

Esta ponencia pretende abordar al amor – en el Psicoanálisis lacaniano – desde el lugar del semblante, de la apariencia; apariencia, de amor.

*Semblant*, es en francés lo que en español llamamos semblante. Por ejemplo, al decirle a alguien: «mal semblante te veo», suele usarse para señalar que su rostro expresa un sufrimiento ya sea psíquico o físico.

Ahora bien, semblante es correlato de la *apariencia*; lo que se me aparece a la mirada y guía el ver o también lo que aparenta ser Verdad y no lo es.

«La idea de que las experiencias son engañosas recorre toda la obra de Lacan; se trata de un concepto estrechamente relacionado con la oposición filosófica clásica entre la apariencia y la esencia. La distinción entre lo imaginario y lo simbólico también implica esta oposición entre apariencia y esencia. Lo imaginario es el reino de los fenómenos observables que actúan como señuelos, mientras que lo simbólico es el reino de las estructuras subyacentes que no pueden observarse, pero sí deducirse.

Esta oposición da forma a toda indagación científica, cuyo presupuesto básico es el que el científico tiene que tratar de penetrar, a través de la falsa apariencia, hasta la realidad oculta.

De modo análogo, en el psicoanálisis, como en la ciencia, «sólo quien escapa de las falsas apariencias puede lograr la verdad». No obstante, la falsa apariencia en psicoanálisis es diferente de la falsa apariencia en las ciencias naturales. Para el científico natural, la falsa apariencia (por ejemplo, un bastón recto que parece quebrarse cuando se introduce hasta la mitad en agua) carece de la dimensión del engaño deliberado, razón por la cual Lacan dice

que el axioma de la ciencia natural es la creencia en un Dios honesto, no engañador. Pero en las ciencias conjeturales y en el psicoanálisis, siempre se encuentra el problema de que la falsedad de la apariencia puede deberse al engaño.

Lacan emplea dos palabras para referirse a las falsas apariencias. «Apariencia» es la usada en las discusiones filosóficas sobre esencia y, precisamente, apariencia.

El término «*semblante*» es menos técnico, pero adquiere una creciente importancia en la obra de Lacan con el transcurso de los años. Aparece ya en 1957 (seminario 4) y es utilizado varias veces en 1964 (seminario 11), pero hasta principios de la década de 1970 no llega a ocupar un lugar importante en el vocabulario teórico lacaniano. Al principio Lacan lo usa para abordar cuestiones tales como la *sexualidad femenina*, que es caracterizada por una dimensión de *mascarada* (véase Reviere, 1929). Más adelante emplea el término para caracterizar los rasgos generales del orden simbólico en sus relaciones con lo imaginario y lo real. En 1970: Seminario 19, «De un discurso que no fuera del semblante»: sostiene que la VERDAD no es simplemente lo opuesto de la apariencia, sino que no tiene solución de continuidad con ella; la verdad y la apariencia son como las dos caras de una banda de Moebius, que de hecho constituyen una sola cara. En 1972 (Seminario 20), Lacan sostiene que el objeto *a* es un «semblante del ser», que el amor se dirige a un semblante y que el goce es sólo evocado o elaborado sobre la base de un semblante.[1]

´Parlez - moi d'amour´.

Sí, «háblame de amor». No sólo evoca a la cantante griega Naná Mouskouri, que la inmortaliza; sino que, nos lleva - vía la palabra- al amor. El amor se dice y seduce.

«El amor surge en la cura como un efecto de la TRANSFERENCIA, y el problema de cómo una situación artificial puede producir ese efecto fascinan a Freud, a Lacan - y a nosotros. *Esta relación entre el amor y la transferencia - dice- constituye una prueba del papel esencial del artificio en todo amor.*

Lacan pone también un gran énfasis en la conexión íntima entre el amor y la AGRESIVIDAD; la presencia de uno necesariamente implica la presencia de la otra. Este fenómeno, que Freud denomina «ambivalencia», es considerado por Lacan uno de los grandes descubrimientos del psicoanálisis.

El amor es situado por Lacan como un fenómeno puramente imaginario, aunque tiene efectos en el orden simbólico (uno de ellos es producir «una verdadera retracción de lo simbólico»). (seminario 1). El amor es *autoerótico* y tiene una estructura fundamentalmente narcisista (Seminario 11), puesto que «es al propio yo al que uno ama en el amor, el propio yo hecho real en el nivel imaginario».

El amor involucra una reciprocidad imaginaria, ya que «*amar es, esencialmente, desear ser amado*. Es esta reciprocidad entre «amar» y «ser amado» lo que constituye la *ilusión* del amor, y esto es lo que lo distingue del orden de las pulsiones, en el cual no hay reciprocidad, sino sólo pura actividad. (Seminario 11)

El amor es un *fantasma* ilusorio de fusión con el amado, fantasma que sustituye la ausencia de RELACIÓN SEXUAL; esto resulta especialmente claro en el concepto asexual del amor cortés. (Seminario 20)

El amor es engañoso; “Como espejismo especular, el amor es esencialmente engaño».

(Seminario 11). Es engañoso porque supone dar lo que no se tiene (el falo) a quien no lo es (el falo). El amor no se dirige a lo que su objeto tiene sino a lo que le falta, a la nada que está detrás de él. El objeto es valorado en cuanto viene al lugar de esa falta.

Una de las áreas más complejas de la obra de Lacan tiene que ver con la relación entre el amor y el DESEO. Por un lado, estos dos términos son diametralmente opuestos. Por el otro, esta oposición es problematizada por ciertas semejanzas entre ellos:

1. Como fenómeno imaginario que pertenece al campo del Yo, el amor está claramente opuesto al deseo, inscripto en el orden simbólico, el campo del Otro. El amor es una metáfora, mientras que el deseo es metonimia (Seminario 8). Incluso puede decirse que *el amor mata el deseo, puesto que el amor se basa en un fantasma de unidad con el amado, y esto anula la diferencia que da origen al deseo.*
2. Hay elementos en la obra de Lacan que hacen vacilar la oposición tajante entre amor y deseo. En primer lugar, los dos son similares en cuanto nunca pueden ser satisfechos. En segundo término, la estructura del amor como «deseo de ser amado» es idéntica a la estructura del deseo, en la cual el sujeto desea convertirse en el objeto del deseo del Otro.
3. En la dialéctica de la necesidad/demanda/deseo, el deseo nace precisamente de la parte insatisfecha de la DEMANDA, que es la demanda de amor».[2]

«Belle de jour»: Trabaja - *Dora* sexual.

«*Belle de jour*», entre comillas, es el título de la película que hoy me convoca. Ella es lo que hoy se nombra trabajadora sexual, pero de élite, tiene clase y belleza: lo hace de 2 a 5 pm (3 horas) - y «Dora», con mayúsculas, en clara alusión a su condición de «regalo»; «Dora» es la

paciente histérica de Freud que fue 'regalada' al Sr. K, por su propio padre) y Dora, en alemán, significa: regalo.

La protagonista es histérica y fue - en cierta medida: «regalada»/cedida- por su marido. Ella está regalada y le sale caro.

A partir de este momento hago míos dos capítulos - sobre el clásico film francés de Luis Buñuel, 1967, «Belle de jour» («Bella de día) protagonizado por Catherine Deneuve (Severine), Jean Sorel (Doctor Cerisey), Michel Piccoli (Mr. Husson) y Genevieve Page (Mme. Anaïs): escritos por el Psiquiatra y Psicoanalista argentino Sergio Rodríguez[3].

«Un bello camino bordeado de árboles le da marco y destino a un carruaje señorial. Un sensato matrimonio pequeño burgués va hacia algún lugar. Él le dice que la ama, ella asiente y le indica que es lo único que hace, susurrando un «*pero*»... Él retruca que quisiera que todo fuera perfecto, *pero*... ella es tan fría... La va a besar. Molesta, retira la cara, e imperativamente le espeta que no quiere hablar de eso. Él le ofrece su ternura, ella replica: «¿*De qué me sirve tu ternura?*»

El carruaje majestuoso sigue su marcha. El doctor Cerisey se transforma en un verdadero patrón y ordena detenerlo. Los cocheros acatan. Le impone a su amada *descender*. Ella busca resistirse. El doctor ordena a los lacayos que la bajen. Lo hacen, a pesar de los ruegos e intentos (no muy decididos) de impedirlo por parte de la maltratada, quien promete explicarle todo y dice que lo que ocurre es por los otros. él la califica de «*putita*». La arrastran por el bosque, la atan y, siguiendo las indicaciones del amo, le hacen conocer el rigor del látigo. El hermoso rostro sufre, pero sin perder una tenue sonrisa. Que se intensifica cuando, por mandato del bello y, hasta ahí, tierno y complaciente esposo, es

poseída por el más feo y brutal de los cancerberos. Cae el hechizo, y el espectador advierte que no estaba más que ante una fantasía de la protagonista. La que se despliega a partir de que el marido accede cortésmente a sus negativas. Ésa será la estructura formal del movimiento fantasioso de la joven durante el resto de *Belle de jour*, el clásico filme de Luis Buñuel.

Hecho real: *tierno y cortés intento de abordaje erótico por parte del esposo o en alguna ocasión de «otros». rechazo, a veces más tibio, otras más cortante, de la cortejada. Resignación del cortejante, fantasía masoquista de ella. (...) la cortesía y el honor de los caballeros la malhiere.»*<sup>[4]</sup>

¿No tenemos aquí el despliegue de su posición fantasmática inconsciente? Acaso la reviviscencia, el recuerdo, de una escena acaecida en su niñez donde es víctima de abuso por parte de un adulto - la que le asalta antes de llamar a la puerta de Mme. Anaïs; pero que: lejos de detenerla: la empuja decididamente a entrar al burdel: ¿No oficiaría como siendo el motor de ese fantasma masoquista que la lleva a dirigir la escena?

Tiempo 1) Anterior en el film aparece un recuerdo anterior: aparece en escena un hombre que la abraza y la besa en la mejilla, la retiene, pese al llamado de una mujer... ¿Será por eso que no quiere comulgar? Tal vez esa incorporación, oral, del sacramento católico guarde relación con la escena en metonimia mantenida con ese otro hombre: que la domina, la somete.

Tiempo 2) Cuando ella va a entrar al lupanar, por primera vez, sentada en banco de plaza ve niños jugando y recuerda cuando ella siendo pequeña, en misa, junto a otros niños: no quiso la hostia (incorporar el cuerpo de Cristo).

Tiempo 3) Muy avanzada la película, ella se imagina atada al tronco de un árbol y donde Mr. Husson (que está junto a su marido el cual permanece estático, paralizado) - que Mr. Husson mientras le arroja barro, la llama de: *fellatómana*, entre otros epítetos igual de degradantes. El lodo es generado por el trote de caballos en aguas poco profundas. Cuando el marido le pregunta a Mr. Husson, antes de que le comience a arrojar el estiércol, si todos los caballos se llaman culpa: Husson se lo confirma y agrega que el último se llama expiación.

*¿Cuál culpa quiere expiar? ¿La por lo que está haciendo actualmente o porque no pudo salirse de los brazos del abusador, cuando niña?*

Tiempo 4) Cuando el marido, al final de la película, es invalidado en lo real orgánico (siempre en su fantasma), por las balas del matón que luego es abatido por la policía.

*Tiempo 5)* Severine queda bien posicionada para cuidarlo y ese amante agresivo, rufián, que no quiere prescindir de ella: como el abusador cuando ella era una niña y del cual no pudo librarse: es sacado de la escena, por quienes están para ello.

*Tiempo 6)* Aparece, hacia el final de la película, Mr. Husson, para decirle la Verdad al Dr. Cerisey, su amigo, y ella decide no entrar a la habitación: nunca supo qué le dijeron. Pero, eso no es relevante: ese no saber, permite - a Severine- dirigir, nuevamente, la misma obra: la escenificación de su fantasma perverso masoquista. «*Monsieur* Husson, el apreciado «amigo» que «sabe» sobre su bien, ha decidido contarle *todo* al inválido para que no se sienta en deuda con la *solícita samaritana* que lo cuida (la *fría* [?" ] señora Cerisey).»[5].

Tiempo 7) El Dr. Cerisey, se levanta por sí mismo ¿Y la 'salva' de la culpabilidad

Inconsciente? Permítanme dudarlo, tal vez sólo sea el exceso de un goce auto destructivo - y que, de aquí a poco, recomenzará con el agregado de nuevos significantes.

Hasta aquí el desenvolvimiento del fantasma en Severine; tenemos, por de pronto, siete momentos del fantasma perverso masoquista que - como neurótica histérica que es- no se anima a actuarlo; está en su fantasía y ella es la directora, la que maneja los hilos de la mise en scene (puesta en escena).

Aunque sean hechos que ocurrieron o no en el pasado histórico; son ahora, en su psiquis, al decirlo. El Inconsciente lacaniano se produce en el discurso, en lo que se dice: en el tiempo en que lo dice - y siempre y cuando haya un psicoanalista que pueda escuchar e interpretar.

Otros aportan, en la actualidad, insumos para el despliegue fantasmático:

1) La amiga y pareja de Mr. Husson: le entera, por «petición» de su novio - de la existencia de mujeres de clase alta - como ella lo es por el marido médico que tiene que ejercer la prostitución.

2) El marido de la protagonista, Dr. Cerisey, que reconoce haber ido a burdeles y salido de allí, no satisfecho. *Pero: «semen retentum, venenum est»*- y al acompañarla a la cama, a pedido de ella para no estar a solas consigo misma, él le dice: «siempre serás una niña»; lo que la sitúa como cuando era, efectivamente, una niña y no fue lo suficientemente amparada.

3) Mr. Husson que - cuando ella ve a Henrriete - la nombra como «mujer de las dos caras» e intenta él seducir a Severine y le desliza la dirección de Mme. Anaïs, para que ella vaya. Severine despliega el fantasma perverso por excelencia: el masoquismo. Directora de una

obra donde las escenas se enriquecen; pero, donde siempre se imagina golpeada con látigos, cinturones, etc. (todos sustitutos fálicos), no en vano es neurótica.

El fantasma en neurosis obsesiva: S a (Dr. Cerisey); en la perversión: a S (Mr. Husson, el Prof. médico masoquista) - y la histeria: a A. (Severine).

Es la hipótesis que guió mi lectura del film. Toda la película sería la puesta en escena del fantasma perverso masoquista de Severine, todos los demás son actores de reparto, con mejor o peor actuación; pero, siempre, a su servicio.

Sergio Abreu

Segundas Jornadas de la Red Lacaniana de Psicoanálisis 13 de abril de 2018

[1] Evans, Dylan 'Semblante (*Semblant*, *Semblance*)' en «Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano», 1996, 4ta. reimpresión 2007, Ed. Paidós, págs. 171-172.

[2] Evans, Dylan. *Ibidem*. 'Amor' págs.36-37.

[3] Estacolchic, Ricardo - Rodríguez, Sergio, 1999, cap. 21. 'Belle de jour: traba/ja/Dora sexual' págs. 172 - 181 y cap.22. 'Especialista de señoras' págs. 182-194 en «Pollerudos. Destinos en la sexualidad masculina», Ed. de la Flor, Bs. As., Argentina.

[4] *Idem*

[5] Estacolchic, R. y Rodríguez, S. *Ibidem*, pág. 177.

Si desea enviar un comentario sobre el texto al autor, puede dirigirlo a [serabreu@gmail.com](mailto:serabreu@gmail.com)