

Hacer el amor: La regresión sensual y los pestillos del cuerpo



Fragonard
Le verrou [El cerrojo]

“Hacer el amor” [*faire l’amour*] es una expresión habitual en francés. Cuando se pronuncia sobre un diván y se convierte en objeto de atención regrediente, el privilegio concedido a la dimensión activa por el verbo *hacer* convoca al asombro, incluso más que la polisemia del término *amor*, abierto a las tácitas y múltiples definiciones de este término. Sugiere el deseo de participar activamente en el advenimiento de este afecto primordial a través de actos del cuerpo que, de hecho, resultan ser el lugar de una forma particular de regresión, la regresión sensual. Se trata de la regresión de la sensibilidad corporal en erogeneidad de órgano hasta llegar a la sexualidad de órgano. Esta regresión sensual tiene lugar en un segundo tiempo del desarrollo de la vida sexual, tras un período de latencia que sigue a un primer tiempo de investiduras pulsionales del cuerpo y de los objetos del mundo. El período de latencia consiste en un largo camino de desexualización a través del cual el niño construye y cultiva sus materiales y procesos psíquicos. Este momento es denominado la edad de la razón [*âge de raison*], edad en la que el niño se resuelve [*se fait une raison*] en cuanto a sus mociones edípicas. Renuncia a satisfacerlas con los objetos que le han servido de soportes identificatorios, a fin de construir su psiquismo. Esta razón consiste en un duelo de los deseos edípicos; un duelo particular, puesto que se lleva a cabo en presencia de los

objetos concernidos y conduce a una modificación de las pulsiones y a la instauración del narcisismo secundario. Esta necesidad de construir una consistencia psíquica explica por qué la sexualidad se desarrolla en dos tiempos y por qué el acceso al erotismo sea un *après-coup* del primer tiempo de la sexualidad infantil. Por su proximidad con la cualidad traumática de las mociones pulsionales, la sexualidad infantil sigue siendo portadora de la cualidad traumática. El duelo edípico y el enriquecimiento del psiquismo durante el período de latencia tienen valor de resolución de la cualidad traumática.

La concepción de la pulsión tal como fue concebida después de 1920 por Freud (1920/1996) permite comprender esta construcción del erotismo según un proceso en-dos-tiempos con un entre-dos-tiempos: el proceso del *après-coup*, cuya misión es tratar la dimensión traumática. En efecto, a partir de 1920, Freud considera que la cualidad más específica de las pulsiones, la más elemental, es su tendencia regresiva hacia un retorno anterior hasta lo inorgánico y lo ausente de vida. Lo traumático es esta regresión extintiva. Esta tendencia a la extinción requiere un trabajo psíquico que tenga en cuenta esta atracción regresiva antes de mutar la economía libidinal y orientarla en investiduras en la senda progrediente hacia los objetos. El primer tiempo de este trabajo es, pues, un trabajo regresivo, en particular el del sueño, gracias al cual se realiza la regeneración libidinal de las investiduras del cuerpo y de los objetos. Este proceso de dos tiempos al entrar en contacto con las atracciones regresivas de las pulsiones crea un camino que puede seguirse hacia atrás. En un segundo tiempo, la regresión sensual se vuelve posible. Utiliza los materiales psíquicos y los retoños de la sensibilidad inscritos durante el primer tiempo. Este uso de lo que se ha cultivado durante el período de latencia es la base de los preliminares verbales y corporales, cada vez menos verbales, cada vez más erógenos.

“Hacer el amor” pertenece a las actividades psíquicas regresivas de la pasividad, como el sueño y la asociación libre de la sesión. La especificidad de la actividad llamada erotismo es la *regresión sensual* obtenida por la realización de una serie de actos corporales organizados en diversas escenas bastante precisas, que tienen como objetivo las experiencias corporales, sensorio-sensuales, y como vía, los juegos de desplazamiento y condensación traspuestos en cada parte del cuerpo. Gracias a la regresión sensual, estas se convierten entonces en zonas erógenas. Las que son lugares de pasaje entre el adentro y el afuera son más sensibles que las otras a tal regresión sensual. Se dibuja un mapa de lo erógeno, con sus matices, variaciones, avatares y perturbaciones, su historia.

El erotismo se despliega así en un segundo tiempo, tras el emplazamiento primero de una sensibilidad del cuerpo, que tiene la función de contra-investir la atracción regresiva hacia la sexualidad de órgano. Esta sensibilidad de origen interno constituye el llamado narcisismo primario, un narcisismo corporal nacido de la desexualización de una parte de las investiduras sexuales de órgano, siendo el narcisismo secundario un

* Société Psychanalytique de Paris.

narcisismo de representaciones resultante de la desexualización de una parte de las investiduras sexuales de objeto. Después de la adolescencia, gracias a la regresión sensual que se hizo posible tras el período de latencia, puede aparecer la cualidad erógena de esta sensibilidad primaria. La regresión sensual permite una reactualización progresiva de la sexualidad de órgano. Encuentra sus límites en la conflictiva pareja goce-orgasmo. Lo refractario es el testigo de esta limitación. El conflicto tiene lugar entre una extensión infinita de la tensión del deseo y la reducción de toda tensión.

La sensualidad erótica nace, pues, de la regresión de la sensibilidad corporal y de los retoños sensibles creados en la infancia a partir de las sensaciones sensoriales ligadas a los cuidados maternos, a los juegos y a todas las escenas de coexcitación libidinal (concepto utilizado por Freud en 1905 y luego explicado en 1924). La sensibilidad erógena del cuerpo es creada así durante la infancia y se mantiene en silencio al amparo de una sensibilidad corporal de origen interno, instalada gracias a la utilización de percepciones sensoriales de origen externo. Esta sensibilidad revelará sus cualidades erógenas solo en la adolescencia y permitirá la aparición del erotismo gracias a la regresión sensual.

El erotismo proviene de esta capacidad de dejar despertar la erogeneidad gracias a una regresión de la sensibilidad, regresión hasta la sexualidad de órgano. El goce expresa la satisfacción obtenida mediante la investidura del cuerpo, mientras que el orgasmo expresa el hecho de que la regresión sensual es limitada. Lo “refractario” (Chervet, 2020), denominado la pequeña muerte, es testigo de este límite de la regresión sensual hasta la sexualidad de órgano. Así pues, el erotismo está vinculado al masoquismo por esta limitación. El orgasmo crea una falta de goce.

El erotismo resulta ser un cultivo de esta erogeneidad actualizada por la vía de la regresión sensual; por tanto, por la vía de la pasividad. Pero este cultivo es limitado y deja lugar a lo refractario (los cerrojos del cuerpo y de las zonas erógenas), que ratifica la obligación de oponerse a la tendencia extintiva de las pulsiones, una retención. Lo refractario es el testigo de esta limitación y de lo que implica tal retención.

Uno de los abusos del erotismo consiste en intentar, por diversos métodos (tóxicos, físicos, etc.), hacer saltar por los aires esta limitación, ir más allá de ella.

En el niño, esta función de contrainvestidura está asegurada de día por el juego, precursor de la capacidad de apreciar y disfrutar la vida, y de noche por el trabajo del sueño. Las madres cuidan que sus hijos no se exciten más allá de un determinado umbral, que varía de una madre a otra. Este umbral implica el masoquismo ligado a la tensión, es decir, la capacidad de soportar una tensión pulsional de retención. Esta capacidad variable forma parte de la historia de cada uno. En la sesión, pertenece al registro de la reminiscencia actuada. Existen grandes diferencias entre nuestros pacientes en cuanto a la capacidad de soportar la frustración y la abstinencia que exige la regla fundamental. Del mismo modo, la censura dentro del sueño tiene la función de mantener una atmósfera sensible por medio del uso de representaciones en imágenes de la sexualidad que impiden la regresión libidinal al tiempo que figuran las “venas de ónix” (Freud, 1900 [1899]/2003) del soma subyacente.

La instauración del cuerpo sensible durante la primera infancia tiene, pues, una función primordial de retención. Esta se abre en un segundo tiempo a la regresión sensual hacia el goce sexual, y luego participa en la última retención hacia el cuerpo somático, la que se expresa por el orgasmo.

Otras fórmulas con poder evocador muestran de otro modo esta implicación de los cuerpos como vehículo de dicha regresión sensual; como la “bestia de dos espaldas” de Rabelais y de Shakespeare.

Esta regresión sensual pasiva, cultivada por dos cuerpos unidos gracias a actos corporales preliminares que inscriben la pulsionalidad en vivencias corporales erógenas, constituye la vida

erótica. El erotismo se define por esta cultura de los preliminares y su finalidad regresiva anticultural, en ruptura con la desexualización fundadora de la cultura.

Esta modalidad de regresión se refiere a todo lo que constituye el deseo, la fuente libidinal, las experiencias corporales, el objeto *partenaire*. El trabajo del erotismo concierne tanto a la retención en la fuente, a la inscripción en el cuerpo, fundadora del cuerpo erógeno sensual, como a la investidura del *partenaire* erótico, de su cuerpo erógeno también y de sus propias vías regresivas. La satisfacción erótica incluye el éxito de este trabajo del erotismo. El afecto del amor es la consecuencia de su realización. El amor que resulta de ello mezcla el gusto por este conjunto de escenas regresivas y la ternura por el *partenaire* que participa en el hecho de dejarse llevar para codearse juntos con la retención antitraumática en la fuente pulsional. El amor nace de esta experiencia de satisfacción y contacto con la “pequeña muerte”. Se acompaña de un apetito de excitación (Barande, 2009), de un deseo de solicitar una y otra vez el proceso de regeneración en la fuente, incluso de un intento de liberarse de toda retención, de un odio hacia el masoquismo que es funcional ligado a esta retención; de ahí la tentación de hacer estallar el cerrojo regresivo (Réage, 1954) más allá del masoquismo protector del soma (Freud, 1924/1992). La fantasía correspondiente es la de una fuente continua y perpetua. Lo encontramos presente en la concepción de Freud de la fuente pulsional continua, tal como la describe en 1915 (Freud, 1915/1988b). Las contribuciones de Freud en 1920 nos obligan a hacer una revisión. La fuente resulta ser discontinua e incierta, el lugar de un conflicto de ambivalencia.

El proceso del deseo es, por tanto, complejo y frágil. Las demandas que reciben y aceptan los psicoanalistas, cualquiera que sea su contenido manifiesto, se refieren siempre, directa o implícitamente, a perturbaciones relativas a la regresión sensual, a trastornos relativos al resurgimiento mismo del deseo, de la sensibilidad sensual y de las cualidades afectivas que marcan su trayectoria.

En las siguientes líneas nos interesaremos por la fuente pulsional, por el proceso que la constituye y por el conflicto ambivalente que la ocupa, incluso que la amenaza. Este conflicto se sitúa entre dos escenas, una escena originaria, fundadora del sujeto, y una escena primaria, negativizante para el sujeto, conflicto expresado por un “ruido” (Freud, 1915/1988a) del cuerpo, traspuesto a su vez en los sonidos que emanan de los lugares de exclusión. Los sonidos de la sensorialidad se convierten en índices de la existencia de una escena sexual de exclusión y en los índices del ruido que expresa el conflicto endógeno a la pulsionalidad; por tanto, los índices de un conflicto a nivel del trabajo de retención, entre mantenimiento, amenaza y extinción. El vínculo establecido por Freud entre el lenguaje y la acústica (Freud, 1923/1991) anuncia la implicación del lenguaje en este conflicto, función realizada desde el lugar en el que se sitúa el lenguaje, en relación con tales escenas, de estar en exterioridad.

Así, el cerrojo y los pestillos (Chervet, 2010) del cuerpo podrían haber sido el título de este artículo. *Le verrou [El cerrojo]* es el título que Fragonard (1778) dio a su famoso cuadro. ¿Por qué? ¿Qué exclusión quiere evocar en su principio? Ante este cuadro, Daniel Arasse (2003/21 de diciembre de 2022), sutil descubridor de detalles fortuitos, se siente atraído por los pliegues del drapado púrpura y su simbolismo sexual:

Toda la parte izquierda del cuadro está ocupada por la cama, una cama en desorden, un extraordinario desorden: las almohadas desparramadas, las sábanas deshechas, el dosel colgando, etcétera. Un especialista en Fragonard tuvo esta admirable fórmula para describir el cuadro: a la derecha, la pareja, y a la izquierda, nada. (1m19s)

¿Por qué el crítico de arte se deja distraer de este modo del cerrojo manifiesto, colocado en el haz de plena luz en favor de la “nada” del claroscuro? Busca en las sombras, en lo invisible. Sin embargo, sabe, por Poe (1844/1951) y Dupin, que un método de ocultación propio de la *psyché* consiste precisamente en exhibir, en poner a la vista lo que debe ser negado. El sueño es el prototipo que satura nuestra conciencia nocturna con un luminoso manifiesto. No hay sueño sin luz, solo gradientes. Pero el inconsciente está fuera de la luz, dice Freud (1912/1998). No puede confundirse ni con la luz ni con la sombra, pero solo puede representarse mediante variaciones de los juegos de luz. El sueño satura el interior de la conciencia para distraer al durmiente de un misterioso deseo inconsciente que atrae, mensajero de una desaparición, de una “nada” que habita el sueño en su ombligo. Frente al cuadro, la atención se centra en el claroscuro de lo deshecho y en las pesadas cortinas con sus evocadoras ondulaciones; de hecho, en lo que falta por representar, la propia escena primaria, ya que está fuera de la representación por definición. El espectador se aleja de lo manifiesto, del acto de empujar un pestillo en un cerrojo que se supone que debe recibirlo, un acto cuando menos simbólico, pero que tiene más bien otra función, la de instaurar una exclusión y establecer el espacio de lo íntimo, entre un exterior que se excluye con facilidad y un interior que queda fuera de la representación, con un poder tan atractivo y del que conviene también permanecer excluido.

Así, los amantes se tienden entre un lecho deshecho y un cerrojo de retención. Sus preliminares los excluyen del resto del mundo, y se frenan en su precipitación hacia el cerrojo luminoso. No sucumbir a la irresistible aspiración de la vorágine que representan las masas móviles de los muebles. Se preparan juntos para dejarse llevar entre sí por una escena de cuerpos, pasiva. Antes hemos destacado cómo el lenguaje común capta esta pasividad de un activo, “hacer” el amor, y cómo el poeta representa esta fusión de abandono en la célebre “bestia de dos espaldas”. Fragonard la muestra tensada en el establecimiento de una exclusión y una retención.

La regresión erótico-sensual de los amantes pone así cerrojos a su intimidad, a favor del levantamiento de los pestillos colocados en sus cuerpos erógenos. Los cuerpos se preparan, en particular a través de sus zonas erógenas, para dejarse llenar de sensibilidad erótica y poner en latencia todas las funciones adquiridas por la educación y la civilización, para experimentar una resexualización más o menos lenta hacia la sexualidad de órgano. Un recorrido similar tiene lugar con el lenguaje que abre el discurso amoroso, el de la escena de la seducción, para seguir una regresión a palabras en doble sentido, palabras que se acercan así cada vez más a las zonas erógenas y que cantan, convirtiéndose en metáforas, la escena sensual, los pensamientos y experiencias con las que los amantes se inflaman progresivamente. Así empiezan los preliminares.

Esta retención impuesta a lo excluido es contra la atracción de lo deshecho, contra esa “nada”, contra aquella que emana de otra escena, primaria, la otra escena ausente del claroscuro, solo representada por las formas masivas de la ropa de cama. El cerrojo se cierra así a la derecha, sobre esta otra escena, primaria, a la izquierda.

De este modo, el pintor representa dos escenas internas a los amantes, traspuestas al espacio del dormitorio y su cerramiento al mundo exterior. Al excluir este último, el cerrojo sostiene una retención hacia la atracción negativizante de esta otra escena evocada por la exuberancia de lo deshecho, escena primaria por la que se sienten absorbidos al mismo tiempo que excluidos. Al actuar hacia el mundo exterior esta exclusión, se oponen a la que los absorbe desde dentro, en favor de su propia escena sensual de goce.

Pero ¿cuál es esa otra escena no representada? Se suele decir que es la escena sexual de los expadres que han vuelto a ser pareja de amantes, su habitación cerrada con llave, donde se origina el sentimiento de exclusión del niño. Esta es la definición habitual y fenomenológica de la escena primaria, una definición que se presenta como una representación de los objetos edípicos combinados; la relación de un niño con el lazo sexual de sus padres.

Esta definición es, de hecho, el resultado de una *trasposición* sobre una realidad externa –los padres, su habitación, su cerrojo–, trasposición de operaciones mentales, que habitan al niño, sobre la disposición tópica del lugar donde vive, su casa. Estas operaciones tienen lugar en su interior, pero él está excluido de ellas. Su resultado lo funda como sujeto de su inconsciente. Son el lugar de una negatividad que tiende a impedir su realización y participa en todas las variedades de tropiezos de lo que llamamos la fuente libidinal de las pulsiones. Surgen dos escenas entrelazadas, aquella en la que el sujeto potencial se pierde en sí mismo, la escena primaria, y otra, generadora de la fuente pulsional, la escena originaria.

Esta trasposición se extiende, por supuesto, a los cuerpos de los padres inaccesibles, a partir de las sensaciones corporales del niño, sus afectos y sus experiencias en relación con las operaciones que tienen lugar en su fuente, lugar del nacimiento conflictivo de la excitación libidinal, lugar de la libidogénesis. Son estas sensaciones endógenas las que lo informan sobre esta escena de la cual está excluido. Se la presta entonces a los protagonistas imaginados, fantaseados, sus expadres, que supuestamente deben vivirlas en su lugar de exclusión, su dormitorio. Identifica su escena con su propia fuente. Dramatiza sus experiencias y sensaciones en escenarios representativos, en fantasías de escena primaria. Este es el origen de todos los escenarios y teorías sexuales infantiles que el niño necesita para oponerse a esta negativización que actúa en su propia fuente libidinal, y que se traduce por las variaciones de su vitalidad, de su vivacidad, de la disponibilidad de su deseo. Esto da lugar a un compromiso, la negatividad conservadora del inconsciente y de la amnesia infantil. Su intemporalidad se opone a la caducidad ligada a la escena primaria.

Lo que caracteriza todos estos escenarios es el afecto del cerrojo, el sentimiento de exclusión que el niño desplaza y dispone sobre su espacio relacional. Pero más allá de esta exclusión, es la atracción de lo excluido, de ahí la tentación de hacer estallar todos los cerrojos de la retención, de ir más allá de las leyes de la regresión sensual, de liberarse de sus prohibiciones, de precipitarse en lo transgresor. En contrapunto,

el niño nunca dejará de representar, de fantasear esta escena primaria; a veces, de espiar con su curiosidad la escena de trasposición; a veces, de apoyar su triste vida contra tal puerta, su ojo pegado al agujero vacío de una cerradura; a menudo, de negar radicalmente su existencia. Todas estas soluciones utilizan la escena de la habitación de los padres para oponerse a la verdadera escena primaria interna, la que ocupa a la fuente pulsional con su tendencia extintiva, y que requiere oponer a la regresión el cerrojo del masoquismo de la retención.

Esto explica por qué las representaciones de la escena primaria pueden adoptar múltiples figuras, que van mucho más allá de las modalidades sexuales y eróticas posibles y realizables de todos los Kama-sutras. Así, toda la fantasmagoría kleiniana muta la cama y los cuerpos de la pareja en amontonamientos fragmentados, en carnicerías sangrientas, en invasiones de algún Alien, en aspiraciones irresistibles de algún otro mundo paralelo y en movimiento, en elevación sublime, en éxtasis infinito, etc.

Algunos niños son incapaces de desarrollar este tipo de representaciones a partir de tal trasposición de sus operaciones procesuales, trasposición actuada en todos sus juegos, de penetración, de anidación, de dislocación, de alternancia de lo escondido-encontrado, de idas y venidas múltiples, de entrada y salida, de torniquetes que anuncian algún giro, de todo lo que evoca la penetración y la absorción o la captura. Los niños infelices por la ausencia de sus juegos viven *en* la escena primaria; son como los niños autistas absortos por una cerradura o una bisagra que no dejan de accionar. Dominan entonces los juegos de agujeros, dislocación, destrucción, derrumbe, caída, desaparición y devoración. Estos escenarios son los de las pesadillas. Luchan contra los terrores nocturnos de su desaparición dentro de la escena primaria.

A la inversa, el aprendizaje de los esfínteres y de la motricidad, la gestión de las futuras zonas erógenas, lleva al niño a hacer de su cuerpo erógeno, de sus autoerotismos y de su sexualidad infantil, una escena primaria para el otro y a poner sus propios pestillos sobre su cuerpo para apropiárselo. Así es el juego de puertas del baño, yendo de la bacinilla, inicialmente una escena pública, al cuarto de baño privado.

El niño resulta ser el lugar de una doble exclusión. Desde el punto de vista relacional, es el autor y el objeto de la exclusión del otro. Pero, de hecho, es el sujeto de la exclusión de su propia negativización, de su propia desaparición, de la extinción de su fuente pulsional, a la que opone sus retenciones, y es el objeto de una exclusión propia de los procesos psíquicos que lo constituyen. Así es como los autoerotismos, el dormir y el soñar se vuelven escenas primarias para el otro, pero también para el propio sujeto. A veces, los pacientes se sienten autores de sus sueños; otras veces, por el contrario, son extraños a sus sueños, que quedan fuera de alcance. Los experimentan como lugares internos y externos, atrayentes y perseguidores, lugares de exclusión.

Del mismo modo, las escenas del cuerpo del otro, sus autoerotismos, incluso desexualizados, y por lo tanto, su pensamiento, sus sueños, todo lo que solicita *el deseo del deseo del otro*, todas las escenas privadas, íntimas se convierten en escenas primarias de exclusión con un poder de atracción. Los niños se adueñan a hurtadillas de adultos ocupados en actividades en las que no son objeto de sus investiduras, adultos ocupados en leer, en pensar, en conducir, en escuchar, en conversar, en admirar un paisaje, en saborear un plato, un vino, en apreciar un objeto estético, ocupados en algún cuidado del cuerpo, protegido por el cerrojo del cuarto de baño, de los *toilettes* (Fain, 1988). Son interminables las escenas de la vida cotidiana en las que el niño se siente excluido de la sensibilidad y la sensualidad del otro. Intenta ser el objeto; ser bebido, ser comido, ser leído, ser adivinado. El lenguaje común, las palabras dulces, los insultos nos hablan de esas identidades múltiples surgidas del deseo de ser objeto de la sensualidad de otro. También hay una identificación con los autoerotismos de ese otro. Ser la experiencia sensual del otro; sentir la misma

sensación que él o ella; de hecho, ser su fuente, apoderarse de su fuente. Aquí es donde se plantean los juegos de imitación, imitar al otro hasta la exasperación. Y cuando la atracción negativizante insiste, corriendo el riesgo de apoderarse del niño, este se vuelve “infernial”, “imposible”, inestable, su compulsión le empuja a *molestar* al adulto, a quebrantar sus actividades solitarias. Demanda, exige, despierta a estos otros para que se conviertan en sus cerrojos. Los comportamientos crueles, hostigadores, también tienen su origen en este sentimiento de estar excluido del deseo del otro, de su narcisismo, de su fuente inaprehensible; la gallina de los huevos de oro.

La escena primaria propiamente dicha está fuera de la representación, está intrínsecamente ligada al terror. Se define por esta atracción negativa no representable como tal. Esta negativización en proceso solo puede experimentarse. La angustia del terror es su prototipo. También solicita, como contrapunto, una intensa actividad paliativa de representaciones y construcciones, con valor de retención e inscripción, de contrainvestidura. Todas estas representaciones de la escena primaria no son en absoluto la escena primaria en sí. Todas vienen de la escena originaria.

Así, pues, aquí tenemos una escena originaria que congrega la exclusión del dormitorio, las representaciones de la bestia de dos espaldas, la fuente de la pulsión, el cuerpo sensual y la pareja erótica. Este originario está apoyado en la escena primaria de la regresividad pulsional, sentida como una atracción más allá de los pestillos de la erogeneidad, más allá del cerrojo del masoquismo de retención, una tendencia a la extinción.

El cerrojo en la puerta, el pasador que recibe el picaporte representan las operaciones reversibles que permiten la oscilación entre los movimientos de desexualización y los de resexualización, encarnados particularmente a nivel de las zonas corporales donde este ir y venir se pone doblemente en escena, las zonas erógenas. La coexcitación sexual tiene lugar allí, mezclando el juego de vaivén entre el interior y el exterior con el balanceo de desexualizaciones y resexualizaciones. Cada zona erógena articula una escena primaria, regresiva, negativizadora, extintiva, y una escena original que funda su erogeneidad.

Las *fantasías originarias* traducen el trabajo de reversión de la dinámica negativizante que involucra un más allá del principio del placer, hacia otro que implica los objetos. Esta doble reversión instala autoerotismos corporales y objetales, los propios de la sexualidad de órgano, de la erogeneidad de órgano, y los contruidos a partir de investiduras objetales y que utilizan las representaciones objetales. Las fantasías originarias se aplican así al mapa de lo tierno y al mapa de lo erógeno. Las fórmulas utilizadas por Freud para designar estas fantasías privilegiaban las representaciones objetales y disimulaban las vivencias corporales.

Insistir únicamente en la parte objetal de la dinámica de las fantasías originarias es descuidar el hecho de que el cuerpo de carne es una producción de la psique, lograda por una conversión de la economía libidi-

nal en el seno del soma, que se duplica entonces por una corporeidad. Donde estaba lo somático, debe advenir lo corporal. El establecimiento del proceso de aprovisionamiento libidinal, así como de aquel responsable de la inscripción de las mociones pulsionales en experiencias sensuales, requiere la presencia de un otro. El narcisismo primario resultante de las investiduras de órgano se construye en estrecha relación con el secundario resultante de las investiduras de objeto.

Se configuran una escena corporal primaria y una sensualidad regresiva, la de lo sexual de órgano contrainvestida por la escena corporal de la sensibilidad erógena capaz de convertirse en sensualidad erótica. Traspuesta al cuerpo de los padres, retirados en su habitación cerrada, la sexualidad de órgano se expresa por el goce de la pareja, y el corazón de la escena primaria, su negativización no representable, encuentra en el orgasmo el cerrojo puesto a la regresión somática. El niño tiene así la preconcepción de la pareja gozante-orgásmica, a través del conflicto que ocupa su propia fuente pulsional.

A este no-representable de la negatividad, de la extinción, el psiquismo debe sin embargo encontrarle una figuración de contrainvestidura. Lo consigue utilizando el campo de las representaciones, a través de las figuras del borramiento, de la alucinación negativa y del repliegue comprometido en las teorías sexuales de la castración.

Para aclarar esta dificultad de representar la negatividad, pongamos un ejemplo: ¿cómo representar la sonrisa del Gato de Cheshire (Carroll, 1865/1990) sin dibujar su boca? Cómo representar la falta de una sonrisa sin hacer de ella el resultado de una desaparición, de un repliegue, la consecuencia de un borramiento; de ahí la noción de castración como teoría explicativa de la falta.

Mucho antes de los emoticones y los *smileys*, el reverendo padre Charles Dodgson, alias Lewis Carroll, maestro del *nonsense* anglosajón, nos regaló una ilustración de este estilo, creada por John Tenniel (1866/1990). Una vez quitados la cola, las patas, el cuerpo, las orejas, la frente, los ojos, la nariz del gato, solo queda su sonrisa llevada por el dibujo de su boca. Si se quita la boca, solo queda la palabra *sonrisa*, sin ninguna representación específica.

Esta digresión a través de Alicia y su país de las maravillas tiene un significado más fundamental. ¿Cómo podemos representar la falta de cola, piernas, cuerpo, etc., si no es haciendo que sus representaciones experimenten un acto de retracción; por tanto, mediante un argumento centrado en un acto que las haga desaparecer? Aquí es donde interviene el pensamiento teorizador, haciendo de la falta una ausencia ligada a una presencia anterior. Entonces, no hay forma de pensar la falta sin asociarla a una representación y a una teoría, y sin recurrir a las palabras. Así se aborda la diferencia de sexos. Pero la cuestión de la falta sigue sin resolverse, ya que esta lógica primero atribuye algo a la niña mediante la teoría de la universalidad del pene, y luego se lo quita mediante una segunda teoría, la de la castración.

Lo mismo ocurre con la escena primaria. Las innumerables representaciones que la acompañan son fantasías de la escena primaria, teorías sexuales infantiles. Estas representaciones contrainvesten la calidad propia de la escena primaria, lo que la define, la negativización de lo existente, la extinción, la desaparición. Por lo tanto, es importante no confundir la escena primaria y las representaciones de la escena primaria. Cuando el Hombre de los Lobos ve la aspiración a la desaparición en la escena primaria en sí-mismo, se salva sacrificando la parte por el todo, se desprende de su esfínter anal y emite una hez, se retiene mediante una evacuación. Entonces, puede construir, sobre su autoerotismo así reinscrito, una escena equivalente, un *a tergo* entre sus padres, del que está excluido. La escena primaria como tal se encuentra así en radical heterogeneidad con cualquier discurso que quiera dar cuenta de ella. Las palabras nos permiten decir el sentir de la sonrisa, la experiencia de la falta, la diferencia, pero no la no existencia, no la falta en sí. También permiten decir la negatividad, pero situándola en su propio campo, el de la positividad. Mediante

el acto mismo de la nominación, la escena primaria se somete a una renegación, y la falta, a una negación. Tal es la heterogeneidad radical entre el lenguaje y esta cualidad pulsional elemental, su tendencia extintiva. Solo la instalación de una regresión sensual inscrita en un cuerpo que la expresa, la inscribe por conversión y la retiene permite el camino regrediente de lo experimentado a la fuente pulsional, sin sucumbir a las atracciones de la escena primaria. Esta instauración se realiza por el largo camino descrito anteriormente, llevado a cabo en dos tiempos, según el proceso del *après-coup*. La sensualidad y el erotismo corresponden al *après-coup*. La realización de este proceso es el objetivo de los tratamientos psicoanalíticos que las psicoterapias no pueden alcanzar. En el curso de un tratamiento, la relación con la escena primaria se modifica; el mapa de lo erógeno se transforma, se libera.

Resumen

“Hacer el amor” es el destino de la sensibilidad adquirida durante la infancia, y que en la adolescencia se vuelve susceptible de dejar asomar su erogeneidad a través de una regresión sensual. La escena erótica sigue el camino de esta regresión sensual, cultiva las experiencias corporales a la inversa, y se topa con el cerrojo del masoquismo originario hasta lo refractario. Dos escenas conflictivas animan la fuente pulsional, una escena primaria dominada por la tendencia extintiva y una escena originaria impulsada por un imperativo de inscripción psíquica, aquí una conversión corporal. El sentimiento amoroso nace del brote sensual y de los encuentros compartidos de lo pulsional traumático.

Descriptor: *Sensualidad, Zona erógena, Escena primaria, Amor.*
Candidatos a descriptor: *Regresión sensual, Sexualidad de órgano, Escena originaria, Après-coup.*

Abstract

“Making love” is the destiny of the sensibility acquired during childhood and which, in adolescence, becomes capable of revealing its erogeneity through a sensual regression. The erotic scene follows the path of this sensual regression, cultivates the bodily experiences in return, and comes up against the lock of the original masochism to the point of refractory. Two conflicting scenes animate the drive source, a primal scene dominated by the extinctive tendency, and a founding scene driven by an imperative of psychic inscription, here a bodily conversion. The feeling of love is born from the sensual outbreak and the shared encounters of the traumatic drive.

Keywords: *Sensuality, Erogenous zone, Primary scene, Love.* **Candidates to keywords:** *Sensual regression, Organ sexuality, Original scene, Après-coup.*

Referencias

- Arasse, D. (21 de diciembre de 2022). *Histoires de peintures par Daniel Arasse: Le rien est l'objet du désir*. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-histoire-de/le-rien-est-l-objet-du-desir-1923562> (Trabajo original publicado en 2003).
- Barande, I. (2009). *L'appétit d'excitation*. PUF.
- Carroll, L. (1990). Alice au pays des merveilles. En L. Carroll, *Œuvres complètes*. Gallimard. (Trabajo original publicado en 1865).
- Chervet, B. (2010). Les fantasmes originaires et l'avènement de la sensualité: Les zones érogènes, les loquets du corps. *Revue Française de Psychanalyse*, 74(4), 981-1006.
- Chervet, B. (2020). Le rêve et l'épreuve du réfractaire. *Revue Française de Psychosomatique*, 57, 11-34.
- Fain, M. (1988). Les "ouatères" et leurs verrous. En D. Anzieu, A. Doumic-Girard, M. Druenne-Ferry, M.-C., Duriez, M. Fain, D. Houzel, M. Rufo, P. Sansot, J.-S. Soulé, M. Soulé. S. Tisseron y A. Tursz, *L'enfant et sa maison* (pp. 113-117). ESF.
- Fragonard, J.-H. (1778). *Le verrou* [óleo sobre tela]. Museo del Louvre.
- Freud, S. (1988a). Communication d'un cas de paranoïa contredisant la théorie psychanalytique. En J. Laplanche (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 13, pp. 307-317). Puf. (Trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (1988b). Pulsions et destins de pulsions. En J. Laplanche (dir.), *Œuvres complètes* (vol. pp. 163-185). Puf. (Trabajo original publicado en 1915).
- Freud, S. (1991). Le moi et le ça. En J. Laplanche (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 16, pp. 255-301). Puf. (Trabajo original publicado en 1923).
- Freud, S. (1992). Le problème économique du masochisme. En J. Laplanche (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 17, pp. 9-23). Puf. (Trabajo original publicado en 1924).
- Freud, S. (1996). Au-delà du principe de plaisir. En J. Laplanche (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 15, pp. 273-338). Puf. (Trabajo original publicado en 1920).
- Freud, S. (1998). Note sur l'inconscient en psychanalyse. En J. Laplanche (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 11, pp. 173-180). Puf. (Trabajo original publicado en 1912).
- Freud, S. (2003). L'interprétation du rêve. En J. Laplanche (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 4, pp. 14-756). Puf. (Trabajo original publicado en 1900 [1899]).
- Freud, S. (2006). Trois essais sur la théorie sexuelle. En J. Laplanche (dir.), *Œuvres complètes* (vol. 6, pp. 59-181). Puf. (Trabajo original publicado en 1905).
- Poe, E. (1951). *La lettre volée*. Gallimard. (Trabajo original publicado en 1844).
- Réage, P. (1954). *Histoire d'O, suivi de Retour à Roissy*. Jean-Jacques Pauvert.
- Tenniel, J. [ilustrador] (1990). Alice au pays des merveilles. En L. Carroll, *Œuvres complètes*. Gallimard. (Trabajo original publicado en 1866).

Traducción del francés: Marina Meyer y Carolina García

Recibido: 15/8/2021 - Aprobado: 14/11/2021

Calibán -
RLP, 21(1),
109-119
2023

Edgardo Adrián Grinspon*

Erótica de la clínica: Memorias de un analista-escritor

*Nunca sé ni por qué, ni cuándo:
esa voz yo no la comando.*

[...]

Pido lo que necesito:

tinta y tiempo.

Jorge Drexler, "Tinta y tiempo"

Con el tiempo he ido aprendiendo acerca de mi necesidad de escribir. Eso solo ocurre en mi consultorio, donde solo puedo escribir sobre aquellas cosas que me escucho decir o, más bien, repetir. Nada más. No pretendo -ni podría- producir un discurso científico, tampoco poético; no es su sentido, aunque podría parecerlo y hasta, a veces, podría pedirle prestado algún recurso.

Solo al repetir algo en el consultorio me doy cuenta de que me importa. Pero solo se hace escuchar a fuerza de repetirlo o, mejor, de escucharme repetirlo, repetirse, repetírmelo, tal vez sorprendido por la clínica. Pero, sobre todo, sorprendido por cierta violencia que interrumpe el orden habitual de las sesiones. Empiezo a escucharme en algo: ¿lo conozco?, ¿ya me he escuchado decir esto?, me pregunto sobre una situación clínica. Me voy dando cuenta, me doy cuenta: ha llegado el momento de ponerlo por escrito. ¿Qué es esto que me ocurre? Esta suerte de extraña posesión ¿diabólica?

¿Qué es esta urgencia pulsante, empujante, pulsionante?

Algo de esa extraña violencia viene a salvarme del abismo. Lo violento -*bio-lento*, volveré sobre las *bio-lógicas* más tarde-, retomo, tuerce, tergiversa, subvierte de un modo "diabólico" lo instituido.

La irrupción de una idea se mete por entre mí como una lágrima podría sorprendernos ante un paisaje que nos conmueve o una risa filtrarse en un espectador silente.

A eso Bataille lo llamaba lo "diabólico" y explicaba su sentido, mucho muy anterior a que el Cristianismo lo hiciera coincidir con lo religioso (Bataille, 1961/1968). Ese diabólico es capaz de aliviar mi urgencia. Es que somos humanos. Eso nos hace vulnerables seres vivientes que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte, y por eso conocemos la violencia desesperada del erotismo.

Esta es mi erótica particular. Personal. Mi erotismo más genuino, desplegado en el verdadero placer de escribir. Esa es la erótica que pretendo explorar en este escrito: la erótica del analista-escritor.

Por qué escribimos

¿Por qué escribimos?, se preguntaba Barthes, pero antes de citarlo, no puedo dejar de recordar a Roberto Arlt: "Cuando alguien tiene algo para escribir, lo hará sobre un papel, un rollo de metal o aun sobre las pupilas hendidas de un humano".

* Asociación Psicoanalítica Argentina.