

## FOBIA: ¿SÍNTOMA O ESTRUCTURA? :

Algunas consideraciones a partir del libro de Pierre Rey

*Una temporada con Lacan*<sup>1</sup>

**Ricardo Diaz Romero**<sup>2</sup>

### **- I : Tres puntales para abordar la pregunta que nos convoca:**

La pregunta que nos convoca: “Fobia: ¿síntoma o estructura?”, acarrea efectos sobre lo que constituirá la dirección de la cura. Decide, además, acerca de lo que un psicoanálisis puede ofrecer a un discurso que nos pone ante la palabra “fobia”. Para abordarla se podría recurrir a tres puntales : el primero será atender la indicación de Freud de tomar “caso por caso”, es decir otorgar la palabra a la singularidad, para que la misma haga obstáculo en el momento en que vayamos a intentar el pasaje a la universalidad implicada en la formalización de un concepto. En otras palabras, propondré fragmentos del relato en una fobia esperando que de este modo, nuestra pregunta, ahora pregunte: ¿de esta fobia, qué podemos decir, síntoma o estructura?

Nuestro segundo puntal - a diferencia de cuando se le da la palabra al analista para hablar de una fobia -, será otorgar la palabra a quien, en ese análisis, estuvo como analizante. Con esto no haría sino aceptar esa apuesta de Lacan que consiste en confiar en lo que llamamos “testimonio”, para hacer progresar y sostener al discurso del psicoanálisis. En otras palabras, los fragmentos del relato en una fobia, serán letras del relato de un analizante.

El tercer puntal será tomar - de entre todas las líneas que se abren al hablar de una fobia - la problemática dentro de un dominio al que nos invita Lacan en su Seminario “*De un Otro al otro*”, en la reunión número 18<sup>3</sup>, me refiero a: “***la función del objeto ‘a’, dentro del campo visual***”. Allí Lacan escribe esta función comenzando con lo siguiente:

---

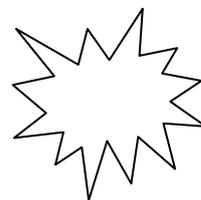
<sup>1</sup> P. Rey – *Une saison chez Lacan* – Ediciones Robert Laffont – París – 1989 – (Está traducido al español como *Una temporada con Lacan*).

<sup>2</sup> Miembro de la Escuela de Psicoanálisis Sigmund Freud – Rosario. Tel: 00-54-341-4250805 / 4243625 – E-mail: <diazromero@infovia.com.ar>

Fig. I

La Fig. I, indica un plano infinito o un espacio en blanco. Ahora, si pintamos allí una *mancha* – utilizo el término que Lacan pide prestado a la pintura: *tache* -, ya estamos ante el diseño, la escritura, de una escena donde hay una “figura” y un “fondo”:

Fig. II



Pueden escoger, en esta Fig. II, por ejemplo la figura es un astro sobre el fondo de un cielo. O, podría ser que la figura fuese un vidrio y el fondo lo que se entrevé por un agujero.

A esto se le podría agregar un “encuadre gráfico” que lo haría “cuadro”:

Fig. III



---

<sup>3</sup> J. Lacan – Seminario XVI – 1968/1969 – *De otro al otro* – Inédito – Transcripción de Jacques Nassif, publicada por los CCAF, para uso interno de sus miembros - Reunión del 30 de abril de 1969.

A estos dos tiempos de la constitución de esta combinatoria, los encontraremos, reiterándose, en los diferentes fragmentos del relato de Pierre Rey.

Tenemos, así constituidos figura y fondo, y un encuadre que, nos sirven para escribir los tiempos constitutivos de acuerdo al modo que nos indicara Lacan en la referencia mencionada; y que, para presentarlos para nuestra discusión, he escandido en nueve puntos:

1 – Tenemos aquí un **“entre dos: la sensación, es decir el sujeto, e inmediatamente, el mundo de lo sentido”**<sup>4</sup>.

2 – A esto, Lacan le agrega una tercera cosa - como si fuera lo más elemental -, diciendo así: **“Es preciso que se despabilen – dice -, para hacer intervenir como tercer término, muy simplemente, a la luz”**

3 – Incluyendo, con la luz, un tercer término, pero destacando inmediatamente que: **“el objeto “a” nos ha indicado suficientemente que la solución del problema de la visión no es simplemente la luz”**.

4 – A partir de esto comienza a especificar la función del objeto ‘a’: **“El objeto “a”, en lo que concierne al campo escotofílico, es ese algo que falta detrás de la imagen”. “Lo que se destaca es que falta algo en lo que está dado como imagen, problema cuya única solución es el objeto “a”, en tanto que es falta precisamente, o si quieren, en tanto que mancha [tache]”**.

5 - Aquí Lacan precisa que: **“la definición de mancha, es justamente eso que, en ese campo se distingue como un agujero, como una ausencia”**.

6 – También redefine la función de la mancha desde el objeto ‘a’: **“Poner la mancha, como esencial y estructurante, a título de lugar de falta en toda visión, poner la mancha en el lugar de tercer término del campo objetivo, poner la mancha en el lugar de la luz, como los antiguos que no podían impedir hacerlo – y ahí estaba su incoherencia -, [desde el objeto a] he aquí algo que ya no es incoherente”**.

7 – En este punto es donde, el maestro, indica el modo en que esto lleva, en un análisis, desde el campo de la visión, y por la metáfora, hacia el campo del deseo: **“Si nos damos cuenta que este efecto de metáfora encuentra en el objeto ‘a’ su concepto, y que se trata de la metáfora del punto negado en el campo de la visión, como puesto en el principio de lo que hace no su despliegue, más o menos de espejismo, sino de lo que allí abrocha al sujeto (en tanto ese sujeto es algo cuyo saber entero está determinado por otra falta, más radical, más esencial, aquella de lo que lo concierne, en tanto ser**

*sexuado), está allí lo que hace aparecer cómo el campo de la visión se inserta en el deseo”.*

8 - *“Y después de todo, por qué no hay modo de admitir que lo que hace que haya vista, contemplación, o todas esas relaciones que retienen al ser hablante, que todo eso no tome verdaderamente su abrochadura, su raíz, más que en el nivel mismo de lo que, por ser mancha en ese campo, puede servir para taponar, para colmar lo que en este campo es la falta, la falta misma perfectamente articulada como falta, a saber ese término que es el único gracias al cual, lo que en ese campo es del ser hablante, puede ser localizado en la mirada por lo que es de su pertenencia sexual”.*

9 - *“Lo que importa, es entonces situar la mirada, en tanto que subjetiva, por ese algo que el [sujeto] no ve, lo cual hace pensable que el pensamiento mismo se asocia con lo siguiente, y solo con esto: que él es censura. Es lo que permite articularla a ella misma metafóricamente, como haciendo mancha en el discurso lógico”.*

Hasta aquí el fundamento lacaniano para esta propuesta que nos permitirá situar – entre otras cosas -, al peligro desconocido, ese peligro del que se habla en cada fobia. Situarlo como un peligro *extimo*, es decir, como un peligro pulsional y más precisamente del segundo momento de la pulsión escópica: el momento de “ser mirado”, por la propia mirada.

## - II : Presentación de un fóbico:

Escuchemos, entonces, lo que nos cuenta un testimonio escrito, acerca del padecimiento fóbico <sup>5</sup>:

“Tres meses después del comienzo de las sesiones, la mayor parte de los síntomas aparentes que me condujeran al análisis, habían desaparecido. Parece que yo era fóbico. El Gordo [su amigo, psicoanalista] me lo había revelado. Tenía razón. Mi vida estaba tejida de sensaciones molestas cada vez que sobrevenían algunas situaciones típicas la mayor parte de las cuales procedían de una *comedia social* [la instalación de una escena, una escena que no se constituía sin más, sino poco a poco, como vamos a ver], entrar en un almacén, saludar, quisiera un paquete de café, encontrarme en una multitud, llegar a un lugar saliéndome del modo más insignificante de la norma formal

---

<sup>4</sup> J. Lacan – Idem.

<sup>5</sup> - Pierre Rey - “*Une saison chez Lacan*” – Ediciones Robert Lafont – París – 1989 - (páginas 76, 77)

de vestimenta, el cruzarme con alguien que no tenía ganas de ver, **aparentar**, por cortesía ( ... )

“Tantas torturas benignas que me dejaban macilento, hosco, la frente húmeda, devastado por un irreprimible anhelo de huir”. Y, efectivamente, quien escribía esto, huía todo el tiempo recorriendo el mundo.

“Estas torturas se habían desvanecido momentáneamente bajo la presión específica de un tiempo de la cura. Así, de golpe, y con delicias nuevas, yo jugaba a experimentar el alivio de la ausencia de las mismas: dos baguettes, por favor, seis yoghurts y un paquete de manteca: tal como la voluptuosidad del reumático liberado de un lumbago”. Es decir, que entraba y la escena ya estaba allí montada.

“Confesarlo hoy [después de diez años de análisis, más otro tiempo transcurrido desde su finalización] me hace sonreír: porque hoy, yo estoy tan fóbico aún. Pero, mientras tanto, he negociado con mis fobias.

“O no me pongo más en posición de tener que experimentarlas, o, considerándolas como el *accidente de un tiempo vacío* – en cursivas en el original -, sufro a las fobias con la resignación preocupada a la que invitan las fatalidades exteriores”. Volveremos a esto para hablar del final posible para el análisis de una fobia.

“En la época en que no cesaba de sentir sus efectos, las fobias no eran más que señales de alarma de devastaciones más profundas que no iban a tardar en manifestarse.

“Pero a eso, yo lo ignoraba aún.

“La mirada fija, continuaba casi todos los días escalando los peldaños de la escalera en espiral del 5 de la rue de Lille”. El consultorio de Lacan.

### - III : Un lugar para la mirada en el “practicable”:

Una pista – colocada en el relato del modo más nimio y casual - me situó en este sesgo por el que quiero plantear hoy las cosas: se trata un detalle acerca del modo con el que Lacan constituyó el “practicable” para el análisis de esta fobia, esta pista es cuando Pierre Rey escribe: “Por la buena razón de que allí nada se calla, el diván es la mejor cámara de eco – en lo que a mí concierne, *diván* debe tomarse como metáfora pues en el curso de mi análisis, las sesiones se desarrollaron siempre *frente a frente*, yo allí no me acosté jamás”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> - Idem – p. 121.

Dicho en otras palabras, para constituir la escena en el análisis, siempre, habría sido preciso contar con un montaje para el circuito escópico, sostenido, quizás, en la transferencia, por la mirada del analista.

Así, situados en ese practicable, vamos a escuchar algunas experiencias en las cuales le fue necesario constituir una escena con elementos del campo escópico, cuando, como lo ha relatado, asomaba un desvanecimiento subjetivo.

La primera de ellas, es paradigmática, al respecto, en tanto nos muestra, como en cámara lenta, la constitución de la escena:

A) **Me “vi”**:<sup>7</sup> “A los 5 años yo pintaba. A los 14 soñaba con envejecer. La vejez sería dulce. Cada día que se escurría me acercaba a la maestría total, ese instante enigmático en el que los creadores de genio acceden finalmente a la intensidad del color puro para penetrar, orillando la muerte, el corazón absoluto de su vibración.

“A los 28, una tarde de noviembre, en el tumulto de los llamados, el tecleo de las Rémington y la bruma de los cigarrillos, por una especie de desdoblamiento, yo devine por un instante espectador de mí mismo y me “vi” [ y tenemos aquí el cuadro en el que lo situó su mirada, eso que aquí entrecomilla como “vi”]: el pucho en los labios, una terrorífica pila de papeles sobre mi escritorio, un teléfono en cada oreja para escuchar sin entender gente cuya identidad desconocía. La pregunta me traspasa: ¿Dónde estaba yo (je)?”.

Veremos que, una vez encontrado *je* en la escena, en el cuadro, eso da lugar al registro de la palabra y rápidamente la escena vira hacia la trama del edipo:

“En el escritorio de un periódico. ¿Haciendo qué? Crónicas “parisinas”.

“Eso era absurdo, si yo era pintor, ¿entonces?

“El inconciente no se inscribe sobre una recta.

“Mi padre. Para enriquecer lo que llamaba mi “bagaje” (eso que impide avanzar tan rápido cuando uno se desplaza) soñaba para mí un saber universal.<sup>8</sup>

“Una mañana, tuvo esta extraña frase:

“- Quizás deberías aprender dactilografía.

“- ¿Por qué? Si yo soy pintor.

---

<sup>7</sup> - Idem – p. 58/9.

<sup>8</sup> - Idem - Que ese “bagaje” paterno fuera algo que le permitiera algún anclaje, no era poca cosa para quien escribió que “cuando los objetos y las horas pueden multiplicarse hasta el infinito en la abrumadora profusión de su abundancia, los rostros y los paisajes se intercambian sin que cambie la estación de un eterno verano, ellos no son más que la marca de un vacío en el que nada se inscribe, salvo otro vacío.” – P. 94.

“- Nunca se sabe. Si un día quisieras hacer periodismo.

“Este intercambio no habrá durado más que diez segundos. Lo había olvidado completamente. Quince años más tarde él me retornó a la memoria en la medida en que el anhelo secreto de mi padre, el de devenir *otro*, él también, a través de mí, estaba realizado.”

Las páginas siguientes siguen el paso desde las imágenes a las letras.

Escuchemos, ahora, en los dos relatos siguientes, la marca recurrente de los dos instantes – dibujados en las Fig. II y III -, en los que se presenta – insisto en decir: como en cámara lenta -, esta vez la constitución de la escena y de la escena sobre la escena<sup>9</sup>:

#### B) Moscú:

“Moscú, media noche, un 31 de diciembre. Salgo de un restaurante lleno de clamores y de vodka, contorneo el Metropol y arribo a la Plaza Roja. Su infinito está bordeado allí por la Basílica de Santa Sofía el oro de cuyas cúpulas bizantinas destella bajo las baterías de proyectores. Dirigidos hacia las nubes, ellos iluminan el revoloteo de nieve que caen de un cielo bajo.

Un borde para el infinito, un destello como la terceridad de la mirada.

“Perdidas en la perspectiva sonora de esta inmensidad, algunas sombras arrebuajadas se agrupan alrededor de un acordeonista adosado al muro del Kremlin.”

Desde la primera escena pasa a la perspectiva sonora.

#### C) Lago de Irlanda:<sup>10</sup>

“Primavera e Irlanda Country Wicklow, al oeste de Bray y al norte de Rounwood. En la base de un círculo de montañas, un lago negro. Sobre sus orillas, salido directamente de una leyenda celta, un castillo blanco [una escena]. Tres de la mañana. He cenado en el castillo. Salgo. Mis amigos cierran la puerta. [Cae la escena]. Jamás hubiera imaginado que algo pudiera ser tan negro como esta noche en la que se montaban las estrellas. Subo a mi auto. Y veo: puntos luminosos que danzan delante e mis ojos. [Comienza a construirse la escena con la división entre el veo y esos puntos luminosos desde donde va a ser mirado]. Se deslizan lentamente sobre un fondo de árboles inmensos nacidos de los misterios de la floresta de Brocélaunde. Enciendo los faros. Aparecen en su haz una multitud de ciervos y de gamas. [Ya, ahora, la escena sobre la escena, el significante poblando ese mundo que se fue armando en cámara lenta]. Desciendo. Ellos no huyen. Me inmovilizo en su centro largo tiempo. Más tarde, una vez que llego al extremo de la

---

<sup>9</sup> - Idem – P. 96.

<sup>10</sup> - Idem – P. 96/7.

ruta que escala desde el lago hasta la cima de las colinas, apago el motor, salgo del auto y me apoyo sobre el capot para escuchar el silencio inaudito de la noche. Una evidencia, yo soy el único hombre del planeta, el primero, el último.

“Estos instantes, ¿Moscú? ¿el lago negro y los ciervos? ¿A qué se ligaría la insistencia de su recurrencia?”

“Algo que simultáneamente allí se abrocha, las separa y las liga en una idéntica trascendencia: **la intensidad. Border-line** en el lugar donde se experimenta la vida y se anuncia la muerte, ella se eclipsa por ser **demasiado**: demasiado, como un sonido perfecto que duraría demasiado tiempo, un color demasiado puro, un amor demasiado violento, una belleza demasiado dolorosa. **Demasiado**.”

“En apariencia nada se opondría a que el goce fuese eterno, sino **el demasiado** de la intensidad y **la intensidad de ese demasiado** que hacen sonar precisamente las campanas de difuntos de su anulación.”

#### - IV : “La única vez que le dije que no”:

Parece que el análisis transcurría entre: por una parte, un discurso que se sostenía desde el trazo que hacía imagen; y por la otra, un decir que se anudaba con un trazo que tenía, ya, el estatuto de lo que Lacan llamó la letra. Esas alternancias están – a mi modo de ver - en los relatos de las páginas 110 a 114.

En ese contexto relata que llevó, para mostrarle a Lacan, es decir para ponerlo ante su mirada, el único ejemplar de un libro de historietas dibujado por él. Lacan le habría pedido, según el relato, que se lo obsequiara ... y el analizante se negó : “Fue la única vez que le dije que no”.

En una evidente denegación, a continuación<sup>11</sup>, relaciona este decir que no a Lacan y lo que sigue. Esto toma su importancia, *après-coup*, cuando luego del final de su análisis, cuando termina de escribir el libro objeto de este comentario, dice que puede ir a ver Lacan sin temor a sus críticas, en su lengua escribe: *les foudres*, cuyo singular, *foudre*, es el rayo. En este punto del relato, es como un rayo que le cae la mirada:

“Sin ninguna relación con lo que lo había precedido, una tarde”, viernes, al despedirse, Lacan le deja un número de teléfono para ... “un caso de necesidad”. Esto lo conmueve, al llegarle desde ese pasaje al acto de su analista; esto no le llega como su

---

<sup>11</sup> Op. Cit. – 113.

propia pregunta, sino que le llega como la amenaza de su propia mirada retornando sobre sí. Esto es lo que relata:

“Las sesiones precedentes habían sido muy duras.

“Yo estaba desprovisto de dinero y agregado a mi confusión, la extensión de mi deuda me privaba de toda fuente, de toda inventiva para procurármelo. A la altura del Lutecia, dejaba la rue de Sévres para tomar sobre la izquierda, el boulevard Raspail. Allí pensando en esto, me doy cuenta que no buscaba parar un taxi - ¿quizás no tendría el dinero para pagarlo?

“Entonces me descubrí en la acción de hurtar rápidamente los ojos de una vidriera que me había enviado mi reflejo.

“Para lo que sigue, ese reflejo tiene su importancia: como preámbulo, él me fuerza a precisar que, más que ser visto, jamás me había gustado mirarme.

Reitero que tenemos aquí la posibilidad de situar el peligro, no ya desconocido sino el peligro pulsional: no en el ver, sino en la vuelta de la pulsión, el ser mirado, el mirarme desde mi ojo separado por la división subjetiva.

“Desgraciadamente, yo estaba demasiado visible para mi gusto. De donde provenía, el malentendido permanente entre la *imagen* que yo proyectaba y mi rechazo obstinado de esos *signos exteriores* a los cuales no podía identificarme, precisamente porque me los atribuía como una superioridad.

“¿Que superioridad?

“*Interiormente*, vivía demasiado mal conmigo mismo para aguantar muy largo tiempo esta fractura entre lo que yo era y lo que tenía el aspecto de ser: ¿ya que no me reconocía en la mirada del Otro y que, por otra parte, yo no existía para mi propia mirada, *donde*, y *cómo*, podía verme?

“La violencia de mis reacciones respecto a todo cumplido relativo a la *apariencia* me metía la pulga en la oreja: ¿por qué ese montar en la rabia fría? ¿En qué era tocado? ¿Donde se escondía el insulto? <sup>12</sup>

“Pero en el momento en el que marchaba bajo la lluvia en dirección a Danfert-Rochereau, yo lo ignoraba aún. El conflicto de identificación imaginaria con mi *imagen* permanecía siempre.

---

<sup>12</sup> Respecto de estas preguntas y la respuesta que razona Pierre Rey, opino que se trataría no de la forclusión de la ebriedad narcisística de estar en un pie de igualdad con los adultos, sino de **un demasiado** de su propia mirada que no encontró otra salida que esa forclusión de la mirada a lo real, desde donde retorna de allí “donde se escondía ese insulto”

“Eran las ocho de la tarde. Poco antes de cruzar el boulevard Montparnasse, allí, sobre la derecha, mi atención fue atraída por una cortina cerrada sobre una especie de nicho de donde brotaban, a la altura de mis pies, destellos de neón”

Una vez más con un destello, con una luz, comienza la construcción de la escena, del cuadro; pero esta vez parece haber una diferencia que se lee en una serie de verbos en pasado simple del indicativo, en la primera persona del singular ; marcadamente diferente al relato de las escenas “Moscú” y Lago de Irlanda”, donde la primera persona está conjugada en presente del indicativo :

“La abrí y me encontré ante un taburete negro dirigido hacia una cámara de Photomaton. Comprendí que el momento donde jamás estuve finalmente había llegado: el de *mirarme*. Llovía cada vez más. Aparte de algunos autos que levantaban espigas de agua, la avenida estaba desierta. Ningún paseante. Entré en la cabina, corrí la cortina detrás de mí, me instalé sobre el taburete y junté lo que me quedaba de coraje para imponerme la terrible prueba de ofrecer al aparato mi rostro de ahogado.

“Tal cual.

“Tal como debería tener que afrontarlo, quizás por primera vez, yo, con mis ojos, y no percibido por los ojos del Otro”. Es decir, desde el desgarramiento de la división entre el sujeto y el objeto “a”. Entre yo, como *percipiens*, y lo más propiamente libidinal, separado de mí y percibido en el campo del *perceptum*: el objeto “a” como mirada.

“Algunos segundos más tarde, la máquina entregaba sus instantáneas.

“Yo me esforzaba a mirarlas bien de frente.

“De modo entonces, que este hombre joven, desconocido, con el rostro pálido chorreando lluvia, con las mechas negras pegadas sobre la frente y con la mirada en la que se sentía la probabilidad de que la misma se hurtara, ese era yo (moi).

“Exacto, ese era yo.

“¡Y mierda! <sup>13</sup>

#### - V : Sostenido por una historia de miradas:

Aquí solo incluiré las referencias a las páginas 182 y 183, donde encontré un anudamiento con sus ancestros y con la historia que lo trasciende: Irlanda y sus “Georgian´s Doors”; la pintura inglesa “que no existe” por la negación de la mirada; el

*trompe l'oeil* que se ofrece “a partir de ese fenómeno cultural donde el uso del ojo está proscrito, ¿cómo sorprenderse que tan pocos, paralizados por la prohibición de *ver*, estén dotados para *mirar*?”

Extenderme allí excede el espacio de este trabajo, si bien no excede, de ninguna manera a la problemática que nos convoca.

## - VI : El paso de las estaciones ante la ventana:

Terminado el análisis, a P. Rey le es necesario escribirlo, aún cuando para ello ha debido transcurrir un buen tiempo. Ya no se trata del tiempo eterno que nos hacía leer, en la página 94, cuando da cuenta de su huida hacia delante, trazando marcas que limiten la infinitud de un mundo al que se le borra el horizonte a cada momento: “Cuando los objetos y las horas pueden multiplicarse hasta el infinito en la abrumadora profusión de su abundancia, los rostros y los paisajes se intercambian sin que cambie la estación de un eterno verano, ellos no son más que la marca de un vacío en el que nada se inscribe, salvo otro vacío”; sino que en el tiempo del testimonio escribe:

“Yo escribía.

“Mis ventanas daban sobre un parque. Durante trece meses, hasta que conseguí redactar 1200 páginas y terminé mi novela, seguí el rodar de las estaciones en la metamorfosis de los castaños centenarios”.

El efecto anhelado se había realizado: a partir de ese momento, podía volver a rue de Lille las veces que quisiera sin temer los reproches [*les foudres*] de Lacan. Cuando el libro apareció, le ofrecí un ejemplar: “**Para Jacques Lacan, quien me ha devuelto el uso del ojo y la posibilidad de la palabra**”.

“En relación con lo que le debía, una pálida dedicatoria”.<sup>14</sup>

Insistiendo en abordar nuestra pregunta mediante el caso por caso, he intentado traer elementos del relato de un análisis. Considero que por el sesgo que nos ofrecen estos fragmentos del relato de esta cura, se perfilar importantes indicaciones acerca:

- 1 - de la dirección de la misma,
- 2 - de los lugares que la estructura ofrece al analista en la transferencia,

---

<sup>13</sup> - Iden – P. 118.

<sup>14</sup> - Iden - P. 154.

3 - de la función del objeto a en el campo de la visión, el pasaje de su estatuto de *mancha* a la metáfora de la falta y por tanto a la relación con el deseo y la sexualidad.-