

Los tres nudos del homenaje de Lacan a Duras

*Marco Antonio Olavarria Vega**

Resumen

En este trabajo se abordan los tres anudamientos enunciados por Jacques Lacan en el “Homenaje a Marguerite Duras del arrobamiento del Lol V. Stein”: los tres ternarios muestran cómo los personajes involucrados en cada uno de ellos se entretrejen a través de la mirada, y el amor y los distintos efectos que provoca la fascinación. Es el amor Lacan, en su variedad del amor-que-no-obtuvo, el que será interpelado por las tres Marguerite. Arrebatado por cada una de ellas, dará una respuesta en el campo de la letra.

Palabras clave: mirada, objeto a, metáfora del amor, fascinación, nudo.

Abstract

This work deals with the three knots enunciated by Jaques Lacan in the “Tribute to Marguerite Duras of the outburst of Lol V. Stein”. The three elements show how the characters involved in each one of them are interwoven through the gaze and love and the different effects that fascination provokes. It is love Lacan, in his variety of the love-that-he-did-not-obtain, the one that will be questioned by the three Marguerite. Caught by each of them, will by and answer in the field of the letter.

Keywords: gaze, object a, metaphor of love, fascination, knot.

* Profesor en la maestría en Clínica Psicoanalítica, sede alterna Ciudad de México de la Universidad Autónoma de Zacatecas, colabora con la Asociación de Familiares y Amigos de Personas con Esquizofrenia, A.C. (AFAPE), y practica el psicoanálisis. Correo electrónico: [ubu13celda16@yahoo.com.mx].

Recibo muchas cartas de gente que siempre me dice lo mismo, acerca de Lol V. Stein, siempre, siempre es: "Lol V. Stein soy yo..." Lo más hermoso que me hayan dicho acerca de Lol V. Stein, fue un crítico, fue esto: "Fui yo quien escribió Lol V. Stein". Pero el peor artículo que tuve sobre ese libro fue sin embargo escrito por Jaqueline Piatier en Le Monde, es decir, una mujer. ¿Y quien sacó a Lol V. Stein de su ataúd? Fue sin embargo un hombre, fue Lacan (Duras, 2005b:135).

Actualmente olvidada, una de las acepciones de la palabra francesa *hommage* —aquella que se refiere al hecho de tener relaciones sexuales—¹ ahora nos resulta proverbial para señalar que en cuanto al “Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein” (Lacan, 2012:209-216), Lacan no saldrá bien parado; aun cuando en otro momento haya rendido homenaje a la mujer castradora como vehículo para la realización del deseo: “Sin perjuicio de convocar su propia angustia, e igualmente la del hombre, la mujer castradora, lejos de ser el espanto que se dice, es para Lacan aquello a lo que conviene rendirle el debido homenaje en tanto que pasa por ella la realización del deseo” (Allouch, 1999:7).

Si bien el “Homenaje...” tenía la función de reconocer a la escritora y a la mujer, Lacan no pudo ser el *al-menos-uno* de Marguerite, a pesar de que gracias a él, la novela pudo circular más allá de los medios académicos. La publicación de la novela *El arrebato de Lol V. Stein* (Duras, 1997b) puso en riesgo a Marguerite Duras de caer en el ostracismo a consecuencia de su estilo arriesgado. Ante esa amenaza del exilio literario, ella tendrá un encuentro decisivo con Jacques Lacan, quien, con su “Homenaje...”, sacará de manera definitiva al personaje de su ataúd y contribuirá a hacerla una escritora popular.

Mucha tinta ha corrido acerca de este trío de personajes, pero sin duda, fue Lacan quien contribuyó de manera inequívoca a proporcionar los lazos con los cuales anudarlos. Si bien es cierto que en su “Homenaje...” Lacan puntuó con precisión de filigrana los tres

¹ Allouch (2011:117) cita la definición “todavía presente en [el diccionario] *Le Robert*: Dícese del hecho de tener relaciones sexuales, en el caso del hombre”.

nudos y los tres personajes involucrados en cada anudamiento, no es más cierto que se ha punteado de manera abusiva a uno de los nudos, bordado de manera marginal al segundo y, con el tercero, se ha deshilachado el chisme, la anécdota y la elucubración.

El plano de la trama y de la urdimbre

De una manera sencilla, en la trama de la novela una joven hermosa es desplazada de los surcos de la cordura, cuando otra igual de hermosa huye frente a sus ojos con su prometido. Pero esta trama tiene una urdimbre, donde el primer hilo es colocado de manera disimulada en la novela a través de la *falsa semblanza* evocada por Tatiana Karl –la mejor amiga de Lola Valerie Stein– y, con la claridad que proporciona el destino, asegurará que a su amiga siempre le faltó algo *ahí*, carecía de corazón. El segundo hilo de la urdimbre es la escena del baile que constituye uno de los centros de la novela y uno de los agujeros del anudamiento. La repentina aparición de Anne-Marie Stretter, enfundada en un traje negro de doble forro, provocará la fascinación de Lola Valerie Stein y de su prometido, Michael Richardson. Durante toda la noche, Lola Valerie Stein será el centro de las miradas hasta su desvanecimiento, cuando ya no pueda verlos por la intromisión de su madre entre ellos. Después, sólo habrá despojos de lo que fue Lola Valerie Stein. En estado delirante, por primera vez pronunciará su nuevo nombre: Lol V. Stein y así saldrá a caminar sin rumbo ni destino, buscando sin saber lo que ha perdido. El tercer hilo de la urdimbre que teje la trama adquiere las características de un puente, pues es así como opera la transición entre Lola Valerie Stein y Lol V. Stein, en la que el matrimonio con Jean Bedford, el traslado a la ciudad de U. Bridge, el orden riguroso con el que mantiene su hogar y el respeto irrestricto de los horarios en un afán de controlar el tiempo y el espacio caracterizarán esos diez años de exilio. El cuarto hilo de la trama, que sí hace nudo con la urdimbre, constituye el otro centro de la novela. Lol V. Stein regresará diez años después a la casa familiar a su cita con el destino. El error en el

trazado de un sendero y la reverberación de una frase, la harán salir de su inmovilidad y resquebrajarán un orden inmutable. Verá a su ex mejor amiga, Tatiana Karl, llevar puesto un traje negro para dirigirse al encuentro con su amante Jacques Hold en el cual capturaré la mirada de deseo hacia las mujeres. El amor de Jacques Hold por Tatiana Karl es lo que amaré Lol V. Stein; ama el amor de otro. Ella seguirá a los amantes hasta el hotel, sólo para recostarse sobre el centeno y verlos ocasionalmente asomarse a la ventana. Finalmente, después de volver a estar en el salón de baile donde perdió a su prometido, tendrá otra crisis delirante. Será entonces cuando Lol V. Stein llegue frente al Hotel des Bois antes que Tatiana Karl y Jacques Hold, y mire hacia la ventana del cuarto donde se encontrarán los amantes. Ha vuelto sólo para reposar sobre el centeno, cansada del viaje del día anterior y mirar lo que no puede ver y, al fin, enloquecer.

En el relato de la novela hay una apariencia de repetición de las escenas, pero tiene todas las características de un anudamiento, nos dice Lacan en el “Homenaje...”. No se trata únicamente de la repetición, sino de cómo se repite y quién lo repite. Lacan nos propone tres anudamientos, en los cuales los participantes del nudo se anudan gracias a un tercero. Lo que la escritura durasiana rehace no es la escena, sino el anudamiento, y lo que ese nudo encierra es lo que fascina. El primer ternario estará integrado por Lola Valerie Stein, Anne-Marie Stretter y Michael Richardson. En el segundo ternario estarán Tatiana Karl, Jacques Hold y Lol V. Stein. A pesar de que el ternario del tercer nudo no proviene de la trama de la novela –Marguerite Duras, Jacques Lacan y el arrebato de Lol V. Stein–, Lacan en el “Homenaje...” lo introduce como un “límite de su método”, pues supone que el saber sabido de Marguerite Duras mostrado en la narrativa de *El arrebato de Lol V. Stein*, converge con el uso del inconsciente.

Primer anudamiento que cifra tres

El centro no es igual en todas las superficies. Único en una meseta, en todas partes en una esfera, en una superficie más compleja puede formar un curioso nudo. Es el nuestro (Lacan, 2012:212).

Lola Valerie Stein es desplazada de la posición de amada por la presencia arrebatadora de Anne-Marie Stretter. La mirada en posición de objeto a, la ha colocado en un estado de fascinación, un goce excesivo que termina por derrumbarla. Lola Valerie Stein no será excluida sino desalojada en calidad de desecho.

En este anudamiento la escena del baile reviste el carácter de *mise-en-scène*, sobre la cual Lola Valerie Stein montará su mundo. En la escena, Lola será despojada de su amante como de un vestido –dirá Lacan–; en ella, ahora desnuda, Lola cumplirá la función de velo que cubre el objeto del deseo. En la narración asistimos a una puesta en escena de continuidad, como si fuera un vaporoso *travelling*. Ahí, el mundo de Lola Valerie Stein quedará anclado a la eternidad del tiempo de toda noche. Únicamente la interposición de la madre entre ella y la huida de los amantes desapareciendo del campo de su mirada hará imposible la continuidad de la escena y, con ello, el ocaso de la fascinación. La rueda del tiempo volverá a girar, como un torbellino la hará desfallecer, decaer en una etapa refractaria, detumesciente y desvanecida en su potencia; quedará expuesta a los terrores de la angustia. Sabemos que detrás del velo se encuentra el falo en tanto falta, y a nivel del campo escópico, será la mirada como objeto *a* símbolo de la falta.²

² A propósito de la mirada, en su seminario “Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis” (1987) Lacan tomará como referencia el cuadro pictórico y situará en el mismo lugar al sujeto. Es el punto de mirada, punto desde el cual todo lo que es luz mira y, gracias a ello, algo se dibuja en los ojos que no es únicamente el objeto, sino también lo que se desprende de él, chorros de luz iridiscente que permite configurar la profundidad de campo y cautiva al sujeto. Entre el punto de mirada y el espectador se encuentra lo que Lacan en diferentes momentos llamará *mancha*, *velo*, *pantalla* o *muro*, y es lo que cautiva

Recordemos que, por una noche, Lola Valerie Stein ha sido el centro de las miradas, en ella han concurrido, la han rodeado, la han circundado. Ella es la mirada. Así como la identificación la hace mirada, también será deyectada, rechazada, expulsada fuera de la escena cuando los amantes huyan con la aurora, cuando los amantes no puedan sostenerla más como mirada. ¿De dónde es expulsada Lola Valerie Stein? En esa escena quedará fuera del juego del amor y su nombre propio será desplazado. En un exceso gongorino –*jeu de la mourre* (juego de la morra) y *jeu de l'amour* (juego del amor)–, Lacan en su “Homenaje...” forzará el significado al confundir el juego infantil de piedra, papel o tijera con el juego de la morra: “Lol V. Stein: alas de papel, V, tijeras, Stein, la piedra, en el juego de la morra te pierdes” (Lacan, 2012:63), aludiendo a este “juego vulgar entre dos personas que a un mismo tiempo dicen cada una un número que no pase de diez e indican otro con los dedos. El puño cerrado, que en este juego vale por cero para la cuenta” (*La Enciclopedia*, 2004:10520).

Desde la exposición de la señorita Montrelay en el *Seminaire fermé...* (Lacan, 1965), se ha repetido con insistencia que ha sido una palabra, la ausencia de una palabra, una palabra-agujero, la que condenó a Lola Valerie Stein al vagabundeo, al exilio de sí misma, a la errancia permanente en la búsqueda de algo que desconoce. En su delirio, se llamará a sí misma Lol V. Stein y su llamarada hará de Lola Valerie Stein su fuego, sus cenizas. Ha cercenado una letra de su primer nombre y con ella su carácter sexual, su feminidad, quizá su ser mujer, y en el segundo nombre ha colocado un punto semejando una cicatriz, constriéndolo a una sola letra, testimonio del pasaje de una identificación a otra. No es el sentido la principal característica del nombre propio sino el ser punto de anclaje de la identificación, en tanto que marca la diferencia con otros significantes; es la identificación al significante que, a diferencia de la identificación imaginaria, es un trazo en el que el sujeto es significante:

al sujeto, es lo que lo arroba; es esa opacidad que le confiere al objeto causa del deseo; es lo que cubre o encubre el falo en tanto que falta. Falo que se presenta como ese plano oblicuo, anamórfico, en cuyo efecto Lacan no deja de señalarnos una erección.

“la característica del nombre propio es que está más o menos ligado al trazo [*trait*] de su unión, no al sonido, sino a la escritura” (Lacan, 1961:24).

Lacan elabora su “Homenaje...” arrebatado por lo que en este nombre se encuentra cifrado, que no es otra cosa que el amor en su relación con el saber. ¿Cuál es esa palabra que habría debido pronunciarse al cerrarse las puertas tras Michael y Anne-Marie? Esa palabra es el nombre propio, significante del amor, metáfora del amor: “la ‘metáfora del amor’, a saber el vuelco a través del cual, el amado, el que resulta ser el centro y el objeto del deseo de los otros, deviene amante, manifestando así una falta y abandonando de golpe su posición confortable” (Lucchelli, 2012:13).

¿Por qué Lola Valerie Stein no pudo pronunciar ese nombre? Porque había sido forcluido, nunca había estado en su lugar, ahí. Recordemos cómo Tatiana asegura que el corazón de Lola es el que no estaba *ahí* y, de igual manera, cuando se refiere a Lola en su vida cotidiana, es categórica: nunca estaba ahí. Basculaba de la alegría a la indiferencia. En Lola, el corazón y el amor se encuentran articulados en la misma cadena significante. Como efecto de la forclusión de la metáfora del amor, Lol se encuentra impedida de darle significación al amor. En la escena del baile no pudo deslizarse de la función de objeto amado –*eromenós*– a la función de amante –*erastés*–, en cuya formulación algebraica Lacan nos muestra el sentido del amor:

Aquí es donde entramos en la obscuridad. Me apresuro a pedirles que se limiten a admitirlo, y que tengan a mano aquello que aquí promuevo como lo que es, o sea una fórmula algebraica. La significación del amor se produce en la medida que la función del *erastés*, del amante, como sujeto de la falta, se sustituye a la función del *eromenós*, el objeto amado ocupa su lugar (Lacan, 2004:51).

Ella estaba imposibilitada de dejar su lugar de amada para devenir amante, no pudo hacer el cambio subjetivo, pues carecía de la metáfora del amor. Como sujeto de la falta de amor, “ella no sabía” que

le faltaba el corazón. En cambio, el Sócrates de *El Banquete* se niega, se rehúsa a entrar en el juego del amor que le propone Alcibíades, en tanto que él sabe lo que está en juego, no por estar impedido de hacer circular la metáfora del amor sino porque él sabe, pues confiesa que en lo único en lo que tiene un saber es en el amor. Al no aceptar el elogio de Alcibíades, se niega a admitir la metáfora del amor, es decir, se opone a deslizarse de su posición de amante a la de amado, al asegurar que no posee algo digno de ser amable:

¿A qué se debe que él no ame? ¿Qué hace que la metáfora del amor no pueda producirse? ¿Que no hay sustitución de *erastés* por *eromenós*? ¿Que él no se manifieste como *erastés* allí donde había *eromenós*? Es que Sócrates no puede sino negarse, porque considera que no hay en él nada que sea amable. Su esencia es este *ouden*, este vacío, este hueco y, para emplear un término que ha sido empleado ulteriormente en la meditación neoplatónica y agustiniana, este *kenosis*, que representa la posición central de Sócrates (Lacan, 2004:183).

Así, Lol V. Stein sólo podrá estar representada por la palabra-agujero, sólo existirá bajo la forma de objeto-núcleo, es decir, únicamente se hará presente como objeto *a*, aquello que, como “una mirada aislada, una mirada-objeto que vemos algunas veces retomar, con seguridad se renueva, es escandida, repetida en varias ocasiones, retorna hasta el fin de la novela” (Lacan, 1965:2).

La escena en la que Lol V. Stein monta en el mundo no es algo ajeno a ella. Montada en el escenario forma parte de la escena y son los otros, los demás asistentes al baile, el público constituido bajo las circunstancias. Lol no podrá deponer la mirada sobre la pareja de los amantes, de igual manera, el público hará de ella el centro de las miradas y, dirigiéndose a Duras, Lacan lo precisa:

Porque usted siente que se trata de un envoltorio que ya no tiene ni adentro ni afuera y que en la costura de su centro se vuelven todas las miradas a la vuestra que las satura y que para siempre, Lol, les reclamará a todos los que pasan. Que sigan a Lol captando en el paso de uno a

otro ese talismán del que cada uno se descarga a toda prisa como de un peligro: la mirada (Lacan, 2012:212).

En la belleza nívea de Anne-Marie Stretter, enfundada en un vestido de doble forro negro, Duras hará remarcar la función de mancha, esa imagen que se devuelve de la cosa como mirada. La mirada es para Lol fascinante, encandiladora e irradiante. No sabe que esa luz iridiscente no es otra que el brillo del falo imaginario; la condición de orificio, de hendidura significativa, es lo que permite la manifestación fantasmática de luminosidad. En la experiencia de la fascinación, el *fascinus* –falo en latín– se manifiesta como imagen fálica en lo que es puro brillo, puro resplandor. La fascinación es el efecto que causa la emergencia de la mirada (Nasio, 1992). Lacan nos presenta de manera ejemplar cómo en el sueño del *Hombre de los lobos* el falo imaginario se encuentra por todas partes. Una imagen que, a semejanza de un estado catatónico, como suspendida en el tiempo, no es otra que la de ese niño fascinado:

fascinación por lo que ve, paralizado por esa fascinación al punto de que podemos concebir lo que en la escena lo mira y que en cierto modo es invisible por doquier, con una imagen que aquí no es otra cosa que la transposición del estado de detención de su propio cuerpo, transformado en ese árbol al que llamaríamos, como eco de un título célebre, “el árbol cubierto de lobos” (Lacan, 2008:238).

Esa petrificación del cuerpo propio, que en el sueño del *Hombre de los lobos* está transpuesto en el árbol de los lobos, no es otra cosa que el horror del goce ignorado. En ese pasaje, Lacan dirá que lo que llama Freud “horror del goce ignorado” se hace presente para el sujeto en calidad de erección, lo hace falo y lo fija todo. Por ello, Lol es la viva encarnación de ese objeto *a*, de esa mirada que la invierte y la sujeta. Así es como ella, poseída por ese horror del goce ignorado, anclada a su lugar sin poder desplazarse, a la manera de un gesto, quedará fija en el tiempo:

En el momento en el que el sujeto se detiene, suspende su gesto, está mortificado. El *fascinum* es la función antivida, antimovimiento, de ese punto terminal, y es precisamente una de las dimensiones en que se ejerce directamente el poder de la mirada. El instante de ver sólo puede intervenir aquí como sutura, empalme de lo imaginario y lo simbólico, y es retomado en una dialéctica, ese tipo de progreso temporal que se llama prisa, el ímpetu, el movimiento hacia delante, que concluye en el *fascinum* (Lacan, 1987:124).

Es el *fascinus* el que fascina a Lola Valerie Stein; es por él que ella no logra apartar la vista, porque él la ve, aun cuando ella no puede verlo; si bien atisba su presencia en su ausencia, se encuentra recubierto de un velo, en virtud de que entre el *fascinus* y Lola Valerie Stein hay una pantalla, un muro, una mancha que la engaña y, por ello, queda atrapada en el universo imaginario del falo, llena de gozo, refulgente de plenitud, erecta hasta la médula de los huesos.

En cambio, el amante, Michael Richardson, aunque quede demudado, pálido, inquieto, apresado por una pasión que crece a cada momento sin poder dar cuenta de ella, dará la respuesta en el nivel en el que se le plantea, en el nivel del objeto del deseo. Él actuará. Dará el primer paso y los que sean necesarios para salir de ese estado atroz. Bailará sin ton ni son, una y otra vez, hasta la alborada. Pasará frente a su prometida sin mirarla; escurridizo, se deslizará con su amada como si se escurrieran a ciegas. Desea llevársela para después desnudarla, gozar de su cuerpo, poseer su belleza, realizar esa pasión.

Otra cosa será para la amada, quien paralizada, detenida en el tiempo sin sufrimiento ni dolor, únicamente sostenida en su lugar por la mano de su mejor amiga, no busca nada a su alrededor, incapaz de dar respuesta a lo que la interroga en el nivel del objeto causa del deseo, incapaz de ver lo que ve sin verlo, pues eso la mira; incapaz de descifrar el enigma que se le presenta a la manera de una luz destellante, deslumbrante, reluciente, titilante. Durante ese momento en ella no hay angustia y, en ese instante, ella deja de amar a su amado. Eso que la escena le devuelve la ha capturado en la trampa narcisista,

mejor dicho, se ha dejado capturar por su propia imagen especular. Ella se encuentra turbada, esa larga noche quedará fija en su lugar, sumida en un estado de fascinación y, por último, será deyectada, expulsada. Lol se precipita desde la escena, para caer literalmente fuera del escenario a vagabundear en el mundo puro. Andará en la búsqueda de algo rehusado en todas partes.

Segundo anudamiento que cifra otros tres

Lol sigue siendo a quien la mirada mira. Ve a Tatiana en la ventana del cuarto de hotel, que sirve de recorte a la escena, desnuda bajo sus cabellos negros. La belleza deslumbrante de Tatiana denuncia la cualidad fálica de la mirada en posición de objeto a y señala la mancha intolerable que permite a la mirada detenerse y, por un momento, obturar su deslizamiento. Eso la mira, aunque en realidad es una demanda de ser mirada. Jacques será el tercero y ocupará el lugar de la angustia. Él será amado por Lol en virtud de estar enamorado de Tatiana. Por una extraña química del amor, ella establece un falso enlace con el objeto de amor, así que ama el amor de él. Esto no evitará precipitarla en la locura.

En un segundo anudamiento, nos dirá Lacan, Lol realiza de forma activa lo que sufrió y vivió durante el baile. En un intento de viaje de retorno al amor, el puente que había erigido para sostenerse en la razón se ha desmoronado.³ Lol vive ese arrebatado como una bienaventurada, sin darse cuenta que significa el desgajamiento de la realidad. En vez de encontrar un lugar en el mundo, amando al que ama, Lol se verá arrojada definitivamente del mundo para zambullirse en la alienación de su ser.

Al regresar a su ciudad natal, después de haber olvidado proporcionar una salida a los trazos hechos a su jardín, y luego de escuchar en silencio un par de palabras viajando por el aire —“Muerta,

³ U. Bridge es la localidad a la que emigró Lol después de su matrimonio con Jacques Hold. En un juego de significaciones, U. Bridge pasará a ser para Lol “su puente”—*you bridge*— y Jacques Hold de quien se colgará —*hold*— para poder seguir en la vida.

quizará...”– y considerarse la destinataria, sin motivo aparente Lol saldrá a pasear e irá de un lado a otro queriendo reconocer algo, buscando algo sin saber por qué ni para qué. Paseará por las calles que antaño conocía a la perfección y hogaño desconoce por completo. Encontrará a Jacques Hold y, anudándose a él, lo imaginará ir al encuentro de una mujer.

Viéndolo de cerca puede reconocerse en este acecho, al que Lol volverá muchas veces desde entonces, a una pareja de amantes en la que ha reencontrado como por casualidad a una amiga que había sido íntima antes del drama y que la acompañaba en ese mismo momento: Tatiana. Lo que aquí se rehace no es el acontecimiento sino un nudo. Y es lo que este nudo aprieta lo que propiamente arrebató, pero aquí de nuevo, ¿a quién? Lo menos que podemos decir es que la historia pone aquí a alguien en la balanza, y no sólo porque Marguerite Duras haga de él la voz del relato: el otro miembro de la pareja. Su nombre: Jacques Hold (Lacan, 2012:210).

Sin sorprenderse, ve descender de un vehículo a Tatiana Karl, su amiga de juventud. Avanza con un contoneo circular, dulce, tan lento que la cautiva. Ve su vaporosa cabellera negra y el traje sastre negro deportivo que engalana su belleza. Echa un vistazo a Jacques y decide amarlo. Seguirá a los amantes hasta el Hotel de Bois para continuar *viéndolos* y la belleza de Tatiana la mirará por la ventana –que hará las veces de recorte a la escena: *Desnuda, desnuda bajo sus cabellos oscuros*, cuya función es importante destacar:

Sobre todo no se equivoquen en cuanto al lugar aquí de la mirada. No es Lol quien mira, aunque sólo fuese por el hecho de que no ve nada. Ella no es el voyeur. Lo que pasa la realiza. Dónde está la mirada, queda demostrado cuando Lol la hace surgir en estado de objeto puro, con las palabras que hacen falta, para Jacques Hold, inocente todavía. “Desnuda, desnuda bajo sus cabellos oscuros”. Estas palabras en boca de Lol engendran el pasaje de la belleza de Tatiana a la función de mancha intolerable que pertenece a este objeto (Lacan, 2012:213).

De nuevo, es a nivel del ojo y en el campo de la mirada donde se anuda esta nueva tríada. La mirada se hará presente en la belleza de Tatiana contenida por el vestido negro, en el mirar de Jacques a las mujeres, en la desnudez de Tatiana bajo los cabellos negros, en la ubicación súbita, desde la ventana, de la presencia de Lol recostada sobre el centeno.

La otra escena es el lugar donde vienen a montarse las cosas del mundo, de acuerdo con las leyes del significante; el lugar donde ocurre el montaje de la escena sobre la escena. La ventana, como fenómeno de borde por estar ligado a la abertura, marca el límite ilusorio del reconocimiento llamado escena y, con ello, enuncia el lugar de la angustia. En ese mismo escenario, donde la ventana del cuarto de hotel de los amantes sirve de borde a la escena, Jacques experimentará la angustia:

Es esa angustia la que se apodera de Jacques Hold cuando, desde la ventana de la casa de citas donde espera a Tatiana, descubre, en el lindero del campo de centeno de enfrente, a Lol acostada. Su agitación pánica, ya sea violenta o bien soñada, tendrán ustedes tiempo de llevarla hasta el registro de lo cómico, antes de que se tranquilice significativamente al decirse que Lol probablemente lo ve. Un poco más calmado solamente, al formar este segundo tiempo en el que ella se sepa vista por él (Lacan, 2012:213).

Deberá ahogar un grito y decidir si renuncia al amor de Lol o renuncia a sí mismo. Al igual que ella durante la escena del baile, Jacques no podrá moverse de la ventana, permanecerá rígido, poseído por la potencia deslumbrante del falo. Es la mirada que mira la que hace operar la angustia, aunque en el fondo se demanda llamar su atención. Cuando falta la falta, en ese momento comienza la angustia. La angustia aparece enmarcada y el marco en el que surge es el de lo inquietante, lo extraño, lo siniestro, *das unheimlich*. Eso que aparece de súbito, de golpe.

Afanosamente, veremos a Lol realizar el montaje de la escena sobre la escena. La escena del baile será montada sobre la escena de la

ventana del cuarto del hotel. Tal como Anne-Marie Stretter en la escena del baile, ahora Tatiana Karl ocupará el lugar del objeto causa del deseo en posición de mirada. En la fantasía de Jacques, Tatiana desnuda bajo sus cabellos oscuros será una estatua hecha de vacío y, la frase, un pedestal donde se yergue. Al fin vacío, Tatiana se propagará por todas partes hasta instalarse entre Jacques y Lol, quienes ahora la verán juntos, desnuda bajo sus cabellos oscuros.

Tu habitación se iluminó y vi a Tatiana atravesar la luz. Estaba desnuda bajo sus cabellos oscuros.

[...]

Esta frase es la última que ha pronunciado. Oigo “desnuda bajo sus cabellos oscuros, desnuda, desnuda, cabellos oscuros”. Las dos últimas palabras, sobre todo, suenan con idéntica y extraña intensidad.

[...]

La oigo con una fuerza ensordecedora y no la entiendo, ni siquiera comprendo que no significa nada (Duras, 1997b:93).

Es así como Lol llega a formar ese trío; sólo así, como fantasía del otro, aspirará a participar en los juegos del amor.

La participación de Jacques Hold en ese ser a tres en el que Lol se suspende de ninguna manera se puede considerar azarosa. Nuestra antiheroína desconoce que en su apellido lleva la condición de su búsqueda. Jacques Hold le servirá para sujetar (*hold*) la mirada, será su soporte (*hold*), del que se agarra (*hold*) como última posibilidad de respuesta a su deseo. En él, ella pretenderá efectuar la conjunción de su división subjetiva:

Aun cuando ella haya tomado conocimiento de este hombre, que ella lo haya aproximado, que ella literalmente se haya pegado a él, como si ella ahí volviera a juntar ese sujeto dividido de ella misma, el que solamente ella puede soportar, que es en la novela quien la soporta, ese es el relato de ese sujeto gracias al cual ella está presente (Lacan, 1965:24).

Él querrá sujetarla ocupando su hueco, depositando en ese vacío una conciencia de ser que únicamente es soportable (*holding*) fuera de ella, en la figura de Tatiana. Es el relato de Jacques Hold el que sostiene a Lol en ese ser a tres —como lo hace el falso enlace en la química del amor—, el que mostrará su ineficacia simbólica cuando, al final de la novela, ella devenga loca.

La infinita comprensión que a lo largo de todo el relato Jacques manifiesta hacia Lol, llega a obsesionarla y la conduce hacia el lugar de la primera escena. Un acto que desde hace diez años no ha podido realizar; aun en las circunstancias actuales volverá a provocar efectos devastadores e indicará la insuficiencia de la conciencia de ser construida por Jacques.

En cuanto al amor, aun cuando Lol ha decidido amar a Jacques tomando a la mirada como equivalente de su deseo, ese amor sólo tendrá posibilidades cuando él asegure amar a Tatiana. Entonces, Lol amará el amor que Jacques profesa a Tatiana. Es ahí donde se encuentra el falso enlace de la química del amor, el cual demuestra su verdadera naturaleza alquímica. Por un lado, Lol intenta salvar la imposibilidad del deslizamiento de la metáfora del amor —de la función de *eromenós* a la función de *erastés*—, haciéndose pasar por la que ama en el amor de otro. Amar el amor de otro no hace metáfora. Pero así como Lol ama y no ama a Jacques, éste, a su vez, ama y no ama a Tatiana. Un nudo retorcido por el falso enlace de Lol como amante —es decir, como portadora de la carencia—, a través del amor de Jacques, parecería eludir el deslizamiento significativo —la sustitución de una función por otra—, aunque el mismo Jacques señalará la sustitución del lugar de Tatiana por Lol. Todo ello quedará evidenciado cuando se actualicen las crisis delirantes de Lol, justo en el momento en que se encuentre en el lugar de Tatiana, en el mismo cuarto del Hotel de Bois, después de la visita al escenario del baile fatídico. Ahí:

en plena crisis, ha insultado, ha suplicado, implorado que la tome y la deje a la vez, acosada, intentando huir de la habitación, de la cama, regresando al lecho para hacerse capturar, hábil, y no hay diferencia entre ella y Tatiana Karl salvo en su mirada, exenta de remordimientos y en la

propia designación –Tatiana no se nombra– y en los dos nombres que se otorgaba: Tatiana Karl y Lol V. Stein (Duras, 1997b:152).

Un día después, cansada del viaje, reposará a la orilla del campo de centeno frente a la ventana del Hotel de Bois, remarcando su carácter de desecho, de resto, y el consecuente pasaje a la locura. Final menos categórico al que inicialmente Duras había escrito en su casa veraniega en Trouville (*trou-ville*: ciudad-agujero), donde una ambulancia llegaría a recogerla del campo de centeno (Adler, 2000:379). Nombre de la ciudad que encierra el significado que la determina a elegir ese final, cuando el devenir de Lol sólo puede ser la locura; agujero que se encuentra por todos lados en la novela y en la escritura de Marguerite Duras.

Tercer anudamiento que cifra a otros tres más

El arrebató de Lol V. Stein es tomado como objeto en el anudamiento mismo. En la novela, Marguerite Duras revela un saber sabido sin conocer las enseñanzas de Lacan. Ha escrito un delirio clínicamente perfecto que invita a Lacan a ocupar el lugar de tercero, al introducir un arrebató decididamente subjetivo. Lacan dará una respuesta a ese arrebató con un acto subjetivo, sublimado, al ofrecer un Homenaje erigido en honor del goce-ausencia, del que saldrá mal librado por no ser el al-menos-uno de Duras.

Para Marguerite, la existencia de una mujer no puede encontrarse más allá de la historia y por ello se niega a concederle a Lol V. Stein el estatuto de *la mujer*: “Yo no puedo creer que Lol V. Stein sea la Mujer. Recibo muchas cartas. No puedo creer del todo que Lol V. Stein ilustre una..., la situación de la mujer, ahora en el mundo, más allá..., más la sociedad..., más allá de la inserción en la sociedad de clase, en la Historia si quieres” (Duras, 2005b:135).

Por ello, a lo largo de su obra Duras creó personajes femeninos susceptibles de ser colocados en la casa de los espejos. Anna en *El marino de Gibraltar*, Anne Debarédes en *Moderato Cantabile*, la france-

sa sin nombre en *Hiroshima mon amour* o Anne-Marie Stretter en *El vicecónsul* viven en la indiferencia, a la espera del éxtasis. Todas ellas serán blancas de ojos azules, para que en ellos no encuentre asidero la mirada. Serán portadoras de una belleza deslumbrante, sabiamente acallada por un vestido negro que resalta su carácter de mirada. De aire distraído, al estar prendidas a un sueño permanente, la vida pasa por sus costados sin vivirla. Han degollado el amor, pues es un amor sin objeto. Vivir es abandonarse al vacío interior y a la indiferencia. ¿Cómo llegará a ser letra *Lol V. Stein* por la vía de la carne? Después de estas antiheroínas, Lol V. Stein encarnará esa silenciosa voluptuosidad de no ser.

Nueve versiones completas de la novela permiten reconstruir la génesis del personaje. Al principio la llamará Manon, que en verdad existió y conoció Marguerite en un asilo psiquiátrico. De ella conservará la mirada etérea, además de incorporar la manera de permanecer alejada del mundo y la dulce locura apenas perceptible. El nombre de Manon será desplazado por el de Lola, al inspirarse en una de sus actrices preferidas: Loleh Bellon. Todas ellas son criaturas a las que Duras ha dado existencia de discurso en su escritura. A pesar de la irritación que provoca su estilo literario al semejar un informe desde la primera persona que relata la tercera, es justamente ese estilo lo que hace posible que la mirada como objeto pueda estar presente, mejor dicho, omnipresente:

Es justamente en la medida donde esto está hecho que le permite presentificar alguna parte del objeto bajo la forma de un objeto, de un objeto caído, de un objeto desechado, de un desecho del ser, de lo que es el ser esencial que vemos encarnarse con un grado de presencia en una novela a mis ojos, a los ojos, pienso de los que ya la leyeron y, a los ojos de lo que aquí, la leerán aun, bajo la forma más intensa, el mérito de ser llamada una subjetividad (Lacan, 1965:25).

De igual manera, podemos localizar en ese estilo ejemplos proverbiales de la presencia de lo inconsciente en la escritura, aun con la resistencia a aceptar ella misma ser calificada de femenina por la

localización de la falla, del hueco de la falta. Uno de ellos es el de cometer un error en un libro, como incluir sin proponérselo una parte oscura o literalmente negra, *para que siga siendo un libro*: “Cada libro, como cada escritor, tiene un pasaje difícil, insoslayable, y debe optar por dejar este error en el libro para que siga siendo un verdadero libro, no una falsedad” (Duras, 2005b:37).

Otro ejemplo es la decisión de publicar directamente de la grabación –es decir, transcribir de manera íntegra las entrevistas–, lo que por momentos deja de ser una entrevista para convertirse en un diálogo, pues de esa manera –considera Xavière Gauthier– “deja que las fallas, las faltas, los blancos, inscriban sus efectos inconscientes en la vida y los actos de los ‘personajes’” (Duras, 2005b:8).

Un último ejemplo –también de *Las conversadoras*–, cuando las entrevistadas toman como punto de partida una frase escrita por Marguerite en su novela *El amor* (1997a): “No sabe ser mirada” (*Ne sait pas être sous le regard*). Una frase que, en lengua francesa escrita, la sintaxis es anómala, pues excluye el pronombre personal. La frase hace énfasis en la ignorancia de un saber y coloca al sujeto en estado pasivo. Para la entrevistadora, esta frase es un buen ejemplo de lo inconsciente en la escritura de Duras. No lo hace la temática ni la estilística, sino el rechazo violento de la sintaxis: “blancos” los llama Duras, “huecos” o “faltas” los nombra Gauthier, quien se atreve a proponer ese lugar como el lugar de lo femenino, el lugar de la mujer. Podemos dar cuenta también de cómo, en su cine, aparece de otra manera esta parte oscura que debe hacer soportable una obra artística, la mancha que debe hacer voltear la mirada, o detenerse en ella, para que la mirada no se escurra; como en *India Song*, en la que, de acuerdo al guion, la película comenzará con la pantalla en negro, mientras se escuchan voces y la canción, del mismo título, tocada en piano durante algunos minutos, sólo negro como imagen, la música de fondo y las voces (Duras, 2005a:17).

En el “Homenaje...”, Lacan calificará su propio arrebató: “Esto legitima que yo presente aquí a Marguerite Duras, teniendo por lo demás su consentimiento, en un tercer ternario, uno de cuyos términos es el arrobamiento de Lol V. Stein tomado como objeto en su

nudo mismo, y heme aquí tercero al introducir un arrobamiento, en mi caso decididamente subjetivo” (Lacan, 2012:210).

Él ha sido desplazado de su lugar ¿de analista?, colocado en el lugar de Jacques-Marie, y está fascinado por la belleza que deja al desnudo el arte literario de Duras: en los juegos del amor, jugando el juego de la morra, ha perdido: “Este arte sugiere que la arrebatadora es Marguerite Duras, nosotros los arrebatados” (Lacan, 2012:209). ¿Cuál es el arrebato confeso de Jacques Lacan?, ¿podemos precisar la figura del amor que se esboza en este tercer nudo?

Desde luego, la infatuación repentina no es a causa de Marguerite Duras. Desde la década de 1940, Lacan frecuentó las reuniones bohemias en la casa de la escritora de la Rue Saint-Benoît, donde habrán conversado largamente sobre las pasiones de cada uno por la escritura y el psicoanálisis. El relato de la ocasión en que tuvo el privilegio de admirar *El origen del mundo*, sólo nos permite considerarlo una deferencia. Lacan poseía el cuadro original de Gustave Courbet, con un dispositivo corredizo que lo dejaba al descubierto para algunos visitantes privilegiados: “J.-B. Pontalis fue uno de esos? No es seguro si juzgamos por su propia declaración –Lacan no me mostró *El origen del mundo* más que una sola vez. Creo que no era por mi linda cara, sino porque yo iba acompañado por Marguerite Duras” (Allouch, 1998:379).

En cambio, otro encuentro relatado por Duras indica el objeto del arrebato lacaniano:

El arrebato de Lol V. Stein [...] acababa de ser publicado. Marguerite Duras corría, con ese texto que marcaba el decisivo cambio de su estilo, el riesgo mayor de no encontrar ya lector alguno. En esa soledad asumida pero difícil, recibió un llamado telefónico de Lacan. Le proponía una cita en un café, ese mismo día y a una hora tardía. Ella acepta, va allí y llega antes que él. Ve un poco después, entre las mesas, a Lacan que avanza hacia ella. Muy expresivo y cálido, muy cercano ahora a ella, él le declara: ¡No sabe usted lo que dice! (Allouch, 1998:376).

De igual manera, Lacan se pregunta cómo pudo escribir un *delirio clínicamente perfecto* alguien que desconocía por completo su enseñanza. Lacan no le había parecido a ella humilde sino, más bien, paternalista y falocéntrico, no consideraba a las mujeres capaces de articular verdades sin recurrir a la consabida “intuición femenina”. ¿Cuál es ese saber que no sabe Marguerite Duras?, ¿cuál es ese “saber intuitivo” que revela la sexualidad femenina?, ¿es el amor forclusivo del pensamiento el que muestra que en cuanto al amor hay que perder toda esperanza?

No hay homología entre el arrebato de Lacan y el arrebato de Lol V. Stein. Para la protagonista, resultará en el resquebrajamiento de su mundo imaginario y su pasaje a la locura; él, en cambio, en el acto elaborará una respuesta en el dominio del significante, la carta-homenaje (*lettre-hommage*), en virtud de que en ella interviene la búsqueda del amor.

En cuanto al amor, es importante considerar cómo Lacan desplegó diferentes figuras que corregirá conforme avance en sus indagaciones. Sin tener la intención de seguirlo en cada una de ellas (Allouch, 2011), nos interesa señalar la consistencia de la carta de amor, porque en ésta el amor será denominado *(a)mur*. El amor colocado entre el hombre y la mujer hace muro, que se transforma en hoja de papel, sobre la cual se escribe la carta de amor. Además de ser texto, es objeto que se adorna y se perfuma, en consonancia con las cualidades del fetiche. Las cartas de amor no se escriben sino cuando falta el amor. Al acortar la distancia entre el *erastés* y el *eromenós*, provoca la ilusión de cercanía, cuando en realidad se erige en muro. Desde la invención del objeto *a* por Lacan, todo lo relacionado al amor corresponde al campo de lo imaginario; en cambio, con el *(a)mur* se mueve en el campo de lo simbólico. Es así como la mujer, con el *(a)mur*, el *(a)muro*, se encuentra entre *centro* y *ausencia*, entre la función fálica de la cual participa y que el *al-menos-uno* —que es su *partenaire*— renuncia a ella. La renuncia del *partenaire* a la función fálica legitima un cierto goce en la mujer. Ella está en la ausencia que no deja de ser un *goceausencia*. A propósito del goce femenino, Allouch introduce la dureza como un rasgo de éste:

No se trata de un universal de la mujer que no existe sino de un rasgo que se encuentra en algunas mujeres [...] Esa dureza femenina surge como una respuesta reactiva al hecho de no haber recibido el menor reconocimiento de dicho goceausencia que hace que la mujer no quede totalmente comprendida en la función fálica (Allouch, 2011:276).

La dureza femenina la aborda desde la clínica, en la cual Marguerite Duras es referencia. Allouch arguye que no se justifica el carácter despiadado de la escritora, cuando Lacan en su encuentro y en su “Homenaje...” no hace sino reconocer la grandeza literaria, fundada en un saber no sabido. Para él, el *goceausencia* conduce a la dureza durasiana, baste como muestra el siguiente relato de Adler:

Marguerite llegará a vanagloriarse de su falta de apego al padre y de que la noticia de su desaparición no provocó ningún drama: “Yo era muy joven cuando mi padre murió. No manifesté ninguna emoción. Ninguna pena, nada de lágrimas, ni de preguntas [...] Murió estando de viaje. Unos años más tarde, perdí a mi perro. Mi dolor fue inmenso. Era la primera vez que sufría tanto” (Adler, 2000:40).

Lo anterior no deja de remitirnos a la imagen literaria del *perro muerto sobre la playa al mediodía*, en su novela *El amor* (1997a), en la que Lol V. Stein y Michael Richardson se reencuentran, muchos años después, caminando por la playa de T. Beach, sin decir sus nombres. Ese padre-perro-muerto, degradado a la condición de resto y elevado a la condición de significante de la escritura, sí, de la escritura de Duras.

La cuestión no es cómo obtiene una mujer ese reconocimiento de *goceausencia*, sino cómo el amante se sitúa con respecto a ese *goceausencia*. Lacan querrá hacerlo en un acto de escritura en el que homenajea a la escritora y a la mujer. El homenaje le permite reconocer su esencia de mujer, es un homenaje a ese *goceausencia* y, como efecto de ese acto, el hombre se castra, es castrado por el amor. En ese acto, en el campo de la clínica, Lacan da respuesta a la dureza femenina de Duras, le da aquello de lo que carece, pero ella lo recibe

con extrañeza, al nivel de la falocracia, abrumada por los cumplidos, por la expresividad y calidez de éstos; no lo aceptó y devino dura, se endureció. No cualquier hombre puede rendir homenaje a una mujer y, si lo hiciese, sería molesto porque el homenaje estaría fuera de lugar por no estar él en posición de hacerlo; se volvería pesado y, de ese pesado, Marguerite Duras no se pudo deshacer. Por más de treinta años habló de Lacan. En cuanto a Lacan, parece que el “Homenaje...” resultó el antídoto para la fascinación.

Aunque hubo tres Marguerites con las cuales Lacan se sintió interpelado por el amor, este se jugó de maneras diferentes; en las tres hubo de caer o cercenarse el nombre propio y esto las hizo desplazarse hacia un espacio desdoblado. Justamente en la escritura se articulan las series femeninas identificadoras puestas en retrospectiva: Marguerite Germaine Donnadiu (alias Marguerite Duras), Marguerite D’Angoulême y Jeanne Marguerite Pantin Donnadiu (Marguerite Anzieu, Lacan la llamó Aimée). Parafraseando a Tatiana, cuando habla de la enfermedad del amor de Lol, podemos decir que la de Lacan no empieza con *El arrebatado de Lol V. Stein*, viene de más lejos, quizá de su estancia en Saint-Anne cuando conoció a Aimée, lo más seguro es que desde más lejos.

Marguerite Germaine Donnadiu es, presumiblemente, la mujer en quien se inspiró Duras al escribir *El arrebatado...*, la Margarita de un dios generoso (*donnant-Dieu*) la Margarita don de Dios (*don à Dieu*), la hija que sustituyó su apellido al convertirse en escritora, cercenando el apellido paterno para adoptar el patronímico del lugar de nacimiento de su padre: comarca de Duras, Departamento de Lot-et-Garonne. Marguerite Duras, la escritora número uno de la literatura en femenino (*dure-As*), la de las críticas duras hacia Lacan por su paternalismo y falocentrismo, la escritora de fama mundial y cineasta de vanguardia, la escritora que supo escribir sin Lacan lo que era un “delirio clínicamente perfecto”.

Marguerite D’Angoulême, reina de Navarra, hija de Enrique II de Francia, cuya corte destacó como brillante foco de cultura en la Europa renacentista, su condición de reina escritora le permitió ventilar todo lo que sabía del mundo cortesano, en los ámbitos po-

lítico, religioso, sexual y moral. Escritora angulosa (*angoulesse*) que escribió el *Heptaméron* (Lacan confiesa haber tenido su libro en la mano, apretado en lo invisible, durante su seminario *La Ética*), figura geométrica de siete ángulos, margarita florida encarnada en personaje de relatos, amada Florida de doce años de Amador cortés, piedra angular del amor cortés. Evocada en el “Homenaje...” de Lacan, a la manera de las virtudes teologales, como la metáfora de la metamorfosis de Duras:

Es probable que usted no pueda socorrer sus creaciones, nueva Marguerite, con el mito del alma personal. Pero la caridad sin grandes esperanzas con que la que usted las anima ¿no proviene de la fe que usted tiene de sobra, cuando celebra las bodas taciturnas de la vida vacía con el objeto indescriptible? (Lacan, 2012:216).

Jeanne Marguerite Pantin (cuyo abuelo materno llevaba el apellido Donnadiou), niña obligada a habitar el lugar de la hermana muerta, después relevada por Marguerite Anzieu, esposa y mujer en quien, al quedar embarazada, eclosionará la locura; escritora no reconocida, con destino incierto de su producción literaria; margarita del jardín cultivado por un Lacan ansioso (*ansieux*) y conmovido por su historia; una mujer amada (*aimée*) que “no habrá sido sin haber sido, para él y para otros por él [...] la Aimée de Lacan” (Allouch, 1995:16)

Las tres Marguerite suscitarán en él la pregunta acerca de la verdad del amor; por ello, fascinado, arrebatado por ellas, arrojado a ese estado de incertidumbre, las interrogará sobre el amor loco, sobre el amor cortés, sobre el amor forclusivo y, puntualmente, en cada uno de ellos elaborará un argumento fincado en el recurso a la letra. Pero, ¿cuál es la verdad del amor? Al parecer no es la misma verdad la que se juega en el amor cortés, el amor loco o el amor arrebatado. Por ello, Lacan dio respuestas diferentes: la respuesta-tesis dada al amor loco, la respuesta-seminario *La Ética* para el amor cortés y la carta-homenaje para el amor arrebatado.

Allouch se pregunta si acaso el homenaje es la operación según la cual se obtiene el amor que no se obtuvo:

Hasta qué consecuencias sobre el amor puede llegar en un análisis el homenaje que se le rinde al goce-ausencia? ¿Acaso el Homenaje es el nombre de esta operación según la cual se obtiene el amor que no se obtuvo [...]? Esta pregunta viene de lejos en mi seminario, sobre todo cuando Phillipe Soller intervino para dar un testimonio de la relación de Lacan con el amor. Tuve que decirle que en Lacan, la cuestión es la de obtener un amor que no se obtuvo. Creo que por este sesgo del Homenaje uno vuelve a toparse con este intento de obtener el amor que no se obtiene (Allouch, 2007).

A Lacan lo atormentaba el amor que no obtuvo, pues hubiera querido un reconocimiento más amplio que realizara un sueño megalómano, un sueño de omnipotencia; es decir, buscaba el amor y no lo obtuvo. Pero también la búsqueda de un amor-que-uno-no-obtiene vale para cualquiera que se encuentre en posición de analista, si bien se trata del deslizamiento del analizante de la posición de sujeto amado (*eromenós*) a la de sujeto amante (*erastés*), no así del deslizamiento del analista de la posición de sujeto amante (*erastés*), a la posición de sujeto amado (*eromenós*). No se trata de enamorarse para después pagar las consecuencias de ese enamoramiento. La búsqueda de un amor-que-no-se-obtiene es una nueva figura del amor en Lacan, es un amor que no tiene que ver con el cuerpo, no es un amor físico, tiene que ver con el alma: porque desear y amar tienen estatutos diferentes (Allouch, 2003).

En cada una de las ternas que han sido cifradas en tres, los personajes se desplazan en un espacio desdoblado, atraviesan el plano de la trama y de la urdimbre, pasan de un lado a otro sin percatarse quien es quien ni el momento el que han dejado de serlo, porque en el juego del amor se corre el riesgo de perderse.

Referencias

- Adler, Laure (2000), *Marguerite Duras*, Anagrama, Barcelona.
 Allouch, Jean (2011), *El amor Lacan*, El cuenco de plata/Ediciones Literales, Buenos Aires.

- Allouch, Jean (2007), “Seminario sobre el *a(mur)* y la carta de amor”, Colegio Civil, Centro Cultural Universitario, Monterrey, Nuevo León, 13-15 de abril (apuntes de M. A. Olavarría).
- Allouch, Jean (2003), “El amor-que-uno-no-obtiene: Phillipe Solter testigo de Lacan”, conferencia: citada en la Universidad J. F. Kennedy, Buenos Aires, 29 de julio [<http://jeanallouch.com/document/46/el-amor-que-uno-no-obtiene-phillippe-solter-testigo-de-lacan.html>].
- Allouch, Jean (1999), “Homenaje de Jacques Lacan a la mujer castradora”, *Revista Litoral*, núm. 28, Córdoba, pp. 7-33.
- Allouch, Jean (1998), *Hola... ¿Lacan? Claro que no*, Editorial Psicoanalítica de la Letra, México.
- Allouch, Jean (1995), *Lacan la llamaba Aimée*, EPEELE, México.
- Duras, Marguerite (2005a), *India Song*, El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Duras, Marguerite y Xavière Gauthier (2005b), *Las conversadoras*, El cuenco de plata/Ediciones Literales, Buenos Aires.
- Duras, Marguerite (1997a), *El amor*, Tusquets, México.
- Duras, Marguerite (1997b), *El arrebato de Lol V. Stein*, Tusquets, Barcelona.
- La Enciclopedia* (2004), Salvat, Madrid.
- Lacan, Jacques (2012), “Homenaje a Marguerite Duras por el arrobamiento de Lol V. Stein”, en *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, pp. 209-216.
- Lacan, Jacques (2008), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10: La angustia* (texto establecido por Jacques-Alain Miller), Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (2005), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7: La ética del psicoanálisis* (texto establecido por Jacques-Alain Miller), Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (2004), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8: La transferencia* (texto establecido por Jacques-Alain Miller), Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1987), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (texto establecido por Jacques-Alain Miller), Paidós, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1965), *Seminaire fermé du mercredi 23 juin 1965. Les problèmes cruciaux pour la psychanalyse* [www.staferia.free.fr/S12/S12%PROBLEMES.pdf].

Lacan, Jacques (1961), *Seminario L'identification* (versión crítica y traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte) [<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.3.8%CLASE%20-08%20%%2059.pdf>].

Lucchelli, Juan Pablo (2012), *Métaphores de l'amour. Étude lacanienne sur Le Banquet de Platon*, Presses Universitaires de Rennes, Bretaña.

Nasio, Juan David (1992), *La mirada en psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona.

Fecha de recepción: 15/03/19

Fecha de aceptación: 26/05/19