

La insustancia de la voz*

ISABELLE MORIN**

Universidad de Toulouse Le Mirail, Francia.



La insustancia de la voz

Resumen

La voz es el punto primitivo de inserción del deseo del Otro. A partir de este dato fundamental Isabelle Morin intenta responder a la pregunta planteada por Lacan respecto a lo que ocurre con la pulsión al final del análisis. La autora propone que, al final del análisis, el analizante se encuentra, así sea por un momento, con una extracción del a minúscula del objeto, su sustancia gozante para dejar el objeto voz al desnudo. Esta insustancia del objeto es interrogada a partir de testimonios de los músicos Glenn Gould y Pascal Dusapin, quienes han buscado extraer el sonido de la música para reducirla a la letra.

Palabras clave: voz, sonido, insustancia, extracción de goce, objeto a.

The *insubstance* of the voice

Abstract

The voice is the primitive point of insertion of the desire of the Other. Based on this fundamental fact, Isabelle Morin attempts to answer the question asked by Lacan with respect to what happens with the drive by the end of the analysis. The author suggests that, by the end of the analysis, the analysand finds, if only for a moment, an extraction of the lower case a of the object, its *jouissante* substance in order to leave the object in the open. This *insubstance* of the object is questioned, based on testimonies of the musicians Glenn Gould and Pascal Dusapin, who have tried to extract the sound of music in order to reduce it to letter.

Keywords: voice, sound, *insubstance*, extraction of *jouissance*, object a.

L'insubstance de la voix

Résumé

La voix est le point primitif d'insertion du désir de l'Autre et c'est à partir de cette donnée fondamentale qu'Isabelle Morin tente de répondre à la question que pose Lacan concernant ce que devient la pulsion à la fin de l'analyse. Elle propose que l'analysant, à la fin de son analyse, rencontre, ne serait-ce qu'un temps, une extraction du petit a de l'objet, sa substance jouissante pour laisser l'objet voix à nu. Cette insubstance de l'objet est interrogée à partir de témoignages de musiciens, Glenn Gould et Pascal Dusapin, qui ont cherché à extraire le son de la musique pour la réduire à la lettre.

Mots-clés: voix, son, insubstance, extraction de jouissance, objet a.

* *L'insubstance de la voix*. Traducción del francés a cargo de Pio Eduardo Sanmiguel Ardila. Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.

** e-mail: imorin@netcourrier.com

“Ser sordo cuando se mira es correr el riesgo de ya no poder decir no a la epifanía del sinsentido”¹.

YVES BONNEFOY, GOYA, *LES PEINTURES NOIRES*

1. Yves Bonnefoy, *Goya, les peintures noires* (Paris: William Blake, 2006), 40.
2. Pascal Dusapin nació en Francia en 1955; es compositor y autor de numerosas obras: ópera, réquiem, oratorio; fue titular de la cátedra de creación artística en el colegio de Francia en 2006-2007. Léase también la Lección inaugural en el Collège de France: *Composer. Musique, Paradoxe, Flux* (Paris: Fayard, 2007).
3. Son experiencias que nada deben al análisis.
4. En la misma serie podrían incluirse a Pierre Boulez, Aurel Stroe, Anatol Vieru y Xenakis, citados por Andrei Vieru, *Le gai Ecclésiaste* (Paris: Seuil, enero del 2007).
5. *Ibid.*, 34.
6. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre (Buenos Aires: Paidós, 1989), 281.

Propongo al lector que la insustancia del objeto, aquí la voz, es un indicador de lo que por un tiempo se vuelve el objeto pulsional al final del análisis. Me permití aprender del testimonio de dos músicos, Glenn Gould y Pascal Dusapin², que llevan al acto un más allá del sonido vaciando el objeto de su sustancia gozante³. Numerosos músicos saben que el silencio está en el corazón de la música, pero ello no basta para vaciar el objeto, puesto que el silencio es en la música una puntuación o un suspenso. Esos dos músicos⁴ que me orientaron no hicieron del silencio la ausencia de música, sino un agujero en una trama: la de la escritura de la música. Redujeron la sustancia del objeto “sonido” a la letra. Andrei Vieru, músico y escritor, interroga en un corto texto, “Música y lenguaje”, este mismo enigma: «¿Qué pasa con “los sentidos” cuando se transpone una estructura? ¿Son sacrificados o queda algo como un gusto? ¿Qué pasa con una estructura matemática cuando se la hace sonar? ¿Qué pasa con el sentido de una música cuya estructura es transformada en imagen o mutada en escultura?»⁵.

Al situar la voz en el registro del objeto perdido y de su reencuentro, Lacan indica su dimensión pulsional. Cito la pregunta que plantea Lacan al final del seminario 11 para captar el alcance de la pérdida y las modificaciones que implica esto al final de un análisis:

Más allá de la función del *a*, la curva vuelve a cerrarse, en lo que al final del análisis se refiere, donde nunca se dice. O sea que, después de la ubicación del sujeto respecto de *a*, la experiencia del fantasma fundamental deviene la pulsión. ¿Qué deviene entonces quien ha experimentado esa relación opaca con el origen, con la pulsión? ¿Cómo puede un sujeto que ha atravesado el fantasma radical vivir la pulsión? Esto es el más allá del análisis y nunca ha sido abordado⁶.

La voz sin sonoridad nos guiará para captar qué sería la insustancia del objeto del que habla Lacan en el seminario *El reverso del psicoanálisis*. Él ubicó la voz en un puesto de avanzada respecto a los demás objetos, puesto que está vinculada con la incorporación del Otro que modela el vacío en lo que aún no es más que un *asujeto*. “La voz es el punto privilegiado de inserción del deseo del Otro”. En la voz, el *a* proviene del Otro, es el testigo del lugar del Otro. Numerosos sujetos demuestran cómo ese lugar del Otro cava un vacío que toma la forma del Otro que deja de esta manera su sello pulsional. En la lección del seminario *La angustia*, consagrado a “lo que entra por la oreja”, cuando Lacan intenta dar cuenta con su invento del objeto *a* como resto de la constitución del sujeto, convoca la voz sin soporte: “¿[No debemos acaso] buscar el resto, ciertamente, en una voz separada de su soporte? [...] Sin embargo, creo que podemos llegar a decir que lo que liga el lenguaje a una sonoridad es algo más que relación accidental”⁷. Al hacer de la voz el objeto más cercano del deseo del Otro, “punto de inserción primitivo del deseo del Otro”, Lacan encuentra un acceso original al anudamiento de lo real con el deseo. Cuando la voz emerge con el primer grito de la llegada al mundo, teje de entrada el vínculo más secreto entre lo somático y lo psíquico. Tras esta primera lección sobre la voz, Lacan volverá sobre este punto a lo largo de sus elaboraciones sin soltar este hilo.

EL VACÍO DEL OTRO

Para Lacan, la voz no es la sonoridad, aun cuando el estudio de la sonoridad instrumental lo conduce a la resonancia en un vacío, pero nota que si “el aparato resuena [...] solo resuena ante su nota, su frecuencia propia”. Propone no ceder ante la ilusión de la metáfora del tarro o del tubo vacío, puesto que la voz resuena no en un vacío espacial sino en el vacío del Otro, “no modulada sino articulada [...] respecto a la palabra”⁸. La voz del Otro modela nuestro vacío.

Una voz, pues, no se asimila, sino que se incorpora. Esto es lo que puede darle una función para modelar nuestro vacío [...] Modela el lugar de nuestra angustia, pero, observémoslo, solo después de que el deseo del Otro ha adquirido forma de mandamiento. Por eso puede cumplir su función eminente, la de dar a la angustia su resolución, llámese culpabilidad o perdón, mediante la introducción *de otro orden*⁹.

Sigamos paso a paso lo que dice Lacan en este enunciado. El deseo del Otro, cuando ha tomado forma de mandamiento a través de la voz, es decir, fuerza de ley, modela el vacío del sujeto y genera angustia. Sin embargo, ese mismo deseo —del



7. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 296.
8. *Ibid.*, 298.
9. *Ibid.*, 299.

Otro— es el que puede resolver esta angustia para permitirle al sujeto salir de la angustia y de la experiencia analítica.

La voz es, pues, un precioso guía tanto respecto al deseo del Otro como a la angustia en su vínculo con la culpabilidad, y respecto a la ley. La incorporación de la voz del Otro deja una huella, una marca, un “resto irreductible a la simbolización”¹⁰: objeto *a*, cuyo efecto depende de la incorporación del *a* minúscula que anima el deseo del Otro. El analizante puede volver a hallar las huellas de esta incorporación originaria hasta nombrar este Otro. Ese es el camino por el que Lacan nos guía irreversiblemente. Se trata de la última lección de ese mismo seminario, la del 3 de julio de 1964. Lacan propone al analizante reconocerse en el objeto *a*, “es nuestra existencia más radical”, operación que solo es posible “situando *a* en el campo del Otro”¹¹. Concluye que “no hay superación de la angustia sino cuando el Otro se ha nombrado”¹². El objeto *a* debe ser extraído, desincorporado del Otro, para que el Otro se nombre, es decir, entregue su nombre. Volveré sobre esto posteriormente. Cuando el analizante ha declinado los valores de goce del síntoma hasta hacer a veces con ello un *sinthome*, el Otro se vuelve a veces otro.

Ningún Otro le dicta la ley al Otro, el Otro del Otro es un invento imaginario como da fe de ello la religión. Es en este encuentro que el analizante se emancipa de las figuras del Otro, percibe que el anudamiento de su vida inconsciente es su goce íntimo de *parlêtre*¹³ y que esto no es posible sin objeto. El sujeto del inconsciente se constituye en un Otro, son consustanciales de ese tiempo de constitución del sujeto. Este Otro emerge respondiendo de manera particularizada al grito del lactante y de allí su acción determinante sobre las primeras fijaciones de goces. Con Lacan sabemos que la pulsión se constituye cuando la necesidad pasa por las horcas caudinas del significante de la demanda. Esto hace de la pulsión “[...] el eco en el cuerpo del hecho de que hay un decir”¹⁴. Lo que resuena de la voz en el cuerpo es goce puro como lo describen tan bien los aficionados a la ópera¹⁵.

Este Otro, así inscrito, hará desde entonces parte integrante no solamente de la trama simbólica, sino también del tejido pulsional del sujeto y de su mundo imaginario. El objeto *a* se “enforma” en el Otro, extrayendo el *a*, plus de gozar en este Otro, a partir de la incorporación de la voz y de sus respuestas. Con esta alternancia de demanda y respuesta que pasan por el significante y la voz, tal un primer *fort-da*, lo que es accionado por el significante en cada ocasión es el goce del Otro. El Otro en tanto lugar del tesoro de los significantes está marcado entonces de entrada por el objeto *a*. Pero ese cabo de real es por definición lo que resiste al Nombre-del-Padre porque no se deja reducir por lo simbólico, y es por eso que Lacan hace del objeto *a* un resto tan irreductible como irrepresentable. Ese resto es lo que hace al humano,

10. *Ibíd.*, 358.

11. *Ibíd.*, 365.

12. *Ibíd.*, 365.

13. *Parlêtre* es un neologismo de Lacan, compuesto no solamente por los verbos *parler* ‘hablar’ y *être* ‘ser’, sino también por la preposición *par* ‘por’ y el sustantivo *lettre* ‘letra’, con el sentido de “por (a través de) el ser” y “por la letra”, respectivamente. Se traduce a menudo como *hablanteser* o sencillamente como *ser-hablante*. [Nota del traductor].

14. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 23, El sinthome* (Buenos Aires: Paidós, 2006), 18.

15. Michel Poizat, *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra* (Paris: Métailié, 1987).

su dignidad y su singularidad, en el sentido en que ningún otro aparato dispondrá de él. Es, entonces, entre el objeto a tan singular y el Otro que transmite la ley, que se sitúa la posibilidad de salir realmente de la experiencia analítica.

LA INSUSTANCIA DEL OBJETO DESVALORIZA EL GOCE

Si el vacío modela el lugar de nuestra angustia, Lacan agrega allí dos condiciones que resultan de la temporalidad. Se requiere previamente que el deseo del Otro haya tomado “forma de mandamiento”, es decir, de ley, y luego es necesario que otra orden se haya introducido. Ahí, y solamente ahí, el deseo del Otro podrá cumplir su función eminente para resolver la angustia.

Para concluir un análisis hay algunas etapas cuyas temporalidades son llamadas lógicas porque resultan de una necesidad que tiene que ver con lo que ha sido resuelto en el tiempo anterior. Al estar la angustia en el fundamento de la existencia, no se puede imaginar al mismo tiempo que una cura no se encuentre con la angustia, ni un final sin superar este afecto. Esta superación entra por la introducción “de otro orden”; el orden del mundo del sujeto queda perturbado. ¿Acaso significa que el modo de superación de los tres órdenes (R, S e I) es a menudo modificado por un encuentro con lo real? Es una pregunta que hay que proseguir.

El fin del análisis y la dirección que allí lleva, no conduce a sacrificar el objeto. Sería más justo apuntar a una cierta desvalorización de goce. Esta última tiene que ver con vislumbrar el objeto que causa el deseo. En los seminarios hay varias ocasiones en que Lacan interroga, de manera diferente, un más allá del objeto a, que, sin embargo, es irreductible. La serie que retengo no es exhaustiva. En el seminario *La identificación*, aunque también en el de *La angustia*, el 13 de marzo de 1963, Lacan negativa el objeto al decir “-a”. En el seminario 11, el 24 de junio de 1964, sitúa un “Más allá de la función del a [donde] la curva vuelve a cerrarse”. Lo hace también en el seminario *De un Otro al otro* cuando forja un neologismo: el de la *desaifificación*, para hablar de sustraer el a. En el seminario *El reverso del psicoanálisis* precisa que se trata de acabar con el objeto a. Y, por último, en *Joyce el síntoma*, en 1975, Lacan habla del goce desvalorizado que despierta. La suerte del objeto a se jugará entonces en la cura a partir del reconocimiento de lo que constituye lo real del goce más íntimo, a partir de una extracción del objeto. ¿No se trata de la extracción del a en el objeto? Esto nos permitiría captar el elemento en juego entre el sonido y la voz. La voz sin sonoridad de la que habla Lacan.

De esta seriación: percibir el objeto a, nombrarlo, superar la angustia¹⁶ y desvalorizar el goce, uno puede preguntarse si esas diferentes formas de sustracción



16. Planteamientos de Lacan en la última lección del seminario sobre la angustia: 3 de julio de 1963.



17. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17, El reverso del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 1992), 171.

18. *Ibíd.*, 172.

19. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, *óp. cit.*, 187.

20. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17, El reverso del psicoanálisis*, *óp. cit.*, 172.

21. Ejemplo citado por numerosos de sus comentaristas y biógrafos, entre los cuales está Michel Schneider, *Glen Gould, piano solo* (Paris: Gallimard, 1992).

22. *Ibíd.*, 134.

23. *Ibíd.*, 126.

24. *Ibíd.*, 121.

bastan para despertar un nuevo sujeto. ¿Queda un paso más que dar? Mi hipótesis tiene que ver con esta sustracción o esta extracción que daría como resultado un objeto sin sustancia gozante, el cual yo retomo, utilizando el término que Lacan emplea muy rara vez: “insustancia del objeto”, que sería entonces el resto del resto, puesto que el objeto a es ya un resto, pero uno puede escuchar que hay aún un vaciamiento que operar. Lacan habla de esta insustancia en el seminario *El reverso del psicoanálisis*, a propósito de las creaciones de la ciencia precisa: “donde solo podemos calificar el espacio donde se despliegan [...] como *la insustancia*, como *la acosa*, *l’acosa* con apóstrofo. Hecho que cambia completamente el sentido de nuestro materialismo”¹⁷. Retoma, respecto a ese vacío, el goce informado orientándolo hacia el horizonte de la mujer, no sin haber anotado precedentemente que es por la insustancia como el vacío aparece¹⁸. Ese vacío, necesario para el deseo, solo se obtiene desalojando el a del objeto, despegándolo, lo cual no deja de darnos a pensar que quedaría “un hueco, un vacío, que [...] cualquier objeto puede ocupar”¹⁹, ese vacío como lugar del a minúscula del objeto. Lacan concluye que “cada cual está desde un principio determinado como objeto a minúscula”²⁰. ¿Es con esta determinación que depende del Otro que el sujeto deba acabar con él? Vaciar la sustancia del objeto para darse cuenta de que el vacío así creado, mediante la ubicación de sus coordenadas en el deseo del Otro, es la única fuente viva del deseo.

DESINCORPORAR EL OBJETO VOZ

Para captar qué sería esta insustancia, me sirvo de dos testimonios. El primero es el que cuenta Glenn Gould²¹ quien buscó la “incorporalidad de la música”, lo que podemos relacionar con “la insustancia del objeto a”. “Le gustaba que la sonoridad fuera imaginaria, y estaba a la búsqueda del sonido que no es. Del sonido, no perdido, sino ausente”²². Él quería despojar la música de su carne, desencarnarla. Cuenta que se dio cuenta de que cuando alguien pasaba la aspiradora al lado del piano, sustrayendo el sonido, solo le quedaba la huella táctil. Lo cito: “Cada vez que necesito adquirir rápidamente la huella táctil de una partitura nueva que tengo en mente, simulo el efecto de la aspiradora, ubicando el piano lo más cerca posible de todo tipo de fuentes sonoras opuestas, sin importar cuáles sean”²³. Compara esta ausencia de sonido con lo que se experimenta bajo la ducha en el momento en que uno sacude la cabeza y sale el agua por los oídos. “Era la cosa más luminosa, la más excitante que se pueda imaginar, el sonido más extraordinario”²⁴.

Esta sustracción de la sustancia “sonido” del objeto invocante se produjo de nuevo a partir de una experiencia táctil. Cuenta que durante una gira por Israel, tenía que

interpretar el segundo *concerto* de Beethoven en un piano espantoso. Al haber practicado de manera insatisfactoria durante la repetición, decidió partir al mediodía hacia el borde del mar y “recrear mentalmente la más bella experiencia táctil que conoció [...] miró el mar y volvió a hallar la imagen invisible, la huella de los dedos en el teclado, esa mezcla de frío de marfil y de resistencia de hundimiento”²⁵. Conservó la cosa consigo hasta el concierto de la noche. Interpretó como lo escuchaba interiormente, no como interpretaba, escapando a la influencia de la bestia incontrolable; el piano. Movía sus dedos según las perspectivas de su memoria y no según la configuración presente del piano. Llegó finalmente a una especie de desapego, de retiro, no solamente respecto al instrumento terrible, sino también respecto a la instrumentalidad de la música en tanto tal, a todas las imágenes presentes y pasadas de un teclado. “Estaba sorprendido, un tanto asustado, y luego entendí que era la imagen táctil diferente la que me guiaba, la que me daba otra relación con el instrumento, para tomar y para dar”, escribe. Para Glenn Gould, sin duda, era necesario poner una pantalla entre el pensamiento y el cuerpo, mientras que para un neurótico se trata de limitar la sustancia del objeto para amar de otra manera. Tal vez sea este un embrión de respuesta a la pregunta de Lacan “¿Cómo un sujeto que ha atravesado el fantasma radical puede vivir la pulsión?”²⁶.

El segundo testimonio que convoco aquí es una entrevista a Pascal Dusapin²⁷. Lo cito: “Me vi inspirado por la música en su aspecto más primitivo, por el universo de los sonidos, del viento en la espesura [...] Siempre tuve una pasión frenética por la escucha”. “El descubrimiento de un gran órgano fue una experiencia casi erótica”²⁸. Problemas graves de salud durante su infancia, epilepsia y comas, hicieron su cuerpo doloroso, cuerpo que rehusaba el instrumento, lo cual lo condujo a la composición, es decir, a “una relación mental muy poderosa con la música”. “Tengo que componer, es eso o morir. No morir físicamente sino morir para sí; que es peor”. Él se dice “escritor de mesa, escritor de música”. Avanza de manera muy precisa el anudamiento entre lo visual y lo invocante²⁹. Tiene una orquesta en la cabeza y cuando compone no necesita ir a verificar en el piano lo que ha escrito, puesto que lo oye. No son voces, es una experiencia mental por fuera del sonido. “Imaginando música veo formas. Escucho formas. [...] Mentalmente, antes de domesticar el torrente de notas que inunda mi cabeza, elijo una focal, una puesta a punto, un encuadramiento. Logro tener una previsualización sonora casi exacta de lo que voy a escribir”.

No se trata de creer que esos dos músicos han tenido la misma experiencia que un analizante al final de su cura, pero nos dan una idea de lo que sería sustraer la sustancia gozante del objeto. Nos enseñan también, si se sigue a cada cual en lo que dice, para qué les sirve esta experiencia. Para Pascal Dusapin, se trata de poner a distancia este goce del flujo musical que lo atraviesa, a través de una forma visual, más



25. *Ibíd.*, 120.

26. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, *óp. cit.*, 281.

27. «La palette des maîtres», *Le Nouvel Observateur* 2227, julio del 2007.

28. Glenn Gould dijo también hasta qué punto el descubrimiento del órgano fue esencial. El órgano es un instrumento de viento donde el sonido resuena en un vacío.

29. Un poco como Glenn Gould, citado anteriormente, que tuvo una experiencia *luminosa*.

fácil de endilgar, de dominar. Para Glenn Gould, se trata de acceder a una experiencia táctil rechazando el sonido, para apuntar a la perfección de la puesta en acto de la experiencia musical. Remitido a la cura, uno imagina sin dificultad que la relación con los demás pueda cambiar: ¡Helos ahí por fin vueltos reales!

EL RETALLE DE LA VOZ

El psicoanalista pasa por la búsqueda del objeto *a*, en el campo del Otro, es en suma aquello sobre lo que concluye Lacan su seminario sobre la angustia. El camino del deseo pasa por el campo del Otro, en los rieles del objeto *a*. Si esta búsqueda pasa en primer lugar por la voz, si el objeto *a* se nombra, a nivel de la voz³⁰, ello indica que no es la voz lo que nombra, sino el objeto lo que nombra al Otro. “La voz se retalla como soporte del deseo del Otro que esta vez se nombra”, precisa Lacan. Se nombra tras el primer corte del significante. “Esta vez” indica un segundo tiempo y se escucha que es una operación de (re)corta. Retallar es tallar sobre una primera talla, es tallar una enforma. La primera talla es el corte y la segunda es la enforma de *a*, que será el lugar del Otro en el sujeto. No puede dejarse de notar la relación con la topología, en particular con la banda de Moebius verdadera que resulta de un segundo corte en un toro. Es necesario deducir de ahí que el primer corte concierne al impacto de lo simbólico, y el segundo a la operación del objeto *a* en el Otro; de lo contrario, no se entendería por qué Lacan introduce un segundo tiempo diciendo “retalle”. Cuando el Otro ha sido nombrado, cuando el objeto *a* puede decirse en la cura, la puerta del final se entreabre y Lacan introduce un nuevo amor. Se requiere, en el análisis, pasar por todos los niveles de constitución del objeto en sus derivas pulsionales de goce para aproximarse al objeto perdido y a la hiancia de la castración. El sujeto puede entonces medir que la disyunción entre goce y deseo resultaba del rechazo a la castración³¹. Si la voz sin sustancia da fe de un consentir a una parte de castración, sin duda no es más que un primer paso que permite ese retorno hacia esa inserción primitiva del deseo del Otro, y hacia las huellas que ha inscrito.

Se podría introducir aquí, en una especie de contraprueba, la paranoia: el sujeto se encuentra en la imposibilidad de arreglárselas con el vacío del Otro porque encuentra allí por lo menos una mirada (vacía en la melancolía). El sujeto *aifíca* al Otro y una voz sonoriza la mirada.

Para concluir, volvamos a nuestra pregunta inicial sobre lo que sucede con la pulsión cuando el efecto de atravesamiento del fantasma ha modificado supuestamente la fuerza pulsional. O también, “¿qué sucede con los “sentidos” cuando se transpone una estructura? ¿Son sacrificados o bien permanecen como un gusto?”. Ese “como un

30. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia, óp. cit.*, clase del 3 de julio de 1963.

31. Pienso ahí en el *shofar* que se hace escuchar para que Dios recuerde ese momento en que él retiene la mano de Abraham; instante que no deja de hacer resonar el alto mnésico del fetiche captado justo antes de saber sobre la castración materna cuando podía aún ignorarla. ¿El *shofar* hace escuchar esa detención en la imagen para que Dios no olvide qué? ¿Que la castración es lo que nos humaniza?

gusto" es lo que llamamos *plus de gozar*. Antes subrayé que Lacan evoca un nuevo amor cuando habla de esta pérdida de goce. Se desprende así de una crítica que recae sobre el estrago del amor, precisando que "el amor [...] solo puede postularse en ese más allá, donde, para empezar, renuncia a su objeto"³². Entonces, el análisis permite pasar del amor vinculado con la *padre-versión* a un amor más allá del objeto. Desnudar el objeto, insustancializarlo, dejar aparecer lo que hacía pantalla a lo real. "Lo que hace de un psicoanálisis una aventura única es la búsqueda del *ágalma* en el campo del Otro"³³, que es aquí la voz como testigo privilegiado de lo imborrable del deseo del Otro, que constituye su sello real.

BIBLIOGRAFÍA

- BONNEFOY, YVES. *Goya, les peintures noires*. Paris: William Blake, 2006.
- DUSAPIN, PASCAL. *Composer. Musique, Paradoxe, Flux*. Paris: Fayard, 2007.
- «La palette des maîtres», *Le Nouvel Observateur* 2227, julio del 2007.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Traducido por Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17, El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- LACAN, JACQUES. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 23, El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- POIZAT, MICHEL. *L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris: Métailié, 1987.
- SCHNEIDER, MICHEL. *Glen Gould, piano solo*. Paris: Gallimard, 1992.
- VIERU, ANDREI. *Le gai Ecclésiaste*. Paris: Seuil, enero del 2007.

32. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, óp. cit., 283.
33. Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10, La angustia*, óp. cit., 365.



