el momento del pasaje, para el niño, de una dimensión de pertenencia a una dimensión de existencia, la dimensión depresiva ausente en él se registra en uno de los dos padres.

«La cuestión de la destitución subjetiva (momento en que el sujeto cae de su fantasma) se plantea en el psicoanálisis con los niños no para el niño sino para uno de sus progenitores o incluso los dos, en eso que él ha operado una modificación o aún una destitución de la posición subjetiva de su hijo en su propio fantasma».<sup>29</sup>

Es el mismo Loïc quien hará el descubrimiento del mejor momento para detenerse cuando, en una sesión, pide volver a ver su archivo y se divierte contando la cantidad de asistencias de sus padres. Descubre una cifra idéntica para cada uno de ellos.

Convenimos entonces anunciarle a su madre, presente ese día, el final de nuestros encuentros. Ella señala dulcemente que se lo esperaba, expresa sus miedos por la adolescencia. Loïc la tranquiliza, guarda mi número de teléfono y sabe que tengo dos líneas. En el momento de la separación, la madre tiene lágrimas en los ojos.

De alguna manera, Loïc respondía a mi pregunta de *detenerse a tiempo* marcando, él mismo, el punto final de la línea.<sup>30</sup> Detenerse a tiempo, ¿por qué? Para que él pueda formular una demanda si siente la necesidad, más tarde. Para que la madre pueda formular una para ella misma tal vez. Para que se anuden relaciones reales entre unos y otros, en esta familia, donde cada padre ha sido llevado a reconocer algo de sí a partir de los dichos del niño.

Y, en fin, porque en tanto que analista la cuestión de la relación entre las diferentes personas de una familia no se plantea en función de la complementariedad sino más bien en función de la no-relación de las enunciaciones de los unos y los otros. Esto reenvía a la manera en que el analista por su escucha y sin saberlo distribuye los lugares de enunciaciones.

---

<sup>29</sup>J. Attal, «Transfert et fin d'analyse avec un enfant», *Littoral*, n° 18, Toulouse, Erès, enero 86, p. 31.

<sup>30</sup>N. del T.: *point à la ligne* es punto y aparte pero parecía razonable no perder el matiz de la *línea* en la traducción.

Se trata de dar lugar a los padres, a veces a los terceros, para que ellos se *presenten* en su decir a propósito del síntoma del niño pero de velar en el cuadro de estas presentaciones para no facilitar un ensamblaje de los discursos a partir de los síntomas enunciados.

Como lo señalan Marie-Cécile y Edmond Ortigues: «La demanda emana de la escuela, de quienes cuidan al niño, del médico, de la familia. Hay una interferencia instituida de la relación del sujeto consigo mismo».<sup>31</sup>

En este tipo de presentación, capturado en esta interferencia, el analista tiene que ocuparse de discursos que se encabalgan, se oponen o tienden a uniformarse, uniformación que hace correr el riesgo de encerrar al niño en un diagnóstico muy preciso e incluso de darle una falsa identidad. Le corresponde al analista, según los momentos, en un juego con el espacio, tener cuidado para dejar que la palabra subsista, para mantener sus desvíos si existen o si se da el caso para suscitarlos. Para que esta demanda se formule en el campo de la terapéutica (cuidados, curación), el analista no tiene que reducir su función y rebajar la dinámica de la cura a la desaparición del síntoma.

Esta palabra parental no debe venir a reforzar un decir sobre el decir, confortar, confirmar las perturbaciones señaladas para representar al niño en un cuadro.

Lacan señala:

«Un sujeto es psicoanalista en la medida en que entra en el juego de los significantes; acorazado detrás de las categorías en medio de las cuales él trata de desenvolverse, no es tan sabio como para hacer salir los cajones donde tendrá que ordenar los síntomas que él registra de su paciente».<sup>32</sup>

Importa dejarse tomar, sorprender, golpear por eso que se dice. Por ejemplo, en su presentación de enfermos, Lacan se demoraba sobre ciertas palabras, ciertas sonoridades enigmáticas, ciertas fórmulas.<sup>33</sup> Ahí se juega lo impreciso de las cosas, sea adecuado o no el lenguaje.

---

<sup>31</sup>Marie-Cécile y Edmond Ortigues: *Comment se décide une psychotérapie d'enfant?*, París, Denoël, 1986, p. 30.

<sup>32</sup>J. Lacan, *El Seminario*, libro XII, *Problemas cruciales para el psicoanálisis*, lección del 5 de mayo de 1965, inédito.

<sup>33</sup>A.-M. Braud, «Effets de présentation», *Essaim*, 2, «Incidences clínicas», Toulouse, Erès, otoño 1998.

El analista es llevado, como lo señala E. Porge, a reestablecer una transferencia puesta a prueba. Esto marca el límite del rol del analista en el psicoanálisis con niños y permite abordar esta cuestión del fin de análisis con él.

Se trata, como hemos visto, de una transferencia indirecta que apunta a sostener la transferencia sobre la persona que en el punto de partida se ha revelado inepta para soportarla.

«Así el analista va a permitir que la neurosis de transferencia del niño se desarrolle y el entorno lo tolere. Es allí donde las intervenciones del analista sobre la regulación de los padres frente a la neurosis del niño son tanto si no más importantes que las intervenciones directas sobre esta neurosis. . . La transferencia del niño no es analizada sino en tanto reubica al niño en un cuadro edípico, el trabajo del analista es su contribución social al edipismo».<sup>34</sup>

Es precisamente con estas intervenciones que se pauta el psicoanálisis con niños y con esta contribución termina.

El decir de los padres y del niño, la escansión de las sesiones, la distribución de la entrada de las personas en el consultorio, la puerta cerrada son otras tantas pautas operativas. Tiempo y espacio juegan uno con el otro.

Se trata de poner en su lugar la abertura-cierre del inconsciente para favorecer el pasaje de un significante al otro, por lo tanto, de considerar una cura con un niño como el principio de un psicoanálisis.

Para hacer esto, el analista que tiene que ocuparse de la articulación en el síntoma de los significantes que se encuentran capturados en él, debe en un «gesto simbólico, dejar que el inconsciente se instale en su sillón».<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>E. Porge, *Le transfert à la cantonade*, ob. cit., p. 12.

<sup>35</sup>J. Lacan, «Posición del inconsciente», en *Escritos 2*, ob. cit.





## ¿Cuándo llega al final el análisis de un niño?

M. Cristina Vecino Vidal<sup>1</sup>

Hay una interrogación que recae sobre el analista y se refiere a la dimensión temporal inherente a la cura psicoanalítica. Freud, ya en el final de su recorrido, insta a los analistas a que discutan este problema crucial del tiempo de los análisis dirigiéndoles una pregunta:

*«¿Existe un término evidente (natürlischess) para cada análisis... y, en general, es posible conducir un análisis a un término tal?»<sup>2</sup>*

Esta cuestión enunciada en «Análisis terminable e interminable» surge después de una constatación:

*«La experiencia nos enseña que la terapia psicoanalítica –el librar a alguien de sus síntomas, de sus inhibiciones y anomalías de carácter neurótico– es un trabajo (Arbeit) demorado, lento (langwierige). Por eso, desde el comienzo mismo fueron hechas las tentativas para abreviar la duración de los análisis. Tales esfuerzos no necesitaban justificaciones, esas tentativas podían referirse a motivos de razón y conveniencia».<sup>3</sup>*

En la 34ª conferencia, Freud advierte a los analistas sobre la extensión temporal de la experiencia analítica:

*«existe el reproche de que el tratamiento analítico demanda un tiempo incomprensiblemente largo. Sobre esto cabe decir que unas alteraciones psíquicas sólo se consuman de manera lenta; si sobrevienen rápida, repentinamente, es un mal signo».<sup>4</sup>*

---

<sup>1</sup>Psicoanalista, miembro fundador de la Escola Letra Freudiana de Río de Janeiro.

<sup>2</sup>S. Freud, «Análisis terminable e interminable», en *Obras Completas*, t. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 62.

<sup>3</sup>Idem, p. 60.

<sup>4</sup>S. Freud, «34ª conferencia. Esclarecimiento, aplicaciones, orientaciones», en *Obras Completas*, t. XXII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 144.

El inconsciente precisa tiempo para revelarse. Hay una estructura temporal implícita a la lógica del inconsciente que determina una pulsación de apertura y de cierre cuyo intervalo corresponde a la producción de un sujeto. En el trayecto del análisis hay un trabajo de travesía –la *Durcharbeitung*– entre un punto inicial y el final de un tiempo lógico que puede ser reconstruido en un *a-posteriori* (*nachträglich*) a partir del momento de concluir. *Nachträglich* es una noción freudiana que define una temporalidad marcada por la abertura entre el antes y el después. Lacan retorna a ese término que abre otra dimensión de la clínica psicoanalítica articulada a la lógica temporal del inconsciente. Destaca que, cuando un sujeto comienza una análisis, la duración de la cura sólo puede ser anticipada como indefinida, por dos razones: una que proviene del propio sujeto pues (como es el caso del *Hombre de los Lobos*) la fijación anticipada de un plazo lo deja alienado respecto de su verdad, y otra que proviene de los límites de nuestro campo pues no podemos prever en el sujeto cual será su tiempo para comprender.

Lacan subraya el valor del tiempo en la experiencia analítica –tanto en el marco de una sesión como en el curso del tratamiento– articulado a una estructura lógica que no es homogénea, sino que está desdoblada, en dicha experiencia, en tres instancias temporales: instante, tiempo y momento. Estos *tres tiempos de evidencia* son abordados a partir de un entrecruzamiento del campo de la lógica que toca lo real imposible y de la gramática, pues la estructura gramatical de la frase determina al sujeto en la forma de lo particular. Inicio y término son relativos a una pulsación de borde del sujeto que, en la fijeza y repetición de goce, construye en el análisis su fantasma. La lógica temporal se enlaza a la gramática de modo que, alrededor del eje de la transferencia, se establece la frase gramatical del fantasma. Esta escritura es consecuencia del movimiento circular que va de la alienación al significante, a la verdad que interroga el deseo del Otro, haciendo una vuelta sobre la alienación primera. Se trata de una sucesión que no es cronológica, sino marcada por escansiones determinadas por lo real de la experiencia analítica. En esta temporalidad de un tratamiento debemos extraer la particularidad del trabajo con el niño. A partir del momento de concluir se puede reconstruir el tiempo para comprender que es el tiempo de operar sobre el fantasma. En el caso del niño esta operación no es del mismo orden que en el análisis de un sujeto adulto. Trataremos ahora de puntuar esa diferencia.

*¿Cuándo se termina un análisis?* Es una pregunta dirigida al analista que lo implica en la compleja problemática del tiempo en el tratamiento. En lo particular del *análisis con un niño*, motivo de este trabajo, al analista, se le añade

otra cuestión con el tiempo, en la medida que trabaja con un sujeto que está aún en vías de constituirse en la estructura y, por lo tanto, la separación entre los procesos anímicos conscientes e inconscientes no está totalmente acabada. Freud -en el caso clínico del *Hombre de los Lobos*, denominado «*De la historia de una neurosis infantil*» destaca, de forma enfática, esta dificultad en el trabajo con los niños:

*«Hemos conseguido diferenciar con éxito, en la psicología del adulto, los procesos anímicos en conscientes e inconscientes y describir claramente ambas especies. En cambio, tratándose del niño, es difícilísima tal distinción, siéndonos casi imposible diferenciar lo consciente de lo inconsciente... lo consciente no ha adquirido todavía en el niño todos sus caracteres, aún se halla en pleno desarrollo y no posee la capacidad de transponerse en representaciones lingüísticas».*<sup>5</sup>

En otro párrafo de este mismo texto, él insistirá en mantener esa diferencia –donde está implícita la dimensión temporal– entre el análisis de un niño y el del sujeto adulto:

*«El análisis llevado a cabo en el sujeto neurótico infantil, parecerá, desde luego, más digno de confianza, pero su contenido no puede ser muy rico. Hemos de prestar al niño demasiadas palabras y demasiados pensamientos, a pesar de lo cual no lograremos quizá que la conciencia penetre hasta los estratos psíquicos más profundos... Al contrario, para el médico es harto dificultoso lograr una empatía de la vida anímica infantil. No obstante, la falta de las estratificaciones ulteriores permite que lo esencial de la neurosis se transparente sin dificultad».*<sup>6</sup>

Esta diferencia reposa sobre un punto esencial de la represión, específicamente de la represión originaria que no fue totalmente instaurada en el niño y, por lo tanto, el establecimiento de la barra consciente–inconsciente no llegó a su término. Este déficit, si bien permitiría una elucidación más inmediata del síntoma, impediría el avance del trabajo analítico que se hace con el material

---

<sup>5</sup>S. Freud, «De la historia de una neurosis infantil», en *Obras Completas*, t. XVII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1976, p. 95.

<sup>6</sup>Idem, p.10.

de la representación de la lengua. Estas consideraciones de Freud fueron des-cuidadas en el psicoanálisis con niños, no obstante son esenciales tanto en la posibilidad como en el límite del análisis. La afirmación que el psicoanálisis con niños es psicoanálisis, sólo es posible a partir de esta diferencia, lo que supone, para el analista, aceptar la ética del psicoanálisis de no retroceder frente a lo real de la experiencia. En una reflexión posterior Freud enfatiza que:

*«Psicológicamente, el niño es un objeto diverso del adulto, todavía no posee un superyo, no tolera mucho los métodos de la asociación libre, y la transferencia desempeña otro papel puesto que los progenitores reales siguen presentes. . . , pero, en relación a la aplicación del psicoanálisis, . . . se demostró que el niño es un objeto muy favorable para la terapia analítica; los éxitos son radicales y duraderos».*<sup>7</sup>

Esta distinción destacada por Freud no invalida el trabajo analítico con un niño, y de hecho enfatiza que *«un niño es un objeto muy favorable para la terapia analítica y los resultados son fundamentales y permanentes»*.<sup>8</sup>

Tanto la ausencia del superyo como la dificultad para la asociación libre *«forman parte de la condición de lo infantil»*. Consecuencia de este tiempo de la estructuración del sujeto en que la instauración de la barra que separa lo consciente de lo inconsciente no ha concluido.

La dependencia con los padres, que en algunos casos puede llegar a ser un obstáculo para el análisis, no impide que el niño se dirija a un Otro –el analista– y es importante, a partir de esta constatación, destacar los diferentes niveles en que se dirige al Otro. Hay una dependencia de los padres, real y material, porque son ellos quienes llevan, pagan, etc.; y el analista debe poder operar en sostener un campo transferencial donde los padres estén implicados. Pero hay otra dependencia que podríamos llamar simbólica que está en el fundamento de la construcción de la novela familiar, y cuyo origen surge de la confrontación del sujeto con la falta del Otro representada por los padres. Freud, en el texto *La novela familiar de los neuróticos*, afirma:

*«En el individuo que crece, su desasimilamiento de la autoridad parental es una de las operaciones más necesarias, pero también más*

---

<sup>7</sup>S. Freud, «34<sup>a</sup> conferencia. Esclarecimiento, aplicaciones, orientaciones», ob. cit., p. 137.

<sup>8</sup>Idem.

*dolorosas del desarrollo... Para el niño pequeño, los padres son al comienzo la única autoridad y la fuente de toda creencia».*<sup>9</sup>

A través del crecimiento intelectual el niño va dudando de esas cualidades tan extraordinarias que le atribuía a sus padres; comienza un proceso de crítica y concomitantemente de valorización «*de otros padres preferibles en muchos aspectos*». Como respuesta a esta desilusión que habla sobre los efectos del encuentro con la falta en el Otro, surge la fantasía del niño que tiene como meta «*librarse de los menospreciados padres y sustituirlos por otros, en general unos de posición social más elevada*».<sup>10</sup> Se trata de una actividad de fantasía que casi nunca es recordada conscientemente pues aparece en el a-posteriori de un análisis «esa fase ulterior de desarrollo de esta incipiente alienación (*Entfremdung*)».<sup>11</sup> Apunta a algo propio de todo neurótico y, como las teorías sexuales infantiles, está articulado con el Edipo y la castración. Cuando aparece en el curso del análisis de un niño es señal de un inicio de separación de su posición en relación al campo del Otro. El análisis es el lugar de la producción de fragmentos de esa novela. Pero es importante poder diferenciar esta construcción de la novela familiar, que ocuparía un lugar preliminar, de las producciones del inconsciente cuyo referente es el objeto perdido de la satisfacción.

En el marco del discurso analítico hay un trabajo a ser realizado si el analista opera desde la función deseo del analista. Pues, es desde ese lugar que podrá sustentar, en el análisis con un niño, la dimensión de la palabra posibilitando, por la vía de la escritura, la producción de un discurso. Considerar de una forma exagerada el aspecto de dependencia en relación a los padres impide al analista escuchar la palabra que el niño, como sujeto del inconsciente, le dirige.

El caso del pequeño *Hans* es paradigmático de la posibilidad de analizar un niño. Freud escucha a un sujeto que se manifiesta en sus dibujos, sueños, relatos, juegos. Se constituye un discurso a descifrar, efecto de la articulación inconsciente. A pesar de la particularidad de este tratamiento conducido por el padre, el niño dirige su síntoma, «*su tontería*» al «*profesor*». Lacan, en su lectura del análisis del pequeño *Hans*, afirma que:

*«él sabe muy bien que precioso le resulta el hecho de poder hablar, y lo subraya sin parar. Cuando dice esto o aquello, y le responden*

<sup>9</sup>S. Freud, «La novela familiar del neurótico», en *Obras Completas*, t. IX, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 217.

<sup>10</sup>Idem, p. 218.

<sup>11</sup>Idem.

*que está bien o está mal —No importa, dice, aun así está bien porque se lo podemos enviar al Profesor.*

*No se trata sólo de hablar, sino de hablarle a alguien. . . . Así este es el primer análisis llevado a cabo con un niño».*<sup>12</sup>

La intervención del padre, que instituye a Freud como Otro simbólico, permite toda una serie de elucubraciones teóricas del pequeño paciente y desempeña un papel importante en las construcciones, pudiendo conducir el proceso de análisis hasta su término. Freud no habló específicamente de final de análisis con los niños pero en el caso del pequeño *Hans* indica una dirección. Considera terminado este análisis teniendo en cuenta la desaparición de los síntomas fóbicos y la travesía del complejo de Edipo. El pequeño *Hans* pasa de un tiempo en el cual está situado en el fantasma materno como falo imaginario, a una separación de ese lugar de objeto, promovida por la integración simbólica de un goce real. Ante la cuestión que introduce el deseo del Otro va construyendo sus propias fantasías sobre la castración de la madre y de la hermana superando su angustia de castración frente al padre e identificándose con él.

Lacan, al analizar el término del análisis del pequeño *Hans*, considera insatisfactoria la solución aceptada por Freud, pues, en sus últimas organizaciones fantasmáticas el niño propone una transacción por la cual tanto él como su padre realizan el incesto con sus respectivas madres:

*«la cuestión del Edipo ha sido resuelta de forma muy elegante por este pequeño hombrecito convertido, a partir de ahora, en esposo de su madre tras mandar al padre de vuelta con la abuela. . . . Pero nada, en todo lo que Freud escribe, nos indica por ahora que pueda considerarse esta solución como una solución típica del complejo de Edipo».*<sup>13</sup>

Lacan destaca, a lo largo de su comentario sobre el caso del pequeño *Hans*, una forma atípica de resolver la fobia<sup>14</sup>, pues la inscripción del niño se hace por medio de una «*reduplicación materna*» en la cual se sitúa como tercero no al padre, sino a la abuela paterna<sup>15</sup>.

Si pensamos en el tratamiento con un niño, éste entra en el dispositivo analítico como sujeto del síntoma, dirigido a un Otro, el analista a quien se le

<sup>12</sup>J. Lacan, *Le Séminaire*, livre IV, *La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, p. 344.

<sup>13</sup>Idem, p. 383.

<sup>14</sup>Idem

<sup>15</sup>Idem

supone un saber. Esta entrada no es automática porque supone un tiempo preliminar que en el psicoanálisis con niños tiene la complejidad de las entrevistas con los padres, el modo particular en que cada uno lee el síntoma del hijo, y, concomitantemente, la pregunta que el niño dirige a cada uno de ellos. De esa complejidad del lazo social que el síntoma establece, es posible que surja un analista y se constituya en la dirección de ese síntoma. Aún así, se precisa del instante de la escucha, en sesión, del significante que inaugura la transferencia a partir del cual el trabajo de análisis comienza en forma efectiva. En la transferencia se posibilita el camino desde la alienación al significante del Otro –significante del deseo de la madre o significante del deseo de la pareja que el niño sostiene con su síntoma- a la separación de su posición de objeto con la cual obtura la abertura entre los padres.

Este movimiento de la alienación a la separación puede llegar a producirse, en el análisis con un niño, si el analista pasa a funcionar como causa y soporte de la construcción de las fantasías del pequeño sujeto en el análisis. Pensamos con Freud que esta construcción es una exigencia de la estructura edípica. El sujeto no tiene cómo situarse como ser sexuado, confrontado a la ley de la interdicción de un goce incestuoso, sin buscar en la fantasía una reordenación de su economía libidinal. Cuando un niño hace su entrada en el análisis, su proceso de subjetivación tiene como punto de partida el mito, la novela familiar articulada a la escena edípica, preso en esta escena, respondiendo con su síntoma a lo que hay de sintomático en la estructura familiar.

La construcción de la novela, los mitos, las teorías en el marco del análisis son respuestas a la confrontación con lo real de la diferencia y con el enigma de la sexualidad y de la muerte. Por eso, es crucial en el psicoanálisis con niños, atravesar la problemática del complejo de Edipo y el agujero de la castración. Se trata de pasajes donde su posición en relación al deseo del Otro va siendo sacudida, cuestionada, produciéndose el *¿Che Vuoi?* Esta pregunta por el deseo del Otro, es esencial para localizarse en la estructura, en relación a la falta del Otro, al objeto *a* en ese campo. Son los pasajes necesarios para el acceso a su propio deseo, pasajes que no son sin angustia. Cuando la angustia se manifiesta en el análisis es señal de la irrupción de lo real en la transferencia, y del inicio de un posible anudamiento con lo simbólico y lo imaginario, alrededor de la acuñación introducida por el objeto *a*. Las tres consistencias, la de lo imaginario, lo simbólico y lo real, sostenidas por el deseo del analista, implican una dimensión nodal, que posibilitará instituir el vector esencial que conduzca al momento de concluir el análisis con un niño.

La presentación del recorrido del tratamiento de una niña, desde el inicio de la cura hasta su término en la pubertad, podrá dilucidar algunas cuestiones presentadas en el escrito precedente.

Sus padres consultaron cuando ella tenía casi seis años por infecciones que, debido a su repetición, afectaron el aparato urinario. Esta «cuestión con el cuerpo» fue percibida por el pediatra en una consulta de rutina. Se trataba de un disturbio en el cuerpo, aun no dirigido a un Otro, y que por lo tanto no se había constituido ni en síntoma ni en fenómeno psicossomático. Era algo mudo, resistente al saber médico pues no cedía con ningún medicamento. El pediatra fue quien recomendó una ayuda psicológica pues suponía que había una causa emocional en estos trastornos. El encuentro con el psicoanalista cambia el destino del síntoma porque se le supone la palabra y se lo deja hablar. Lacan nos orienta cuando dice a los médicos: «un cuerpo es algo que está hecho para gozar. . . y la dimensión del goce está excluida completamente de lo que llamé la relación epistemo-somática».<sup>16</sup>

Y esta niña era también «muda» en relación a los otros, lo que dificultaba su integración con el grupo de pares. Su inteligencia brillaba pero aparecía, según el decir de los padres, triste, seria, y sobre todo muy quejosa.

En la primera entrevista, llega una nena con aspecto de varoncito, un gorro con visera que le tapaba los ojos, muy distante, pocas palabras pero muy dispuesta al trabajo y, de hecho, trabajó mucho. Si la dirección de la cura implica tiempo, en este tratamiento se podrían delimitar momentos bien definidos, efecto del trabajo, que se fue produciendo.

Hay un primer tiempo de escritura, a través de la cual hace su entrada en el dispositivo analítico. Ella escribe, por medio de historias, el sufrimiento, hasta entonces mudo en la dimensión de la palabra, que le causaba la separación de los padres. Esta escritura tuvo una doble función la de marcar la alienación al discurso de la madre, resentida por el abandono de su ex-marido, y también de separación pues es la primera vez que ella puede decir algo sobre lo que no funciona. Hace dibujos en los cuales muestra una oscilación de la alegría a la tristeza, donde no falta el dolor. Me pregunto si, a partir de estos trazos escritos durante un extenso período de análisis, no se realizó una decantación de algo del goce, funcionando como una condición para la separación del Otro. Hay una afirmación de Lacan en el seminario «*D'un discours qui ne serait pas du semblant*», que esclarece ese momento de trabajo en la transferencia:

---

<sup>16</sup>J. Lacan, «Psicoanálisis y medicina», en *Intervenciones y textos 1*, Buenos Aires, Manantial, 1985.



*«el escrito se diferencia de la palabra y es preciso restablecer la palabra para que el escrito sea entendido. Se pueden escribir montones de cosas sin que eso llegue a ninguna oreja, pero está escrito».*<sup>17</sup>

En esta paciente, por el hecho de ser escuchada por un analista, hubo un movimiento desde la escritura hacia la palabra. Es importante destacar, en un a-posteriori, la función del analista de operar como soporte de dicha escritura, al otorgar las condiciones para la producción de un espacio, poder acompañar el trabajo en silencio, sin precipitarse en el sentido. Esta escritura constituyó el fundamento desde el cual la palabra hace surco posibilitando una ordenación al goce pulsional silencioso, del cual el paciente no tenía nada para decir, sólo su repetición.

Hay un segundo tiempo de este análisis donde se establece algún tipo de relación entre el cuerpo y el saber. La paciente baila para la analista que debe quedarse sentada en el sofá de la platea, muda, pero sustentando con la mirada la emergencia de la función del espejo en la transferencia. El bailar actualiza una excitación que es una dimensión de goce, que, al pasar al Otro en la transferencia, tiene efecto sobre el cuerpo, ese pedazo de cuerpo que sufre. La función de un espejo divide el espacio del análisis entre el lugar en que ella baila y el lugar en el cual ella es vista bailar. Esta constitución de lo especular en el análisis opera haciendo surgir un cuerpo que pueda causar una mirada, y, por lo tanto, un deseo. Como consecuencia de la instalación de lo especular en el análisis, surge la rivalidad entre ella y sus compañeras de baile a quienes quiere superar ante mi mirada. Hay una insistencia en la paciente en destacar el saber en el baile. Es el momento de mostrar en la transferencia el saber en conjunción con el poder, un poder-hacer que no excluye la dimensión fálica. En este tiempo del tratamiento cedieron transitoriamente las infecciones.

La función del analista es sostener esa mirada que da consistencia a lo imaginario en el marco del análisis. Pero, también, escuchar los significantes que dicen sobre la arrogancia de esta paciente en relación al saber que parece estar en el lugar de la acción y por lo tanto de algo que se parece al lugar que ocupa el saber en el discurso universitario. La posición del saber como poder fálico revela puntos de alienación al fantasma del Otro y está articulado al deseo del Otro, específicamente de la madre, quien en las entrevistas dice por la vía de la denegación:

---

<sup>17</sup>J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, lección del 17 de febrero de 1971, inédito.

*«yo no quiero ese lugar de primera alumna para ella... yo fui siempre la primera y no sirvió de nada en la vida».*

Esta posición marcada por una cierta conjunción saber–poder es conmovida cuando la paciente vuelve a la escritura por la vía de las «pruebas», significante que abre a varias significaciones, sobre lo que ella puede, como sujeto, probar en el análisis. Escribe pruebas, y demanda al analista que estudie y responda por escrito: pruebas de portugués, de historia, de ciencias, y de cuerpo humano para llegar al nudo de su cuestión que es el aparato urinario. El modo particular como la demanda se expresa en este análisis, por la vía de pruebas dirigidas al Otro, da comienzo a algo del orden de un anudamiento borromeo entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Esas vueltas de la demanda en repetición, revelan el agujero de lo simbólico, en el lenguaje, en la historia, en la ciencia médica. El campo de lo simbólico es incompleto, y sus fallas aparecen a través de las pruebas, dando otro estatuto a lo real. Lacan define lo real:

*«como una especie de abolición pensada del material simbólico»,  
y agrega «a él no le puede faltar nunca nada».<sup>18</sup>*

La evocación de la falta implica que está instituido el orden simbólico:

*« para que ella aparezca es preciso que se diga, que se compute. A partir del momento que hay cómputo, hay efectos de lo computado en la imagen».*

Este tiempo del análisis está determinado por la irrupción de algo de lo real de la pulsión forcluído que invade y agujerea al Otro; entra en el campo de lo simbólico cuyo efecto, en lo imaginario, es producir el objeto *a*. Es el momento en el cual se produce una intensificación de su problemática orgánica que aparece como síntoma en la transferencia. Este agravamiento de sus infecciones llevaron a los médicos a pensar en la posibilidad de una intervención quirúrgica. Hay una presión de lo real del síntoma y éste es computado en el análisis como decir y bajo la forma de un enigma:

*«¿porque yo tengo eso? Es muy molesto; no sé porque va, vuelve, yo siempre tomo los remedios. Como terminar con esas infecciones».*

---

<sup>18</sup>J. Lacan, *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, lección del 14 de mayo de 1969, inédito.

En este momento la niña participa activamente de las entrevistas con el equipo médico y expresa una decisión importante, aceptada tanto por los padres como por el pediatra, la de no hacer una operación quirúrgica y continuar el trabajo del análisis. La paciente es contundente, ¡yo no me quiero operar!

Del enigma sabemos, con Lacan, que es un saber sin saber, o sea, un medio decir, un saber como verdad, que es lo que define la interpretación. La paciente es interpelada por el enigma de lo real de su síntoma. El síntoma se hace enigma y se abre a una dimensión de interpretación. El propio enigma es la interpretación, en la medida en que sitúa el saber en el lugar de la verdad. Es el momento en que emerge la angustia como señal de un límite, señal de un corte que concierne a la producción del objeto *a* en el análisis.

Este fue un momento de viraje fundamental a partir del cual la paciente va a situar en análisis la cuestión de la mujer y de la diferencia sexual. Comienza a construir con objetos del consultorio y con argollas que trae de su casa collares, pulseras y anillos. Y dice:

*«son cosas de mujeres, es mi abuela que me enseña porque mi mamá de esto no sabe».*

La incompletud del Otro y su revelación en el análisis le deja el camino abierto para otra construcción en la cual sitúa algo de su deseo y de su posición como ser sexuado. Ella dice:

*«son cosas de mujeres, ellas las usan, yo no las uso porque no me gustan».*

Por la vía de estos objetos aparece el significante mujer e inicia una construcción de lo que para ella es ser una nena: usar el cabello largo (lo deja crecer), ser más baja que los varones, emergiendo en su discurso la altura como rasgo de diferencia y de identificación. Surge la comparación entre mujeres y hombres de su familia en relación a la altura: un hermano se parece más a la madre y deberá ser más bajo, el otro se asemeja más al padre igual que ella y por lo tanto serán más altos; nuevamente trae sus cuentas al análisis. Viene a las sesiones más arreglada, vestida con ropas ajustadas y cuenta de sus charlas entre *«las nenas»*. Concomitantemente a la transformación de su cuerpo surge, en parte estimulado por los sucesivos embarazos y nacimientos de hermanas y hermanos por parte de la nueva mujer del padre, el tema de la procreación y de la maternidad. Su discurso mantiene algo de la posición sabihonda aunque aborda cuestiones esenciales sobre el sexo y la muerte, a partir de lo cual,

podía pensarse en el momento de concluir este análisis. Pero su tiempo para comprender no se había agotado.

Comienza otro tiempo en el cual la paciente se dirige a la analista y dice:

*«quiero hablar algo con usted, es sobre mi padre»*

decir que conduce al momento de concluir. A través de pedidos y exigencias formuladas a su padre, puede preguntarse por la relación entre él y su madre, tocando puntos de no saber del deseo entre ellos. Este decir conduce el trabajo del análisis al momento de concluir. Una urgencia que es lógica y hace coincidir el momento con un instante. Hubo un pasaje del silencio de la pulsión a una nada más que decir.

Como conclusión, una frase de Lacan que muestra un camino posible para el final de un análisis con un niño:

*«el sujeto comienza hablando de él, no les habla a ustedes; luego les habla a ustedes, mas no habla de él; cuando les haya hablado de él –que habrá cambiado sensiblemente en el intervalo– a ustedes, habremos llegado al final del análisis».*<sup>19</sup>

## Referencias Bibliográficas

S. FREUD, «Análisis de la fobia de un niño de cinco años», en *Obras Completas*, t. X, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985.

J. LACAN, «Fonction et Champ de la parole et du langage», in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

J. LACAN, «La direction de la cure et les principes de son pouvoir», in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

J. LACAN, «Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée», in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

E. VIDAL, *Ato e Tempo*, en Falo N° 1, Revista Brasileira del Campo Freudiano, Bahia, Fator, 1986.

---

<sup>19</sup>J.Lacan, *El Seminario*, libro 3, *Las psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1984, p. 230.

# De un final posible en el análisis de un niño

Eduardo Vidal<sup>1</sup>

## 1. Estructura y tiempo en la constitución del sujeto

La pregunta sobre el final del análisis de un niño no se responde sin considerar la particularidades de la transferencia que derivan del lugar del niño en la estructura discursiva. Divergencias como las de Melanie Klein y Anna Freud son determinadas por las concepciones inconciliables sobre la cuestión de la transferencia del niño con el analista. Melanie Klein consideraba que un niño puede entrar en un análisis con apenas algunos elementos significantes. Suponía tempranamente en el niño una capacidad casi espontánea para establecer una transferencia con el analista. Por eso tuvo que anticipar las estructuras psíquicas y alegar una división ya en el bebé. En cambio la propuesta de Anna Freud, de fuerte cuño pedagógico, establecía una diferencia que encontraba eco en algunas reflexiones de su padre. La propuesta de que un niño tuviera que pasar por un tiempo preparatorio antes de ser introducido en el análisis — algo equivalente a una información sobre el tratamiento analítico— coincidía con algunas indicaciones de Freud que retomaremos a continuación.

En la lección 34 de la serie de 1932, mostrando su entusiasmo en la tarea de extensión del psicoanálisis a la pedagogía llevada a cabo por su hija Anna, Freud explicita sus reflexiones que resultan de la experiencia clínica realizada exclusivamente con pacientes adultos. La cuestión central es la neurosis infantil como construcción que se hace en la transferencia a partir del análisis de las demandas de pacientes adultos. El análisis posibilita, entonces, el camino de regresión hasta los puntos de fijación de la sexualidad infantil que dejaron restos inmutables en la constitución del sujeto. De ese modo, el análisis se dirige hacia el establecimiento de la determinación mayor del síntoma.

La situación es otra con el niño cuyo «yo inacabado y débil» (*ein unferdiges und schwaches Ich*), con dificultades de defenderse del trauma, adquiere en esa época la disposición para una neurosis ulterior. ¿La infancia sería entonces un tiempo de preparación de la neurosis que estallaría sólo después, en

---

<sup>1</sup>Psicoanalista, miembro de la Escola Letra Freudiana, Río de Janeiro, Brasil.

la pubertad? Freud considera que la neurosis puede ya aparecer en el tiempo de la infancia: son las neurosis de la infancia, formadas por los síntomas del propio niño que se diferencian de la «historia de la neurosis infantil» como construcción en el análisis del adulto. Escribe Freud:

*Muchos niños y, por cierto, aquellos que más tarde se enferman manifiestamente, pasan en estos primeros tiempos por estados que podemos equiparar con las neurosis. En algunos niños, la enfermedad neurótica no espera el tiempo de la madurez y aparece ya en el tiempo de la niñez, dando trabajo a los padres y a los médicos.<sup>2</sup>*

La constatación de la existencia de las neurosis en el «tiempo de la niñez» (*Kinderzeit*) exige una tomada de posición sobre una intervención posible del psicoanálisis en estos casos. El analista cuenta con los medios para intervenir —y debe hacerlo— siempre que se le dirija una demanda.

*No tuvimos duda en aplicar la terapia analítica en los niños que, o bien mostraban inequívocos síntomas neuróticos o bien estaban en el camino de un desarrollo desfavorable del carácter. La preocupación de perjudicar al niño con el análisis, expresada por los adversarios del psicoanálisis, se mostró infundada, nuestra ganancia en esas iniciativas fue que pudimos confirmar en el objeto vivo aquello que habíamos deducido en el adulto, es decir, a partir de documentos históricos. Pero la ganancia fue también muy satisfactoria para el niño. Efectivamente, el niño resultó ser un objeto muy favorable para la terapia analítica. Los resultados son fundamentales y persistentes.<sup>3</sup>*

Tiempo y constitución del sujeto están de tal modo articulados que determinan las coordenadas para el trabajo psicoanalítico con un niño.

El psicoanálisis produjo un giro en la posición del analista que hizo posible el pasaje del niño, de objeto que comprueba un saber teórico deducido del discurso del analizante, al lugar de sujeto que se constituye en la experiencia de un análisis de un modo permanente y satisfactorio.

---

<sup>2</sup>S. Freud, «34<sup>a</sup> Vorlesung Ausklärungen, Anwendungen, Orientierungen», in *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Gesammelte Werke*, XV, Frankfurt am Main, S Fischer Verlag, 1973, p. 158. [34<sup>a</sup> conferencia. Aclaraciones, aplicaciones, orientaciones en *Nueva serie de lecciones de introducción al psicoanálisis* (1932)].

<sup>3</sup>Idem, p. 158.

El tiempo de la constitución del sujeto se destaca por la precisión de los términos freudianos tales como *Zeit*, *Kinderjahren*, *Reifzeit*, *frühen Zeiten*, *Kinderzeit*.

*El niño es un objeto psicológicamente diferente del adulto; no posee superyo, el método de la asociación libre no llega muy lejos, la transferencia desempeña otro papel por el hecho de estar muy presentes los padres reales, las resistencias internas, contra las cuales luchamos en el adulto, son sustituido en el niño por dificultades externas.*<sup>4</sup>

Las tres diferencias señaladas por Freud en el análisis del niño tienen como centro el acto de instauración de la división del sujeto. La primera se funda en la estructuración del sujeto en el campo del Otro, donde se inscribe la instancia del superyo. En un intervalo corto de tiempo el niño debe asimilar la estructura del lenguaje e inscribirse en la sintaxis de la lengua dicha materna. El encuentro con el lenguaje constituye el verdadero trauma de nacimiento del sujeto. El niño, como en un juego, hará su inscripción en lo simbólico. La operación implica constreñimiento e imposición ejercidos por el Otro en nombre de la educación. La tarea de apropiación de los significantes, que se denomina aprender, se realiza de modo incompleto, quedando un resto inasimilable, cuya función es presentada por Freud en los siguientes términos:

*Reconocemos que los primeros años del niño (hasta aproximadamente los cinco) comporta por diversas razones una especial significación. Comprendemos que la dificultad de la infancia consiste en que el niño debe apoderarse, en un corto periodo de tiempo, de los resultados de un desarrollo cultural que se extiende por milenios; debe realizar el adiestramiento de las pulsiones y la adaptación social, o al menos, la primera parte de ambos. Con su propio desarrollo alcanza solamente una parte de esta transformación; mucho le es impuesto por la educación. No nos sorprende que el niño realice frecuentemente esta tarea de modo imperfecto.*<sup>5</sup>

La tarea de incorporar el tesoro de la cultura que el niño cumple en su advenimiento de sujeto, implica una imposición y una pérdida. El superyo es

---

<sup>4</sup>Idem, p. 159.

<sup>5</sup>Idem, p. 158.

el heredero de la operación de tomar del Otro el significante, de aprehenderlo, formándose de los restos de los mensajes de autoridad de los padres y, después, de los educadores y de aquellos personajes que ejercen una notoria influencia sobre el niño. La abertura entre la cultura y la lengua milenaria – que esperan por el *infans* antes de su nacimiento – y el breve tiempo en que debe asimilarlas, hacen de la infancia el momento traumático por excelencia en la vida del sujeto. El *superyo* es la instancia que articula la transmisión de los antepasados, registrada en el ello. Portadora de las marcas simbólicas, esta instancia sella la constitución del sujeto en su división en el campo de lo simbólico. El *superyo* es efecto de la travesía del niño por la estructura terciaria del complejo de Edipo donde, instalado en el lazo social de la familia, se enfrenta por primera vez a la castración, entendida, más allá del drama subjetivo, como encuentro con la falla del Otro. La incompletud de orden lógico que la castración marca en lo simbólico produce un torbellino en la relación del niño al saber y al sexo. Freud nombró este paso decisivo en la estructuración de la «división de la personalidad psíquica» con los términos de destrucción y de hundimiento del complejo. Este modo de *Untergang*, de ida a pique, es correlativo de la operación de represión, escrita entre comillas por Freud para subrayar su función originaria en la partición de la estructura que se funda en este acto. En 1924, escribe Freud:

*No veo ningún fundamento para rehusar el nombre de «represión» al alejamiento (Abrvendung: también desvío y abandono) del yo del complejo de Edipo aunque la mayor parte de las represiones posteriores suceda con la participación del superyo que se forma aquí por primera vez. Sin embargo, el procedimiento descrito es más que una represión; equivale, cuando fue consumado idealmente, a una destrucción (Zerstörung) a una abolición (Aufhebung) del complejo.<sup>6</sup>*

El carácter drástico de la operación implica una discontinuidad; planteado en términos de lógica: hay pasaje de la premisa del falo que delimita un universo a la falta de este elemento que marca como imposible la relación incestuosa. La prohibición del incesto da consistencia al modo de lo imposible operado por el padre real, como agente de castración.

---

<sup>6</sup>S. Freud, «Der Untergang des Ödipuskomplexes», in G.W. XIII, ob. cit., p. 399. [«El naufragio del complejo de Edipo» (1924)].



Con la temporalidad de un mismo acto, se enlazan términos que constituyen, de ahí en más, un nudo definitivo en la estructuración del sujeto. Freud lo expresa del siguiente modo:

*La observación analítica permite reconocer o adivinar tales ligazones entre la organización fálica, el complejo de Edipo, la amenaza de castración, la formación de superyo y el período de la latencia. Estas ligazones justifican la proposición de que el complejo de Edipo se va a pique por la amenaza de castración<sup>7</sup>.*

En este anudamiento crucial para la constitución del sujeto opera algo más que la represión, si consideramos ahí una dimensión de lo real que no se deja incluir en lo simbólico. No se trata, entonces, de la representación sobre la cual incide la represión, sino de un proceso de orden distinto, en que el complejo de Edipo «va a pique» para hundirse en el océano del inconsciente, quedando perdidos para siempre los restos de las investiduras libidinales incestuosas. Freud describe el nudo formado por relaciones temporales y causales precisas en los siguientes términos:

*No dudo que las relaciones temporales y causales descriptas aquí entre el complejo de Edipo, la intimidación sexual (amenaza de castración), la formación del superyo y la entrada en el tiempo de la latencia ocurren de un modo típico.<sup>8</sup>*

## 2. Las instancias freudianas y el síntoma

Si hay diferencias en la intervención del analista en el tiempo de la infancia estas se fundan en el «antes» y el «después» de la instauración del superyo. No se trata, por lo tanto, de una indicación técnica pues la cuestión remite a la división del sujeto, del cual el superyo es el correlato principal. Se trata de la producción de la estructura en su relación temporal y causal, hecho que determinará la posición del analista, desde el inicio hasta el final del análisis. Freud no cesa de escribir la línea divisoria (*Abgrenzung*) que separa a la represión originaria de las ulteriores. Busca, entonces, circunscribir el punto de emergencia de la *Urverdrängung* como división ante algo del orden de lo insostenible que excede, por su intensidad, las barreras simbólicas de protección. Ubica ahí la

---

<sup>7</sup>Idem, p. 397.

<sup>8</sup>Idem, p. 401.

acción de la castración como generadora de esta división. El superyo es el correlato hablante de la *Durchbruch*, la ruptura, pero no su causa.

*Indiqué en otro lugar, que la mayor parte de las represiones con las que nos deparamos en el trabajo terapéutico son represiones ulteriores (Nachdrängen). Estas suponen represiones originarias (Urverdrängungen) que sucedieron anteriormente y ejercen su influjo de atracción sobre la nueva situación. Se sabe muy poco todavía del fondo y de los estadios previos de la represión. Se corre fácilmente el peligro de sobreestimar el papel del superyo en la represión. No es posible por ahora discernir si la aparición del superyo produce la línea divisoria (Abgrenzung: delimitación, demarcación) entre las represiones originarias y las ulteriores. Las primeras y muy intensas explosiones de angustia tienen lugar antes de la diferenciación del superyo. Es bien plausible que los momentos cuantitativos, tales como la excitación desmedida o la ruptura de la protección contra estímulos sean los motivos más próximos de las represiones originarias.*<sup>9</sup>

La segunda tópica freudiana tendrá la difícil incumbencia de teorizar la represión originaria en relación con el goce de la pulsión, en su más allá del principio de placer. Esta tópica responde a la insuficiencia de reducirse la división del sujeto a una lucha entre instancia como el yo y el ello. Explicar la emergencia de la neurosis como resultado de un conflicto entre el yo, como sede de la represión, y el ello, como fuerza pulsional que reclama la satisfacción, aunque no sea del todo equivocado se muestra insuficiente. La incidencia del superyo es esencial, como tercera instancia, para la formación del síntoma. Transcribiendo la tópica freudiana en una estructura nodal, estaremos en condiciones de ubicar con mayor precisión la función del superyo como tercero término necesario para una topología del síntoma. Determinado por la castración, que instaura la escisión definitiva del sujeto, el superyo conlleva la paradoja en relación con el goce, exigiendo, por un lado, la satisfacción imperativa de la pulsión y, por otro, encarnando la más severa prohibición al goce.

El yo, instancia a la cual el pensamiento confiere autonomía y superioridad, opera como un término de enlace entre los otros dos, el ello y el superyo, como Freud explicita:

---

<sup>9</sup>S. Freud, «Hemmung, Symptom und Angst», in *G.W. XVI*, ob. cit., p. 121. [«Inhibición, síntoma y angustia» (1926)].

*Podemos aquí preguntarnos como el reconocimiento de la potencia del yo puede coincidir con la descripción de la posición del mismo yo que trazamos en el estudio «El yo y el ello». Allí describimos la dependencia del yo en relación al ello y al superyo, su impotencia y su disposición para la angustia frente a ambos, y desennascaramos su arrogancia mantenida penosamente en pie.<sup>10</sup>*

Si retiramos del término dependencia cualquier connotación psicológica, estaremos en condiciones de formular la relación necesaria entre las instancias freudianas. Se trata de un nudo de consistencias diferentes, producido como respuesta a la abertura de la castración, que no se reduce a una amenaza experimentada por el sujeto, sino que introduce en lo sexual la dimensión de algo imposible de simbolizar. Ante esta falla, el síntoma busca una satisfacción sustitutiva y establece el anudamiento de las instancias alrededor del conflicto intransponible. Con el nudo del síntoma se determina la particularidad del sujeto.

El síntoma sería, pues, un sustituto de la malograda satisfacción de una pulsión, un resultado del proceso de represión. Este proceso parte del yo que, a veces, por mandato del superyo, se niega a incluir una investidura pulsional iniciada en el ello. El síntoma sella los diversos órdenes de saber que conviven aisladamente en el sujeto. De esos saberes discordantes, cada instancia trata de sacar un provecho en la dimensión del goce. Así, el *superyo* se satisface con un saber de la voluntad de goce de las pulsiones, ya que está arraigado en el *ello*. El *superyo* «sabe» con qué goza *ello* y pide más. El yo «nada sabe», pero como el vasallo que no consigue satisfacer al mismo tiempo a dos señores, goza entre los dos, como objeto de una satisfacción masoquista, llamando para sí la ventaja de padecer del síntoma. El privilegio de extraterritorialidad del síntoma hace consistir en un nudo las tres instancias del sujeto. Por esta función suplementaria, el síntoma distribuye los goces en un más allá del principio de placer, articulando un sentido sexual allí donde el sexo no se inscribe.

*El acto de la represión nos muestra ‘por un lado’ el vigor del yo. Pero, por otro, es testigo de su impotencia y su no influencia sobre las singulares mociones pulsionales del ello. Pues, el proceso que se transformó en síntoma por la represión, afirma ahora su exigencia, fuera de la organización del yo e independiente de ella. Este, como también todos sus descendientes goza, podemos decir,*

---

<sup>10</sup>Idem, p. 122.

*del mismo privilegio de extraterritorialidad y no sería dudoso que, allí donde se encuentra asociativamente con partes de la organización del yo, las atraiga para sí y se extienda en una ganancia a costa del yo.*<sup>11</sup>

Podemos considerar el carácter topológico de *vecindad* entre territorios de distinta composición, donde la reunión se realiza en función de la frontera. Freud escribe:

*Como cumplimiento de una demanda del superyo, aquellos síntomas tienen, desde el comienzo, participación del yo, en la medida en que significan posiciones de lo reprimido y lugares de su penetración en la organización del yo; son, de alguna forma, estaciones de frontera u ocupaciones mixtas.*<sup>12</sup>

### 3. Juanito y la formación del síntoma

El caso de Juanito se transformó en un paradigma de la intervención del discurso analítico en el síntoma de una fobia que se manifiesta en la infancia. Freud, al retomarlo en *Inhibición, síntoma y angustia* plantea algunas preguntas que no deben faltar en el análisis de un niño. Escribe Freud:

*Juanito se niega a salir a la calle porque siente angustia frente al caballo. Esta es la materia prima. ¿Qué es aquí el síntoma: el desarrollo de angustia, la elección del objeto de angustia o la renuncia a la capacidad de movimiento libre o simultáneamente varios de estos elementos? ¿Dónde está la satisfacción de la cual él se priva? ¿Porqué debe privarse (versagen) de eso?*<sup>13</sup>

Las preguntas planteadas por Freud circunscriben lo real de la satisfacción que el síntoma de Juanito conlleva. Alrededor de este grano de real se tejen los «descendientes», significantes de una extraterritorialidad absolutamente ajena (*fremd*) al yo. Pero entonces es necesario delimitar el síntoma del niño y no confundirlo con las inhibiciones que acarrea ni con la angustia que despierta. Juanito es, él mismo, el síntoma, cuando dirige a través del padre su sufrimiento al profesor Freud. Fue necesario producir una diferencia para obtener

<sup>11</sup>Idem, p. 125.

<sup>12</sup>Idem, p. 126.

<sup>13</sup>Idem, p. 129.

una efectividad en la intervención. El miedo al padre no constituye el síntoma, y hasta un cierto punto, sería esperable que el niño sintiese alguna inquietud frente al que ejerce la función de agente de la castración. Sin embargo, Juanito teme al caballo. Este es su síntoma, constituido por un desplazamiento, donde el animal temido sustituye al padre. Su fobia emerge en el momento de positivización del goce autoerótico, cuando su pene irrumpe en el mundo regido por el falo y se vuelve real, produciendo una satisfacción desconocida. La intrusión de lo real del goce en la premisa de la hegemonía del falo no es sin consecuencia.

Juanito se topa con la angustia, al enfrentarse al deseo del Otro. Aquí el niño se encuentra sin recursos para empezar a formular su respuesta. Como ya se indicó, la palabra del padre no hace el corte necesario en el deseo de la madre, que la desconsidera, y deja al niño en la inminencia de ser tragado por el Otro primordial. El padre real tiene la función de introducir, con la amenaza de castración, el modo de lo imposible en el lazo incestuoso, haciendo posible la emergencia de otro deseo.

Si el significante caballo accede a la función de un síntoma es porque produce una «solución» que suple la falla de la función del padre. Así, la fobia está en el lugar de una castración esperada y, por lo tanto, contingente. La intervención del analista alcanzó una efectividad que se debe a la especificación del síntoma y a su constitución en el lugar del Otro, representado por Freud. Bajo esta transferencia, circulan los significantes de las sucesivas construcciones fantasmáticas que hacen posible una disolución del síntoma en lo real, quedando el niño libre de él en el final del tratamiento.

¿Qué obtuvo Juanito con el psicoanálisis? La cura de su síntoma no es el objetivo de la intervención, sino su efecto. A diferencia de las terapias que buscan la desaparición del síntoma, el psicoanálisis propone al sujeto acceder a su lógica. Como Freud lo aclara, hubo el cuidado de no prestarle palabras a Juanito, ni sugestionarlo, bloqueando la tarea de asociación y de preguntas que el niño emprende con un particular entusiasmo. Con el término del análisis, se pueden establecer, a posteriori, los tiempos decisivos de la mutación de Juanito en relación a su síntoma. Como ya hemos referido, hay un tiempo previo al análisis, esencial para la constitución de la fobia, que fue reconstruido con la escritura del caso. Juanito había participado de los juegos de seducción que enmascaraban la falta de la madre, ofreciéndose como la imagen que satisfacía su deseo. En este tiempo, irrumpió la angustia ante la emergencia del goce fálico, experimentado en su propio pene. La fobia se presenta como una solución en tanto permite el pasaje al significante. «caballo» que sustituye al objeto, en la

angustia, y provoca, de ahí en más, el miedo del niño. Un cortejo de inhibiciones se enlaza al síntoma de la fobia y el niño evita los lugares y las situaciones en que el «caballo» podría aparecer.

El progreso del análisis consiste en permitir los deslizamientos del significante «caballo», cuya función de suplir una falla del padre está en el centro de la fobia. En la serie de fantasías escenificadas en los relatos y juegos de Juanito, todo se ordena alrededor de este significante, que ejerce la misma función que tuvo en la constitución de la neurosis, es decir, de operar como «un punto de referencia en el orden simbólico». <sup>14</sup> Este significante, «correspondiente metafórico» <sup>15</sup> del padre, presta su materialidad a una serie de transformaciones que permiten al niño encarar la relación con la madre y con el otro imaginario.

Los términos se ordenan en agrupamientos. Y como Freud constata, la diversidad de fenómenos y la riqueza del material derivan de un número reducido de elementos del complejo. El significante produce una logicización donde la madre será considerada como un elemento entre otros de un conjunto. Es un tiempo decisivo en el tratamiento en que el poder del Otro primordial puede ser reducido a través de elementos manipulables de modo simbólico.

Al final de la operación simbólica, Juanito resuelve su fobia considerando su enfermedad como algo pasado que perdió importancia: una tontería, *Dummheit*.

Hay un resto que insiste como pulsión de preguntar (*Fragetrieb*) – escribirá el padre de Juanito a Freud – que sustituye su miedo anterior. Este resto sin solución es la cuestión de la función del padre en el origen del niño, que Juanito no consigue integrar a lo simbólico.

¿«No es verdad que también te pertenezco»? (*Nicht wahr, ich gehör' auch dir*) pregunta el niño incesantemente al padre. No se le reveló el acto de cópula entre los padres con la justificación de que nunca lo presencié. Este elemento faltante en la solución lógica de su síntoma hace que el niño no pare de preguntar por el origen de todas las cosas. La resistencia del padre en decírselo indicaría, quizás, su propia ambigüedad con respecto a su función. A partir de este resto implicado en el síntoma de Juanito, Freud interroga el saber. Así, lanza la posibilidad de un final en el análisis del niño que deje señalados en el horizonte algunos elementos aún sin solución, enigmas que podrán ser resueltos más tarde por el sujeto, cuando se replantee la cuestión. Un saber nunca es exhaustivo y el sujeto debe saber lidiar con esta falta. La castración implica el

---

<sup>14</sup>J. Lacan, *El seminario*, libro 4, *La relación del objeto*, Río de Janeiro, Jorge Zahar, p. 412.

<sup>15</sup>Idem, p. 413.

reconocimiento de la incompletud de lo simbólico donde el resto sin solución puede operar como causa de un nuevo saber.

*Así, nuestro pequeño investigador pudo hacer temprano la experiencia de que todo saber (wissen) es incompleto y, en cada nivel, queda un resto sin solucionar.<sup>16</sup>*

El caso clínico vehiculizado por el texto freudiano es *casus*, lo que cayó de la experiencia del análisis, precipitado de restos valiosos para una transmisión del psicoanálisis que obedezca a la incompletud lógica.

Lacan interroga el texto en el lugar que permanece abierto a una lectura crítica. Freud da por terminado el caso cuando se producen las dos fantasías que abren el camino a la solución de la fobia. Una es la fantasía del bombero que retira la cola de Juanito y pide que le muestre su *Wiwimacher*, la cosa de hacer pipi. Este relato es precipitadamente comprendido por el padre que, no sin angustia y con el consentimiento de Freud, interpreta «el deseo de tener un pene y una cola mayor, como las del padre». La otra fantasía, impulsada por el deseo de saber sobre el enigma del nacimiento de los niños, explicita su deseo de tener bebés con la madre. ¿Qué hacer con el padre que, eventualmente, podría imposibilitar este deseo? La solución: casarlo con la abuela, madre del padre. Ingeniosas «soluciones» al margen de la castración que dejan intacto el lazo edípico. Lacan llamó la atención sobre el carácter «atípico, anómalo, casi invertido» de las dos fantasías conjugadas al final de la intervención analítica.

Los significantes se articularon a lo largo del tratamiento, en escenas que remitían al encuentro crucial con la castración. El niño hizo una extensa producción significativa causada por un punto de angustia en que se debatía entre «ser» o «tener» el falo. Pero la solución fue insatisfactoria casi un desvío en que no se cuestionó su sexo sino la cola que lo ligaba a la madre. Su pene no pasó por el Otro, donde lo reencontraría después de haberlo perdido – una fórmula posible para la castración del niño. Juanito permanece, de ese modo, fijado a la imagen narcisista de posesión del falo, sostenida por una especie de padre mítico que deja de lado la función del padre real. Un final en impase, que exige a cada analista formular la decisión que determina el final del análisis de un niño.

---

<sup>16</sup>S. Freud, «Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben», in *G.W.*, VII, ob. cit., p. 335. [«Análisis de la fobia de un niño de cinco años» (1909)].

#### 4. De un final posible

El síntoma no comunica nada, absorbido como está en el goce. Sin embargo, el análisis lo encara en la dimensión de discurso. Freud se refiere, aun en la cura con niños, a las dificultades externas que sustituyen a la resistencia en el análisis del adulto. Los padres reales intervienen en el curso del análisis, hecho que no se puede olvidar. Innumerables reflexiones señalan la particularidad del manejo de las «transferencias». De hecho, se necesita el consentimiento y la sustentación de los padres para hacer posible el análisis del niño. También es necesario un cierto grado de reconocimiento de la falta del Otro que haga posible soportar, con una angustia limitada, la falla de su función que el síntoma del niño pone en evidencia. El encuentro con el analista remite a los padres a la pregunta por el deseo que modeló al niño en tanto sujeto. En el curso del análisis tendrán que enfrentarse – no sin costo – con la posibilidad lógica de que el niño ya no tapone, como objeto, la falta del Otro. Son éstas algunas de las «dificultades externas» que se pueden volver, en algunos casos, insolubles, llevando la cura a una interrupción.

La dependencia real del niño respecto de los padres excede la dimensión de la realidad y concierne a un real implicado de un modo crucial en la formación de su síntoma. Los padres modelan al hijo en el orden simbólico y su modo de hablar trae la marca de cómo fue aceptado y deseado por ellos. El niño encuentra la particularidad de cómo fue hablado y escuchado en la lengua o mejor en *lalengua* materna, donde se especifican las marcas con que el significante lo bañó. *Lalengua* vehicula el modo particular de encuentro con la falta del Otro primordial, representado por la madre. La función del padre, en tanto nombrante, se inscribe como separadora, proporcionando el enlace del deseo a la ley. El padre es una función que se refiere a lo real. Este punto de real del padre es esencial para el niño, en su constitución de sujeto. El síntoma dice; es otra forma de decir lo verdadero de esta función.

El síntoma del niño, indica Lacan, está «en posición de responder a lo que hay de sintomático en la estructura familiar»<sup>17</sup>. Y prosigue: «el síntoma se designa como representante de la verdad» en tanto puede «representar la verdad de la pareja en la familia. Este es el caso más complejo pero también el más abierto a nuestras intervenciones».<sup>18</sup> Lo real del padre es fundamental en el análisis. No sólo marca la interdicción para el niño como también introduce la

---

<sup>17</sup>J. Lacan, «Dos notas sobre el niño» (1969), en *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires, Manantial, 1988.

<sup>18</sup>Idem.



imposibilidad del dos de la relación sexual. Esto da lugar a que se incluya al niño en el orden del tres y hasta se cuente cuatro con su síntoma, respondiendo a lo que anda mal en la pareja. Esta es la verdad que el síntoma del niño clama y que la intervención del analista debe puntuar. Más grave parece ser el caso en que se consuma el dos, en la exclusión de la función del padre, siendo el niño una especie de realización de la subjetividad materna, haciéndose objeto de su goce.

La cuestión del final del análisis de un niño debe responderse caso por caso. El final está implicado en la lógica de la cura. La decisión es un acto que cabe al analista y depende de su formación. El analista formado deberá saber cómo el síntoma se completa. Su intervención conlleva una apreciación clara del síntoma en su formación, en su función y en su escritura. La formación del síntoma obedece a la temporalidad lógica de la operación de castración, como modo necesario de implicar la función del padre en la estructura. De hecho, hay intervenciones eficaces que permiten que el niño se ubique en la estructura familiar. Sin embargo, hay una especificidad de la intervención del analista, si se orienta por la formación del síntoma.

Cuando Freud señaló una segunda diferencia, es decir, la dificultad de que un niño obedezca a la regla fundamental del análisis, la de decir todo lo que se le ocurre, entendemos que intentaba alertar al analista sobre la función de la regla de orientar las cadenas de asociaciones hasta el corazón del síntoma. El niño, como analizante, no se esfuerza por ser comprendido. Y, sin embargo, habla para el Otro. Lo que dice – donde se producen el juego y el dibujo – sus palabras hacen cadena a ser escuchadas por el que, como analista, no habla, pero cuando lo hace, es supuesto decir una verdad particular que el niño debe oír. Sustentada en esa práctica del decir, el niño enseguida establece la diferencia con cualquier otro discurso donde esté incluido y sabe que allí, implicado como sujeto, tendrá la oportunidad privilegiada de escuchar los significantes que se cristalizaron en su síntoma. Bajo transferencia, el analista se constituye en un operador lógico que hace deslizar al síntoma en el significante. Esto no se produce sin resistencia. El síntoma resiste allí donde goza. El síntoma del niño, mientras representa la verdad de la pareja parental, implica no querer saber sobre su modo de llenar la abertura del par.

Hay una separación en curso, que puede culminar en la escritura de un nuevo nudo, cuando ya no sea obligatorio representar una verdad no sabida. Esto equivale a la producción de un decir que libere al sujeto de permanecer en la posición de confusa inquietud ante el Otro que deberá, a partir de ese momento, responsabilizarse por la parte de la falta que le corresponde. El niño deberá

consentir en perder el lugar de excepción que el síntoma le confería en la estructura familiar, con sus beneficios y ventajas, para ser apenas «uno-más». Esto implica renunciar a un goce, dejando abierta la abertura del Otro. Su síntoma colaboraba en la producción de un nudo de la estructura, sosteniendo un goce en el lugar de la no-relación entre los padres. El eslabón, que tenía función de representar la verdad, queda libre. Suele suceder que, en un análisis dirigido por la orientación del síntoma, el niño mismo anuncie el momento de concluir. Ni antes ni después, en el tiempo justo, ya que no es conveniente proseguir un análisis hasta el límite. Podemos considerar suficiente un análisis en que el sujeto pueda pasar por el «buen agujero» que se le ofrece en la estructura.

### **Referencias Bibliográficas**

S. FREUD, «34<sup>a</sup> Vorlesung Ausklärungen, Anwendungen, Orientierungen», in *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Gesammelte Werke*, XV, Frankfurt am Main, S Fischer Verlag, 1973, p. 158. [34<sup>a</sup> conferencia. Aclaraciones, aplicaciones, orientaciones en *Nueva serie de lecciones de introducción al psicoanálisis* (1932)].

## El pequeño arpád

Juan Carlos Cosentino

Freud subraya en el historial del pequeño *Hans* que suele, desde hace años, instar a sus discípulos y amigos para que reúnan observaciones sobre la vida sexual de los niños que las más de las veces se pasa hábilmente por alto o se desmiente expresamente.

Como resultado de esa recomendación llegará a sus manos el material del pequeño *Arpád*.

Lo recibirá de Sandor Ferenczi, entonces analizante y discípulo. Este le escribe: «tengo en este momento un caso sensacional, un hermano del pequeño *Hans* por su importancia».<sup>1</sup>

Freud le transmite su interés en utilizar dicho material clínico para su «trabajo sobre el *Tótem*».<sup>2</sup> Ferenczi contesta: «le envié el pequeño *Hombre gallo*, le ruego servirse como mejor le parezca. Me sentiré muy feliz si puede utilizarlo para el trabajo sobre el *Tabú*».<sup>3</sup>

En la respuesta que Freud le remite, leemos: «comencemos por su *hombre-cito gallo*. Es un regalo y tendrá un gran porvenir. Espero que no vaya a creer que quiero directamente confiscarlo para mí; eso sería una mezquindad de mi parte. Pero no habrá que publicarlo antes de que haya podido salir el retorno infantil del totemismo, a fin de que allí, entonces, me refiera a ello».<sup>4</sup>

Efectivamente, en el capítulo IV, *El retorno del totemismo en la infancia*,<sup>5</sup> se refiere, por un lado, al caso de Ferenczi, *Un pequeño Hombre gallo*<sup>6</sup> y, por otro, al caso del pequeño *Hans*.

---

<sup>1</sup>S. Freud, S. Ferenczi, *Correspondance 1908-1914*, «Carta 268 Fer», 18-I-12, París, Calmann-Lévy, 1992, p. 349.

<sup>2</sup>Idem, «Carta 270 F», 23-I-12, p. 352.

<sup>3</sup>Idem, «Carta 271 Fer», 27/31-I-12, p. 356.

<sup>4</sup>Idem, «Carta 275 F», 1-II-12, p. 359.

<sup>5</sup>S. Freud, «Tótem y tabú» (cap. IV, punto 3), en *Obras Completas*, t. XIII, Buenos Aires, Amorrorty Editores, 1978-1985, pp. 131-134. Las revisiones para la traducción del alemán corresponden a *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1999.

<sup>6</sup>S. Ferenczi, *Ein Kleiner Hahnemann*, *Internat. Zeitschr. f. arztl. Psychoanalyse*, 1913. Véase infra, pp. 115-121.

*Lo nuevo que averiguamos en el análisis del pequeño Hans fue el hecho, importante respecto del totemismo, de que en tales condiciones el niño des-plaza una parte de sus sentimientos desde el padre hacia un animal. [...] Es lícito formular la impresión de que en estas zoofobias de los niños retornan ciertos rasgos del totemismo con sello negativo. Pero debemos a S. Ferenczi la excelente observación aislada de un caso que sólo admite la designación de totemismo positivo en un niño. Es cierto que en el pequeño Arpád, de quien informa Ferenczi, los intereses totemistas no despertaron directamente en el contexto del complejo de Edipo, sino sobre la base de la premisa narcisista de éste, la angustia de castración. Pero quien examine con atención la historia del pequeño Hans hallará también en ella los más abundantes testimonios de que el padre era admirado como el poseedor del genital grande y era temido como el que amenazaba el genital propio. Tanto en el complejo de Edipo como en el de castración, el padre desempeña igual papel, el del temido opo-nente de los intereses sexuales infantiles. La castración, o su sustitución por el enceguecimiento, es el castigo que desde él amenaza.<sup>7</sup>*

*Teniendo el pequeño Arpád dos años y medio, intentó cierta vez, duran-te unas vacaciones veraniegas, orinar en el gallinero, y una gallina le picó el miembro o intentó picárselo. Cuando un año después regresó a ese mismo lugar, él mismo se convirtió en gallina; sólo se interesaba por el gallinero y cuanto allí pasaba, y trocó su lenguaje humano por cacareos y quiquiriqués. En la época de la observación (cinco años) había vuelto a hablar, pero en su conversación se ocupaba exclusivamente de cosas de gallinas y otras aves de corral. No tenía otro juguete que ese, sólo entonaba canciones en que le suce-diera algo a unas aves de corral. Su comportamiento hacia su animal totémico era ambivalente por excelencia, un odiar y un amar desmedidos. Lo que más le gustaba era jugar a la matanza de gallinas. «La matanza de las aves de corral es para él toda una fiesta. Es capaz de danzar horas y horas, intensamen-*

---

<sup>7</sup>Freud acentúa en el texto la sustitución de la castración por el enceguecimiento, contenida aún, nos dice, en el mito de Edipo. Ver también J. Fukelman, A propósito de Arpád. Encuentro con animales, Conjetural N° 5, Bs. As., Sitio, 1984, p. 18: «En cuanto a Arpád, un punto de partida sería preguntarnos si juega al gallinero o cayó bajo el orden del gallinero. Una forma frecuente que adquiere el espíritu del grano es la del gallo. En Austria advierten a los niños que no se alejen por entre las mieses, pues el gallo del grano está allí dentro y les sacaría los ojos a picotazos. También matan al espíritu del grano en forma de gallo. En zonas de Alemania, Hungría, Polonia y Picardía, los segadores ponen un gallo vivo en la última mies que va a ser cortada, lo persiguen por el campo o lo entierran hasta el cuello en el suelo, y después lo decapitan con una hoz o guadaña». Así, resulta interesante esta vieja historia, «ya que todo pasa cuando Arpád veranea en Austria, y nos lleva a preguntar ¿juega o está preso en un mito de adultos?»

te excitado, alrededor del animal muerto». *Pero luego besaba y acariciaba al animal abatido, limpiaba y hacía mimos a los símiles de gallinas que había maltratado.*

*El pequeño Arpád puso cuidado en que el sentido de sus raros manejos no permaneciera oculto. En ocasiones retraducía sus deseos del modo de expresión totemista al de la vida cotidiana. «Mi padre es el gallo», dijo cierta vez. «Ahora yo soy chico ahora soy un pollito. Cuando sea más grande seré una gallina. Y cuando sea más grande todavía, seré un gallo». Otra vez deseo de pronto comer «guiso de madre» (por analogía con el guiso de gallina). Era muy liberal para hacer nítidas amenazas de castración a otros, como él mismo las había experimentado a causa de su ocupación masturbatoria con su miembro.*

*Según Ferenczi, no quedó ninguna duda sobre la fuente de su interés por el ajeteo del gallinero. «El movido comercio sexual entre gallo y gallina, la puesta de los huevos y la salida de los pollitos del cascaron» satisfacían su apetito de saber sexual, que en verdad se dirigía a la vida de la familia humana. Había formado sus deseos de objeto siguiendo el modelo de la vida de las gallinas; cierta vez dijo a una vecina: «Me casaré con usted, y con su hermana, con mis tres primas y la cocinera; no, en vez de la cocinera, prefiero a mi madre».<sup>8</sup>*

*Mas adelante podremos completar nuestra apreciación de esta observación; por ahora destaquemos solo dos rasgos como unas valiosas concordancias con el totemismo: la plena identificación con el animal totémico<sup>9</sup> y la actitud ambivalente de sentimientos hacia él. De acuerdo con estas observaciones, consideramos lícito remplazar en la fórmula del totemismo al animal totémico por el padre –en el caso del varón–. Pero notemos que no hemos dado un paso nuevo ni particularmente audaz. Los propios primitivos lo dicen y, en la medida en que el sistema totemista sigue en vigor todavía hoy, designan al tótem como su antepasado y padre primordial. No hacemos más que tomar en sentido literal un enunciado de estos pueblos, un enunciado con el cual los etnólogos no han sabido bien qué hacer y luego le han restado importancia.*

<sup>8</sup>S. Ferenczi, Ein Kleiner Hahnnemann, ob.cit. Véase infra, pp. 118-121.

<sup>9</sup>S. Freud, Tótem y tabú, ob. cit., p. 134, nota 41: «este enunciado según Frazer (1910, 4, p. 5), encierra lo esencial del totemismo: «Totemism is an identification of a man with his totem» («El totemismo es una identificación de un hombre con su tótem»).

*El psicoanálisis nos advierte que, al contrario, debemos escoger precisamente ese punto y anudar a él todo intento de explicar el totemismo*<sup>10</sup>.

En este texto considera la fobia a los caballos del pequeño *Hans* un caso de totemismo negativo. El tótem, es decir, el animal, sostiene ciertas prohibiciones y regula la

relación del niño, particularmente problemática en la fobia, con el deseo materno. A su vez, ubica al pequeño *Arpád* como un caso de totemismo positivo, donde el tótem, a diferencia de la fobia, no prohíbe sino que más bien empuja y lo lleva a enfrentarse, identificado, con el animal temido.

¿De qué se trata en este enfrentamiento en que jugaba a la matanza de aves y luego danzaba largo tiempo, intensamente excitado, alrededor del ave muerta? De un ritual y un juego que no consiguen pacificar a *Arpád*, lo cual revela que algo no se logra en la operación metafórica. «En suma, un ritual y un juego que no alcanzan a constituirse como tales, lo cual refiere al incierto enmascaramiento del objeto de la pulsión, ya que –y esta es la hipótesis freudiana– ese tótem esta demasiado vivo y, por tanto, no cumple su verdadero papel de tótem y de interdicción».<sup>11</sup>

Según Ferenczi, el niño recibe el picotazo de un gallo sobre el pene mientras orinaba en el gallinero, a los 2  $\frac{1}{2}$  años. «La amenaza de castración –le pregunta Freud– ¿tuvo lugar antes o después de dicha aventura?».<sup>12</sup>

Los efectos posteriores de dicho acontecimiento se manifestaron en el niño luego de un período de latencia de todo un año. Ferenczi considera probable la presunción de que fue la amenaza experimentada en el ínterin la que excitó tanto al niño al volver a visitar la escena. Aunque, no excluye una segunda posibilidad: la de que su primer miedo haya sido exagerado por amenazas de castración previas y que la excitación, al volver a visitar el gallinero, deba atribuirse a un aumento de la libido (*Libidosteigerung*) que había experimentado mientras tanto.

---

<sup>10</sup>Idem, p. 131-134. A Otto Rank, añade Freud también a pie de página (Idem, p. 134, nota 42), le debo la comunicación de un caso de fobia al perro en un inteligente joven; la explicación que este dio sobre el modo en que contrajo su padecimiento recuerda notablemente a la teoría de los arunta sobre los tótems, ya mencionada (en el texto, p. 117). Creía haber escuchado de su padre que su madre fue asustada por un perro cuando estaba embarazada de él.

<sup>11</sup>M. Gerez Ambertín, Imperativos del superyó, Bs. As., Lugar, 1999, p. 71.

<sup>12</sup>S. Freud, S. Ferenczi, Correspondance 1908–1914, «Carta 268 Fer», 18–I–12, y «Carta 275 F», 1–II–12, ob. cit., pp. 349 y 359.

Más allá del antes o el después de la amenaza, en ambos casos, *Hans* y *Arpád*, se trata de la respuesta a «una castración inminente», es decir, a la situación traumática de la indefensión.<sup>13</sup>

Pero, la diferencia hay que situarla en otro lugar. Cuando opera con sello negativo, el tótem se caracteriza por representar al animal muerto (efecto fallido de metáfora)<sup>14</sup> y erigirse en sostén del sistema de interdicciones. Cuando opera con sello positivo, como anticipamos, el tótem no prohíbe, provoca.

En la observación nos enteramos que el trabajo de represión no estaba concluido: «lo original (*das Ursprünglich*), lo reprimido (*das Verdrängte*), todavía podía centellear a través de su discurso y más aún, en ocasiones, se hacía evidente con sorprendente y franca crudeza».<sup>15</sup>

Ferenczi llama al gallo de *Arpád* animal sexual. La identificación como respuesta frente al ataque del animal lleva a preguntarse por el valor de objeto pulsional que toma el mismo y que conlleva en sí un peligro que se fija como rasgo de carácter. En el pequeño *Hombre gallo*, ese rasgo, adopta la forma de una actitud desafiante («*No lloraba, nunca pedía perdón*») que lo empuja, en una incesante repetición, a enfrentar al animal temido.<sup>16</sup>

El mito de *Tótem y tabú* inscribe como herencia arcaica el acto de la muerte violenta del padre primordial. Su sustitución por el tótem, es decir, lo que Freud nombra *obediencia retrospectiva* constituye, por la exclusión de una satisfacción que a posteriori se torna imposible, el clan de hermanos, en la renuncia al goce de las mujeres.

Con *Moisés* retorna como herencia el acto del asesinato: la voluntad –de goce– del padre se «prolonga tras su eliminación». La paradójica renuncia pulsional que la sustituye «no es otra cosa que la voluntad –de goce– continuada del padre primordial»<sup>17</sup>, haciendo las veces, inscribiendo, como identificación al rasgo, bajo un modo diferente al fantasma o a la frase superyoica, el genuino

<sup>13</sup>Véase J.C. Cosentino, Fobias: castración-perturbación económica, en «Angustia, fobia, des-pertar», Bs. As., Eudeba, 1998, p. 62: Así, la exigencia pulsional, en Inhibición, síntoma y angustia, no es un peligro en sí misma; lo es sólo porque conlleva un auténtico peligro exterior, el de la castración. Por tanto, en la fobia, en el fondo sólo se ha sustituido un peligro exterior por otro también exterior: la inminente castración («la angustia frente a una castración inminente») por aquello que vela e indica el objeto fóbigeno.

<sup>14</sup>Véase J. C. Cosentino, Fobias: castración-perturbación económica, en «Angustia, fobia, des-pertar», ob. cit, págs. 128-32: En la fobia se trata de una separación, anterior a la alienación, que sólo cuenta con la «carencia paterna» como dirección.

<sup>15</sup>S. Ferenczi, Ein Kleiner Hahnemann, ob.cit. Véase infra, p. 119.

<sup>16</sup>M. L. Silveyra, Carácter y totemismo, supra, p. 36.

<sup>17</sup>S. Freud, «Moisés y la religión monoteísta», en *Obras Completas*, t. XXIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 117.

masoquismo erótico. Un componente de la libido que, con la identificación, sigue teniendo como objeto al ser propio.

En ese texto, en 1939, para referirse a los efectos del trauma Freud vuelve a insistir que son de índole doble, positivos y negativos.

Los primeros, es decir, las reacciones positivas, que intentan recordar la vivencia olvidada, responden a la *fijación* al trauma y a la *compulsión de repetición*, y como tendencias del yo le prestan unos rasgos de carácter (*Charakterzüge*) inmutables, aunque su fundamento real (*wirkliche*), su origen histórico (*historisch*), esté olvidado, o mas bien justamente por ello. Así, «un hombre que pasó su infancia dentro de una ligazón-madre hiperpotente, hoy olvidada, durante toda su vida buscara una mujer de quien pueda hacerse dependiente, una mujer que lo alimente y mantenga».<sup>18</sup>

Los segundos, es decir, las negativas, se ubican como reacciones de defensa: evitaciones, inhibiciones, fobias. En esencia, operan igual que sus oponentes, como fijaciones al trauma, sólo que de tendencia contrapuesta.

Y ambos apuntan a la acuñación del carácter. Con estas intelecciones en *Moisés y la religión monoteísta* rebasa el problema de las neurosis y avanza hacia la inteligencia de la formación del carácter.

Así, para Freud la influencia compulsiva más intensa proviene de aquellas impresiones que alcanzan al niño en una etapa en que no es posible atribuir receptividad plena a su aparato psíquico: los rasgos de carácter, continuaciones *inalteradas* de las pulsiones originarias o bien formaciones reactivas contra ellas. Tales procesos de la formación del carácter son menos transparentes y más inasequibles al análisis que los procesos neuróticos, la neurosis de transferencia y la dimensión fantasmática.<sup>19</sup>

En el *totemismo positivo* la inicial irrupción de goce circunscribe el punto de emergencia que separa la represión primaria de las ulteriores.

«Los primeros -muy intensos- estallidos de angustia se producen antes de la diferenciación del superyó. Los momentos cuantitativos, tales como la intensidad hipertrófica de la excitación o la ruptura de la protección antiestímulo, constituyen las ocasiones inmediatas de las represiones primarias».<sup>20</sup>

La *Urverdrängung* se constituye como división ante algo del orden de lo intolerable, que sobrepasa, por su intensidad, las defensas simbólicas de la protección del sujeto. Freud ubica allí, produciendo esa división, la acción de la

<sup>18</sup>Idem, pp. 72-73.

<sup>19</sup>J. C. Cosentino, «Variaciones del horror: el destino de la neurosis», en *Lo siniestro en la clínica psicoanalítica*, Bs. As., Imago Mundi, 2001, p. 19.

<sup>20</sup>S. Freud, «Inhibición, síntoma y angustia», ob. cit, p. 90.



angustia del nacimiento, es decir, de «*la castración en la madre*», un momento lógicamente anterior a la propia constitución del sujeto como sujeto sexuado.

Y esa angustia (*del nacimiento*) anterior a la represión es ese momento estructural de indefensión donde la castración como desamparo alcanza al Otro: fallan las defensas simbólicas. Es decir, ese lugar de abertura que se sitúa en el núcleo de la estructura y se conecta con el *núcleo de la neurosis*.<sup>21</sup>

¿Cuál es el modo de inscripción de la pulsión, en esta forma peculiar de encuentro con la falta, cuando, a posteriori, no sea la estructura del fantasma la que regule su modo de satisfacción sustitutiva? ¿Cuál es la marca (*Eindruck*)<sup>22</sup> que el complejo de castración deja en lo que, posteriormente, se podrá reconstruir como neurosis infantil?

El ataque del que fue víctima, con su consiguiente satisfacción sustitutiva, vía identificación. Se tratará de otra manera –no fantasmática– de fijación al trauma y de otra forma –la identificación a un rasgo– de compulsión de repetición.

La tendencia contrapuesta, el totemismo negativo, que opera (ya apreciaremos de que forma) igual que su oponente, se aclara en el capítulo V de «*Pegan a un niño*»<sup>23</sup>. Freud señala que la segunda fase es de capital importancia no sólo porque continúa su acción eficaz por mediación de aquella que la sustituye; también se observan, derivados de aquello que resta a su versión inconsciente, efectos suyos sobre el carácter.

Los sujetos que llevan en su interior ese fantasma, también muestran algo que excede dicha fijación. Como rasgo de carácter: una particular susceptibilidad e irritabilidad hacia personas a quienes pueden insertar en determinada serie, base, además, del delirio querulante paranoico.

El totemismo negativo, es sólo de tendencia opuesta, cuando va en dirección a constituir la fijación fantasmática. Pero, ocurre que parcialmente fracasa. Con lo que sobra se establece la identificación al rasgo como otra forma de fijación pulsional. Por ello ambas reacciones contribuyen a la impresión (*Eindruck*) del carácter.

En el campo del desarrollo del carácter necesariamente se tropieza con las mismas fuerzas pulsionales cuyo juego se ha descubierto en las neurosis. Sin

<sup>21</sup>Véase J. C. Cosentino, «Angustia del nacimiento: primeros estallidos de angustia», en *Angustia, fobia, despertar*, ob. cit, pp. 70-71.

<sup>22</sup>Cuando Freud se refiere a acontecimientos o vivencias impresionantes escribe: *eindrucksvoile*, y cuando a impresión o marca: *Eindruck*, término éste que forma parte del anterior compuesto.

<sup>23</sup>S. Freud, «*Pegan a un niño*», en *Obras Completas*, t. XVII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 192.

embargo, una *nítida separación* teórica entre ambos campos es ofrecida por la circunstancia de que en el carácter falta lo que es peculiar del mecanismo de las neurosis, a saber, el fracaso de la represión y el retorno de lo reprimido. Estos fenómenos de naturaleza compulsiva muestran, para Freud, una amplia independencia respecto de la organización de los otros procesos anímicos: son «*un Estado dentro del Estado*», un partido inaccesible, inviable para el trabajo analítico.<sup>24</sup>

En este caso, como en algunos otros, la identificación que opera como fijación de la pulsión puede hacer surgir en un análisis, justamente porque su origen histórico está perdido, la asociación, en la misma raíz de la neurosis infantil, de un rasgo de la historia del sujeto. Rasgo que conmemora y perpetúa una irrupción de goce. Ese *einzigster Zug* de la identificación como tercera forma, en Freud, de fijación.

Posteriormente, en el relato de Ferenczi, hay un intento en el niño por negativizar el tótem. No es lo mismo el terror al *gallo* que el temor a los *viejos judíos barbudos* y a los mendigos, pues le imponen respeto.

Y así, parece deslizarse hacia una fobia: «Viejos judíos barbudos lo llenaban de una mezcla de respeto y angustia. Suplicaba a su madre que invitase a esos mendigos a su casa. No obstante, cuando realmente uno de ellos vino, se escondía y lo miraba a una distancia respetable. . . y cuando uno de ellos se iba. . . dijo: *Ahora soy una gallina mendiga*»<sup>25</sup>. En consecuencia, lo surge como inhibición podría comenzar a orientar hacia el fantasma.

Finalmente, nos enteramos –fue publicado en 1943– que *Arpád* cuando adulto terminó siendo propietario de una granja avícola<sup>26</sup>, así como *Hans*, en su diferencia, llegó a ser *régisseur*.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup>S. Freud, «Moisés y la religión monoteísta», ob. cit., pp. 73-74.

<sup>25</sup>S. Ferenczi, *Ein Kleiner Hahnemann*, ob.cit. Véase infra, p. 121.

<sup>26</sup>M. Gerez Ambertín, *Imperativos del superyó*, ob. cit., p. 84.

<sup>27</sup>J. C. Cosentino, *Angustia, fobia, despertar*, ob. cit., pp. 169-173.

# Un pequeño hombre gallo

1

Sandor Ferenczi

Una dama, antigua paciente que mantuvo su simpatía por el psicoanálisis, llamó mi atención hacia el caso de un pequeño niño, que supuso nos interesaría.

Se trataba de un niño de cinco años de edad llamado el pequeño *Arpád* que se había desarrollado hasta la edad de tres años y medio con normalidad, de acuerdo a la declaración unánime de sus familiares. Tanto intelectual como físicamente había sido un niño completamente normal; hablaba con soltura y suficiente inteligencia su lengua.

De repente, cambió visiblemente. En el verano de 1910 la familia fue a un balneario de Austria donde también habían estado el verano anterior y ocupó habitaciones en la misma casa del año pasado. En seguida de la llegada, el carácter (*Wesen*) del niño cambió de modo curioso. Hasta entonces se había interesado por todo lo que sucedía dentro o fuera de la casa, es decir, por aquello que puede despertar la atención de un niño; a partir de ese momento se interesó sólo en una cosa, el gallinero en el patio de la residencia veraniega. Se apresuraba, a la mañana temprano, a ir al corral, observaba las aves con incansable interés, imitaba sus sonidos y movimientos, y lloraba cuando era apartado por la fuerza del gallinero. Pero aún cuando no estaba allí no hacía nada más que cacarear (*krähen*) y cloquear (*gackern*). Lo hacía inagotablemente por horas, y contestaba a las preguntas sólo con esos gritos animales, de modo que su madre estaba seriamente preocupada que el niño olvidase su hablar.

Esta singularidad que sostuvo el pequeño *Arpád* continuó permanentemente toda la estada del verano. Cuando la familia retornó nuevamente a Budapest volvió, otra vez, a hablar humanamente, pero su discurso (*Rede*) era casi exclusivamente de gallos (*Hähnen*), gallinas (*Hennen*) y pollos (*Hühnern*), cuando más, agregaba patos y gansos. Su juego usual repetido interminablemente todos los días, era así: arrugaba papel de periódico en la forma de gallos y gallinas (*Hühner*), los ofrecía a la venta, luego tomaba algún objeto (en la mayoría de los casos un pequeño cepillo plano), nombrémosle cuchillo, llevaba su «ave de

---

<sup>1</sup>Ein Kleiner Hahemann, publicado en el Internat. Zeitschr. f. arztl. Psychoanalyse, 1913.

corral» (*Geflügel*) a la pileta de la cocina (donde la cocinera solía, en realidad, matar a las gallinas), y le cortaba el pescuezo a su gallina de papel (*Papierhuhn*). Mostraba cómo la gallina se desangraba y con su voz y gestos realizaba una magistral imitación de la agonía (*Todeskampf*) de las aves de corral. — Siempre que se ofrecían gallinas para comprar en el patio, el pequeño *Arpád* estaba intranquilo e incansablemente no dejaba en paz a su madre hasta que ésta compraba alguna. Quería ser testigo de la matanza; aunque sentía intensa angustia (*Angst*) ante los gallos vivos.

Los padres incontables veces le preguntaban por qué tenía tanto miedo (*Fürchte*) a los gallos, y *Arpád* siempre les contaba la misma historia: *Una vez él había ido al gallinero y había orinado adentro del mismo, luego de lo cual una gallina o pollo (Kapaun) de*

*plumas amarillas (a veces decía marrones), vino y le dio un picotazo en el miembro (Glied), entonces Ilona, la mucama, le vendó la herida. Luego le cortaron el pescuezo al gallo, de modo que «estiró la pata» («krepierte»).*

De hecho, los padres recordaban este incidente que había ocurrido el primer verano en el balneario cuando *Arpád* tenía dos años y medio. Un día la madre había escuchado al pequeño gritando con espanto (*entsetzlich schreien*) y se enteró por la mucama que estaba terriblemente asustado (*Furchterlich erschrocken*) de un gallo que había querido darle un picotazo en el miembro. Desde que Ilona ya no estaba más en el servicio de la familia, no fue posible tener certeza de si en esa oportunidad *Arpád* había sido lastimado realmente, o bien (como creía recordar la madre) solamente la mucama lo había vendado para sedarlo.

Lo curioso del asunto era que los efectos psíquicos posteriores de este acontecimiento (*Erlebnisses*) se habían manifestado en el niño luego de un período latente de todo un año, en su segunda visita a la residencia de verano, sin que nada hubiese ocurrido en el ínterin que pudiese ser atribuido por los familiares como causa de este súbito retorno de la angustia (*plötzliche Wiederkehr der Angst*) a las aves de corral y su interés por ellas. No obstante, no dejé que la naturaleza negativa de esta declaración me impidiera hacerles una pregunta, suficientemente justificada por la experiencia psicoanalítica: si durante el curso del período latente, el niño no había sido amenazado con la sección de su miembro a causa de su jugueteo voluptuoso con sus genitales.

La respuesta, dada de mala gana, fue efectivamente que en el presente el niño era afecto a jugar con su miembro por lo que frecuentemente era castigado, y que también «era posible» que alguien «bromeando» lo hubiese amenazado

con cortárselo, más aún, que *Arpád* tenía ese mal hábito desde hacía «mucho tiempo», pero que no sabían si en el año latente ya lo tenía.

De hecho, resultó que *Arpád* no pudo evitar recibir esta amenaza (*Drohung*) ni aun posteriormente, de modo que podemos considerar probable la suposición de que fue la amenaza experimentada en el ínterin, la que había excitado enormemente al niño al volver a ver la escena de la espantosa primera experiencia (*Erlebnisse*), en la que el buen estado de su miembro se expuso a un peligro de modo equivalente. Por supuesto, no puede eliminarse una segunda posibilidad: la de que su horror (*Schreck*) primero ya había sido exagerado por amenazas de castración previas, y que la excitación, al volver a ver el gallinero, debe ser atribuida a un incremento de la libido (*Libidosteigerung*) que había experimentado entre tanto. Infortunadamente, ya no era posible reconstruir esas relaciones temporales y debemos contentarnos con la verosimilitud de su conexión causal.

La investigación personal del niño no produjo nada llamativo o anormal. Inmediatamente de entrar en mi habitación le llamó la atención un pequeño bronce de un gallo de montaña que se encontraba entre mis numerosos objetos, lo tomó y me preguntó: «¿Me lo va a dar?». Le di un lápiz y un papel, y al instante dibujó sin torpeza un gallo. Luego, dejó que me relatará la historia del gallo. Pero, terminó aburrido (*gelangweilt*) y quiso ya volver a sus juguetes. Como la investigación directa psicoanalítica no era posible, tuve que circunscribirme, a través de la dama interesada en el caso, una vecina y amiga de la familia del pequeño, que podía observarlo por muchas horas a la vez, que tomara notas sobre su manera de obrar y sus dichos extraños. No obstante, pude establecer, para mí, que *Arpád* era de espíritu despierto y no falto de inteligencia, si bien era cierto que su interés mental y su talento estaban centrados de modo singular alrededor de la «tribu» (*Volk*) plumífera del gallinero. Cloqueaba y cacareaba magistralmente. A la mañana temprano despertaba a toda la familia –un verdadero *Chanteclair*<sup>2</sup>– con un vigoroso cacareo. *Arpád* era musical pero sólo cantaba canciones populares en las que aparecían gallos, gallinas o aves similares, le gustaba especialmente la canción que dice:

«*Debo correr a Debreczen*  
a comprar un pavo»

y también las canciones: «*Pollo, pollo, ven, ven, ven*» y:

«*Bajo la ventana hay dos pollos*  
*dos pequeños gallos y una gallina*».

---

<sup>2</sup>N. del T. En francés en el original: un canto claro.

Podía también –como ya fue dicho– dibujar, pero dibujaba exclusivamente pájaros de largo pico, por supuesto con gran habilidad. De este modo, podemos ver la dirección en que buscaba sublimar su interés patológicamente fuerte en estos animales. Finalmente, los padres tuvieron que aceptar sus entretenimientos viendo que sus prohibiciones no servían de nada, y le compraron varios pájaros de juguete hechos de un material irrompible con los que realizaba toda clase de juegos fantasiosos.

Por lo general *Arpád* era un muchachito agradable, aunque muy desafiante cuando recibía correcciones o era castigado. No lloraba, nunca pedía perdón. Sin embargo, junto con estos rasgos de carácter, no había rastros de rasgos auténticamente neuróticos que pudieran reconocerse; se espantaba (*Schreckhalf*), soñaba mucho (con aves de corral por supuesto) y frecuentemente dormía mal (*Pavor nocturnus*).

Los actos (*Tates*) y dichos curiosos de *Arpád* que fueron apuntados por nuestra correspondencia, mostraban casi siempre un extraordinario placer en fantasías sobre la inhumana tortura de las aves domésticas de corral. Su juego típico, imitando la matanza o sacrificio de las gallinas (*Hühnerschlachtens*), ya ha sido mencionado, a esto debe agregarse que hasta en sus «sueños sobre aves» (*Geflügelträumen*), lo que más veía eran gallos y gallinas «que estiraban la pata». Daré aquí una traducción literal de sus dichos característicos:

*«Me gustaría tener un gallo vivo desplumado»* —dijo, de repente, una vez. *«No debe tener plumas, ni alas, ni tener ninguna cola, únicamente la cresta, y tiene que poder caminar así».*

En una oportunidad estaba jugando en la cocina con una gallina recientemente sacrificada por la cocinera. De repente, fue a la habitación vecina, recogió unas pinzas de rizar de un cajón del espejo del tocador y gritó: *«Ahora voy a clavar esto en los ojos ciegos de la gallina que estiro la pata»*. La matanza de las aves domésticas de corral es para él toda una fiesta. Es capaz de danzar horas y horas, intensamente excitado, alrededor del animal muerto.

Otra vez alguien, indicando a una gallina sacrificada, le preguntó: *«¿Te gustaría que volviese a despertar? «Me importa un diablo, la volvería a matar enseguida yo mismo».*

Jugaba, frecuentemente, con papas o zanahorias (que decía eran gallinas), cortándolas en pequeños fragmentos con un cuchillo. A duras penas se le podía impedir que tirase al suelo un vaso que tenía gallinas pintadas.

De ningún modo, los afectos desplegados con relación a las aves eran solamente el odio y la crueldad, sino enteramente ambivalentes. Frecuentemente, besaba y acariciaba al animal muerto o bien «alimentaba» a su ganso de madera

con maíz, como había visto hacer a la cocinera; al realizarlo cloqueaba y piaba sin descanso. En una oportunidad arrojó su muñeco de madera irrompible (una gallina) en el horno pues no lo podía romper, pero luego, de nuevo, lo sacó de inmediato, lo limpió y lo acarició. Con todo, las figuras de animales de su libro de imágenes tenían peor suerte, las despedazó y luego no pudo naturalmente volver a reconstruirlas y se entristeció.

Si tales síntomas llegaran a observarse en un paciente psíquico adulto, el psicoanalista no vacilaría en interpretar el excesivo amor y odio correspondiente a las aves de corral como una transferencia inconsciente de afectos que se refieren a seres humanos, probablemente familiares cercanos, pero que fueron reprimidos y que únicamente pueden manifestarse de este modo desplazado y transpuesto (*enstellen*).

Incluso interpretará el deseo de desplumar y cegar a los animales como símbolo de amenazas de castración, y considerará el complejo sintomático total como una reacción de angustia (*Angst*) del paciente ante la idea que le inspira su propia castración. La actitud ambivalente despertará por tanto en el analista la sospecha de que en la vida afectiva del paciente se equiparan sentimientos mutuamente contradictorios, y sobre la base de numerosos hechos de experiencia tendrá que suponer que esta ambivalencia posiblemente se refiere al padre —que aunque honrado y respetado— al mismo tiempo es también odiado a causa de las limitaciones sexuales que impone severamente. En una palabra, la interpretación analítica sería: *El gallo representaba en el complejo sintomático al padre*<sup>3</sup>.

En el caso del pequeño *Arpád* podemos evitarnos la molestia de hacer una interpretación. El trabajo de represión todavía no era capaz enteramente de ocultar el significado de sus particularidades; lo original (*das Ursprünglich*), lo reprimido (*das Verdrängte*), todavía podía centellear a través de su discurso y más aún, en ocasiones, se hacía evidente con sorprendente y franca crudeza.

Su crueldad también se evidenciaba con frecuencia respecto de los seres humanos, y estaba dirigida, a menudo, de manera destacada, contra la región genital de los adultos.

---

<sup>3</sup>En gran número de análisis de sueños y neurosis la Gestalt del padre es descubierta tras la figura de un animal. Véase Freud, *Análisis de la fobia de un niño de cinco años* (*Jahrbuch für Psychoanalyse*, I, Bd., S. 1) y *Materiales del cuento tradicional en los sueños* (*diese Zeitschrift*, Heft 2). —El profesor Freud me ha dicho que una de sus próximas obras en «*Imago*» (Tótem y tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos) hará uso de esta identidad para explicar el totemismo.

«*Te daré una en las heces (sic!), en tu trasero*», gustaba decirle a un muchachito algo mayor que él.

Más claramente dijo una vez: «*Te corto por la mitad*».

La idea de cegar lo invadía muchas veces, una vez le preguntó a su vecino: «*¿Puede uno cegar a una persona con agua o con fuego?*».

(También estaba muy interesado en los genitales de las aves de corral. En cada ave gallinacea (*Huhn*) que era sacrificada tenían que aclararle el sexo, si era un gallo (*Hahn*), una gallina (*Henne*) o un pollo (*Kapaun*)).

Una vez corrió a la cama de una muchacha adulta y dijo: «*Te cortaré la cabeza, la pondré en tu panza y la comeré*».

Otra vez, dijo de golpe (*plötzlich*): «*Me gustaría comer guiso de madre*» (por analogía con el guiso de gallina); «*tienen que echar a mi mamá en la cacerola y cocinarla; entonces sería guiso de madre a la cacerola y yo la podría comer*» (mientras, para decir esto, gruñía y danzaba). «*Le cortarían la cabeza y así me la comerían*» (mientras hacía movimientos como si comiese algo con un cuchillo y un tenedor).

Después de semejantes mociones de deseo (*Wunschregungen*) canibalísticos, en contraste, de inmediato sufría, en cierto modo, un ataque de arrepentimiento, en el que masoquísticamente tenía sed de recibir crueles castigos: «*Quiero ser quemado*», decía; o «*Romperme un pie y ponerlo en el fuego*»

O «*Me voy a cortar la cabeza*». «*Me gustaría cortarme la boca así no la tengo*».

No admite ninguna duda que por gallina, gallo, pollito (*Küchlein*), él se refería a su propia familia; una vez dijo espontáneamente: «*Mi papá es el gallo*». En otra ocasión: «*Ahora soy pequeño, ahora soy un pollito. Cuando crezca seré un pollo (Huhn). Cuando sea más grande aún seré un gallo. Cuando sea el más grande de todos seré cochero*». (El cochero que guiaba el carruaje le impresionaba aún más que su padre).

A continuación, de esta confesión independiente y no influenciada del niño, podemos comprender mejor algo: la enorme excitación con la que jamás se cansaba de observar la animación en el gallinero. Allí podía observar cómodamente todos los secretos de su propia familia sobre los cuales no le era ofrecida ninguna información en su casa; los «útiles animales» le mostraban explícitamente todo lo que quería ver, especialmente el movido comercio sexual entre el gallo y la gallina, la puesta de los huevos y la salida de los pollitos del cascarón. (Las condiciones de como vivían los padres de *Arpád* eran tales que, indudablemente, el pequeño había sido enteramente testigo auditivo, en



su casa, de prácticas similares entre los padres. Entonces, tenía que satisfacer la curiosidad así despertada, contemplando insaciablemente a los animales).

También le debemos a *Arpád* la confirmación final de mi presunción de que la angustia (*Angst*) morbosa a los gallos debía ser relacionada, en último lugar, a la amenaza de castración a causa de su onanismo.

Una mañana le preguntó a su vecina: «*Dime, ¿por qué mueren los hombres?*». (Respuesta: Porque envejecen y se cansan). «*¡Hm! ¿Así que mi abuela también era vieja? ¡No! Ella no era vieja y no obstante se murió. Oh, si hay un Dios ¿por qué siempre deja que me caiga.* (Estaba convencido: de tropezar, de caer) *Y por qué la gente tiene que morir?*» Entonces empezó a interesarse por ángeles y almas, se le explicó que sólo eran cuentos de hadas. Ante esto quedó petrificado de terror (*Schreck*) y dijo: «*¡No! ¡Eso no es cierto! Hay ángeles. He visto uno que lleva los niños muertos al cielo.*». Entonces, preguntó horrorizado (*entsetzen*): «*¿Por qué mueren los niños?*». «*¿Cuánto puede vivir uno?*». Sólo con gran dificultad se tranquilizó.

Se comprobó que ese mismo día temprano la mucama había levantado sus sábanas de golpe (*plötzlich*) y lo había encontrado manipulando su miembro, ante lo cual lo amenazó con cortárselo. La vecina trató de tranquilizarlo y le dijo que no le harían ningún daño. Así, le comentó que todos los niños hacían eso, ante lo cual *Arpád* gritó indignado: «*¡No es cierto! ¡No todos los niños! Mi papá jamás hizo nada igual.*».

Ahora, comprendemos mejor esa rabia inagotable frente al gallo que había querido hacer con su miembro lo que los adultos habían amenazado hacerle, y ese respeto por ese animal sexual (*Sexualtier*) que se atrevía a ejecutar todo aquello que lo perseguía con siniestra angustia; también comprendemos los crueles castigos que se aplicaba a sí mismo (a causa del onanismo y las fantasías sadistas).

Para completar el cuadro, por así decir, más tarde comenzó a ocuparse considerablemente con pensamientos religiosos. Viejos judíos barbudos lo llenaban de una mezcla de respeto y angustia. Suplicaba a su madre que invitase a esos mendigos a su casa. No obstante, cuando realmente uno vino, se escondía y lo miraba a una distancia respetable; cuando uno de ellos se iba, el niño dejó que su cabeza colgase hacia abajo y dijo: «*Ahora soy una gallina mendiga (Bettlerhuhn).*». Los judíos viejos le interesaban, decía, puesto que vienen «*de Dios*» (del templo).

Para finalizar daré otra expresión de *Arpád* que muestra que no había observado a las aves tanto tiempo en vano. Un día le dijo con toda seriedad a

la vecina: *«Me casaré con usted, y con su hermana, con mis tres primas y la cocinera; no, en lugar de la cocinera, prefiero a mi madre».*

Ciertamente, quería ser un verdadero *«gallo en el gallinero»*.

## Del pequeño hans a herbert graf

Juan Carlos Cosentino

En 1972, la revista *Opera News* publica en cuatro entregas (5, 12, 19 y 26 de febrero) una entrevista que Francis Rizzo le realiza a Herbert Graf.<sup>1</sup>

Nos enteramos, a poco de comenzar, que se trata, ya adulto, del pequeño *Hans*.

En el centro del círculo progresista de la Viena de 1903 surge su padre, Max Graf: musicólogo, crítico, erudito en literatura y estética, analista político, hombre universal y, al mismo tiempo, auténtico vienés. Para Herbert: «un hombre extraordinario».

Miembro del círculo íntimo de Freud, vale decir, de la Sociedad Psicológica de los Miércoles por la Noche, es el primero en llevar el método psicoanalítico al estudio del proceso creativo en su trabajo *Wagner, el holandés errante*, publicado en *Schriften zur angewandten Seelenkunde*. Como orador de la reunión científica del 11 de diciembre de 1907 presenta para su debate, en relación a dicho proceso, la «Metodología de la psicología de los poetas».

La referencia a su cura documentada por Freud en 1909 como *Análisis de la fobia de un niño de cinco años* es comentada cuando Max Graf, un temprano defensor de sus teorías, es presentado, también, como el primer analista freudiano. «Freud me hizo un examen preliminar y luego dirigió el tratamiento con mi padre como intermediario».<sup>2</sup>

No recuerda nada de su cura hasta años más tarde, cuando se encuentra de casualidad con el artículo de 1909 en el estudio de su padre y reconoce algunos de los nombres y lugares que Freud había conservado sin modificación. Cuenta entonces con 19 años.

En el *Apéndice* al historial leemos:

*Una comunicación del pequeño Hans me resultó particularmente curiosa. Por lo demás, no me atrevo a darle una explicación: cuando leyó su historial clínico –refirió él– todo se le antojó ajeno,*

---

<sup>1</sup>Francis Rizzo, *Memorias de un Hombre Invisible*, «H. Graf recuerda medio siglo de vida en el teatro», en *Opera News*, Nueva York, 5, 12, 19 y 26 de febrero de 1972. Véase infra pp. 129-155.

<sup>2</sup>Idem. Véase infra p. 130.

*no se reconoció, no pudo acordarse de nada, y solo cuando se topó con el viaje a Gmunden vislumbró algo así como una chispa de recuerdo de que podría haberse tratado de el mismo. Así el análisis no había preservado de la amnesia el episodio, sino que el mismo había caído bajo ella. Algo parecido le pasa muchas veces en el dormir al familiarizado con el psicoanálisis. Despierta de un sueño, se resuelve a analizarlo sin dilación, torna a dormirse, satisfecho con el resultado de su empeño, y a la mañana siguiente ha olvidado sueño y análisis.*<sup>3</sup>

Pero un poco antes, a los 16 años, a raíz de una tarjeta de presentación que le da su padre, Max Graf, dirigida a su viejo amigo Arthur Kahane para asistir a una función de *Reinhardt*, se inicia un cambio concluyente en su vida.

Luego de saborear por primera vez la magia de Reinhardt quiso ver mucho más que una sola función e imitó con otras tarjetas varias veces la letra de su padre: «alcancé a ver casi tres meses de producciones».

Cuando llegó el momento de regresar a Viena y visitó a Arthur Kahane para agradecerle por su gentileza es descubierto: «(...) no tenía necesidad de copiar su tarjeta; le habría dado las entradas de todos modos».

Luego del verano de Reinhardt, y a pesar de estar avergonzado por el episodio con Arthur Kahane, «quiere llegar a ser» *régisseur*: «fue el momento decisivo de mi vida».

La profesión de director de escena de ópera, tal como sucede ahora, no existía en ese entonces. «Es más -comenta H. Graf- no había escuela, ni indicaciones para su estudio. Tuve que *inventarla*. Sentí que era mi misión hacer por la ópera lo que Reinhardt había hecho por el teatro hablado».<sup>4</sup> Muy pronto intenta duplicar las maravillas que había visto en la ópera, primero con un teatro de juguete que construye en su casa con la ayuda de su hermana y luego, en producciones en la escuela.

Tres años después se produce en el estudio paterno el encuentro inesperado con el artículo *Análisis de la fobia* . . . . Visita «al gran doctor» y se presenta, en un estado altamente emotivo, como el pequeño *Hans*.

En el *Apéndice* Freud escribe:

---

<sup>3</sup>S. Freud, «Análisis de la fobia de un niño de cinco años» (el pequeño Hans), «III. Epicrisis. Apéndice», en *Obras Completas*, t. X, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1978-1985, p. 8. Las revisiones para la traducción del alemán corresponden a *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1999.

<sup>4</sup>Francis Rizzo, *Memorias*, ob. cit. Véase infra, pp. 133-134.

*Hace unos pocos meses –en la primavera de 1922– se me presentó un joven declarando ser el pequeño Hans acerca de cuya neurosis de infancia yo había informado en 1909. Me alegró mucho verlo a ver, pues lo había perdido de vista apenas dos años después de concluido su análisis, y llevaba más de diez años sin tener noticias sobre su destino. La publicación de este primer análisis realizado en un niño había provocado un escándalo grande, y una indignación mayor; le profetizaron al pobre joven una gran desgracia por haberlo «despojado de su inocencia» a edad tan tierna y convertido en víctima de un psicoanálisis.*

*Ninguno de esos temores se cumplió. El pequeño Hans lucía su brillante juventud de 19 años. Aseveró hallarse totalmente bien y no padecer de males ni inhibiciones. No sólo había pasado sin daño la pubertad, sino que había superado una de las más difíciles pruebas para su vida afectiva. Sus padres se habían divorciado, y cada uno de ellos concertó un nuevo matrimonio. En consecuencia, él vivía solo, pero se mantenía en buenos términos con ambos progenitores, lamentando únicamente que la disolución de la familia lo hubiera separado de su querida hermanita.<sup>5</sup>*

Pero ya antes de visitar a Freud había comenzado, a partir de ese momento decisivo, a servirse de los «restos» de la antigua fobia. «Por azar», su vida profesional corre paralela a la aparición del director de escena. De modo que al contar su propia historia, a la vez, traza «el curso cambiante de la práctica operística moderna».

En los comienzos de su carrera Gustav Mahler, famoso compositor y habitual huésped de su casa, se constituye en su guía.

También por esa época, a sugerencia de su padre, reúne y resume una exhaustiva bibliografía referente a Wagner, pero ninguno de los libros consultados trata sobre «su técnica de aproximación a los problemas de escenificación». Para 1925 escribe *Richard Wagner als Regisseur*, y como recompensa a su esfuerzo recibe una invitación del hijo de Wagner, Siegfried, para asistir al festival de Bayreuth.

A la edad de 22 años, con *Fígaro* y con la novedad para su puesta del *escenariorio giratorio*, se lanza su carrera profesional. Unos años después en París, en Viena o en Salzburgo puede leerse en los afiches de los distintos teatros: «Director de escena Herbert Graf».

<sup>5</sup>S. Freud, «Análisis», ob. cit.

En 1936 viaja a los E.E.U.U. En la temporada 36-37 le ofrecen un contrato con el *Met*. Comienza su primera década como director de escena del Metropolitan de Nueva York. Permanece allí hasta el año 1960.

Publica tres libros, *The opera and his future* (1941), *Opera for the people* (1951) y *Producing opera for America* (1961), y numerosos artículos sobre el tema.

Forma parte del grupo pionero de la *NBC* de productores de televisión, como director de las actividades musicales. En 1944, cuando sólo había alrededor de cinco mil aparatos en uso, investiga con resultados favorables, el potencial operístico de la T.V.

Luego del final de la segunda guerra empieza a permanecer más y más tiempo en Europa. Florencia, Roma, Nápoles, Verona, Palermo y Venecia, con más de sesenta producciones.

En 1960 Zurich marca el final oficial de su larga estadía en los Estados Unidos. Dirige el *Stadttheatre*. En 1965 se muda a Ginebra invitado para la administración del *Gran Theatre*. En 1967 con la apertura del *Centre Lyrique* cuenta con la escuela de ópera con la que había soñado durante tanto tiempo. En los últimos años realiza videograbaciones de algunas de sus producciones en Ginebra con un montaje teatral compatible, vía escenario giratorio, con la grabación televisiva.

En 1971 abre un segundo centro en el Festival de Salzburgo, un encuentro mundial de la juventud con conciertos, ópera, teatro, danza. Se realiza en *Hellbrunn*, un castillo en las proximidades de dicha ciudad, como *Schönbrunn* con respecto a Viena, con un extenso parque y un jardín zoológico. Dos años después muere. Esta entrevista se lleva a cabo un año antes de su muerte. Su proyecto lo sobrevive.<sup>6</sup>

En 1976 Lacan relaciona la fobia con el descubrimiento traumático del *Wiwimacher*. «El goce que resulta de ese *Wiwimacher* -nos dice- le es ajeno hasta el punto de estar en el principio de su fobia. Fobia quiere decir estar amedrentado por él».<sup>7</sup>

En 1907, ese goce ajeno, en el inicio de su fobia el pequeño *Hans* «no ha conseguido aún domarlo con sus palabras». Freud apremia al analista -es decir, a su padre- para que diga las palabras que lo calmarán. «Y como nosotros contamos, de acuerdo a Lacan, con el propio testimonio del pequeño *Hans*,

<sup>6</sup>Francis Rizzo, *Memorias*, ob. cit. Véase infra, pp. 129, 134-135, 143, 151, 155.

<sup>7</sup>J. Lacan, «Conferencia en Ginebra sobre el síntoma», en *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires, Manantial, 1988, p. 28.

nos enteramos que han conseguido liberarlo perfectamente de su fantasía, de manera que él no recuerda incluso haber sido el pequeño *Hans*».<sup>8</sup>

¿Cómo nos enteramos? En realidad, con el propio testimonio de Herbert Graf. Lacan subraya, en esa *Conferencia*, que siendo «adulto, vino a los E.E.U.U.»<sup>9</sup> Pero, nada nos dice de la entrevista que le realizara Francis Rizzo en 1972 en Nueva York, tal como podremos leerlo en la traducción que publicamos de las entregas de la revista *Opera News*.<sup>10</sup>

Este caso -concluye- fue un éxito. Vale decir, «el padre con la ayuda de Freud logró impedir que el descubrimiento del pene tenga consecuencias más desastrosas».<sup>11</sup>

Su posición final tal como el pequeño *Hans* la formula en el historial, «ahora yo soy el padre», se conmueve a partir de ese momento decisivo de su vida: surge su misión por la ópera. Trasciende esa versión del padre de 1908 con su invención: director de escena, síntoma-suplencia.

Desde allí puede reparar su déficit fantasmático. En la «Cañada del lobo», impedido por la calavera que usa como parte de su vestuario de escuchar las campanadas, permanece -cuando debía desaparecer mágicamente- como solitario fantasma errando por un valle desierto, en la búsqueda de una salida, de un espacio abierto, vistiendo fálidamente su cuerpo de hombre invisible.

«Siempre pensé -responde - que el director de escena es el *hombre invisible* de la ópera. La naturaleza misma de esta labor es permanecer *entre bambalinas* y dejar que la luz se proyecte sobre la obra en sí».<sup>12</sup>

En *Schönbrunn* la angustia resiste la prueba del paseo con la madre y en 1907 se constituye la fobia. En 1971 en *Hellbrunn* se puede con los «restos» de la fobia crear puestas en escena de otro tipo.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup>J. Lacan, «Conferencia en Ginebra sobre el síntoma», ob. cit., p. 28.

<sup>9</sup>Idem.

<sup>10</sup>Francis Rizzo, *Memorias*, ob. cit. Véase infra, pp. 129-155.

<sup>11</sup>J. Lacan, «Conferencia», ob. cit.

<sup>12</sup>Francis Rizzo, *Memorias*, ob. cit. Véase infra, pp. 129 y 135.

<sup>13</sup>Cuando la angustia resiste «la prueba del paseo con la madre» algo resta en *Schönbrunn* (fuente bella) que años después, sin saberlo, Herbert Graf encuentra en *Hellbrunn* (fuente transparente). Una operación que no había concluido: aquél goce fálico anómalo. Como *Hombre invisible* con los residuos de la fobia hubo lugar para otros montajes: escenarios giratorios, grabaciones televisivas, etc. Véase infra, pp. 140 y 146.

¿Por qué, después de todos estos años, una sola frase -«¡*Ach, möcht' ich Sohn meine Mutter sehen!*»<sup>14</sup>-, recuerdo de infancia del segundo acto de Siegfried,<sup>15</sup> permanece tan vívidamente en su recuerdo?

---

<sup>14</sup>En la entrevista Herbert Graf se refiere a un recuerdo de infancia muy vívido. En el texto de dicha voz cantada retorna: «mi madre».

<sup>15</sup>Esta frase aparece en el segundo acto de «Siegfrido» de Richard Wagner. «¡Ay! ¡Si hubiese podido conocer (ver) a mi madre!»; y a continuación el joven exclama: ¡Oh madre mía! ¡Mujer al fin! (*Meine Mutter - ein Menschenweib!*). Véase C.J. Duverges, *Siegfrido*, Institución Internacional Wagner-Argentina, Ediciones de Arte Gaglianone, Bs. As., 1983, p. 161. Véase infra, p. 152.



# Memorias de un Hombre invisible

un diálogo con Francis Rizzo

*Herbert Graf recuerda medio siglo de vida en el teatro*<sup>1</sup>

## I

*F. Rizzo: A lo largo de una carrera que abarca cincuenta años, usted ha escrito tres libros y muchos artículos sobre producción de ópera. Éstos contienen referencias de paso a su propia experiencia como director, pero a la vez parece reacio a volcar sus recuerdos profesionales al papel.*

H. Graf: Siempre pensé que el director de escena es el «hombre invisible» de la ópera, o debería serlo. La naturaleza misma de esta labor es permanecer entre bambalinas y dejar que la luz se proyecte sobre la obra en sí.

*Esa luz se proyecta con menos frecuencia, reconozcamos, en el genio creativo del compositor que en los artistas estrellas, directores de orquesta así como cantantes.*

Y más y más en estos días también en los directores estrellas. Pero cuando yo empecé mi carrera, el director no era una estrella. De hecho, casi no existía. El director de orquesta manejaba el espectáculo y, a pesar de que había hombres muy capaces en la supervisión del aspecto visual de la puesta, eran más parecidos a maestros de actuación y directores de escena que a los zares de producción de hoy en día. Por azar, mi vida profesional corre paralela a la aparición del director de escena como el principal promotor de la producción. De modo que podría ser que al contar mi propia historia pueda a la vez trazar el curso cambiante de la práctica operística moderna.

*Por cierto, pretexto suficiente para nuestra conversación. Empecemos con la aproximación histórica y veamos adónde nos lleva. En 1903, el año en que usted nació, Viena era a la vez baluarte del archiconservadurismo y terreno fértil de ideas que pronto habrían de revolucionar las artes y las ciencias. Y, en el centro del círculo progresista, se encontraba su padre, Max Graf.*

---

<sup>1</sup>Reproducimos las entregas I-II-III-IV de la revista *Opera News* de los días 5, 12, 19 y 26 de febrero de 1972, respectivamente. La entrevista fue publicada en la revista Seminario Lacaniano N°7, Bs.As., 1996, pp. 8-22.

Fue, por supuesto, un hombre extraordinario, el más extraordinario que he conocido. Se le recuerda principalmente como musicólogo y crítico, pero sus intereses y logros abarcaron muchos campos diferentes. Fue discípulo de Romain Rolland, cuyos trabajos tradujo al alemán, y sus mentores y maestros incluyeron a Hans Richter, Eduard Hanslick y Anton Bruckner.

*¿Consideró él en algún momento convertirse en compositor?*

No por mucho tiempo. Una vez llevó una de sus obras a Brahms para su crítica. Era una partitura ambiciosa, para muchas voces. Brahms colocó una enorme mano sobre el manuscrito, bloqueando todo excepto los pentagramas superiores e inferiores. «Sólo estoy interesado en cómo trata las partes de soprano y bajo –le dijo–. Y lo ha hecho mal». Mi padre luego obtuvo su doctorado en leyes, pero fue un formidable erudito en literatura y estética, y enseñó ambas cosas, primero en la Academia de Viena y luego en este país. También fue un sagaz analista político, y durante años escribió artículos de fondo sobre el tema para la *Neue Freie Presse*.

Se sentía igualmente cómodo en la filosofía y en la ciencia y estaba perfectamente capacitado para hablar de matemáticas con Einstein, lo cual hizo cuando se encontraron en los Estados Unidos. Fue un hombre universal, pero al mismo tiempo un auténtico vienés en todo sentido: sabía cómo disfrutar de un vaso (o más) de vino y de la compañía de mujeres bonitas. Una de mis memorias infantiles más vívidas es la de verlo en el estribo atestado de gente del tranvía, yendo al partido de fútbol del domingo al Hohe Warte, con una mano en la barandilla y con la otra empuñando su libro máspreciado, una copia muy usada, llena de anotaciones, de la *Crítica de la razón pura* de Kant.

*Fue también miembro del círculo íntimo de Freud y un temprano defensor de sus teorías.*

Fue de hecho el primero en aplicar el método psicoanalítico al estudio del proceso creativo en su artículo «Wagner im Fliegenden Hollander». Y fue también uno de los primeros terapeutas freudianos. Cuando yo era todavía muy pequeño, desarrollé un miedo neurótico hacia los caballos. Freud me hizo un examen preliminar y luego dirigió el tratamiento con mi padre como intermediario, utilizando una especie de juego de preguntas y respuestas que luego se convirtió en una práctica standard de la psiquiatría infantil. Freud documentó mi cura en su artículo de 1909 «Análisis de la fobia de un niño de cinco años», y como primer aplicación de la técnica psicoanalítica a la neurosis infantil, el caso del «Pequeño Hans» –como se lo conoce popularmente– es aún un estudio clásico en este campo.

No recordé nada de esto hasta años más tarde, cuando me encontré de casualidad con un artículo en el estudio de mi padre y reconocí algunos de los nombres y lugares que Freud había conservado sin modificación. En un estado altamente emotivo, visité al gran doctor en su consultorio de Berggasse y me presenté como el «Pequeño Hans». Detrás del escritorio Freud se asemejaba a los bustos de los filósofos griegos con barba que había visto en la escuela. Se levantó y me abrazó afectuosamente diciendo que no podía desear mayor vindicación de sus teorías que el ver al alegre y saludable joven de diecinueve años en que me había convertido.

*Debe tener recuerdos de otros hombres famosos, amigos de sus padres.*

Gustav Mahler, mi padrino, fue un huésped frecuente de nuestra casa de Hietzing. Recuerdo a Oskar Kokoschka y también al arquitecto Adolf Loos. Luego estaban Richard Strauss y Arnold Schoenberg, cuya importancia mi padre fue uno de los primeros en reconocer. Uno de mis compañeros de escuela fue Raimund von Hofmannsthal. Otra figura familiar aunque remota fue un vecino a quien veía casi a diario camino a la escuela, un hombre alto y aristocráticamente bien parecido a quien llamábamos «Oscar Wilde». Sólo después supimos que su verdadero nombre era Alban Berg.

*¿Qué recuerda de la vida musical?*

Conciertos sinfónicos dirigidos por hombres tales como Nikisch, Weingartner, Mengelberg y los dos Brucknerianos, Franz Schalk y Ferdinand Loewe. Escuché el debut vienés del joven Furtwängler. Había también una buena cantidad de música de cámara: el Rosé Quartet, Fritz Kreisler y Adolf Busch, Rudolf Serkin al comienzo de su carrera, los recitales de *lieders* enteramente de Strauss de Franz Steiner acompañado por el compositor. Pero mi amor principal era la ópera. Como crítico del *Die Zeit*, mi padre tuvo siempre una única entrada para todas las funciones de la ópera Real. A veces, para el último intermedio, había ya escuchado lo suficiente como para hacer su reseña, de modo que yo heredaba su asiento por el resto de la noche. Pero mi hábitat natural era de pie con todos los otros estudiantes y amantes de la música de pocos medios. Obtener un lugar en la galería más alta, conocida por los asiduos de pie como «la cuarta», significaba hacer cola fuera del teatro por medio día o más.

*¿Quiénes fueron los artistas que más lo impresionaron?*

Ante todo, Strauss. La ciudad de Viena le había otorgado el uso de por vida de una espléndida villa con vista a los jardines del Belvedere, pero con la estricta estipulación de que dirigiera un buen número de funciones por temporada. Strauss no era en lo más mínimo adverso a las cosas que confortan el cuerpo y, para asegurarse esa casa, aparecía en el podio con puntual regularidad, para

suerte de todos nosotros. Además de sus propias óperas –*Ariadne* constituía un punto culminante–, lo escuché dirigir *Tristán*, *Lohengrin*, *Fledermaus* (en una función de gala las vísperas de Año Nuevo) y sobre todo Mozart, en quien era supremo. Luego había tantos cantantes inolvidables y muchos de ellos traídos a Viena por Mahler. Incluso hoy puedo recordar detalles de la interpretación de Slezak como Otelo y Lohengrin, Erik Schmedes como *el joven Siegfried tiernamente cantando su añoranza por su madre*, la forma inimitable de Mayr del lamento del Rey Marke, Bahr-Mildenburg y Gutheil-Schoder en la confrontación Electra-Clitemnestra. Gradualmente, a los cantantes de la vieja guardia se les unieron los jóvenes artistas en ascenso que se convirtieron en estrellas por propio derecho: Jeritza, Lehmann y Piccaver, para nombrar tan sólo a unos pocos. Cuando la Opera de Dresden intentó tomar prestado a «nuestro» Ochs, Richard Mayr, como sustituto de su bajo indispuesto, el teatro (y la mayor parte de Viena) se sintió sacudido por la gran pregunta de si debería otorgársele el permiso a Mayr. *¡Tempi passati!*

*¿Cómo eran las producciones?*

Bueno, a pesar de las famosas reformas Mahler-Roller y de los mejores esfuerzos de sus sucesores, quedaba todavía una considerable brecha entre el ideal de la ópera como teatro y lo que realmente ocurría en el escenario, un triste hecho que anoté más de una vez en mi diario. No es que pudiera ver mucho desde mi lugar de pie; la mayor parte del tiempo, nos contentábamos con cerrar los ojos e imaginar una producción ideal. O si no, nos sentábamos en las gradas y seguíamos la función en nuestras partituras.

*¿Qué puede decir de la Volksoper?*

Era una olla hirviente de actividad. Y como terreno de prueba para las jóvenes promesas en cuanto fue un suplemento inapreciable de la ópera Real, tanto para los artistas como para el público. El director de la Volksoper le daba a mi padre todas las entradas de cortesía que quisiera, de modo que pude ver la amplia gama del repertorio, desde las más frívolas operetas hasta *Götterdämmerung*. La puesta de todas estas obras le era encomendada a un solo hombre, August Markowsky, cuyo método era, digamos, extremadamente pragmático. Al montar la escena triunfal de *Aída*, hacía un trabajo rápido con el coro: «Ustedes entran por la derecha; ustedes por la izquierda; y los que están en el medio arrastran la estatua del toro sagrado hacia el proscenio».

*Sus técnicas de escenificación han sido conservadas con amor hasta hoy.*

Sí, la ópera instantánea no es nada nuevo, y las razones para ello son las que siempre fueron: la falta de tiempo y de dinero. Pero hasta las producciones más improvisadas eran suficiente incentivo para encender mi imaginación, y

pronto intenté duplicar las maravillas que había visto en la ópera, primero con *un teatro de juguete que construí en casa con la ayuda de mi hermana*, y luego, en producciones en la escuela.

*¿Fue entonces cuando decidió convertirse en director?*

No, la idea se me ocurrió un poco más tarde. Cuando se declaró la Primera Guerra Mundial, las condiciones de vida en Viena eran bastante malas y empezaron a empeorar. Como escape a esto, mis padres me enviaron a Berlín a pasar el verano con mi tía, quien tenía una linda casa en los suburbios de la ciudad. Durante ese período, Max Reinhardt era director de nada menos que de tres teatros de Berlín, los cuales llenaba con una producción brillante tras otra.

Mi padre era un viejo amigo de Arthur Kahane, el *Dramaturg* de Reinhardt, y me dio una tarjeta de presentación en la que, debajo del impreso «Max Graf», había escrito: «Apreciaré le dé a mi hijo Herbert un pase para una de sus funciones». Pero luego de saborear por primera vez la magia de Reinhardt, quise ver mucho más que una sola función, de modo que, armado con un montón de tarjetas, *repetí mi pedido con mi mejor imitación de la letra de mi padre*. Como Kahane nunca dijo que no, llegué a ver casi tres meses de producciones de Reinhardt.

Los actores eran sobresalientes, pero lo que más me impresionó fue el manejo realísticamente detallado de las escenas de multitud en obras épicas tales como *Julio César* y *Danton* de Rolland. Cuando llegó el momento de regresar a Viena, visité a Kahane para agradecerle por su gentileza. «Por favor, déle mis saludos a su padre –dijo el anciano, y luego con una sonrisa maliciosa–: Dicho sea de paso, no tenía necesidad de copiar su tarjeta; le habría dado las entradas de todos modos».

A pesar de lo avergonzado que estaba por mi subterfugio, ese verano de Reinhardt fue *el momento decisivo de mi vida*. Sentí que era mi misión hacer por la ópera lo que Reinhardt había hecho por el teatro. Tenía entonces dieciséis años y estaba preparándome para graduarme en la escuela, lo cual casi no logro; tan embebido estaba en mi sueño de convertirme en director de escena que no podía concentrarme en los estudios. En cuanto volví a Viena, pedí permiso para montar en el gimnasio de la escuela la escena del Foro de *Julio César*, pero como le presté mucha menos atención a los matices de los grandes discursos que a los abucheos y silbidos de la tumba romana, el director pronto puso fin a toda la empresa: el ruido estaba empezando a interferir con las clases. De un modo u otro, pasé mi *Matura* y me gradué, pero no sin comentarios sarcásticos por parte de los profesores y compañeros de clase. En el libro anual de 1921,

bajo el título «Estupideces del Año», puede leerse: «Herbert Graf quiere llegar a ser director de escena de ópera».

*¿Por qué su ambición parecía una estupidez?*

Bueno, como dije, la profesión de director de escena de ópera, tal como la conocemos, simplemente *no existía* en ese entonces. Es más, no había escuela, ni indicaciones para su estudio. Tuve que inventarla.

*¿Lo alentó su padre?*

Como era típico de él, ni me empujó ni me lo impidió. Aunque sus finanzas no eran del todo seguras, me proporcionó los medios para prepararme para mi carrera elegida. Esto no fue de ningún modo fácil, ya que significaba matricularse en tres escuelas diferentes a la vez. Mi primera meta fue obtener mi doctorado, que preparé en la Universidad de Viena bajo la dirección de Guido Adler, director del departamento de música. Era un gran erudito y un maestro de rara sensibilidad, convencido en dejar que sus alumnos se desarrollasen de acuerdo con sus propias capacidades y aspiraciones. Puesto que yo quería dirigir ópera, sugirió que hiciese mi tesis sobre Wagner, y, sorprendentemente, me encontré con que, entre los cientos y cientos de libros y artículos dedicados al compositor, no había ninguno que tratara su técnica de aproximación a los problemas de escenificación.

*¿Quiénes fueron sus otros maestros en la Universidad?*

Robert Lach fue uno. Otro, a cuya clase sobre notación bizantina acudí con escrupulosa regularidad, fue Egon Wellesz. Sólo había otro estudiante inscripto en el curso, de modo que el profesor Wellesz nos pidió que lo telefoneáramos con anticipación si no podíamos ir a clase. Como ninguno de los dos se atrevía a hacerse responsable de la cancelación de una clase, los dos nos presentábamos en cada sesión.

*¿Qué otras materias estudió?*

El curso de Alfred Roller sobre diseño escénico en la Escuela de Artes y Oficios. Contratado por la ópera estatal durante el régimen de Mahler, Roller se desdobra como principal artista escénico en el teatro y como director de la escuela. Era un maestro preciso y exigente, y nunca dejó de explicar las razones prácticas que reforzaban sus propios diseños. Insistía en que sus alumnos fuesen capaces de dominar las bases de su oficio antes de lanzarse a temerarios vuelos de experimentación.

Recuerdo el primer diseño que sometí a su crítica: el montaje para el primer acto de *Der Fliegende Holländer*. Consistía en una sólida y empinada escalera coronada con la enorme vela roja del buque fantasma. Roller le echó una sola mirada y luego me pidió con severidad que cuidadosamente midiese la altura

de la escalera que yo tan noblemente había concebido. Con toda seguridad, en mi desafortunado descuido de las líneas de visión, no me había dado cuenta de que los cantantes permanecerían invisibles hasta no haber recorrido dos tercios de la escalera.

Mi tercera escuela fue la Academia de Música, donde, además de las clases dictadas por mi padre, estudié armonía con Joseph Marx. Llegué a escribir algunas piezas del tipo de *Kleine Phantasie für Grosses Orchester*, pero me temo que no estaba mejor dotado para la composición que mi padre. También estudié canto con Joseph Geiringer. Pobre Geiringer: usaba el pedal en abundancia y realizaba ornamentaciones elaboradas en los acordes con el fin de acallarme mientras me abría camino a través de un *vocalise*. Rainer Simons, el director de la Volksoper, formaba parte también del profesorado de la Academia, enseñando actuación a los cantantes. Empezábamos en el coro y de ahí tratábamos de alcanzar las partes para solistas, progresión que casi no logro. Recuerdo especialmente una producción de la Academia de *Der Freischutz*. En la primera escena actuaba el papel del cazador que avanza par arrear a Max. Me tomé la parte con tanto entusiasmo que, al poner la mano sobre el hombro del tenor, la parte superior de mi rifle tropezó con su nariz de masilla dejándola torcida por el resto de la escena. *En la Cañada del Lobo, yo regresaba como uno de los espectros*. En la última campanada de las doce debíamos desaparecer todos mágicamente. Por desgracia, *la calavera* que usaba como parte de mi vestuario *me impidió escuchar la campanada de medianoche*, de modo que el público, en lugar de ver una cañada desierta, disfrutó de la visión iluminada por la luna de *un solitario fantasma* pasando rápidamente con desesperación entre los árboles, buscando una salida entre los bastidores. Cuando finalmente lo logré, allí estaba Simons, quien me saludó con una andanada de juramentos e insultos dignos del mismo Samiel.

A pesar de los comienzos poco propicios, gradualmente empecé a hacer pequeños roles de solista, y fue entonces cuando tuve la buena fortuna de estudiar técnica escénica con Josef Turnau, el hombre que más que ningún otro me dio las bases prácticas del oficio de director. Me tomó como su asistente para la producción de la Academia de *Fígaro*, en la que también canté la parte de Antonio. Trabajamos con la ópera durante un año escolar completo, alternando cuatro elencos diferentes. Como puede imaginarse, ¡pronto llegué a conocer a *Fígaro* de atrás para adelante!

*¿Pudo completar su doctorado?*

Para 1925 ya había escrito mi disertación, *Richard Wagner als Regisseur*, y como Adler creyó que él solo no tenía competencia para juzgarla, invitó a

Roller y a Joseph Gregor, director del archivo teatral de la Biblioteca Nacional, para leerla en conjunto. Con su aprobación obtuve mi doctorado. Pero la recompensa más emocionante que recibí por mis esfuerzos fue una invitación de Siegfried Wagner –a quien le había dedicado la tesis– para asistir al festival de Bayreuth como su invitado. Las primeras producciones de postguerra se venían realizando en Bayreuth bajo su dirección, y tuve la oportunidad de ver *El anillo*<sup>2</sup> completo desde el palco de la familia Wagner. Me recibió también en la Villa Wahnfried, que estaba por supuesto todavía decorada con el más bien dudoso gusto del que hacía gala el mismo compositor.

Fue una experiencia enormemente emotiva para mí, ferviente wagneriano que era, y recuerdo a Siegfried enseñándome el manuscrito de *Die Meistersinger*, que yacía abierto en el piano. Siegfried tenía un parecido notable con su padre y, cuando conversaba («Papá solía decir. . .» «Papá hizo esto y lo otro»), usaba el mismo áspero dialecto sajón que dicen que Wagner hablaba. Como es una especie de alemán más bien remoto del *hochdeutsch*, escucharlo, por más impresionante que fuera su apariencia, me ayudaba a volver a las realidades de la vida.

*Habiendo aprobado su tesis y completado su plan triple de estudios, ¿cómo hizo para obtener un trabajo?*

Encontrar trabajo, como cantante por lo menos, no fue problema. Había bastante más de cien teatros a lo largo de los países de habla alemana –Austria, Bohemia, Alemania y Suiza–, y los productores venían con regularidad a Viena en busca de talento joven. A comienzos de 1925, el director de la Opera Municipal de Münster me vio en el papel de Spalanzani en la producción de la Academia de *Los Cuentos de Hoffmann* y habló con Turnau para contratarme como cantante. Turnau lo convenció de que me tomara, en lugar de ello, como director, y se convino en que me darían una producción a prueba antes de hacer el contrato habitual.

La ópera en cuestión resultó ser *Der Vampyr* de Marschner, un trabajo tan dejado de lado entonces como ahora. Acepté en el acto, y sólo luego de haber empezado a estudiar la partitura desconocida para mí, me di cuenta, con creciente pánico, de que el desafío era demasiado grande. Pocas semanas antes de mi partida (y lo que parecía mi perdición), un telegrama de Münster informaba a Turnau que la producción de *Vampyr* había sido cancelada. ¿Podría yo, querría yo, llevar a cabo la puesta de otra ópera?; *Fígaro*, ni más ni menos!

---

<sup>2</sup>N. del T. Se refiere a la obra de Richard Wagner, *El anillo de los Nibelungos*, tetralogía que incluye *El oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*.



Turnau, siempre astuto como un zorro, dio una respuesta gruñona acerca del «poco tiempo de aviso», pero finalmente dijo que sí, que yo estaría de acuerdo, en cambio, en abordar *Fígaro*. ¡Puede imaginarse la impresión que causé montando la producción entera sin siquiera echar una mirada a la partitura! Con el incontestable éxito de mi debut detrás, obtuve un contrato de tiempo completo y, a la edad de veintidós años, me vi lanzado a una carrera profesional.

## II

*¿Cuál era el estado de la producción de ópera cuando usted empezó su ejercicio como director residente?*

Como la mayoría de los teatros de ópera en la mitad de la década del veinte, Münster tenía una clara política de vanguardia. Después de la atmósfera conservadora de Viena, ésta fue mi primera oportunidad para experimentar, y pronto adquirí la reputación de ser un *enfant terrible*. El comentario de la prensa no fue siempre favorable, pero mi trabajo en Münster me valió el contrato como *Dramaturg* y como director principal en la ópera de Breslau y luego en la ópera de Frankfurt, donde William Steinberg fuera director musical general.

*¿Qué tipo de producción hizo usted?*

Hubo un *Lohengrin* sin cisne, *Don Giovanni* en smoking, un *Freischütz* en el que Samiel era una voz incorpórea a través de un parlante, montajes de semiballet de los oratorios de Händel, *La Belle Hélène* en la que las bailarinas se convertían en *Rockettes*.

*A la par que modernizaba el repertorio standard, ¿incluyó trabajos contemporáneos?*

Sí, sin duda. Recuerdo la première mundial de *Von Heute auf Morgen* de Schoenberg, cuando la orquesta casi se amotina ante la insistencia del compositor de ensayos suplementarios. Vino también Berg para supervisar la première local de *Wozzeck*. Era tan modesto y bondadoso como severo y exigente había sido su maestro y tenía un encantador e irónico sentido del humor. Durante los ensayos, le enviaron el programa de la première en los Estados Unidos, en Filadelfia. Había una enorme fotografía de Stokowski, fotos del elenco, varias reproducciones de los diseños del escenario y, finalmente, una pequeña foto de Berg mismo. «Pero, ¡qué bien! –dijo–. No se olvidaron de mí después de todo».

*Por esta época usted hizo su primera visita a los Estados Unidos.*

Eso ocurrió gracias a George Antheil. Yo había hecho una producción bastante exitosa de su *Transatlantic*, y, en agradecimiento, Antheil obtuvo para mí

una beca de John Erskine, entonces presidente de la Juilliard School. Realicé el viaje en 1930, durante mis vacaciones de verano de Frankfurt.

*¿Qué pensó de las producciones de ópera en los Estados Unidos?*

No vi ninguna. El Met<sup>3</sup> estaba cerrado. Pero recuerdo haber estado impresionado por la encantadora producción de *Green Pastures* en Broadway, en especial, el decorado de Robert Edmond Jones. Regresé a Europa imaginando todavía que la ópera en los Estados Unidos debía ser tan moderna y actual como los rascacielos de la ciudad de Nueva York.

*Para entonces, ¿el clima político de Europa no se había vuelto inquietante?*

Aún no del todo. Pero ya había nubarrones, y cuando la aparición de Steinberg para dirigir *Mahagonny* fue saludada con bombas apestosas, me pareció que había llegado el momento de dejar Alemania.

*¿Cómo ciudadano austriaco encontró esto especialmente difícil?*

Todavía no. Pero a pesar de que Furtwängler había obtenido generosamente para mí el ser «certificado» como aceptable en los círculos artísticos alemanes, me fui de todos modos. Mi primera parada al cruzar la frontera fue Basel, donde el director de la ópera municipal, Egon Neudegg, rápidamente me ofreció un contrato.

*¿La vanguardia había llegado a Suiza?*

No del todo. Weingartner, el director principal, era más bien conservador. A Neudegg mismo le gustaba hacer montajes de tiempo en tiempo y, aunque tenía cierta aptitud para lo teatral, no estaba del todo familiarizado con el repertorio. Una vez, durante un ensayo de *Carmen*, se empezó a exasperar con el comportamiento apático del coro: «¡Brío! ¡Brío! Damas y caballeros, ¡no olvidemos que esta ópera ocurre en Italia!».

*¿Cuáles fueron sus comisiones?*

La más memorable, *Arabella*, con Strauss como director invitado. Como siempre, libró una dura batalla por sus honorarios, y recuerdo que lo primero que hizo cuando llegó fue pedir una cuantiosa suma en efectivo por adelantado. Pero una vez que los asuntos de dinero eran resueltos a su satisfacción, se lanzaba a ensayar con una energía y un entusiasmo que eran una lección de profesionalismo.

*¿Se estableció en Basel?*

No, dividí mi tiempo entre Basel y Praga. Muchos de los músicos de Praga pronto habrían de reubicarse en los Estados Unidos: George Szell, Kurt Adler, Franz Allers, Max Rudolf, Jan Popper y George Schick. Y fue durante este pe-

---

<sup>3</sup>N. del T. Se refiere al *Metropolitan Opera House* de Nueva York.

riódo cuando regresé a los Estados Unidos para mi primer contrato profesional. Arthur Judson, el empresario de la orquesta de Filadelfia, tenía un plan audaz para la temporada 1934-35, durante la cual cada tercera semana se harían tres funciones de ópera escenificada, en lugar de los conciertos habituales.

*¿No entraba esto en conflicto con las presentaciones en calidad de invitado del Met en Philadelphia?*

Exacto. Tenía como fin reemplazar las visitas del Met con producciones locales, las cuales tendrían que ser superiores en todo sentido al modo standard del Met. Esto significó técnicas de montaje modernas, diseñadores de Broadway, cantantes con la apariencia propia de sus papeles y, por supuesto, la orquesta de Filadelfia, dirigida por Fritz Reiner y Alexander Smallens. Se decidió buscar un director europeo joven para los montajes. Judson se había impresionado favorablemente con las fotos de mis producciones de Andel que le mostré durante mi visita de 1930, y obtuve el aliento de Hans Heinsheimer, por entonces aún director de las actividades operísticas en la Edición Universal de Viena. De modo que cuando la invitación llegó, no perdí mucho tiempo en enviar un cablegrama de aceptación.

*¿Cómo se comparan las condiciones de trabajo con las que usted conoció en Europa?*

Bueno, no había condiciones de trabajo cuando llegué en agosto. Me parecía increíble, pero nada, nada, había sido arreglado con anticipación. A Judson, Reiner y Smallens no se les encontraba por ninguna parte, y cuando fui a Filadelfia para hacer algunos arreglos preliminares, me encontré con que ni siquiera podía obtener una justa apreciación del escenario hasta una semana antes del comienzo de la temporada de conciertos, en septiembre. Por otra parte, no se había contratado a ningún equipo o personal técnico, y Judson esperaba que yo, con mi inglés rudimentario, ¡negociase los contratos mientras él estaba aún de vacaciones en Canadá! Finalmente, se ocupó él mismo de esto, pero los términos fueron financieramente desastrosos. El personal fue contratado por la totalidad de las treinta semanas de la temporada de conciertos sobre la base de un horario de 9 a 5, pero como el coro estaba constituido por amateurs que trabajaban durante el día, la mayor parte de los ensayos en el escenario se llevaban a cabo por la noche y en los fines de semana, lo cual significaba pagos de horas extras a los técnicos.

*¿Cuál era el repertorio?*

Uno ambicioso: *Tristán, Carmen, Rosenkavalier, Hänsel und Gretel, Mavra, Ifigenia en áulide, Boris, Falstaff, Figaro y Meistersinger*. Le recuerdo, cada una obtendría tres semanas completas de ensayo, y no se regateaba en los

gastos para asegurar las mejores producciones posibles. Por ejemplo, el gran Archipenko fue contratado para hacer la escenografía de *Tristán*. Sus diseños resultaron fascinantes pero poco prácticos: en el primer acto, en lugar del barco en corte transversal, éste estaba colocado longitudinalmente, dejando sólo una fracción (y casi invisible) de espacio en la cubierta para las habitaciones de Isolda. Finalmente, contratamos a Donald Oenslager para llevar a cabo el proyecto para una producción de *Tristán* que había publicado recientemente en forma de libro, y los resultados fueron muy bellos. Otra escenografía memorable fue el diseño estilo *Appia* que Norman Bel Geddes hizo para *Ifigenia*. Y se me permitió instalar en la Academia un escenario giratorio para *Carmen* y *Der Rosenkavalier*.

Todas estas innovaciones obtuvieron gran publicidad por adelantado, y Pitts Sanborn tituló su artículo en el *World Telegram*: «Graf planea el *New Deal* para la Opera». La reacción del público fue favorable desde el comienzo, a pesar de que la versión completa de *Tristán* de Reiner hizo que un aficionado me preguntara después de la función: «¿Todavía es presidente Roosevelt?». La mayoría de los críticos también nos apoyaba. W.J. Henderson del *Sun* elogió nuestros esfuerzos y Lawrence Gilman del *Tribune* saludó la temporada como «el comienzo de una nueva era en la ópera». Olin Downes, sin embargo, la vio como el fin de la ópera y, cuando llegamos a *Ifigenia* –fue la première escenificada del trabajo en los Estados Unidos-, ni siquiera se molestó en viajar a Filadelfia. Nos habíamos «salido del camino» sin remedio, explicó.

La novedad del escenario giratorio se enfrentó con cierta disconformidad. Cuando arrestaban a Carmen, la escena giraba hacia dentro de la cárcel, lo cual era un lugar más aparente para su seducción de José que una plaza vacía de manera antinatural. En el último acto de *Rosenkavalier*, los momentos finales se realizaron en un jardín iluminado por la luna, junto a la posada. Strauss nos hizo llegar su incondicional aprobación, pero desgraciadamente su carta no llegó hasta después de que algunos de los críticos ya nos hubieran acusado de manejo irrespetuoso de la ópera.

Por lo demás, no a todos les gustó escuchar *Nozze di Figaro* y *Falstaff* cantadas en inglés. El hecho de que hubiese alentado el proyecto levantó algunas cejas, y fue señalado que mi campaña a favor de la ópera en inglés era más bien como mandar a George Gershwin a Austria a componer una opereta vienesa. Con el tiempo, los fondos se volvieron tan escasos que nos vimos obligados a pedir prestada la producción de *Meistersinger* del Met, y, a pesar de nuestros esfuerzos por camuflar el hecho, nuestro «experimento» terminó de una manera decididamente tradicional.

*Durante la temporada de Philadelphia usted conoció a Arturo Toscanini y a Bruno Walter.*

Toscanini estaba por ese entonces en Nueva York y, al escuchar buenos comentarios sobre *Falstaff*, pidió ver los modelos y los dibujo. Me dijo que lo que lo alejaba de dirigir ópera era su creciente desencanto con los actuales standards de producción, de modo que puede imaginarse lo contento que yo estaba cuando dio su entusiasta aprobación a mi proyecto. Mi encuentro con Walter llevó directamente a un contrato. Refiriéndose a mi reputación de *enfant terrible*, dijo: «Joven, he escuchado tantas cosas tremendas acerca de usted que pensé que había también talento». De modo que me ofreció el montaje del *Rapto* que él estaba por dirigir en el *Maggio Musicale* de Florencia.

Al principio me desesperé con esta efectiva colaboración con el gran maestro. Se sentaba al piano y tocaba la partitura completa, indicando a cada paso la manera precisa en que la acción escénica debía ser montada. Pensé que sería imposible conciliar mis propias ideas con sus nociones tan fijas, pero cuando finalmente empezamos los ensayos en Florencia, las cosas mejoraron. Durante el aria de Osmin, yo quería que el cantante reflejara enormes sombras en el escenario. Cuando Walter empezó a oponerse, se escuchó una voz de mujer desde la oscuridad del auditorio; «Bruno, no digas que no hasta que no lo hayas ensayado». Era su esposa. Por cierto, me dejó experimentar con las sombras y, finalmente, acogió la idea. Supe que era siempre muy subjetivo en su aproximación inicial a una partitura, especialmente con Mozart. Pero para mí él era el director teatral y aprendí mucho trabajando con él.

Esa oportunidad surgió de nuevo justo después de nuestro *Rapto*. Max Reinhardt estaba programado para hacer *Alcestes en los Jardines de Boboli* como parte del mismo festival, pero como no había terminado todavía con la filmación en Hollywood de *Sueño de una noche de verano*, canceló el compromiso y me dieron a mí la producción. Otro golpe de suerte llevó el *Rapto* a Salzburg ese verano, como sustituto de la *Ifigenia* que Toscanini debiera haber hecho con Lotte Lehmann.

*Este segundo encuentro con Toscanini llevó hacia la primera colaboración de ustedes.*

Sí, él vio el *Rapto* y le agradó. Cuando la administración de Salzburg estaba buscando una ópera para que Toscanini la dirigiera el próximo año, me acerqué al maestro con la sugerencia de que hiciera *Meistersinger*. Al principio, estaba poco dispuesto: ¿sería el escenario lo suficientemente grande para montar la escena final? Pero yo insistí en que la mayor parte de la ópera se beneficiaría con una aproximación más íntima, y que ya encontraríamos alguna manera

de hacer que el contrapunto funcionara en un espacio reducido sin disminuir su impacto visual. «Sí, sí, tutto e relativo», dijo finalmente, sugiriéndome que hiciera un proyecto de producción para mostrarle cuando viniese a Viena a dirigir algunos conciertos algunos meses más adelante.

Como yo no tenía un contrato fijo para los meses después de Salzburg, dediqué todo mi tiempo a este proyecto, visitando Nuremberg y trabajando en cercana colaboración con un diseñador. En diciembre, Toscanini me llamó a su hotel y miró lo que había hecho. Por casi una hora, me interrogó sobre cada detalle de la producción (“¿Dónde se para Stolzing? ¿Dónde se sentarán los maestros?”), sin darme en ningún momento ni la más leve indicación de que mis repuestas merecían su aprobación. Finalmente, dijo: «Usted quiere lo que el compositor quiere. Yo quiero lo que el compositor quiere. Será una buena producción».

*¿Un ejemplo de su reconocida fidelidad a las intenciones propias del compositor?*

Esta es una parte de la leyenda Toscanini que, pienso, no ha sido bien entendida. Mire usted, su liberalismo al abordar una obra no era simplemente una postura rígida y autoritaria. Tenía una captación directa, hasta diría primitiva, de lo que era artísticamente válido, más bien como la astuta sagacidad de un campesino que sabe lo que funcionará y lo que no funcionará. Con hombres como Walter y Furtwängler se podía discutir en un nivel intelectual, y ya sea convencerlos o terminar convencido, pero cuando Toscanini daba su punto de vista, la mayoría de las veces uno terminaba pensando: «¡Tonto, por qué no me di cuenta yo primero!» Sus intuiciones estaban más cerca del sentido común que del genio, y eran irresistibles por esa misma razón. Y no siempre era tan «fiel» a la letra de la partitura. Una vez planeó hacer *Falstaff* conmigo en el pequeño teatro de ópera en Busseto. Cuando vi el foso, expresé en voz alta mi preocupación por encontrar lugar para todos los músicos. «No se preocupe, -dijo-. He hecho una reducción de la partitura». Luego explicó que Verdi mismo nunca había estado contento acerca del tamaño de la orquesta que se utilizó en la première en la Scala.

*Usted colaboró con Toscanini en dos Festivales de Salzburg sucesivos.*

Sí, luego de *Meistersinger* vino *Die Zauberflöte*. Pero incluso antes de *Meistersinger* hubo dos comisiones importantes y una oferta que me trajo inesperadamente de vuelta a los Estados Unidos. Cuando salí para Europa, después de la primera temporada en Filadelfia, pensé que retornaría en el otoño para empezar de nuevo, pero a mitad del verano recibí un telegrama en el que se me explicaba que el «experimento» había finalizado, que debido a problemas

financieros y a la partida de Judson todos los planes para la temporada 1935-36 habían sido dejados de lado. Eso me dejó sin contrato estable para el año siguiente: un vacío que pude compensar con la invitación de Walter para montar *Fidelio* en París y mi debut en mi ciudad, Viena, para hacer *Tannhäuser* con Furtwängler. A pesar de que estaba ansioso por volver a trabajar en los Estados Unidos, no parecía que hubiese muchas probabilidades de ello, especialmente porque me habían hecho entender que mis innovaciones en Filadelfia hacían improbables un contrato en el Met.

Pero había habido un cambio en la administración del Met, con Edward Johnson como empresario luego del retiro de Gatti. Por azar, el viaje de primera de Johnson coincidió con mis propios viajes como director. Adonde fuera, ya sea a visitar a una vieja amiga Lotte Lehmann durante su participación en *Fidelio* en París, a contratar a Kerstin Thorborg en Viena (donde fue la Venus en mi *Tannhäuser*), o a ver el *Meistersinger* de Toscanini en Salzburg, allí estaba en los afiches del teatro: «Director de escena: Herbert Graf». Pobre Johnson, ¡debe de haber pensado que era una conspiración! Finalmente, me ofreció un contrato con el Met par la temporada 1936-37.

Mi debut fue en diciembre, con *Sansón y Dalila*. Empecé con el coro, que en esos días era un grupo de damas y caballeros maduros y de apariencia sólida cuya larga experiencia no incluía mucho en lo que a actuación se refiere. Luego de dos días de trabajo en el primer acto, justo cuando creía que había progresado en proporcionarles algunos valores dramáticos, fui informado de que mi tiempo de ensayo con el coro había terminado. Los ensayos de orquesta debían empezar al día siguiente, y al coro no se le pediría que «actuara» otra vez hasta la presentación. Quise renunciar en ese instante, pero voces amigas me persuadieron de que me calmara e hiciera lo mejor que pudiera.

Toscanini, que estaba en Nueva York con la Filarmónica, asumió un tono filosófico. «*Pazienza* –dijo-. Aprenderá a vivir con ello». Milagrosamente, me pareció a mí, el estreno salió sin mayores contratiempos. Todos los implicados, los maravillosos protagonistas, Wettergren, Maison, Pinza, como así también el coro, se movieron con facilidad dentro de lo que parecía una rutina bien lograda. Hasta las críticas fueron favorables, y todo acerca de la producción fue debidamente alabado, ¡con la excepción de mi manejo de la multitud en el Acto I! Así empezó mi primera década como director de escena en el Met.

### III

*¿Quiénes eran los otros directores en el Met cuando usted se unió al personal?*

Désiré Defrère, quien, como usted sabe, había sido cantante, era bastante activo en la parte francesa, y Leopold Sachse se ocupaba de las óperas alemanas. Hasta la partida de Sachse, no se me presentaron muchas oportunidades para hacer lo que yo consideraba «mi» repertorio.

*¿Quién montaba las óperas italianas?*

Los cantantes, a decir verdad. Pero pronto me vi envuelto en este repertorio, trabajando con directores de orquesta tales como Gennaro Papi y Ettore Panizza. A Panizza nunca se le dio el reconocimiento que se merecía, creo: los italianos lo llamaban *farmacista* porque se inclinaba más hacia la precisión que al espectáculo, pero era mucho más que un director de rutina, y de él yo aprendí mucho de estilo italiano. Wilfrid Pelletier me dio una sólida base para el repertorio francés; y, como se me encomendaron varias óperas francesas durante los primeros años, fue una valiosa experiencia. Hacer producciones idiomáticas de óperas francesas e italianas fue un auténtico rumbo nuevo para mí. *Fausto* y *Rigoletto* en alemán en Frankfurt apenas me habían preparado para el verdadero trabajo.

*¿Cómo caracterizaría los standards de producción del Met durante la época de Johnson?*

Lo primero que hay que recordar es que había una terrible escasez de dinero. En verdad, eran muy raras las nuevas producciones en cuanto a escenografía y vestuario. Y las horas de ensayo sobre el escenario eran estrictamente limitadas. La mayor parte del montaje se hacía en la sala de ensayo, donde los horarios no eran problema pero el resultado neto era que los cantantes no podían trabajar en el decorado hasta el último momento, y dado el mal estado general en que se hallaba la producción desde el punto de vista material, el efecto general era mucho menos que teatral. También la iluminación era un gran problema. No que no hubiera equipo, pero éramos derrotados por la modalidad de repertorio. Con siete funciones de igual número de óperas en una semana, era imposible cambiar las luces para cada producción, excepto de una manera muy general.

Cuando asumí la vieja producción de *Les Contes d'Hoffmann* en mi primera temporada, yo quería marcar los tres actos de amor de Hoffmann detrás de un bastidor transparente. Pero, sin ensayos de luces, terminamos con toda la luz en el bastidor y porca detrás de él –Venecia parecía envuelta en una neblina londinense-, de modo que tuve que sacar el bastidor. Cuando hicimos *Le Coq d'Or* en esa misma temporada, no había fondos para comprar el elaborado vestuario de la Reina, y recuerdo que Lily Pons lo pagó ella misma. Pero a pesar de todo esto, los trabajos internos del Met eran mejores de lo que pudiera



creerse. Había maravillosos cantantes en la compañía, muchas de ellos capaces de espléndidas actuaciones individuales. El sombrío aspecto del entorno, más la falta de ensayos en el escenario, era lo que le daba a nuestras funciones un aire de museo polvoriento. A veces, hasta conseguíamos la apariencia de conjunto, como en la reposición de *Fígaro* a fines de los treinta. Para ello, contamos con un magnífico elenco de actores cantantes, y ensayamos juntos varios meses. Aún así, los compromisos habituales tenían que ser cumplidos: había dinero suficiente para que Jonel Jorgulesco hiciera la nueva escenografía para los primeros tres actos, pero tuvimos que arreglárnosla con su escenografía de *Matrimonio Segreto* para la escena del jardín.

Lo más desalentador de la situación era la actitud del público del Met. Curiosamente, le importaba poco lo que veía y, mientras el canto fuera excelente –lo que ocurría la mayor parte de las veces–, no parecía preocuparle lo inadecuado del aspecto visual de la ópera. No esperaba de ningún modo que fuera teatro; era solamente ópera.

*Usted se quedó en los Estados Unidos hasta el final de la guerra y, con frecuencia, trabajó fuera del Met durante ese período. ¿Encontró la misma actitud del público en otras partes del país?*

La actitud variaba con cada lugar y situación. Incluso antes de ir al Met, había visto lo exitoso que podía ser el acercamiento teatral a la ópera entre el público norteamericano. Le recuerdo que el «experimento» de Filadelfia, a pesar de los problemas financieros que llevaron a su abandono final, fue un gran paso en la dirección correcta. Fue concebido como un antídoto al modo usual del Met, y la mayoría de las veces tuvo precisamente ese efecto. Irving Kolodin resaltó la diferencia, respecto del compromiso y respuesta del público, entre nuestro *Fígaro* vernáculo en Filadelfia y el *Don Pasquale* cantado en italiano en el Met.

*¿Usted creía que la ópera debía ser cantada en inglés para el público norteamericano?*

Todavía lo creo, aunque admito que el Met es un caso aparte: desde los comienzos del Met, su público fue formado para aceptar la ópera en idiomas extranjeros, y el Met no hubiera podido presentar a grandes estrellas internacionales si las óperas hubiesen sido cantadas en su traducción. Pero Nueva York no es la totalidad de los Estados Unidos, y en otras partes de este país constaté invariablemente que las funciones vernáculos constituían el primer e inevitable paso para ganar un público más amplio para la ópera. Por eso, empezando con la temporada de Filadelfia, mi mayor satisfacción profesional en los Estados

Unidos está asociada con lo que hice fuera del Met, con aquellas producciones realizadas para acercar la ópera a la gente.

*¿Cuáles fueron sus experiencias en esta área?*

Una de las primeras fue en el Centro de Música Berkshire. En 1939 ya no eran posibles mis viajes de verano a Europa y estaba buscando qué hacer. Así que me acerqué a Koussevitzky con un plan para iniciar un departamento de ópera como parte estable de las operaciones del Centro. Estuvo enteramente a favor, pero, como siempre, el dinero era el problema. Empezamos en un garaje en los predios del festival, iniciando las funciones con un decorado básico realizado por Richard Rychtarik, con Boris Goldovsky como director de orquesta. Con el tiempo, nos mudamos al aire libre con funciones de tarde, pues no había fondos para el equipo de luces. Rychtarik improvisó otro escenario que armonizara con el jardín, con la orquesta tocando detrás de un seto. Buscamos a nuestros artistas entre los jóvenes norteamericanos (Mario Lanza fue uno de los que hizo una audición exitosa para nosotros) y armamos *Acis y Galatea*. La combinación de la producción, nuestro joven elenco, más la atmósfera bucólica, encantaron a todo el mundo, incluyendo a Mary Curtis Zimbalist, quien le dio a Koussevitzky, al día siguiente de la función, un cheque por \$ 10,000 «para empezar un teatro de ópera». Fue el comienzo de muchas aventuras similares a través de todo el país, y, si no me equivoco, fue le primer taller de su clase, aparte de los departamentos de ópera en las universidades y conservatorios.

*Estuvo también comprometido con proyectos académicos.*

Sí, en Curtis y después en la Universidad de Columbia. Pero el experimento de Berkshire fue significativo en su doble propósito: no solamente en el de formar jóvenes cantantes para la ópera, sino también en el de ofrecer su trabajo a un auténtico público a través de funciones continuas. Sentó las bases para grupos profesionales tan dignos de admiración como el Central City Opera, Santa Fe y, muy recientemente, Caramoor.

*¿Usted estuvo personalmente comprometido con el primero de éstos?*

Central City fue un sueño, y todavía recuerdo con orgullo y placer el *Barbero* y el *Orfeo*, ambos en inglés, que hicimos en 1941. Y en 1947, *Fidelio* con Regina Resnik, todavía una soprano. El entusiasmo del público fue una de las recompensas más gratificantes de todos los años de trabajo en este país.

*La televisión ha hecho mucho «para llevar la ópera a la gente» en los Estados Unidos, y su relación con ella data de los primeros días de la industria.*

Sí, mi interés en el potencial operístico de la TV empezó durante la guerra. En algún momento de 1943 tuve una discusión con el general Sarnoff, que estaba en ese tiempo en el consejo de administración del Met, y me invitó a for-

mar parte del grupo pionero de productores de TV de la NBC, como director de las actividades musicales. En 1944 solo había alrededor de 5.000 aparatos de TV en uso, la mayor parte de ellos donados por la NBC a los hospitales de veteranos de guerra, de modo que nuestro experimento estaba dirigido a un público verdaderamente experimental. Las respuestas del correo fueron arrolladoramente favorables, y nuestros espectadores clasificaron, en términos de popularidad, en segundo lugar a la ópera, después del deporte. Dicho sea de paso, no transcurrió mucho tiempo antes de que también obtuviera experiencia de primera mano en la transmisión de deportes.

*¿Cómo ocurrió eso?*

Cuando el señor Petrillo realizó la famosa huelga del sindicato de músicos, tuvimos que suspender las actividades en la ópera por un tiempo. Pero yo todavía estaba en la nómina de la NBC, así que decidieron mandarme al estadio de St. Nicholas como director de video para los torneos de lucha. ¡Qué lío! Nadie me había dicho que las peleas estaban arregladas, así que mis maniobras fueron algo menos que idiomáticas. John F. Royall de la NBC llamó por teléfono y quiso saber «¿quién es el idiota que está operando las cámaras esta noche?» Mientras seguía la huelga, decidimos reanudar nuestros experimentos operísticos, utilizando grabaciones de la RCA con jóvenes cantantes mimando la acción con los labios (“lip-synch”). Recuerdo que *Variety* comentó nuestra transmisión por TV de *Pagliacci* (con Gigli en la pista de sonido), y si bien alababa el lado visual de nuestros esfuerzos, pensaba que era una pena que nuestro modesto presupuesto no nos permitiera «mejores voces» (!).

*En medio de sus aventuras en la producción de ópera en los Estados Unidos, usted mantenía el puesto de director en el Met.*

Sí, regresaba todas las temporadas, la mayor parte del tiempo frustrado, pero haciendo lo que podía dentro del sistema. En mi lucha por elevar los standards de producción obtuve bastante apoyo por parte de Irving Kolodin. Pero Olin Downes, aunque personalmente encantador, era decididamente conservador en sus gustos; no siempre aprobaba mis intentos de innovación, y sospecho que nunca me había perdonado del todo por la temporada de Filadelfia. El material para el cambio estaba ya allí, particularmente porque la nueva generación de jóvenes norteamericanos había adquirido preeminencia durante los años de guerra. Pero ¿qué podía hacerse contra las limitaciones de tiempo y dinero?

*Aún así, ya para los fines de los cuarenta el Met empezó a pensar en grande otra vez. El nuevo ciclo de El anillo que usted dirigió en 1948. . .*

No fue tan grande como usted cree, por varias razones. Cuando las viejas escenografías de *El anillo* se cayeron literalmente sobre el escenario, el Guild

apareció con fondos para producir una versión nueva del ciclo completo, y Lee Simonson fue contratado para diseñarla. Es doloroso hablar críticamente de un colega a quien quise y respeté, pero pienso que con Simonson el proyecto entero estaba condenado al fracaso desde el principio. En nuestra primera reunión, dijo: «Tengo una idea. Quiero hacer *El anillo* íntimo». Y en un sentido lo hizo, puesto que había concebido la total y enorme obra en términos de teatro hablado. Este era su punto de vista, ve usted, refinado en años de excelente trabajo para el Theatre Guild. Pero lo que funcionaba para Ibsen no funcionaba tan bien para Wagner. Hice lo que pude para influir en él, pero aunque escrupulosamente cumplió con todas las necesidades de planta que le di, la escenografía acabó por tener un aspecto sobrecargado y fastidiosos, en algunos casos mezclando una estilización a medias con minuciosos detalles realistas. ¡Difícilmente una aproximación cósmica a *El anillo*! Y le recuerdo que todo el ciclo fue preparado para que las primeras funciones fueran dadas en un mes. La mayor parte de los ensayos, como siempre, se hicieron en la sala de ensayo, dándole poca práctica a los cantantes para transitar entre los escalones y niveles del decorado, y lo de *Rheingold* eran especialmente traicioneros. Pero había tantas ganas por parte del público de volver a escuchar *El anillo* que las deficiencias visuales no fueron criticadas demasiado duramente.

Y debo admitir que escucharon algunas actuaciones excelentes. Fritz Stiedry había trabajado duro y mucho, y su experiencia fríamente analítica era aparente en todas partes. Algunos cantantes individuales estuvieron espléndidos, pero no puedo considerarlo un logro de dirección. El concepto básico de la producción estaba equivocado, y no había nada que yo pudiera hacer para superarlo. Dicho sea de paso, ésta era una de las razones por las cuales el dinero solo no podía mejorar los standards de producción del Met. A un director se le asignaba una nueva producción, pero al mismo tiempo a él se le asignaba un diseñador de la puesta, con poca o ninguna capacidad de decisión en el asunto. Este tipo de colaboraciones incómodas raras veces producía los resultados esperados.

*Aún así, a usted le deben haber gratificado algunas de las muchas producciones que supervisó durante los años de Johnson.*

Muy pocas. Creo que la reposición conjunta de *Fígaro* y *Don Giovanni* constituyó una notable mejora de los standards previos, a pesar de que las producciones fueran poco satisfactorias en términos visuales. *Alcestes* con Rychtarik y *Trovatore* con Harry Horner fueron otras que recuerdo como razonablemente exitosas. Y estuve complacido con la reposición de 1949 de *Salomé*.

*¿Aquellas puestas legendarias con Ljuba Welitsch y Fritz Reiner?*

Para las cuales tuvimos la buena fortuna de contar con un excelente, aunque viejo, decorado realizado por Oenslager y casi tres meses con la sala de ensayo. Esta fue usada la mayor parte por Reiner, la orquesta y los miembros estables del elenco del Met; Welitsch llegó un tanto más tarde munida de sus triunfos europeos recientes, como Salomé, y trajo con ella el vestuario que había usado por allá. Ante mi pedido, me mostró lo que pensaba usar para su entrada: una espléndida capa verde (le recuerdo que ella tenía una impactante cabellera roja) y bajo ella nada, ¡excepto las envolturas transparentes de sus siete velos! «Mi querida niña –le dije-, cuando Salomé aparece por primera vez es una inocente jovencita. Sólo después de que su sexualidad haya sido despertada por Jochanaan ella intentará seducir a Herodes con una danza exótica». Welitsch era tan terca como la misma Salomé, y nuestra discusión pronto nos llevó a la oficina de Johnson. Johnson, debo decirle, no era un luchador y, llegado a ese punto en mi carrera en el Met, yo tampoco lo era. La diva se mantenía firme, así que finalmente dije: «Es el debut de Mme. Welitsch, después de todo, de modo que quizás sea mejor dejarla que se ponga lo que quiera». Victoriosa, empezó a salir majestuosamente de la habitación cuando repentinamente, se volvió hacia mí y preguntó con una simplicidad irresistible: «Y bien, ¿qué es lo que usted tenía en mente?». Cuando le mostré el vestuario de Irene Sharaff, finalmente aceptó un cambio de ropa y llegamos a un acuerdo feliz: ella se puso el traje de Sharaff para su entrada, y yo encontré un momento en la partitura, antes de las propias indicaciones de Strauss, para permitirle desaparecer entre bambalinas y vestir las seductoras ropas que habían contribuido a hacer de ella la diosa de Viena.

La atmósfera de trabajo de esa producción fue positivamente eléctrica, desde el momento en que ella llegó hasta el estreno. Había una tensión considerable entre ella y Reiner –ambos estaban haciendo su debut en el Met– pero cada cual obtuvo un triunfo personal clamoroso.

#### IV

*1949 fue el último año del régimen de Edward Jonson, pero su carrera con el Met continuó a través de la administración de Bing.*

Yo ya había decidido dejar el Met para 1950. Después de dieciséis años, pensé que era tiempo de partir. Pero Bing me dijo que contaba con mi ya veterana familiaridad con los funcionamiento del met, y me animó a que me quedara durante el período de transición. Cuando me ofreció la segunda nueva producción de su temporada de estreno, *Der Fliegende Holländer*, encontré

difícil rechazar la oferta, especialmente porque me dio la posibilidad de elegir libremente al diseñador de la puesta. ¡Ay, la alegría de poder finalmente trabajar con Robert Edmond Jones se interrumpió con la temprana partida del pobre hombre al hospital!

*Ha habido otras producciones notables suyas en el Met desde entonces.*

*Rigoletto* y *Don Giovanni* fueron exitosas, y los diseños de Berman para ambas fueron admirados con justicia por casi todos. Pero si usted quiere saber cuál de mis producciones para el Met me complació más, tendría que decir que fue *Electra* con Rudolf Heinrich durante el primer año en el Lincoln Center. Estoy convencido de que esta ópera se encuentra en el medio de la corriente principal del expresionismo alemán –la psicología que Hofmannsthal aplicó a los personajes es protofreudiana, tan alejada de la antigua Grecia como la música que Strauss escribió en respuesta a ello-, y se me dio la libertad de producirla exactamente de esa manera. Pero no puedo decir que obtuve mucha satisfacción del resto de mi ampliada estadía con la compañía. Sin duda, fue mi propia culpa por quedarme más tiempo del que había planeado, y ahora miro hacia atrás a los cincuenta como la década de marcar el paso. Hasta 1960, pasaba gran parte de cada temporada en Nueva York, pues todavía era costumbre que los directores del Met controlaran regularmente las viejas producciones, llamando a ensayos correctivos cuando era necesario y trabajando con los nuevos cantantes para el elenco. Esta práctica ya no está de moda, y, de hecho, ¡se considera ahora degradante que un director sea visto en la ciudad por más de un día después de la première! De modo que mis lazos con el Met se ha aflojado considerablemente a través de los últimos diez años.

*Luego del fin de la Segunda Guerra Mundial, usted empezó a permanecer más y más tiempo en Europa.*

Sí, al principio en Italia, especialmente Florencia, mi primer y favorito «hogar italiano». Ahí fue donde empecé a trabajar con Callas, y la *Vespri Siciliani* que hicimos juntos llevó a debuts para ambos en La Scala. Viajé bastante –Roma, Nápoles, Verona, Palermo, Venecia–, y a la fecha he hecho más de sesenta producciones en Italia.

*¿Pero en 1960, Suiza se había convertido en su residencia?*

Mi mudanza a Zurich marcó el final oficial de mi larga estadía en los Estados Unidos. Cuando me ofrecieron la administración del Stadttheater, lo tomé como una reacción a veinticuatro años de compromiso. No que me gustase el poder administrativo en sí mismo: lo que yo quería era absoluta libertad de elección en repertorio, elenco diseñadores y tiempo de ensayo. Desgraciadamente, mi libertad demostró no ser total en Zurich. Pronto me di cuenta de que

había heredado bastantes cantantes que, a pesar de su demasiada y obvia insuficiencia, no podían ser despedidos. Igualmente tenaces fueron las políticas imperantes de repertorio –una perturbadora tenencia hacia demasiada opereta– y el idioma, una pesadilla de inconsistencias.

Fue Bruno Walter el que me dijo que Suiza era el lugar ideal para la ópera: con un público casi trilingüe, la ópera en el original era una política razonable. Dejando de lado los purismos artísticos, le di la bienvenida a dicha política como parte de mi plan de llevar a Zurcí a jóvenes cantantes norteamericanos ansiosos por armar un repertorio sin el inconveniente de aprender *Manon* o *Bohème* en traducciones alemanas. No obstante, fui cuidadoso en no insistir demasiado o demasiado pronto en el asunto, y luego de hacer un *Otelo* italiano, decidí hacer *Così* en alemán. «¿Por qué nos niegan el texto original?», se quejó la prensa. Pero cuando a *Così* le siguió un *Don Giovanni* en italiano, los mismos diarios decidieron que «hubiera sido mucho mejor en alemán»!

Hasta la escuela de ópera que yo había establecido como taller adscripto al teatro tuvo problemas par funcionar de manera significativa. Puesto que los cantantes-alumnos estaban casi excluidos de las representaciones estables, propuse una representación de una noche de lunes por mes para ellos, con precios reducidos. «¡Imposible!», fue el veredicto oficial: los lunes el teatro debe permanecer cerrado. Mi frustración incluía el hecho de que los jóvenes, que tan raramente podía usa, constituían talentos tales como Gwyneth Jones, James McCracken, Reri Grist y Regina Sarfaty. Así que en mi rechazo a concesiones me encontré hundido en una total desilusión. Presenté me renuncia en 1962.

*¿Y se mudó a Ginebra?*

Inmediatamente, no. Los próximos dos años hice algunas producciones como invitado en el Gran Théâtre, por entonces un teatro de ópera nuevo y admirablemente moderno, pero hasta 1965 no me propusieron hacerme cargo de su administración. Después de la tormenta y escándalo de Zurcí, nadie estaba más sorprendido que yo por esta oferta.

*Pero usted aceptó y ha estado allí desde entonces.*

Mi trabajo en Ginebra ciertamente me ha traído muchas satisfacciones, y con la apertura del Centre Lyrique en 1967 hice un buen comienzo para construir la clase de escuela de ópera en la que había soñado durante tantos años.

*El tema educativo adquiere fuerte relieve en sus tres libros –la necesidad de educar al público tanto como a los artistas. ¿Piensa usted que el futuro bienestar de la ópera depende de sus esfuerzos en esa dirección?*

Su supervivencia depende finalmente de la creatividad, de los dones fundamentales de los que escribirán las óperas del mañana. Pero su bienestar se ve

afectado sin duda por la calidad de sus intérpretes presentes y futuros y el grado de respuesta del público. Ambos pueden mejorar por lo que someramente podría ser descrito como «enseñanza».

Mire, yo no soy un director escénico «brillante» al estilo de Reinhardt o de un Zeffirelli, y, aunque puedo apreciar esa clase de virtuosismo, no es parte de mi naturaleza o de mi meta. Soy el hijo de un profesor, un trabajador dedicado, un hombre que sabe lo que hace, que cree que ciertos aspectos de ese saber hacer operístico puede ser transmitido a otros. La gente dice que Toscanini era un genio, pero para mí sus ideas, sus intuiciones artísticas, no eran el material del genio; eso aparecía en su sorprendente poder para transmitir sus ideas, sentido común, simple y directo, comunicado con el empuje y el impacto de la revelación. En ese sentido, enseñaba a todos los que alguna vez trabajaron con él.

*Los talentos jóvenes de hoy en la ópera, no sólo cantantes sino también directores de orquesta y directores de escena, tienen constantes y crecientes oportunidades para pulir sus habilidades en todos los aspectos de la producción operística. ¿No es eso un signo saludable para el futuro de la ópera?*

En su mayor parte, sí. Pero puede haber cierto peligro en la producción masiva de artistas «bien pulidos». La ópera hoy en día es superior visualmente a lo que solía ser. Cada vez más es factible ver cantantes jóvenes y bien parecidos que realmente *actúan*, dentro del marco de una producción bien concebida y hecha con cuidado. Pero cuanto más extendemos las superficies y dependemos de la técnica para hacer resaltar algo, más arriesgamos perder el poder real expresivo que la ópera puede ofrecer.

Pienso que tal vez hemos malentendido algo básico de los cantantes de los viejos tiempos, cuyas «fallas teatrales» recordamos con sonrisa benigna. Malos actores pueden haber sido, pero lo compensaban con el poder afectivo de su canto. Y no me refiero a la diáfana belleza de la voz. Cuando escuchamos a Caruso cantar «*Se quel guerrier' io fossi!*» deberíamos quedar impresionados tanto por su clara, significativa forma de decir las palabras como por la opulencia del tono. O, por ejemplo, *mi recuerdo de infancia de Schmedes* en el segundo acto de *Siegfried*. ¿Por qué, después de todos estos años, su tratamiento de *una sola frase* —«*Ach, möcht ich Sohn meine Mutter sehen!*»<sup>4</sup> cantada con una voz que hacía tiempo había pasado su mejor momento— *permanece tan*

---

<sup>4</sup>Esta frase aparece en el segundo acto de «Sigfrido» de Richard Wagner. «¡Ay! ¡Si hubiese podido conocer (ver) a mi madre!»; y a continuación el joven exclama: ¡Oh madre mía! ¡Mujer al fin! (Meine Mutter - ein Menschenweib!). Véase C.J.Duverges, *Sigfrido*, Institución Internacional Wagner-Argentina, Ediciones de Arte Gaglionone, Bs. As., 1983, p. 161.



*vívidamente en mi recuerdo?* Es porque, como Caruso, él sabía cómo actuar a través de un medio que estaba en el centro de su actividad artística: la voz que canta.

Ensayando con Vinay el último acto de *Otello*, Toscanini llegaba al punto en que el tenor contempla a la asesinada Desdémona, y repentinamente se detenía con un grito: «¡Vinay, no cante!». Entonces, con una voz trémula y cascada, cantaba la frase él mismo: «*E tu, come sei pallida. . .*». La importancia de estas palabras era tan impactante, transmitidas con tanto sentimiento que Vinay tenía enormes dificultades para igualar el ejemplo del maestro. Los más grandes artistas de la ópera han tenido esto en común –Lehmann, Flagstad, Melchior, Callas–: la habilidad para cantar con sentido, aunque no fuesen del todo convincentes como actores en el sentido convencional.

Por eso, al preparar hoy en día a cantantes de ópera, la técnica superficial no debe desalentar o reemplazar la expresividad que es la única *raison d'être* de la ópera. En la época en que el director de orquesta dominaba la producción, había menos peligro de subestimar este factor; el punto de partida entonces podía ser resumido en esta frase: «*Al principio estaba la Palabra*». En estos días, la realización de los contenidos dramáticos de la ópera está en manos del director y del diseñador. De modo que el cantante, con todo alrededor de él «viéndose bien», es llamado cada vez menos a encontrar sus propios recursos en beneficio de la expresión.

Otro aspecto de la confianza en sí mismos que tenían los cantantes de esa época era el cuidado con que usaban sus dones. No trataban de cantar demasiado o demasiado seguido, y los días previos a una representación eran vividos en tranquila preparación para el gran acontecimiento. Estoy de acuerdo con aquellos que dicen que los cantantes de hoy tratan de obtener demasiado millaje, literal y figurativamente hablando, de sus talentos. Simplemente, no se puede volar de un compromiso a otro la mayor parte del año sin alguna pérdida en la profundidad de lo que se hace. Por eso, debemos evitar el quitarles a los jóvenes cantantes su expresividad personal, reduciéndolos a partes intercambiables y eficientes de una máquina bien aceiteada.

*Otro de sus intereses de toda la vida es la necesidad de una reforma estructural del teatro de ópera, la creación de un teatro flexible adecuado a la más amplia gama de estilos de realización.*

Creí alguna vez que los Estados Unidos serían el lugar ideal para tal reforma, pero el progreso ha sido lento y el resultado inconcluso. Antes de la construcción de un nuevo teatro, hay mucha charla idealista y visionaria sobre facilidades para todo tipo de propósitos, y se mantienen consultas inter-

minables con directores y diseñadores para asegurar que los espacios para la actuación y para el público permitan la máxima fluidez a los diferentes estilos de producción. Pero entonces los arquitectos asumen la tarea y producen un esquema de compromiso que no sirve completamente a los intereses de nadie. ¡Demasiados cocineros! Supongo que Tyrone Guthrie es el que estuvo más cerca de obtener lo que quería en Minneapolis, pero incluso allí su victoria fue sólo parcial.

A pesar de los que dicen lo contrario, la mayor parte de los responsables de la construcción de los nuevos teatros dejan de lado el *hábeas* existente de la literatura sobre la ópera, par no hablar de lo que todavía no se ha escrito, a favor de un reducido segmento de ella: estamos atados fundamentalmente a la convención romántica del siglo diecinueve del escenario enmarcado y del formato realista de los dramas burgueses escritos APRA él. Pero ¡ésta es únicamente una convención entre muchas! Sólo tiene que ver el viejo teatro barroco cortesano de Bayreuth APRA darse cuenta de lo contraria a la ilusión que era la ópera antes de que Wagner modificara sus formas para su propósitos y construyera su propio teatro para realizarlos. Los compositores de ópera empezaron a reaccionar contra las limitaciones del género romántico casi en el mismo momento en que Wagner lo llevó a su apoteosis, y las composiciones operísticas de hoy más interesantes provienen de compositores como Britten, Henze y Penderecki, quienes no pueden y no quieren confinar su visión dramática a la presentación de mirilla de la pieza teatral bien hecha.

*Los actuales compositores de ópera que se sienten encajonados deberían a su vez sentirse alentados por los recientes experimentos suyos en producciones de obras fuera del molde del siglo diecinueve.*

¡Mi interés en esta especie de producción está lejos de ser reciente! No olvide que empecé montando los oratorios de Andel hace más de cuarenta años, cuando estaba todavía en Breslau y Frankfurt. Cuando me asenté en los Estados Unidos intenté continuar con mis experimentos en ese sentido, ideando proyectos para acontecimientos músico-dramáticos épicos con hombres de teatro que pensaban igual, como Norman Bel Geddes y Robert Edmond Jones. Pero era virtualmente imposible encontrar apoyo para estas aventuras, y sólo tres de ellas llegaron a buen fin: una producción escénica de *La Pasión según San Mateo* de Bach en Montreal, una de *La Creación* de Haydn cerca de Denver, y el oratorio *Belshazzar* de Andel en la Universidad de Indiana. Sin embargo, mi entusiasmo por esta forma de teatro musical nunca me ha abandonado, y el éxito de mi montaje de *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Cavalleri en Salzburg, repetido anualmente desde 1968, me ha alentado a planear

producciones similares para Ginebra. Ahora, por ejemplo, estamos preparando *Belshazzar*. Y son ricas las posibilidades para otras obras similares, desde los tiempos de Cavalieri hasta el nuestro. Piense en *La Condenación de Fausto o Moses und Aron*.

*Trabajos que incómodamente clasificamos como óperas...*

Incómodamente, porque es obvio que no pueden ser presentadas con propiedad dentro de los límites del teatro de ópera del siglo diecinueve, límites que además impiden la alianza largamente esperada entre la televisión y el teatro musical.

*En los últimos años usted ha estado haciendo videograbaciones de algunas de sus producciones de Ginebra. ¿Cómo funciona esto?*

La idea básica es planear un montaje teatral compatible en todas las formas posibles con la grabación televisiva. Incluso dentro de la convención del teatro de proscenio mucho puede hacerse para acomodar la fluidez cinemática del medio, con tal que sus necesidades hayan sido tomadas en cuenta desde el principio. El problema queda ya minimizado con un escenario giratorio. Los cuatro decorados básicos para *La Traviata*, por ejemplo, pueden ser extendidos rápidamente a seis o siete lugares diferentes; el *boudoir* de Violetta en París, interior tanto como exterior en el segundo acto, y así sucesivamente.

Este esquema permite, por supuesto, cambios de escena durante la función real en el teatro. Y luego, durante las sesiones cerradas hechas especialmente para la TV, los cambios sobre escena permiten una variedad de ángulos, incluso con pocas cámaras estacionarias. Tuvimos un arreglo de esta especie cuando hicimos la versión original de *Boris* el año pasado, en colaboración con la televisión francesa y suiza, y *Rappresentazione* fue grabada en una producción de Salzburgo para Eurovisión. Funciona, pero no es lo ideal. Lo que deberíamos tener es una función verdadera con público habitual que pudiera ser grabada simultáneamente. Esto requeriría del mismo teatro «liberado» del cual hablábamos antes.

Imagínese un área para la actuación que pueda estar rodeada de público en tres lados. La platea semicircular surgiría desde el escenario hasta donde están situados los palcos usualmente; en lugar de éstos, una profunda abertura circunda los asientos de abajo; y arriba, más hileras de asientos, correspondientes a los lugares alga de un teatro normal. La abertura semicircular es el punto estratégico de toda la serie de cámaras de video ocultas, dirigidas sobre el escenario y libres para buscar ángulos de la misma manera que en la planta de un estudio de televisión. Podrían hacerse tanto transmisiones en directo como grabaciones, sin incomodar al público o a los artistas.

*Esperanzadamente, ¿el teatro de ópera del futuro?*

Sí, pareciera que hemos andado todo el camino desde los días de la ópera iluminada a gas hasta algún lugar de su futuro electrónico. Y como usted me pidió que recordara sólo mi propio pasado en la ópera, ¿no cree que deberíamos detenernos aquí mismo?