

CARRETERAS: LYNCH CON LACAN

Por Tomás Otero

Hablar de un film es hablar menos de sus recursos de pensamiento que de sus posibles. Indicar lo que podría haber allí además de lo que hay.

*Alain Badiou,
"Imágenes y palabras"*

La carretera de Lacan

Aquellos que hayan emprendido una expedición en la selva de *Kant con Sade*, verán que, entre la maleza, Lacan no hace otra cosa que servirse de Sade para echar luz, mostrar el envés del Imperativo categórico, revelar que la moral kantiana *no es sin objeto*, al reunirla bajo el imperativo: *¡Goza!* Pues aquí no vamos a revelar la verdad de Lynch con Lacan, sino que vamos a retomar ciertas coordenadas de la enseñanza de este autor que nos permitirán una lectura que se esfuerza más por arrojar algunas referencias clínicas de la psicosis, que ofrecer una línea argumentativa cerrada para mitigar el sentimiento de inquietud que el director de *Carretera perdida (Lost Highway, 1997)* sabe despertar en sus espectadores. A diferencia de los que se afanan por cerrar la trama en un *todo*, invito a sostener esa inquietud, y pensar desde una lógica que atenta contra esta completitud, si esa tensión es la llave que permite abrir la posibilidad de un pensamiento.

Comencemos por un breve repaso de la teoría de Lacan en el Seminario que le dedica al presidente Schreber, para desembocar en la pregunta que organiza nuestro recorrido.

Lacan utiliza la metáfora de una *carretera principal* para delimitar de qué modo opera cierto significante primordial. La vida de los pueblos se ordena en torno a ella al igual que las significaciones en torno a este significante. Se trata de un significante que tiene la función de regular las significaciones, que permite establecer una serie de referencias- fálicas podemos decir- por las cuales no solamente nos guiamos en nuestra realidad sino que también la constituimos, la realidad al igual que el *moi* no es algo que está desde el vamos, sino que se construye, y se construye a partir de los elementos significantes con los que cuenta la estructura del lenguaje.

No es menor que Lacan destaque la función de vía de comunicación que tiene una *carretera principal*, que permite el diálogo - siempre fallido- entre las grandes megápolis y los pequeños pueblos que se alojan en su periferia. Es decir que este significante fundamental nos permite sostener una ficción compartida, en la que nos creemos agentes de un discurso por el cual pretendemos comunicarnos con nuestros semejantes, ardid que vela la dimensión que subvierte el plano imaginario *a - á*, en la que el sujeto más que hablar es hablado por el Otro, tal como se manifiesta *a cielo abierto* en la experiencia psicótica.

Este significante primordial que Lacan piensa como una carretera principal es el Nombre del Padre, significante que cumplirá una función capital en lo que a la altura del *Seminario V* es la metáfora paterna, permitiendo traducir el *deseo enigmático de la madre* en aquello que le proporcionará la primera experiencia de *ser* al sujeto, es decir el falo, para colmar esa falta en el Otro. Se organiza también un inconsciente interpretador, trabajador, que no puede dejar de producir sentido, que no puede dejar de soñar, animado por el deseo estructuralmente histórico. Significaciones más o menos cristalizadas de las que el neurótico padece pero que constituyen el armazón fantasmático, la realidad psíquica bajo la cual la neurosis se refugia en la treta del deseo, confinando (no-todo) al goce bajo el imperio del falo, y estableciendo así algún tipo de orden a un cuerpo erógeno horadado de punta a punta por el significante, cuerpo que no está hecho para otra cosa que para gozar de sí mismo, nos dice Lacan.

Es un invariante de la estructura subjetiva psicótica: la no inscripción del significante del Nombre del Padre, es decir que no se cuenta con él en la batería significante sincrónica que estructura al sujeto, ya que se encuentra forcluido de lo simbólico y de aquí la condición de imposibilidad de la metáfora paterna y sus efectos. Pero entonces, *"¿Cómo hacen los así llamados usuarios de las carreteras principales cuando no hay carretera principal cuando es preciso pasar por carreteras secundarias para ir de un punto al otro? Siguen los indicadores colocados a orillas de la carretera. Es decir que cuando el significante no funciona, eso se pone a hablar a orillas de la carretera"*

principal. Cuando no está la carretera aparecen carteles con palabras escritas. Acaso sea esa la función de las alucinaciones auditivas verbales de nuestros alucinados: son los carteles a orillas de sus caminos”.

Luego del cataclismo en lo imaginario que se produce cuando el sujeto psicótico, inerme, se confronta con la falta que existe desde siempre a nivel del Otro y que se figura en ese crepúsculo del mundo al que el psicótico parece remitir en su experiencia de desencadenamiento, -como nos recuerda Freud a propósito de Schreber- la realidad se puede volver a construir, por supuesto no de forma tan “encantadora” como antes *pero de tal suerte que se pueda seguir viviendo en ella*. La idea de Freud y en esto Lacan lo sigue, es que el trabajo del delirio implica ya un tratamiento frente a la perplejidad en la que se encuentra el sujeto cuando se haya al borde del agujero, una forma en que la realidad logra reedificarse aunque de modo precaria, bizarra y delirante. E incluso, como destaca Lacan en el párrafo antes citado, la alucinación también puede operar en este sentido, siendo susceptible por ejemplo de darle al psicótico una experiencia bien particular de *ser* -como lo muestra el caso *marrana*- frente al vaciamiento de ser que produce la entrada al lenguaje. Debemos distinguir entonces dentro de los fenómenos de retorno en lo real que caracterizan a la psicosis, aquellos que testimonian el momento de estar al borde del precipicio simbólico, -los fenómenos de franja y la perplejidad- que bastardean las patas del taburete cojo en el que se sostenía ese sujeto, introduciendo una corrosión virulenta a nivel de la subjetividad. De aquellos otros fenómenos que si bien no siempre poseen una función estabilizante (las más de las veces lo contrario) sí operan produciendo algún orden reconstitutivo en esa subjetividad, como será entonces el caso de ciertas alucinaciones o interpretaciones delirantes.

Pero atentos, que “De una cuestión preliminar...” denuncia que no sería lo más atinado ir a pedirle al sujeto, al *percipiens* supuestamente unificado, que de cuenta de tal percepción sin objeto como si el fuera el agente o el responsable de las voces que retumban en su cabeza, más bien hay que pensar la fórmula invertida, en la que la naturaleza significativa de la

alucinación irrumpe en lo real, trazando en él la barra que lo divide, lo que nos recuerda que es el sujeto, producto del significante. No obstante, si bien no dejamos de considerar la misma fuerza estructurante a nivel del fenómeno elemental más mínimo de irrupción en lo real, como en el momento de mayor expansión del delirio, no debemos desconocer que con el *trabajo* de su delirio, que bien connota el término alemán *Wahn*, el psicótico puede presumir algún orden de estabilización.

La carretera de Lynch

A mi juicio no nos conviene buscar en la *Carretera perdida* de David Lynch una trama que nos lleve por referencias a *una realidad que esté asegurada*, como podría hacer una interpretación hermenéutica de la película para intentar develar *El* sentido legítimo que subyace al enigma y así reordenar el inconexo hilo argumental en un todo coherente. Tampoco corro con la “suerte” de establecer algún punto de capitón que venga a abrochar sentido a semejante maraña filmica como fue el intento para mí del todo discutible del respetable pensador Slavoj Žižek en *Lacrimae rerum, Ensayos sobre cine y ciberespacio*, abogando a favor de una lógica del *todo* en la que se inscribe su lectura de la película, en donde, más allá de los recaudos que toma el autor, utiliza el psicoanálisis como dispositivo de lectura para forzar el film a entrar en la teoría del fantasma lacaniano, del mismo modo en que Freud leía el caso Dora desde la lupa del Edipo positivo, escapándosele justamente aquello que en principio se dibuja bajo la forma del Otro sexo.

En una entrevista que dio Lynch a la revista *Los inrockuptibles*, en el marco de una fuerte crítica al cine *trash*, comentaba “Cuando un film alimenta al público con una cucharita en la boca, como a un bebé, reduce aún más la imaginación del espectador, la nivela, logrando que todos terminen por sentir lo mismo”ⁱⁱ. ¡La papilla asfixiante! Se olvidan de cuan importante es la hiancia para que advenga un sujeto en dirección a un acto que se funda sin el Otro, por eso al menos el anoréxico se llena el buche de nada sublevándose ante un Otro completo que lo quiere atiborrar, así como los que aún no se

dieron cuenta se la pasan viendo esas películas con sus irrisorios baldes de pochoclo, comiendo cualquier basura inflada que el Otro les da. La nivelación homogenizante que destaca Lynch me parece en la misma línea una excelente crítica respecto a los films que se suscriben a lecturas que alimentan la ilusión de la común medida que brinda el falo, aquello de lo que precisamente el psicótico queda afuera. Más bien creo que una lectura suplementaria que sugiere *Carretera perdida* desde una lógica que sostenga el no-todo permite abrir una producción de sentido desde otro lugar que no sea desde la norma fálica. O mejor, una deconstrucción de la significación hasta reducir la imagen a un estatuto puramente significativo que opera un poco al modo de la interpretación analítica, apuntando a un sin-sentido, a cierto quiebre de esa ilusión fálica. Podemos decir que el *textofilmico* de Lynch tiene el valor de escansión, nos pone a trabajar si aun no resignamos esta labor, refugiándonos en no se qué idea de mensaje críptico que porta el film como si solo el director detentara la lectura legítima de *Lost Highway*, más bien propongo que el director nos arroja piezas sueltas de ninguna totalidad, piezas que ni por asomo van a formar un *todo*, sosteniendo aquello que no encaja y que no va a encajar nunca como dicta la fórmula: *No hay relación sexual*.

¡Hermenéuticos un esfuerzo más!

Lynch nos acostumbra a pasear por cantidad de pedazos de carne, de tripa que vemos pulular en sus películas sin ningún recubrimiento fálico que imputarle, como si quisiera acercarnos a la experiencia cruda de lo real. Creo que *Carretera perdida* además nos tienta a prescindir de las referencias espacio temporales ordinarias, de las historias enmarcadas en un patrón de intro- nudo- desenlace, para intentar ir mas allá de esta lógica que cierra sentido; para sumergirnos en un espacio que se puede leer en clave topología, en un tiempo no lineal, quedando únicamente retazos alucinatorios y extravagantes al borde de una carretera perdida y desértica, que aunque más no fuera en forma vaga y lisérgica funcionarían como una brújula en este auténtico montaje surrealista.

Una psicosis lacaniana

Fred Madison (Bill Pullman) será arbitrariamente el personaje que tomaré para ensayar *Un caso de psicosis* que se puede desprender de las múltiples lecturas que presta *Carretera perdida*. Aterrizamos en el film con esa experiencia de retorno del significante en lo real que pinta la voz que reza -Dick Laurent está muerto. El enigma y la autorreferencia bañan la escena, la certeza de que aquello más allá del sentido que se escapa, le concierne, delata la expresión de extrañeza y preocupación que como un relámpago lo invade. Frase sobre la cual se ira tejiendo poco a poco el ballet delirante que baila Fred con todos los personajes de la obra. La estructura de alucinación verbal de esta voz termina de zanjarse cuando nos enteramos, ya al final, luego de que la trama ha girado a través de un bucle para morderse la cola, que es él mismo quien pronuncia esas palabras. Dicho de otro modo, es "su" voz la que escucha en ese portero eléctrico, pero que no reconoce como tal. La dimensión de la voz se desdobra para hacer su entrada en lo real.

Fenomenológicamente el cuadro de apatía, debilidad, estupor y desconcierto que retrata el actor en este primer momento del film se coagula bajo el signo de la perplejidad, en forma solidaria a la disolución imaginaria que provoca el desencadenamiento psicótico. Es entonces en un segundo tiempo que el Otro comienza a precipitarse sobre vuestro personaje, alguien lo observa, un delirio de corte paranoico se asoma y vemos como el artilugio de una cinta de VHS que denuncia una cámara de video que se entromete en su casa filmándolo a él y a su mujer (Renée, interpretada por Patricia Arquette), nos sirve para figurar el modo en que el objeto Mir@d@ se presenta en la psicosis. Ese objeto en tanto sustraído de la escena opera como condición de un campo de objetos que pueden ser vistos, dado que es en la medida en que el objeto está perdido, que puede haber en el sujeto un deseo de ver, invistiendo a cuanto objeto se le cruza en su campo visual, aunque sabemos porque somos psicoanalistas que no cualquier objeto entra en ese campo, tal como nos recuerda Lacan en el *Seminario de la Angustia*, ¿De que servirían los ojos sin la libido escópica?, seguramente no para

ver. Pero en la psicosis el objeto no está extraído, sino que como dice este autor, lo guarda en el bolsillo. La esquizia entre el ojo y la Mirada se hace tajante, se trata de una mirada real, que al presentarse, inquieta, se vuelve persecutoria y hace desvanecer el campo visual, como si fuera el objeto que lo mira mientras se desgarran el telón. La mirada lo invade desde todas partes, recuerda a aquella paciente italiana que comenta Lacan y que decía "lo sono sempre vista" para ubicar cómo la mirada desde lo real no es asible, viene de todos lados y de ninguno al mismo tiempo. Es ya una localización del goce ceñirlo en torno a la cinta de video, -operación que tendremos el gusto de apreciar también en el registro de la voz. Él no ve la cinta de video, sino que la cinta de video lo mira a él —lo que aparece muy bien figurado puesto que es él quien está filmado. La misma lógica subyace cuando luego de relatarle a Renée el "sueño" que recrea su asesinato, se le presenta el rostro siniestro del Hombre Misterioso (Robert Blake) enmarcado en la cabeza de su mujer, inyectando un shot espeluznante en nuestro lánguido alienado.

El objeto va ir encarnándose, ya no nos toparemos con la dificultad de decir que era "su" voz la que escuchaba, sino propiamente la del Otro que habla en él, áfona, no sensible, como *El grito* de Munch, encarnado en ese personaje por demás turbador que representa el Hombre Misterioso. Aquí también el tratamiento psicótico para localizar algo de ese goce que lo invade desde todas partes, está en un tiempo segundo al del encuentro franco con lo real, marcando así las señales que orientan al sujeto a orillas de la carretera a medida que intentan *en-castrarse* estas piezas de ninguna totalidad.

Que la cadena significante habla a una multiplicidad de voces es algo que se evidencia sin velo en la experiencia psicótica y a lo que nos puede acercar la escena de la fiesta en casa de Andy: de pronto la música queda suspendida y toma su relevo un zumbido sombrío que tiñe el escenario, Fred junto a la barra esperando un par de scotchs, mientras se le acerca el Hombre Misterioso. Éste asegura que se conocen de su casa y que Fred lo ha invitado, Fred se encuentra desconcertado, H. M. le da su celular y le dice que llame a su casa ahora, que él se encuentra allí, Fred llama y lo atiende H.M., la voz se desdobra y

comienza una conversación paralela con una misma persona que se encuentra en dos lugares físicos diferentes. La voz del Otro viene de aquí y de allí, su contenido semántico es incierto, la certeza de que aquello le concierne inminente.

Inmediatamente parte con Renée, cuando llega a su casa, el fulgor de una luz parece estallar desde la ventana, ¿Un fenómeno de franja? Una articulación del significante en lo real que ni siquiera roza la significación. Este fenómeno nos da la pista de un momento de agudización de su psicosis, último bastión que mantiene al sujeto en el discurso cuando el Otro *amenaza con faltarle por completo*. Nos encontramos en la antesala del crimen pero para ello hay que volver al sueño que le relata a su mujer: ella lo llama mientras él deambula por la casa rígido, sin vestigio de vitalidad alguno, la encuentra sobre la cama pero *no era ella*, mientras que la escena muestra el rostro de pánico de Renée siendo brutalmente atacada.

Al día siguiente, Fred se muestra en su habitual somnolienta cotidianidad hasta que aparece otra cinta de video, ésta desenmascarando el horror: Fred junto al cuerpo descuartizado de su mujer mientras un lente lo toma perpendicularmente, él objeto de esa mirada que se expresa bajo la forma de una cámara de video, angustia, desesperación y el cuerpo de Renée despedazado. Vale destacar aquí también, esa mirada, ese lente que mira en la escena del asesinato, esta allí, Fred se vuelve frente a ella mientras tiene a su mujer echa trizas en brazos, la mirada está presente reduciéndolo a un puro objeto, un puro autómatas arrasado por la tiranía de esa Mirada que lo empuja al estrago. Es recién con la cinta de video que esa mirada se circunscribe, no deja de ser persecutoria y desarmadora, pero aparece mejor delimitada, localizando algo de ese goce desbordado; aunque le ofrece el inmetabolizable cuerpo real de su mujer. ¿Fue un pasaje al acto psicótico ante la presencia real de esa Mirada, un intento de extraer algo de ese goce que lo invade? ¿Bajo la orden ineluctable de qué Otro cometió el crimen?ⁱⁱⁱ o ¿A quién vio encarnándose en Renée? No lo sabemos. Quizás otra vez al H. M., a ese Otro a quién le imputa el goce sobre él, que ya se había presentado en forma fugaz bajo el rostro de su mujer. El aplanamiento del esquema lambda en la

psicosis nos da a pensar la forma en que H.M encarna al Otro en el plano imaginario, deviniendo así un perseguidor con quien no queda otro rodeo que librar un combate a muerte, sólo hay lugar para uno, dicta Hegel. Pero no es tan sencillo liquidar al Otro, con suerte se descubre que es mejor cuando se lo pone de su lado, al modo de Schreber con Dios. Una transmutación análoga ira sufriendo H. M en el entramado de su delirio.

La consecuencia de este episodio: la prisión. Con insomnio que lo arrastra días sin dormir y la cabeza reventada de dolor es llevado al médico de la penitenciaría, "tome estas pastillas, con esto dormirá" le dice el viejo caradeculo y sus palabras se hicieron sentencia. Aquí comienza el punto más oscuro de la película, y que osaré llamar el sueño *pseudoneurótico*. Es muy interesante el trabajo que hace Zizek en el texto mencionado a esta altura del film, para mostrar la función de las fantasías y del fantasma como velo de lo real. No obstante este *pseudo fantasma* se asemeja sólo de lejos a la *proton pseudos* freudiana, que sí es tributaria al fantasma neurótico.

El punto enigmático es que Fred experimenta algo más que una metamorfosis Kafkiana, convirtiéndose no en un insecto viscoso sino en Pete Dayton, un pendejo arrogante, mecánico de autos que yace en la celda en su lugar. Ante el desconcierto de los celadores, Pete es liberado y comienza a correr una historia que podría inscribirse en el drama edípico, si no fuera porque una observación más atenta descubre que la naturaleza de los personajes de dicha novela de ficción se salen obscenamente del guión.

La tríada está conformada por: Mr. Eddy, que no es difícil adivinar que asume ciertos rasgos paternos sobre Pete, pero siendo un padre algo particular, ya que se acerca más al Padre de la Horda, que a aquél que es agente de la castración. El padre del goce es aquí representado por Mr. Eddy, que no es otro que Dick Laurent, el gran pornógrafo que goza de todas las mujeres y que su título de *gangster* le basta para dibujar sus propias leyes. Del otro lado del ring tenemos a la bella y voluptuosa Alice (Patricia Arquette), una reencarnación blonda de Renée, pero que deja tras su paso una estela de erotismo y seducción fervorosa. Alice, la mujer de Mr. Eddy es

obviamente el objeto aparentemente deseado por Pete.

Alice y Pete se enrollan en un trato carnal clandestino de la ley —o capricho mejor— del Padre totémico. Pero la omnividencia del padre no tarda en desbaratar esta escena precaria, casi fantasmática que toma prestada el psicótico para reanudarse, a costas, por supuesto, de una mutación absoluta de un *moi* lábilmente construido. Vemos cómo cuando Alice le dice a Pete que Mr. Eddy podría saber de su relación furtiva, la escena se quiebra y sobrevienen los fenómenos alucinatorios de la psicosis: imágenes trémulas, insectos que caminan por las paredes, zumbidos y los arreglos musicales de Trent Reznor para connotar un clima de extrañeza radical. Ya Lacan había mencionado en el *Seminario III* cómo jugaban ciertos recursos identificatorios en el registro imaginario para mantener compensada la psicosis, los "como si", pero que su naturaleza dejaba entrever la carencia a nivel de lo simbólico para sostener tales identificaciones. De este modo propongo que este sueño *pseudoneurótico* también es un tratamiento en el registro imaginario que opera compensándolo, incluso posibilitando algún tipo de encuentro con una mujer— es tal vez el tramo más viable de la carretera. Pero si el deseo y la Ley no son sino dos caras de la misma moneda y si es el fantasma el que da su soporte al deseo, indagemos el estatuto de esa Ley simbólica que es condición del fantasma neurótico y veremos la carencia que se encuentra a nivel del Otro, que hace no sólo que el registro imaginario tambalee y se desvanezca rápidamente sino también que los significantes se paseen sueltos en lo real.

En esta línea vemos aparecer otros elementos disonantes respecto de la clásica fantasía edípica y que parecen más bien dar cuenta de la producción fantástica que atestigua una psicosis galopante, ya que Pete más que engañar el deseo de la Madre con el señuelo fálico, aparece arrastrado por el deseo loco e insondable de Alice que lo lleva a toda clase de peripecias, entre ellas la casa de Andy (aquél de la fiesta y que la introdujo en la *cream XXX*) para tomar sus pertenencias y así escapar de los dominios del Padre. Es por esta carretera que se encuentra con otra encrucijada que desde luego desembocará en otro estallido de su psicosis.

Reduzcamos aquí a la imagen a su puro valor significativo para situar de qué modo se ve confrontado de cara al goce amplificado de esta Madre, que no es aquí, sino una Mujer: el Otro sexo se imprime en una pantalla de cine donde *se ve* proyectada la imagen ultraporno de Alice en *doggystyle*, sus gestos expresan una mezcla de placer y dolor extremo, mientras es violentamente sodomizada por-atrás.

Las notas de sexo femenino que chorrean de la pantalla nos sugieren menos un goce suplementario del lado del continente negro que aquello que se concibe bajo la forma del empuje-a-la-mujer, por el cual es tomado, injuriante, alucinatorio y escópico en este caso. La fórmula lacaniana parafraseada que ensaya Osvaldo Lamborghini luego de haber sido amamantado por Masotta, me colma para situar que las coordenadas de este empuje están marcadas por "un inconsciente estructurado como una mujer: tachada, suprimida como la Virgen -Nuestra Señora- en la Trinidad Santísima. Empieza a comenzar, bajo el signo del empuje: la pulsión, trabajadora, mundial" (*Novelas y Cuenos I, Las hijas de Hegel*).

Luego de la caricaturesca muerte de Andy, escapan con sus joyas, para encontrarse con un reduccionista en una cabaña perdida en el desierto. Allí otra vez se remonta el barrilete del sueño neurótico: cogen apasionadamente sobre un descapotable rojo bajo una lluvia de estrellas, mientras Pete le dice una y otra vez que la desea, como si fingiera haber cedido el *petit a* al campo del Otro, y haber depositado uno que haga sus veces, uno postizo, en esa rubia despampanante. Pero como he advertido, a esta altura, la escena imaginaria *pseudo-fantasma-neurótica* pende de un hilo y ésta se termina de desamarrar cuando Alice le susurra al oído "*You'll never have me*", arrimándolo otra vez al agujero de la *no relación sexual*, al abismo en lo simbólico.

La idílica historia llega a su fin así como todo lo que se condensaba bajo la máscara de Pete. Este loco, de una destreza extraordinaria en el obrar delirante, vuelve a renacer bajo la apariencia de Fred, quien se precipitará ahora hacia el viejo que encarnaba al Padre primitivo, Dick Laurent, alias Mr. Eddy. Entramos en la fase maníaca del delirio, aquel que se mostraba perseguidor -H. M.- deviene ahora su mejor

aliado, prestándole auxilio para asesinar a Mr. Eddy, y Fred detenta la megalomanía necesaria, para enfrentar al Padre, dar cuerpo al parricidio, gozar de un banquete sin culpa y con esto, la realización delirante de lo que rezaba esa frase enigmática al comienzo del film:- Dick Laurent está muerto-, que es él mismo quien la pronuncia en el portero de su casa, luego de toda esta vertiginosa travesía deforme.

Esta alucinación verbal del inicio, sin duda se presenta como indicio del tema final, mas no por ello debemos descuidar las fases, los distintos momentos, aparentemente incoherentes y absurdos bajo la lógica fálica, que la misma *producción* psicótica impone. Se construye así el edificio delirante que viene al lugar del agujero que se traga a la realidad; operando no sólo ciertas coordenadas que orientan la ex-sistencia del sujeto cuando no se cuenta con ese *Gran interpretador* a nivel del inconsciente que ofrece el NP, sino también metabolizando algo de ese parásito real que exige un trabajo a todo -y ahora sí vale el universal- ser hablante, entonces "se trata más bien de saber por qué un hombre normal, llamado normal, no percibe, que la palabra es un parásito, que la palabra es un revestimiento, que la palabra es la forma de cáncer que aqueja al ser humano"^{iv} en-vez de pensar que el estado neurótico es el estado "normal" por antonomasia, se revela que *la lengua* en su carácter más radical de *non-sens*, cincela un goce en el cuerpo con el que nos la tendremos que arreglar en tanto ciudadanos del lenguaje.

ⁱ Lacan J. Seminario III: *Las psicosis*. Ed. Paidós. Pág. 419.

ⁱⁱ Revista Los inrockuptibles. Año 4. Número 42. Marzo 2000.

ⁱⁱⁱ Es interesante notar en este punto que en una elucubración que hace Freud en un escrito inédito llamado "Sinopsis de las neurosis de transferencia" plantea mediante cierta hipótesis filogenética, las vicisitudes de la *horda primitiva* que dieron origen a cada una de las neurosis - de transferencia y narcisistas. Donde la esquizofrenia, dice Freud, que nace de una segunda generación, hijos del padre temible que fueron *realmente* castrados por él, convirtiéndose así en meros peones de este padre, puro títere, marioneta si se quiere, en plena pasividad frente al Otro soberano.

^{iv} Lacan J Seminario XXIII: *El sinthome*. Clase VI. Ed. Paidós. Pág. 93.