

Richard Abibon

La Estancia del sello (1509, 1512)

traducción Margarita Mosquera

Tabla de contenido

La razón (Escuela de Atenas)	29
Pitágoras y la música	47
Pitágoras y Fibonacci	50
El +/- I de la restauración	56
Las estructuras globales del fresco	62
El arte de la memoria.	75
Cuadro 1: en la caja 1	90
Cuadro 2: en la caja 2: Melchior Broederlam, 1393/99 Anunciación	90
Cuadro 3: en caja 3: Antonello da Messina: San Jerónimo en su gabinete de estudios. 1475	92
Momento de concluir	97

“La Escuela de Atenas”, fresco de Rafael que se encuentra en La Estancia del Sello en el Vaticano, ¿Qué importancia tiene para nosotros? Como analizante y analista, ¿qué efecto puede producirnos?

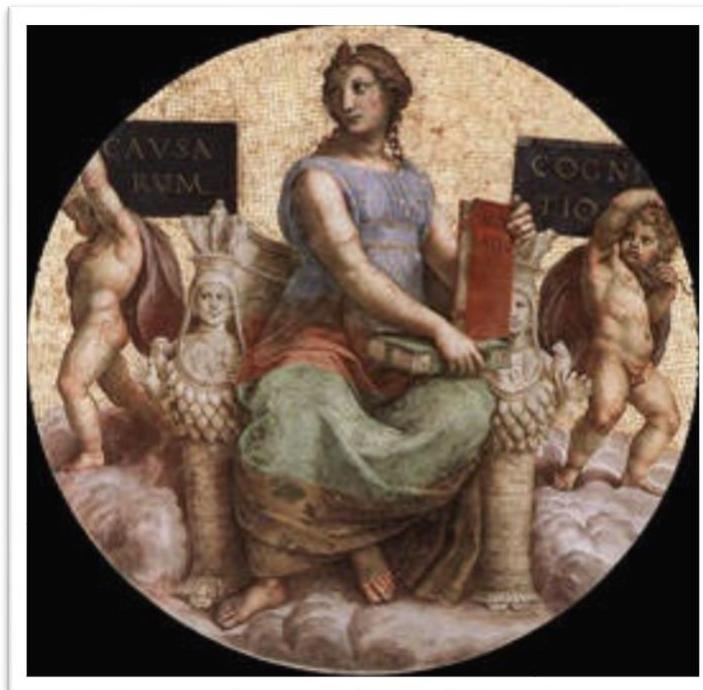


La obra fue encargada por el Papa Julio II, a Rafael, para La Estancia del Sello en el Vaticano. Esta « Estancia » de hecho es una biblioteca y estudio privado del pontífice, hacía parte del conjunto de estancias del Papa cuya totalidad fue confiada al pincel de Rafael. El encargo incluye todas las paredes y el techo del lugar donde el papa firmaba sus breves y sus bulas. En su conjunto es la suma de todo el conocimiento que el Hombre ha adquirido; razón y fe, justicia y arte. En el

techo, alegorías femeninas repartidas en cuatro secciones, representan las áreas principales de acción y conocimiento humanos.



La teología:



La filosofía:



La Poesía



...y La Justicia:

Cada una de estas disciplinas tiene su propia amplitud sobre los frescos de las 4 paredes: la *Disputa del santo sacramento* desarrolla la teología, la *Escuela de Atenas* representa la quintaesencia de la filosofía y de la ciencia tal como se la conocía en el siglo de Rafael, el *Parnaso* metaforiza la poesía, las *Virtudes cardinales* prolongan la justicia.

Con su contundente arma la justicia zanja entre el bien y el mal ciertamente, pero también entre las disciplinas: separa la filosofía de la teología que se extiende sobre paredes llenas, mientras que las otras dos no tienen más derecho que a la parte de arriba de la guarnición de las ventanas que las enfrentan.

Aquí están, por un lado, justicia y teología, la primera encima de la ventana que se oculta aquí por las necesidades de la foto:



Del otro lado poesía y filosofía, la primera encima de la ventana igualmente ocultada:



En el lugar del sello, Julio II quiso mostrar que él se adjudicaba responsabilidades terrestres y espirituales, jefe de estado y jefe de la iglesia. De un lado, la *Escuela de Atenas*, la razón, del otro, *La Disputa del Santo Sacramento*, el triunfo de la fe: las dos se combinan para decisiones acreditadas aquí por su rúbrica, efectos de poesía y justicia.

El fresco consagrado a la fe fue denominado por Vasari, *Disputa*, porque se ve a los hombres agitarse en el nivel inferior mientras que los apóstoles y los dioses se sientan tranquilamente en el nivel superior:



Aquí están algunos personajes representados por su contribución a la teología, la magnitud de la fe o la gloria de la iglesia:



También se encuentran artistas como Fray Angélico y Bramante, el primer arquitecto de San Pedro de Roma. Los intelectuales de la teología ocupan también un lugar importante: Santo Tomás de Aquino a la cabeza y San Agustín. El arte y la razón no eran muy distintos de la fe. Podemos leer también en los gestos de los dos personajes que rigen el altar, que replican las actitudes de Platón y de Aristóteles en el fresco de enfrente, el uno hacia el cielo, el otro hacia la tierra, excepto que aquí las manos planas designan el santo sacramento: el cielo y la tierra, los ideales y el pragmatismo se convierten aquí en dios y su encarnación en la eucaristía.

Los libros tampoco están ausentes, ni en el altar los almocárabes¹ que, más allá del aspecto decorativo, señalan el interés de los creyentes por los entrelazados (encima, debajo) presciencias confusas de lo que estas escriben como anudado entre los hombres y, ya presentes en el término religión: lo que conecta. No me ocuparé aquí en descifrar el código de esta complejidad. Que baste para ello leer en los libros que

¹ Nota de traducción. Los almocárabes: Los nudos, los entrelacs, los entramados, los encima-debajo de los cruzamientos bo.

salpican la escena, la paradoja de toda escritura traducida en dos dimensiones, la realidad que percibimos en tres dimensiones y que no podemos decir sino en la dit-mention² temporal de la palabra o leer en las dos dimensiones de la escritura.

Para no quedarnos en preocupaciones históricas y teológicas de las cuales podríamos sentirnos bastante alejados, he aquí un ejemplo muy reciente, en el cual lo inconsciente no parece demostrar las mismas características que los entramados y la eucaristía.

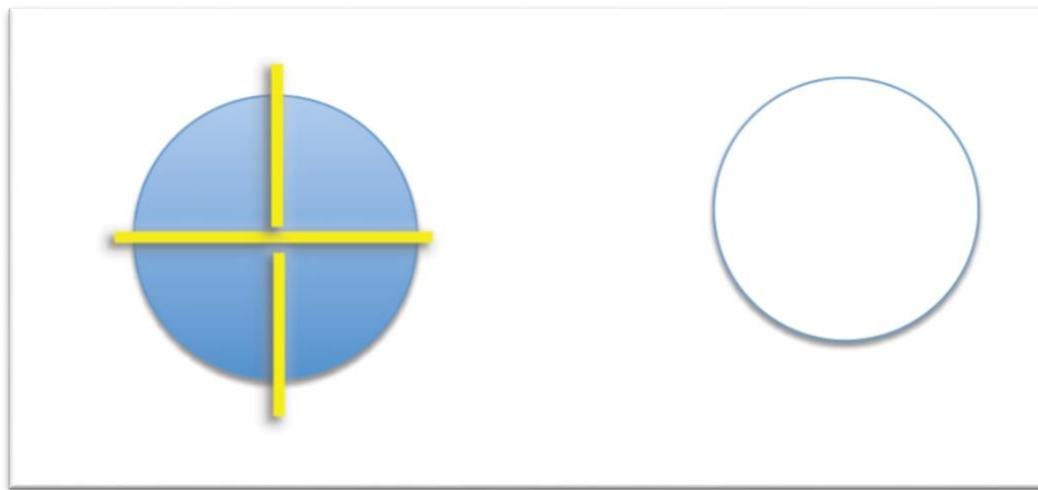
En la escritura de un encima-debajo, nosotros leemos una ausencia: aquella de la tercera dimensión, en la que podemos suponer la representación « por encima », en el cielo, bajo la forma de dios-el-padre como primero de la trinidad que preside, con el hijo y el espíritu santo, representado abajo como se debe, con una paloma. En un cruce de cadenas³ doradas, esta ausencia de la tercera dimensión manifiesta su presencia simbólica tanto como el cuerpo de cristo en la hostia que se erige sobre el altar.

Falta el final del trazo que pasa por debajo pero está simbólicamente.

Falta el cuerpo de Cristo pero está simbólicamente.

² Nota de traducción: dimensión del dicho, dimensión del discurso, neologismo de lacan, una t, entre di-mention para significar el verbo “dire” decir. Pero también, entre nosotros, en español, se encuentra la disyuntiva para hablar de “dimensión” y dit-mention, di-mención, decir-mencionar. Como si la dimensión (medida) del dicho fuera el hecho de su mención, mencionar. Puede asociarse con di-mansión, por la pronunciación francesa, y entonces testificar de la casa del dicho, y hasta a la caza del dicho. Escribiremos aquí este término tal cual lo presente el autor.

³ Nota de Traducción: “Dans un croisement de ficelles”, cruce de cadenas. “Apprendre les ficceles de quelque chose”, significa también en francés, aprender los secretos de algo.



Hago abstracción aquí de la pelea que estallaría diez años más tarde y que tuvo lugar entre 1509 y 1511, los frescos de Rafael anteceden 10 años de adoquinado en el pozo de las 95 tesis de Lutero (1520), que tuvieron las consecuencias que conocemos. Si Lutero sostenía aún la transubstanciación⁴, es decir lo equivalente de lo real y de lo simbólico (el pan y el vino son el cuerpo y la sangre de Cristo), Calvino (1535: publicación de *la Institución de la religión cristiana*) afirma la tesis de una distinción entre lo simbólico de la hostia y la transubstanciación «real, verdadera y substancial» sostenida por los católicos. Aún no había sido dogmatizada así como en el concilio de Letrán de 1215.

Me parece no obstante que la creencia en la transubstanciación sigue siendo intelectual: el creyente que en la iglesia absorbe la hostia, si no está completamente demente, sabe bien que no devora la carne de Cristo y que se trata de un símbolo del que finge creer en la realidad para establecer la fuerza. Calvino lo que hace entonces es denunciar una apariencia tomada como real y establecer en su lugar la verdad de esta apariencia como tal. Entre otros horrores, incluyendo la masacre de San Bartolomé ((1572), por orden de María Tudor, quien no bromeaba con lo real, Thomas Cranmer, arzobispo de Canterbury (c. 1589-1556) fue torturado durante tres años antes de ser quemado vivo, por haber denunciado la transubstanciación. De ahí la importancia de la cuestión, que se refiere a la no sabida crueldad del *fort-da* en los niños. Enviar lejos, golpear, romper, destruir, lo que no se puede controlar:

⁴ En el muro al lado de su lecho, Lutero escribió justo antes de morir, la fórmula consagrada de la eucaristía: "hoc est enim corpus meus". = este es mi cuerpo.

principalmente la ausencia, es decir la separación entre un símbolo y el objeto simbolizado, pérdida de la dimensión que esto representa, en filigrana⁵, la pérdida de la madre y la pérdida del falo. Así ocurre en el creyente que no puede soportar a aquel que cree en otra cosa porque es toda la simbolización lo que a él le parece no poder controlar: mientras el mundo se derrumba. Si no se está de acuerdo sobre una base universal, es el universo el que se deshilacha.

Conozco menos la cultura musulmana, pero sus diferencias parecen reflejar el asunto de la representación representada. No han faltado iconoclastas en la historia de la cultura cristiana ni en la de los psicoanalistas de hoy que cuando hacen negación de lo imaginario no están lejos de ellos. No obstante, no han ganado la partida, contrariamente a lo que ocurre en tierra musulmana, donde la imposibilidad de representar a dios (que no está inscrito en el Corán) se infiltra en la prohibición de toda representación, confinada ésta al arte de la decoración. Hoy en día, los fundamentalistas intentan prohibir cualquier manifestación artística bajo el pretexto que sólo dios es creador. Aludo entre otras, a las manifestaciones artísticas que querían conmemorar el primer aniversario de la revolución tunecina y que fueron reprimidas violentamente, con ayuda de la policía, por los integristas.

Estos conflictos pueden parecer desconcertantes desde la perspectiva occidental de hoy. Se refieren no obstante, a nuestras disputas de escuela, entre neuro-científicos y psicoanalistas de una parte, entre los psicoanalistas mismos de otra. Real del cuerpo y simbólico parecen convocar a los hombres a identificarse con la justicia que saca su espada para decidir: realmente en estos tiempos, de donde las matanzas ya mencionadas simbólicamente en nuestros días, la violencia verbal que se anula (pienso en particular en los conflictos alrededor del autismo). ¿Por qué? Porque es la condición del ser humano lo que está en juego, sea tomada en el lenguaje y entonces en lo simbólico del que las imágenes simbólicas son una de las expresiones, o sea modelado de materia real. A base de conflictos se encuentra la generación articulada a la imagen del cuerpo, en este lugar de violencia inevitable: sexo, siempre entendido por los niños como castración, amenaza para unos, hecho consumado para otros. La espada de la justicia en Damocles permanece suspendida por encima del sexo de cada uno, fuente de una angustia tal que su violencia se remite rápidamente sobre el vecino.

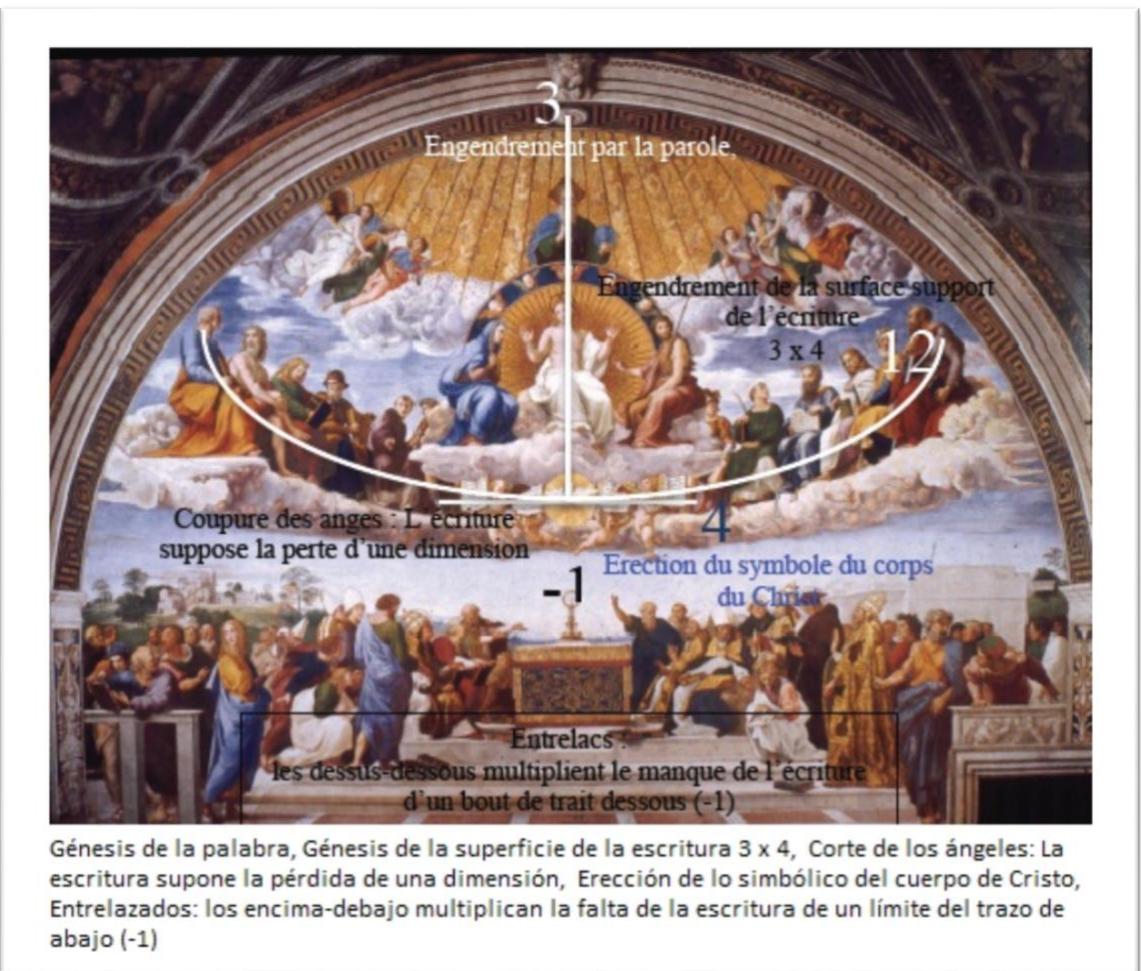
⁵ Nota traducción. « En filigrane », expresión francesa para decir de algo que aparece de manera implícita, latente, que se deja adivinar. Hecho en filigrana, de otra parte, significa también, un dibujo que aparece en el fondo de una hoja, de manera transparente o trabajo de orfebrería sobre un objeto. Nótese que el autor viene hablando del entramado, los entrelazados presentes en la obra, en los libros que allí aparecen y en las figuras de personajes, los arriba y los debajo, etc.

Así son las doctrinas de la iglesia, de un modo teórico dan un lenguaje para esta aporía, lo imposible de la representación del sexo femenino en la angélica alma infantil, es decir lo inconsciente y también la imposible representación de la muerte. La invención del espíritu santo y su consagración en el concilio de Constantinopla⁶ en el año 381 dan un primer esbozo de lo que Lacan presentará bajo la forma del nudo borromeo. La apuesta de ese concilio fue en efecto elaborar el concepto de relación amorosa entre el padre y el hijo, es decir entre dios y el hombre, o sea finalmente, entre lo simbólico y la realidad. No podía ser la misma cosa y no obstante, lo era, si se quería sostener la divinidad del Cristo. El espíritu santo aparece como ese tercero necesario para asegurar el nudo de las dos terceras partes. ¿Cómo, algo que falta, que no es representable, puede anudarse a lo que nos representamos diariamente, y especialmente nuestro cuerpo, nuestro vehículo en el mundo? A ese algo, se lo ha llamado siempre, dios: él está ahí, pero no está ahí. Es lo simbólico como tal, del que la eucaristía a través de la transubstanciación presenta el ritual de su anudado a la realidad de los humanos.

También son las sagradas escrituras por otra parte, las que hacen el corte entre la tierra y el cielo: los cuatro evangelios, presentados por los querubines, encuadran el espíritu santo que viene para hacer el lazo (religar, religión) entre el cielo y la tierra por la fecundación de la Virgen María. El cuatro horizontal de las escrituras viene entonces a delimitar por combinación con el tres vertical de la relación con lo divino, el espacio pictórico que se revela así como escritura. Con el 4 y el 3 puestos así en relación por las virtudes de la multiplicación, recobramos el 12 celeste de los apóstoles que a su vez, ofrece el trato del Uno de la unidad y el dos de la división por cuya adición volvemos al 3 inicial. La multiplicación, en el fondo, no es otra cosa que el *cruce* de ambas dimensiones de la escritura: allí donde se cruzan la vertical del cielo y la horizontal de la tierra, ahí, la escritura de los encima-debajo de los entrelazados sale de su pura tarea decorativa para acceder a la demostración de la escritura como perdida de una dimensión de la palabra, representada aquí como divina. El rectángulo del altar, sosteniendo la erección del copón y de la hostia, viene a representar la pura dimensión de toda escritura, superficie, producto de dos dimensiones. Esta erección es subrayada por el dedo del personaje de la derecha del altar, sin duda un reflejo del dedo de Platón en la pintura de en frente.

⁶ Agradecimientos a Henry Fontana por sus preciosas investigaciones sobre los 4 primeros concilios.

Acordarse de una palabra, es escribirla en la memoria. Es hacer de ella una letra, incluso si se trata de un recuerdo de los sonidos. Es perder la vivacidad del momento presente, la vivacidad de la enunciación que conserva la posibilidad de engendrar al sujeto. Es perder la tercera dimensión en provecho de las dos de la escritura. Pero es también así como se engendra al sujeto, porque para enunciar algo, hay que disponer previamente poner algunas escrituras mnémicas donde dibujar su intención, incluso en el marco de la asociación libre en el diván.



La línea nublada que marca el corte entre la tierra y el cielo está sembrada de ángeles en los que se sabe cuánto el sexo ha dado problema. No es gratuito que la justicia venga a esta sala a zanjar entre la fe y la razón: esta cuestión no es otra que la de la condición humana, cortada en dos por la virtud de la espada del sexo, la castración, desencadenando esta injusticia primera de la repartición del falo. ¡Hay unos que tienen lo que los otros no tienen!

Esta declinará luego en términos de reparto desigual de las riquezas y del poder, no es un azar si Platón describe la concepción de Eros, el amor, como el acoplamiento de Poros y Penia, la riqueza y la Pobreza. El corte entre tierra y cielo representa entonces la castración, el corte del sexo de los ángeles, estas bellas representaciones del espíritu infantil siempre presente en nosotros bajo la forma de lo inconsciente, corte que permite construirse la imagen del cuerpo como superficie (dos dimensiones) siempre oscilante entre +1 y -1, tenerlo o no, en el muchacho tanto como en la chica. En este sentido, espíritu santo y dios son sólo representaciones del falo y del que es considerado siempre tenerlo, el creador. Todos están a la vez presentes y ausentes, permitiendo por su anudado la aparición del tercero, el hombre como no pudiendo ser más sólo sustancia material, habiéndose convertido en *letra* procreada por lo simbólico. El hombre-dios, el cristo, representan así la aporía de un anudado entre una materia real que no se puede negar y un hábitat simbólico que la modifica profundamente por el rodeo de una imagen del cuerpo marcada por la falta de la castración.

Tengamos en cuenta que este fresco está sostenido por una de esquinas de las pinturas del techo, Adán y Eva:



Entre ellos, la serpiente simboliza el falo soporte de la tentación que va a ocasionar la caída por la pérdida de una dimensión: ésta se quedará « entre » ellos, como el falo. Detalle particular de esta representación del tentador: la serpiente se presenta como una suerte de doble oscuro de la mujer y es una de las formas que toma el falo como el cuerpo femenino el cual representa la castración.

Para no quedarse en las abstracciones teológicas, he aquí un sueño personal que se articula con lo religioso, que habitualmente no tendría nada que ver, dado mi ateísmo sólidamente constituido.

Fuimos en familia a escuchar al imán en la mezquita. Estaban mis padres, mis hijos. Él predica en una especie de entresuelo por encima de nosotros. Me doy cuenta que Gaetano, el más joven de mis nietos, se coló para ir a verlo más de cerca. Subo también y noto que Gaetano está muy cerca del imán; y un momento más tarde, está directamente ante él para mirarlo, entre el público y él. Pero es más pequeño que la baranda que protege al imán del vacío, porque está en el primer piso, entonces el público no lo ve. Lo que hace que el imán retroceda y acorte su discurso. Entonces regaño a Gaetano: ¿no ves que le impides hablar al señor? Y luego volvemos a bajar. Abajo, una muchedumbre que probablemente, está saliendo de la ceremonia. El imán está sentado, parece reposar. Tiene las piernas estiradas a través del pasillo. Gaetano pasa por encima pisándole la tibia. Continúa como si nada fuera. Al imán le duele... Llamo a Gaetano, diciéndole: ¿no vez que le has hecho daño? ¡Pero podrías volver a pedir disculpas! Entonces él regresa montando sobre el imán y le susurra al oído: «el futuro me pertenece». Yo le digo: pero ¡por lo menos podrías excusarte! Él se va sin tener en cuenta mis palabras. Entonces me excuso por él ante el imán que me dice que comprende, es un niño. Que... en suma no es un mal bribón, este imán.

Que me vale esta inmersión en el Islam, ¿yo que nunca he puesto mis pies en una mezquita? Es que de pequeño tenía que seguir a mi madre a la misa del domingo.

Se había escrito este destino para mí: debía ser católico puesto que mi madre lo era. Por suerte, el ateísmo de mi padre me permitió luego, tener en cuenta cosas dejándome una elección que no siempre es ofrecida a todo el mundo. Esta misa era un verdadero peso para mí, porque había que mantenerse inmóvil y silencioso durante una hora. La predica era particularmente penosa. No comprendía absolutamente nada de lo que el valiente párroco decía, había que sufrirlo hasta el final. Se expresaba en el púlpito: he aquí la explicación del lugar donde mi sueño sitúa al imán en la mezquita. ¿Por qué haber transformado al cura en imán si todo esto no es más que un recuerdo de infancia? Porque un sueño se desplaza sobre dos piernas, como decía Freud –cada una provista de una tibia; los recuerdos de la vida actual se apoyan en las reminiscencias de la infancia, indicando cómo vamos a sostenernos para caminar por la vida diaria.

En el momento del sueño estaba de vacaciones con mi hija y sus dos niños. Es claro que es una predica para aliviarde de las incomodidades que me aportan los niños. El imán, soy yo. En dos ocasiones Gaetano me había hecho esta observación al vitriolo, en tono

del más profundo desprecio: « ¡no te hablo a ti!. Sé bien que como interlocutor, solo su madre cuenta, o incluso su hermano. No tengo entonces sentimientos simpáticos a su respecto. No me dan ganas de jugar con él, ni ganas de escucharlo, etc. Debo esforzarme. Lo que hago, por supuesto, pero al precio de una represión. Entonces reprocho a Gaetano el impedirme hablar, el subírseme, el hacerme daño en las piernas. No ha habido una cosa así pero lo inconsciente agrega, forma de decir mi sentimiento: ¡que...! Se me monta encima y además, tiene razón: el futuro es de él, ciertamente no es mío, quien estaría más bien de la edad del imán. Rabia.

Sí, me gustaría decirme como el imán, un hombre sabio: bueno, es sólo un niño.

Pero eso me enerva. Y la sabiduría ordena una represión.

Entonces, ¿por qué un imán? Entre mis analizantes, los que son de sepa cristiana jamás hablan de religión. No sucede lo mismo con los que tienen raíces musulmanas. Los que había escuchado antes de las vacaciones que precedieron al sueño, se quejaban amargamente de los tormentos que les imponía el ramadán. No tenían especialmente ganas de hacerlo, no eran especialmente creyentes, pero, he aquí que la presión de la familia y de la comunidad hacía su efecto. Por otro lado, cuando incluso me habían contado los terribles sufrimientos psíquicos y físicos de cuando tuvieron que aguantar la circuncisión, olvidaban de golpe todo ese pasivo cuando se trataba de imponérselo a sus hijos.

En alguna parte, eso me hace rebelar, porque quien dice circuncisión dice castración. Ese rito es una manifestación metafórica que no toma menos anclaje en lo real. Y me encuentro sumergido ante al imposibilidad de elección dejada a los niños. Un destino escrito para ellos, deben inscribirse en eso. Es una prenda de entrada en la comunidad. Que se dejen allí plumas, paso, pero un trozo de piel en aquel lugar, eso me hace revivir los fantasmas que fueron los míos en relación con mi madre, cuya anatomía me había hecho saber de la castración.

De esto no tengo ningún recuerdo consciente pero lo inconsciente guardó el rastro del que la misa con mi madre representa una de las posibles metáforas. Allí estoy completamente atado a sus creencias y a las escrituras en las que ella encontraba refugio. No soy más que una letra en la escritura de su carne, cuerpo ligado y boca cosida como el creyente no es más que una letra en el texto sagrado, posición particularmente en boga en los musulmanes de hoy.

Mi sueño me permite desquitarme del pasado. Como Gaetano, me hubiera gustado subir al púlpito para instalarme ante el cura con el fin de hacerlo abbreviar su predica. Además, en esta posición tan próxima,

cortado entre su cuerpo y la barrera, el niño hace valer su posición de falso del otro. El superyó, no completamente adormecido, me hace endosarles el papel de la cortesía y el respeto que se debe a las personas de edad y al religioso. Pero como resultado, esto me permite, también a mí, subir al púlpito, lo que jamás me hubiera autorizado en mi infancia. Me hubiera gustado ser como el Gaetano de hoy y al mismo tiempo es el Gaetano de hoy el que me manifiesta la misma falta de respeto. En el sueño, es rompe tibias, lo que es una manera edulcorada de decir enervante. Me impide hablar mientras que en mi infancia soy yo quien se impide hablar. Nada ha cambiado, salvo el objeto de nuestra rivalidad: era mi madre, en el presente es mi hija. El rival era mi padre, quien se convirtió en mi nieto. El superyó que guardó algún vigor en el sueño, exige excusas. Esfuerzo inútil: de todas formas el futuro le pertenece a él. Mas vale que los niños se inscriban en la comunidad y aprendan los rituales de respeto y cortesía, pero la comunidad ha escrito para ellos, a pesar de todo, un destino del que toda la vida pasarán intentando librarse.

Como pude decirle un día a un amigo árabe: naciste en un país que te comunicó las convicciones que has hecho tuyas. Si hubieras nacido en otra parte, tendrías también las convicciones opuestas instaladas en ti, por otros antepasados. Cada uno piensa que sus convicciones son mejores que las de su vecino, pero el vecino también. Todos intentamos vengarnos de las renuncias por las cuales debimos pasar para acceder a un lugar en nuestra comunidad. Pero atribuimos de preferencia al otro la responsabilidad de los sufrimientos, con el fin de preservar nuestro narcisismo de cepa. ¿Cómo no dejarse aplastar por las escrituras de nuestros antepasados? ¿Cómo escribir su propio destino, sabiendo que, del pasado, es imposible hacer tabula rasa? Los mitos mismos no cesan de tamizar estas cuestiones, retomadas en innumerables películas especialmente en las destinadas a los niños⁷.

La castración se convierte en el símbolo de esta sumisión a las exigencias de la sociedad: perdida de una dimensión, paso de un real de tres dimensiones a las dos dimensiones de una escritura legible para todos... finalmente todos los de una cierta comunidad, dejan otra comunidad por fuera de los criterios de lo legible⁸, y entonces blanco potencial de la agresividad insaciable, regreso de la violencia de la

⁷ Cf. *Rebelle*, *Alicia en los países de las maravillas*, *Dragones*, *Dolphin tale*, *Rapunzel*, etc. ver las críticas de estas películas en mi sitio bajo la rubrica cine. www.une-psychanalyse.com.

⁸ Nota de traducción: lisible et donc cible. Legible y entonces blando de..., el autor juega con los términos lisible, leible, legible, y cible, blanco de...

castración sufrida. Se trataba entonces del -1 que los almocárabes⁹ tanto del cáliz como de la eucaristía, nos hacían divisar.

El sacrificio no toma la misma forma de una a otra religión, pero lo que pasa en una permite interpretar lo que pasa en la otra.



La Justicia y las virtudes cardinales.

Encima de la ventana, a la izquierda de *La disputa del santo sacramento*, se completa la evocación de las virtudes cardinales, según el credo de la época. Son un número de 4, representadas habitualmente juntas por sus alegorías respectivas: fuerza, prudencia, temperancia y justicia.

⁹ Nota de traducción, almocárabes, entrelaces, entramados, trenzados, entretejidos como en la filigrana.



Fuerza

Prudencia

Temperancia

En el conjunto que representa este salón, se decidió dar un lugar particular a la Justicia, desplazada en las cuatro disciplinas del techo. De las tres figuras restantes en el frontón de la ventana, se desprende la Prudencia, más grande y mucho más llena de símbolos. Tengo algunas razones para pensar que Rafael no ignoraba que la Prudencia es a menudo representada como acompañada de una serpiente. A menudo también con un espejo, símbolo del conocimiento de sí, entonces, se piensa en el control de sí.

De otra parte, como las otras disciplinas son desarrolladas cada una en un muro, se podría aceptar leer este muro como las extensiones de la justicia: Fuerza, Prudencia y Temperancia estarían al servicio, a su servicio, llevando así las virtudes cardinales al total de las personas de la trinidad divina, pero la cuarta desprendida, remite esta vez al total de los evangelios terrestres.

Y ahora, ¿por qué la Prudencia se mira en un espejo y que ve ella en él?

Si se trata del conocimiento de sí, ésta reserva muchas sorpresas. Su reflejo, aunque deformado por la perspectiva, me parece bien enmarañado con una extraña barba. Y por otra parte, ¿no tiene un segundo rostro, detrás de la cabeza, masculino y barbudo?

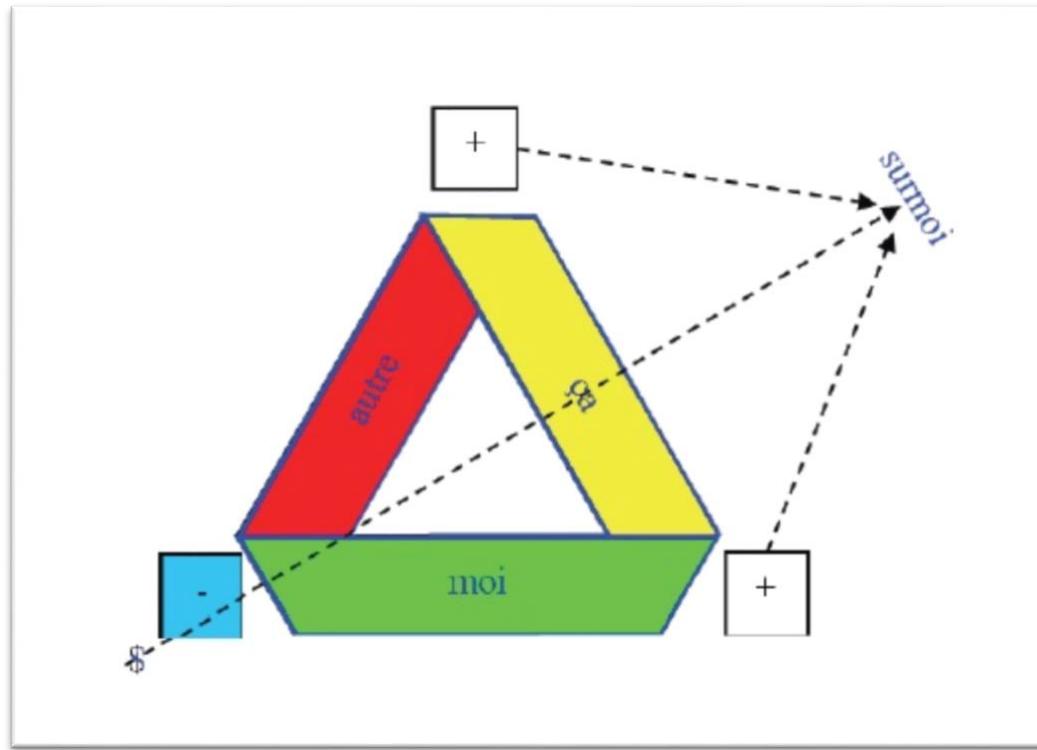


La Prudencia ordena en efecto observar ahí dos veces. ¿Soy o no, yo castrado? Por ejemplo, de esa serpiente ausente de la representación, pero que el lector cultivado de la época ¿no podía faltar de tener en mente como otro accesorio simbólico encargado de definirla? Las apariencias parecen darme una apariencia femenina que no confirma ni mi espejo, ni lo que tengo detrás de la cabeza ¿presciencia de lo inconsciente? Entre tanto, parece que no sea una representación corriente de la época; pero no hice una búsqueda sistemática. Poco importa por otra parte, sólo cuenta la escritura que estudié a la manera en la que ella me habla. La Prudencia, leída como auxiliar de la justicia, ¿no habría sufrido ella misma el corte de su propia espada? Sí, por preocupación de justicia, es preciso cuidarse de precipitar su gesto. Es ahí que intervienen su mano izquierda en la cual tiene la balanza capaz, en el decurso de un proceso, de sopesar los matices de cada caso particular. En la mano derecha el corte, en la mano izquierda ambos bordes reunidos por el flagelo. La Justicia sería a la vez entonces, cortante y por el hecho de la Prudencia, no cortante puesto que no cortada.

Es el momento de acordarse del consejo dado por Freud a los analistas: cuídese de comprender muy rápido. Por supuesto no se trata de un juicio, puesto que la actitud del analista lo excluye por principio. No impide que la « comprensión » se manifieste como una suerte de cortante que incluye una formulación a expensas de todas las otras posibles. Si en análisis, hay cortante, es aquel que permite mantener en movimiento el

arma de la palabra, no aquel que la mete en la funda luego de un enunciado definitivo.

En otros términos, la Justicia de Rafael presenta la estructura de una banda de Moebius, que es a la vez corte y superficie.

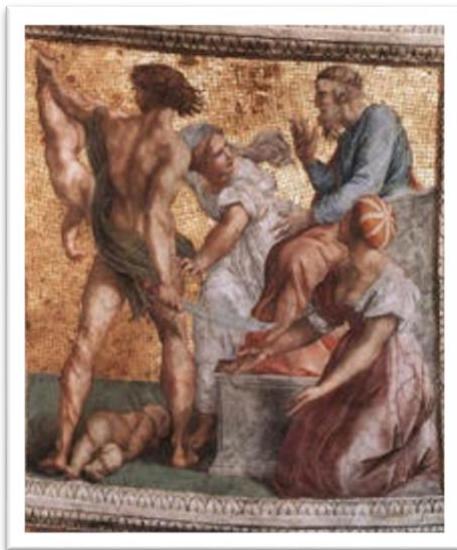


En esta escritura, la torsión de la izquierda, considerada « - » opera como un corte, como la espada de la Justicia, distingue claramente un encima verde de un debajo rojo. Las otras dos torsiones consideradas « + » no son tan netas: la zona amarilla está a la vez encima y debajo, como la balanza de la Justicia, que en dos platos permite sopesar los matices. Las torsiones « + » cortan localmente, cierto, pero globalmente no. La zona amarilla se presenta como el bastón que se coloca en la boca del cocodrilo impidiéndole cerrar un corte definitivo: medida de Prudencia indispensable al borde del río. El extraño anillo como tal no se cierre en las preocupaciones de Rafael, desde luego, pero la ambigüedad del sexo se manifiesta así desde que el hombre es hombre, lo que incluye la posibilidad de ser mujer, y recíprocamente. Al menos para lo inconsciente. La justicia no es un ángel, pero se afirma cuando menos en el mismo registro que los querubines: el que le alarga el espejo tiene el sexo pequeño, pero indudable, mientras que sobre su pecho, una figura aulladora, aunque alada de manera angélica, más bien hace temer que sea Medusa.

Teníamos ya algunos indicios, en el estudio de la *Disputa*: la fe y la razón no son tan distintas, como el hombre y la mujer, separados-reunidos por la fundamental injusticia de la castración. Porque, como esta Prudencia, se puede ser anatómicamente hombre y no dejar de sentirse agraviado y biológicamente mujer anunciando la morgue del provisto. Cuando se mira en el espejo es cuando menos para verificar si no falta nada a la imagen que uno desea dar a los otros: la falta originalmente percibida por los niños como femenina se desliza en la estructura del lenguaje que imbuye todo el mundo (de casi) la misma manera.

Se puede recordar aquí a Perseo quien utiliza su escudo como espejo para no ver a Medusa cara a cara, para no dejarse medusar por la mujer de múltiples falos sibilantes en la cabeza y así permanecer ciego ante la ausencia entre sus piernas.

En el techo, la justicia es acompañada por el juicio de Salomón:

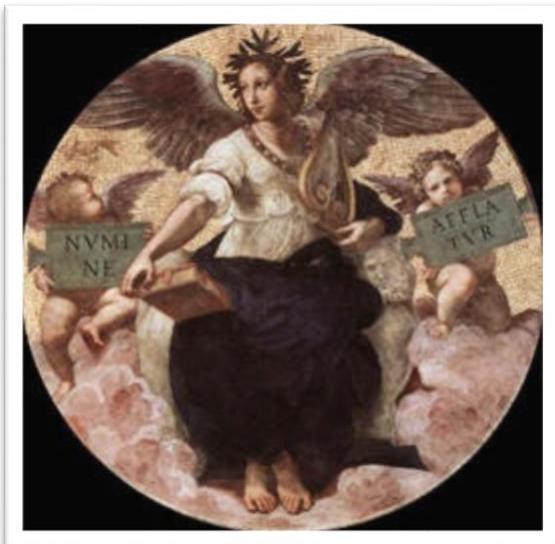


Esto no deja de recordarnos la escisión del sujeto, aquí va a ser alcanzado por la justicia de Salomón. Esta descubre lo que es allí del verdadero deseo: la verdadera madre acepta sacrificar su orgullo para que su hijo viva, mientras que la falsa prefiere dejar inmolar el niño. En otros términos: la mujer para la que este niño es el falo no acepta ser cortada realmente de este último. Acepta ser separada de él simbólicamente, si es dado a la otra mujer. No acepta esta castración injusta, mientras que la otra cuyo cuerpo no está en juego, no tiene ningún inconveniente... para la castración de la primera. Al orgullo, le diríamos hoy narcisismo. Descubre aquí su estructura de posesión de un falo: es verdadero tanto para los hombres como para las mujeres, salvo que estas últimas ven mas bien el falo en el niño, lo que no excluye los atractivos de la belleza, del poder y del dinero, ni para los hombres una

cierta investidura del niño como testimonio de virilidad, cuando se puede mostrar que se ha hecho uno, incluso muchos.

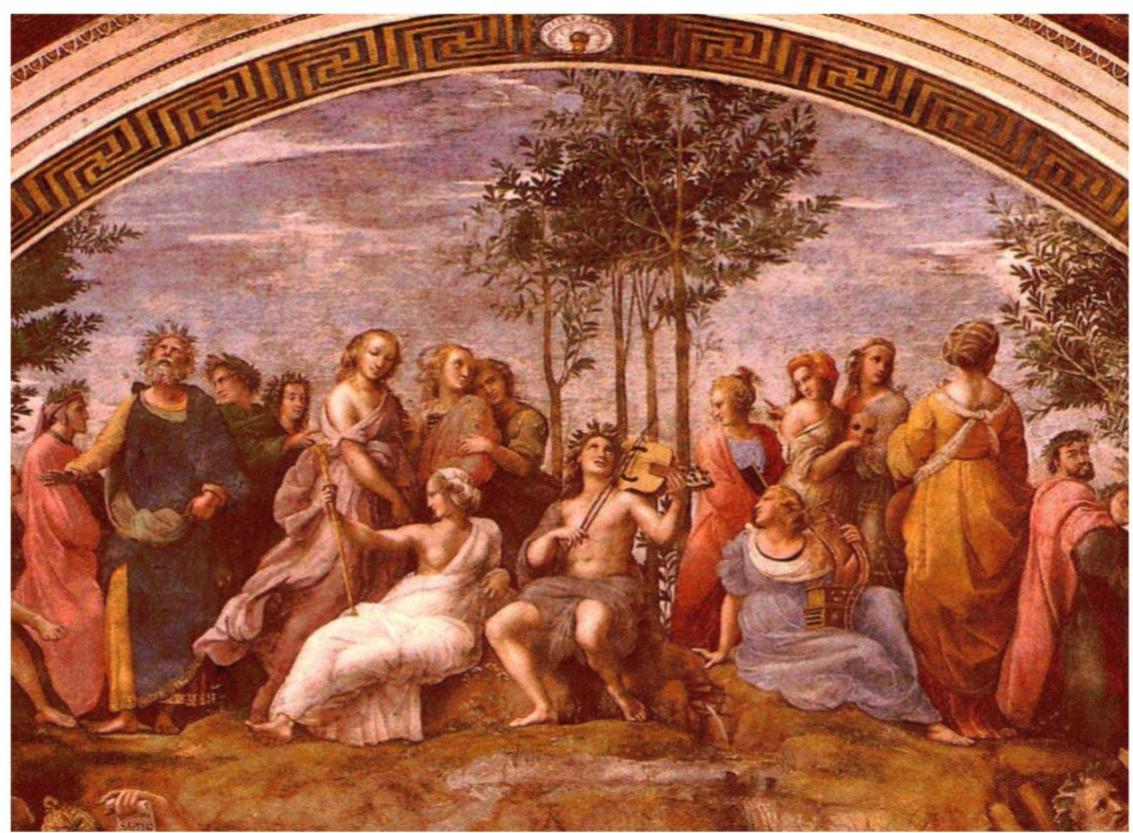
La escisión del sujeto, es esta: si el niño no siempre está dividido entre dos madres, lo está siempre entre padre y madre. Las exigencias del amor por el uno vienen a contrarrestar los deseos por el otro. En nuestro tiempo la dilución de la pareja y familias recomuestas, la tensión entre dos madres o dos padres se hizo de actualidad, sin por lo tanto disolver el conflicto edípico entre ambos padres. Salomón no resuelve solamente entre dos madres, él permite poner en evidencia la escisión interior en cada una de ellas, entre narcisismo y amor de objeto y su paradoja: la que aparentemente sacrifica su narcisismo de madre en provecho de la salvaguarda de su hijo, privilegia la existencia simbólica del niño como falo de sustitución, y entonces su narcisismo corporal, mientras que aquella que cede su hijo al brazo armado de la justicia privilegia aparentemente su orgullo sobre el amor de objeto, no cede en nada, puesto que este niño no es el suyo, entonces tampoco es su falo. Para esta leyenda al menos, es más fácil separarse de lo que sólo es simbólico y no real. La experiencia psicoanalítica nos indica que no es nada y que un lazo simbólico puede sostenerse con toda la fuerza de lo imaginario que suscita o que lo engendró, a desprecio de toda relación con la realidad. Lo que puede ser el caso en la adopción, por ejemplo.

Aún aquí, el filo de la justicia, si aparentemente se da sin ambigüedad, no por ello deja que la escisión de cada sujeto, subsista menos. Escisión ante la cual, regularmente, preferimos permanecer ciegos.



La poesía (el parnaso)

A propósito de ciego, a alguna distancia de Apolo que encanta con su viola al grupo de musas, el hombre de arte avanza con sus ojos muertos: se trata de Homero que con su voz nos deja ver lo que él ve, islas misteriosas, quimeras, sirenas fascinantes, magos hechiceros, gigantes con un solo ojo que tratan de reventar como si se tratara de un sexo enorme... en el que se ubica el ojo que ve la falta y que no quiere verla. En efecto, como todo el mundo, él nos hace ver lo que no ve. Todas estas invenciones maravillosas de la Ilíada y la Odisea se refieren a una sola y misma preocupación: el peligro que una mujer representa para un hombre. Es que las musas inspiran y divierten, mientras que Medusa asusta, pero todas me usan para jugar al intruso en la psique. Difícil pensar el fallo entre sí, al punto que fallo sólo es si no está¹⁰.

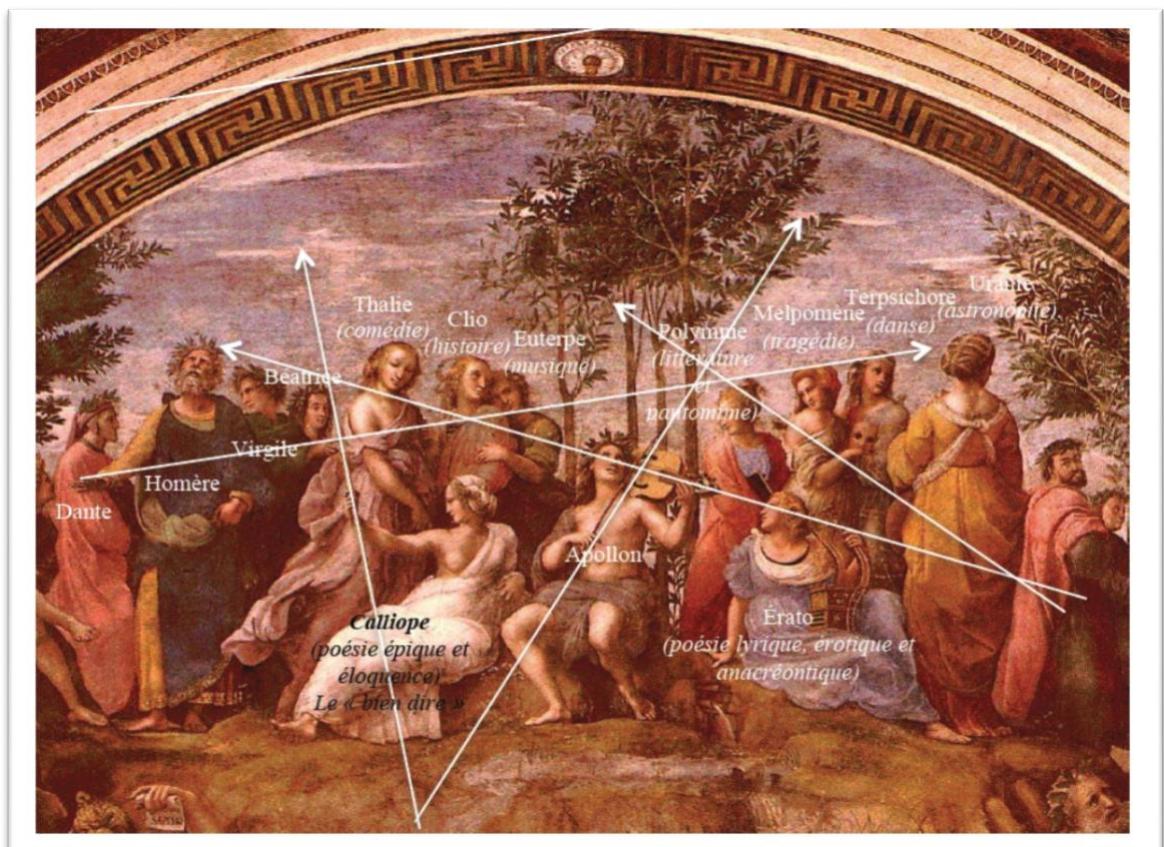


La diosa Belleza es fascinante como la serpiente de Prudencia, y el atractivo que medusa de estas encantadoras damas se encuentra estupefacto por el instrumento que danza.

¹⁰ Nota de Traducción: la frase en francés es como sigue: "Difficile de penser le phallus entre soi, au point que de phallus, il n'est que s'il n'est pas."

La presencia de nueve musas nos indica tomar la palabra Poesía en su sentido amplio, en el sentido griego de ποίεσις¹¹, la creación artística.

Detrás de la ceguera de Homero se sostiene Dante, poniendo sus pasos en los de Virgilio, y posiblemente también en los de Beatriz. Dos poetas mayores y una musa además, por cierto para leer en términos de homenaje, pero también para recordarnos los efectos de la justicia sobre la poesía: La Divina Comedia está enteramente inspirada en el temor a la muerte que va a hacer derribar el brazo armado del juicio divino.



El triunfo mismo de Apolo es de recordar, se da a continuación de un juicio en el cual su arte fue considerado superior al de Marsias, con fatales consecuencias para éste último: Apolo para castigarlo por su audacia de haber desafiado a un dios, lo desolló vivo.

¹¹ Nota traducción: poesis.

Esta figura del duelo de prestancia entre artistas se encuentra en uno de los ángulos del techo donde se ve a Apolo triunfante respecto de Marsias ya atado a su suplicio:



Hubiera sido pertinente consultar Prudencia.

...y no haré observación ociosa alguna sobre el dedo de Apolo que parece bromear con la axila de Midas quien lo corona.

No impide que se lea también: la palabra, personificada para Homero, se desprende en su soledad de tercera dit-mention simbólica en frente de la escritura en la que las dos dimensiones se articulan en Dante y Virgilio. Homero arriba, Dante-Virgilio, debajo. Beatriz se lee desde entonces como presentificando ella misma como mujer, las dos dimensiones, soporte de la escritura que prolongada por el dedo fálico de Virgilio parece agregar la diferencia de planos. Son las dos dimensiones de una Musa ofreciéndose sobre un lecho de papel a la pluma creadora del poeta, guiado por un dedo antiguo. Ese dedo, como un glorioso predecesor en el camino de la escritura, le indica a Dante su camino. Un camino ambicioso puesto que va desde los infiernos hasta el paraíso, cielo ya mostrado por el dedo del hombre cerca del altar en la *Disputa*, por el de Platón en la *Escuela de Atenas*. Sigamos con un trazo rectilíneo la prolongación de ese dedo: hacia atrás, reúne la mano de Homero tomando sin duda apoyo para apuntar hacia el vacío por encima de Apolo. Admirable ambigüedad de este poeta latino, no admisible en el paraíso a pesar de su conducta ejemplar, porque no ha conocido al verdadero dios. Tal es por lo menos, la opinión de Dante. En ese vacío, la abstracción de cuatro árboles nos lleva a las escrituras, símbolo indescifrable para Virgilio. Pero nuestro trazo encuentra su dirección sobrevolando la cabeza de las musas ubicadas del otro lado del divino músico. Con ellas

el trazo cruza hasta la más grande, Urania, musa de la astronomía. ¿Es un mensaje de Rafael para Virgilio, retomando el objetivo de Dante? mejor consultar el mapa del cielo, encontrarás quizá al verdadero dios y por defecto tu destino escrito en los astros. Es cierto que esta musa es la única que nos da la espalda.

Misterios del cielo, ¿nos estarán ustedes, para siempre cerrados?

Terpsícore nos indica también una dirección. ¿Por qué no seguir su dedo con un trazo? Resulta que encuentra el camino indicado por el arco de Apolo casi en el lugar por donde pasa el trazo nacido del dedo de Virgilio. Tal coincidencia de tres trazos es notable, ¿pero es intencional o fruto del azar? Más o menos intencional en mi opinión, la estética de Rafael equilibrando los movimientos de su escritura pictográfica de una manera bastante segura, como una danza concedida a los sonidos nacidos del arco de Apolo.

Esto podría incitarnos a preguntarnos por aquello que muestra la dirección del violín modulado como una flecha. Es claro: pasando por los ojos de dios y desvanecido en los cielos señala de un lado, la mirada enamorada de Erató, del otro lado, la declinación: Homero, Virgilio, Beatriz, Talía extendida en la escalera, Clío, Euterpe, respondiendo al de las musas inscritas del otro lado. Estas dos orientaciones fundamentales de la composición se cruzan en Clío, musa de la historia. De este modo la divina voz de la viola indicaría a Homero cómo modular su canto, los dos se limitan a un arte de resonancia, no sin pasar por las historias encontradas en el camino con Clío. Pero estas significaciones encontradas más tarde, son sin duda de poca importancia con respecto a la danza consustancial al cuadro, como tal desprovistas de toda significación, lo mismo que ocurre con la música que no encanta menos a aquel que se proporciona orejas.

Del mismo modo en psicoanálisis, las significaciones que se desprenden de la historia del sujeto y de la interpretación de sus sueños no son sino superficies que perforan regularmente la única resonancia del sujeto de la enunciación que se engendra haciéndose oír.

La trompeta de Calíope, si se calla en este instante, se impone también entonces como trazo significativo. Parece separar a Beatriz del grupo de las musas mientras que su prolongación choca con el límite exacto del dedo de Virgilio, cruzamiento de sentido casi perpendicular. De un lado, lo recuerdo, Virgilio apunta hacia el mapa del cielo en las dos dimensiones, buscando sin duda un misterio divino o el de su propio destino inscrito en los astros como un mensaje a descifrar. Del otro lado, la voz de un instrumento de viento, un soplo para el momento de reposo que crearía para nosotros la tercera dimensión de la palabra como negación de todas las significaciones a favor del sentido. Escucho éste

último como la simple enunciación que generando al sujeto lo orienta en el dédalo de sus deseos contradictorios sin pasar forzosamente por el plano del laberinto.

La trompeta de una estalla los tejidos de los otros: y es la musa del « bien decir », ¡se dice!

Por supuesto, debo reiterar que no pretendo transmitir el mensaje del pintor sino solamente mi lectura. El conflicto entre las dos dimensiones de la escritura con la tercera de la palabra, es sólo una forma de producción psicoanalítica. Sí, he dicho bien: para producir una lectura, ya que esta fórmula abstracta de las tres dimensiones puede ser leída como atravesar el fantasma de desfloración de una virgen, castración de la imagen del cuerpo, acceso a lo simbólico por la asunción de la dimensión -1 organizando la articulación de un campo al otro, contradicción de la memoria (2D) con la palabra (1D) y generación del sujeto por el conjunto de estas modalidades reunidas.

Terminemos por un retorno a la espada de la Justicia puesto que se toma la pérdida de una dimensión.

En este sentido, todas las representaciones de San Miguel y de San Jorge derribando al dragón son del mismo orden. Son tentativas de aplastar lo injusto representado por el dragón, esta injusticia fundamental que es la castración, con su boca abierta y amenazante.

No podemos encontrar la representación del sexo femenino pues lo penetramos, intentamos taparlo con todo lo que podamos encontrar y que podrá tomar el nombre de fallo, como la lanza del Santo vengador. Que se lo juzgue en esta obra de Carpaccio:



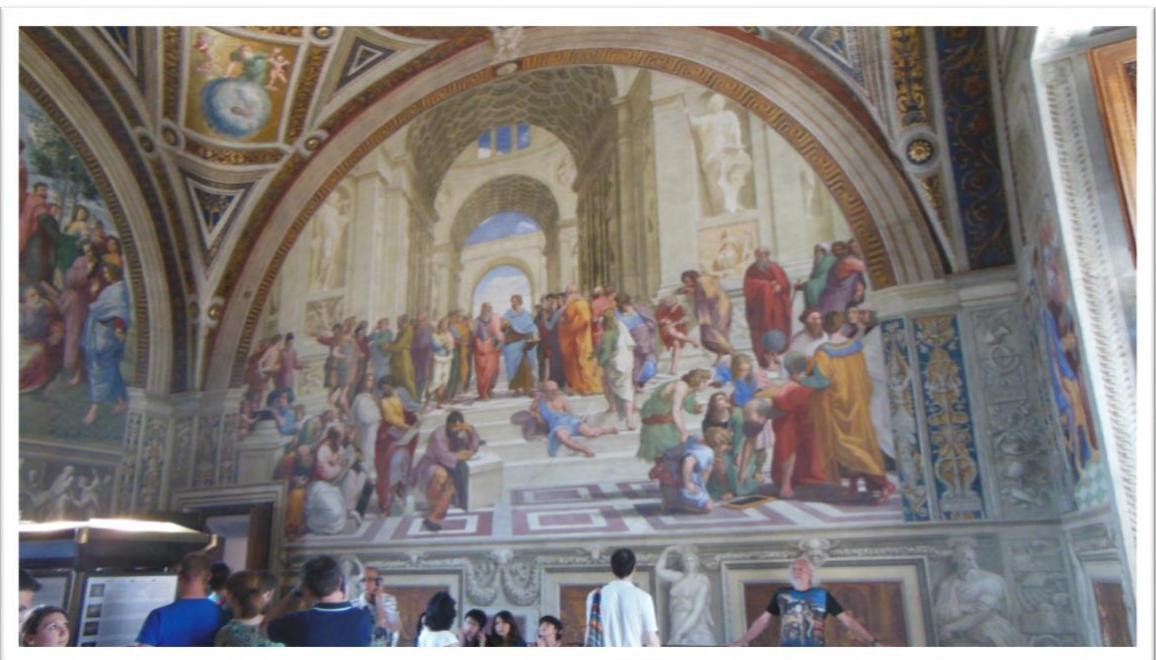
Por el rodeo de la cola del caballo, el caballero se constituye enteramente como extensión de la mujer a la que viene a salvar,

haciéndose falo de la madre, hundiendo su propio falo en el orificio dentado, condición necesaria para probarse hombre y en consecuencia recoger los trozos dispersos del cuerpo dividido que siembran el campo de su acto.

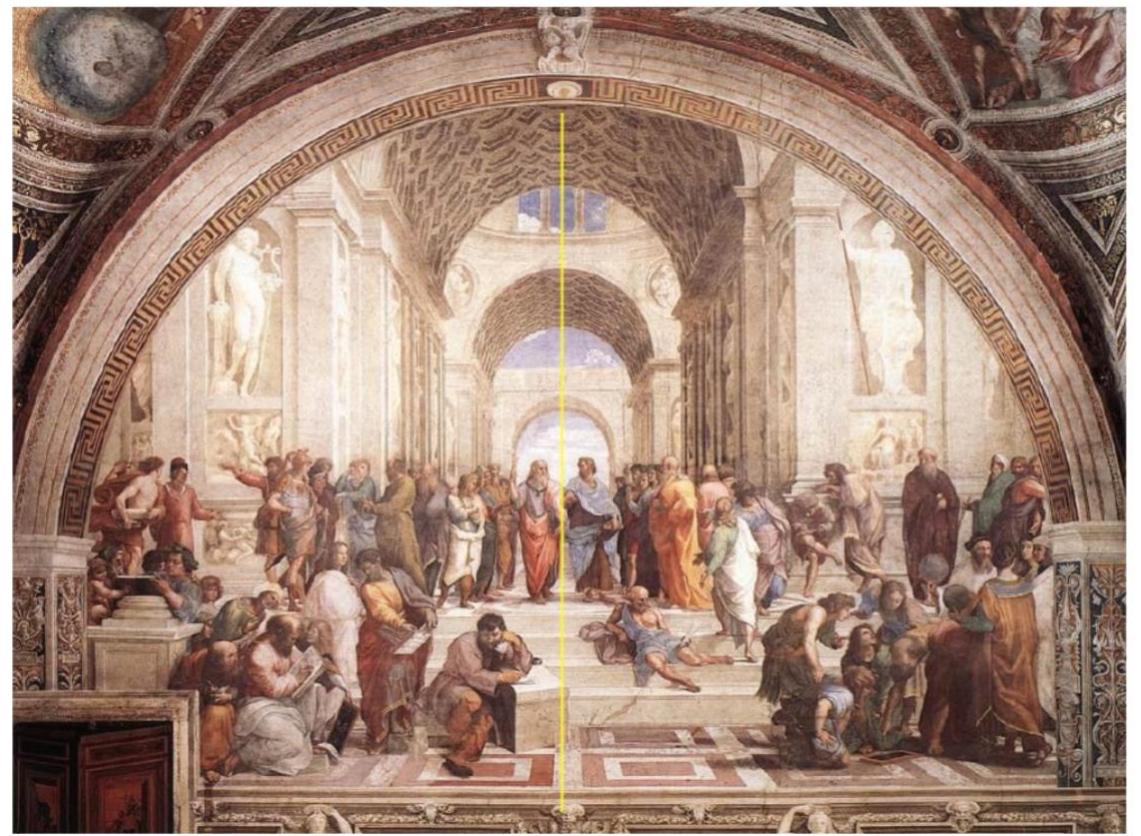
En este sentido, la ausencia de representación, he aquí el objeto, la función que es la del significante que desde entonces puede llamarse función fálica, a menos que se prefiera lo inverso.

La razón (Escuela de Atenas)

He aquí pues la filosofía, separada en su principio de la fe cristiana, la que vimos no estaba desprovista de razón. Su presencia en esta sala muestra una voluntad de situar la cristiandad en la misma línea de la civilización griega. En el centro la dualidad de Platón y de Aristóteles centra de inmediato nuestra atención:

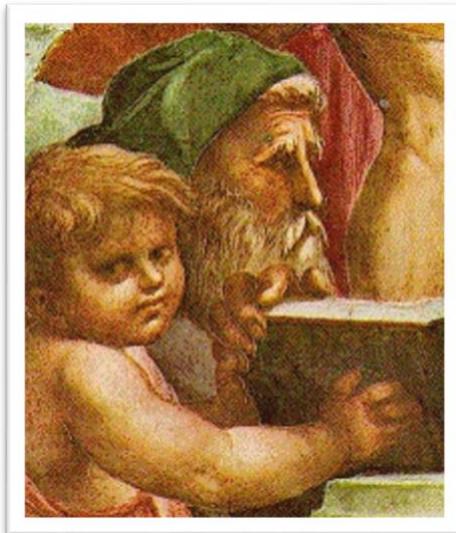


He mencionado ya, en *La Disputa* la posible homología de los gestos de los personajes cercanos al altar. Platón describe el cielo, es decir, el mundo de las ideas, esencia del pensamiento del filósofo. Aristóteles muestra la tierra, el pragmatismo de su física, de su lógica y de su ética: ¿cómo comportarse aquí y ahora? En efecto, el libro que sostiene es *La Ética*, mientras que Platón tiene al *Timeo*. ¿No vimos ya este corte (desconexión) entre el cielo y la tierra? Sí, en la pintura del frente, marcada con la línea angélica nublada. Allá era horizontal, aquí es vertical.



Lo vimos, el producto de dos engendra la superficie, es decir la escritura del soporte de la escritura. ¿Encontraremos entonces aquí también una horizontal? Podemos estar desconcertados ante la elección.

Sin embargo mi lectura se centró en el niño representado en el extremo derecho, a la altura del capitel.



Me parece que responde a la figura ubicada exactamente a la misma altura en el extremo izquierdo, en la cual reconocemos nada menos que al pintor mismo, Rafael:



Lo leo como una escritura de izquierda a derecha como debe ser en occidente : todo inicia con un comienzo¹², la infancia, y todo termina con una firma donde nos encontramos con el nombre dado a la sala, el autorretrato del artista, ese joven de 26 o 27 años en ese momento cuando realiza este trabajo. Él se representa además, con Sodoma, su novio del momento, con el que trabaja al inicio de la empresa. Doble firma entonces, lógica si los dos trabajaron juntos en una tal gestación. Un detalle más de importancia: el niño nos mira como Rafael. Somos convocados entonces como espectadores sobre la horizontal. ¿El niño que era Rafael? ¿O el que produjo con Sodoma, metáfora de la obra?

Leyendo de izquierda a derecha según esta línea, nos encontramos con otras dos figuras juveniles, el primero por debajo, el otro por encima. Como el niño y como Rafael, nos miran.

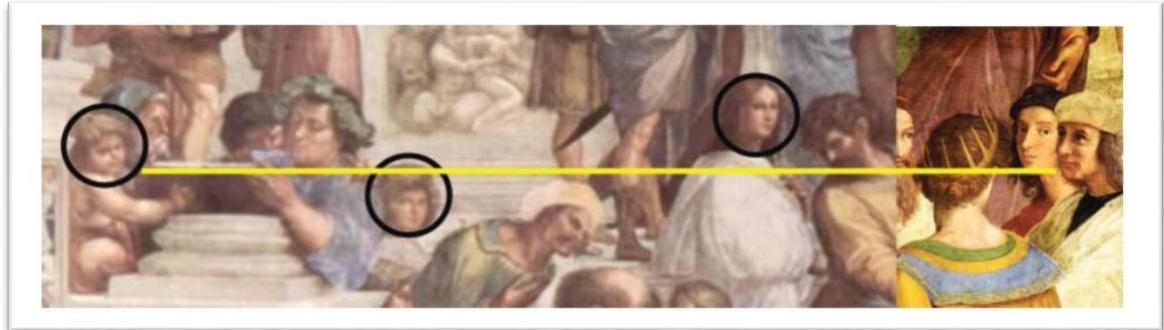


La primera se llama la de Federico II de Mantua, que por entonces vivía como rehén en el Vaticano. Los especialistas no nos dicen mucho más. ¿Qué hace ahí? ¿Por qué fue elegido para ir por entre todos estos sabios y filósofos? La segunda sería, según los comentaristas, Francesco Maria della Rovere, un militar al servicio del papado, o Hipatia, la filósofa de Alejandría conocida por sus trabajos sobre las cónicas y la astronomía.

Si fuera el militar, tampoco se entiende bien qué hace ahí. ¿Sería algún alumno del Sócrates del renacimiento como Alcibíades representado un poco por encima de él? ¿A menos que este Alcibíades no sea Alejandro, alumno de Aristóteles? Si fuera Hipatia, se comprendería más y entonces sería la única mujer en esta docta asamblea. Sea quien sea, dimos la vuelta a los personajes girados hacia nosotros interpellándonos con la mirada. Son cuatro y son los únicos. (Es) la línea que parte de la mirada del niño, (la que atraviesa a estos

¹² Nota traducción: en el original, en francés, dice: "ça commence par un commencement"

personajes)¹³ a excepción de Federico de Mantua que está debajo de esta última.



¿Quién es este anciano que sostiene al niño de la nobleza? Se trata de Zenón, con la duda de si es Zenón de Elea o Zenón de Citium. Tengo preferencias por Zenón de Elea por sus famosas paradojas: todos los cretenses son mentirosos. Sabiendo que él era cretense, esto significa que si él dice la verdad, es porque está mintiendo, y si miente, es porque dice la verdad. La paradoja se afirma como la forma más abstracta de lo que hemos podido leer en la *Disputa* y luego en la Prudencia: esto corta y esto no corta. Si se tratara de Zenón de Citium, también me convendría. Filósofo cínico, discípulo de Diógenes que se extiende en las escaleras al centro de la pintura, en una actitud relajada, como un perro (*cínico* viene de la palabra griega que significa perro) quien leyendo una página blanca, refleja la provocación habitual de su filosofía: inscribirse contra la norma y el saber establecido.



Quizá es de este modo como podemos leer que este niño crezca primero en brazos de Zenón, luego como niño, más adelante un joven... o

¹³ Nota de traducción: los paréntesis son nuestros, para hacer más fluida la lectura del texto en español.

una jovencita, lo uno no impide lo otro. Donde encontramos la figura bífida de la Prudencia. Al menos esta es la verdad del sexo en lo inconsciente, sostenida por la figura de la castración. Rafael sin duda no tenía ninguna noción del concepto inconsciente, pero era consciente de su ambigüedad sexual, que lo lleva a exhibirse con Sodoma al cabo de su carrera. Más allá de su caso personal, esto me parece una cuestión que la mirada de esta sucesión nos ofrece a todos. Tu que me observas crecer, ¿cuál fue tu infancia, y cuál tu ambigüedad? ¿Cómo te inscribes en esta suma de saberes que te presento? Y si todo esto no ayuda para responder a la pregunta «¿quién soy?», ¿Para qué sirve todo esto?

En algún lado allí se encuentra la dialéctica de lo universal y de lo particular. ¿La verdad está del lado de lo universal o de lo particular? En la acepción corriente está del lado de lo universal que se confunde hoy con lo objetivo; ahora bien, observemos cómo la representa Rafael: un niño que crece y nos mira directo a los ojos. La infancia que pasa detrás de Epicuro, pues es comprendido popularmente que este filósofo es el del hedonismo infantil. Rafael parecería situar pues la verdad del lado del sujeto de la infancia en su recorrido histórico particular. Aunque todo el mundo pasa por ahí, esta verdad «la verdad particular», es universal.

Es lo que busco desde hace muchos años en los cuales mis sueños me han llevado a darme cuenta de mi identificación con los analizantes. ¿Por qué? Porque lo particular de cada uno nos lleva a encontrarnos con lo universal de la estructura.



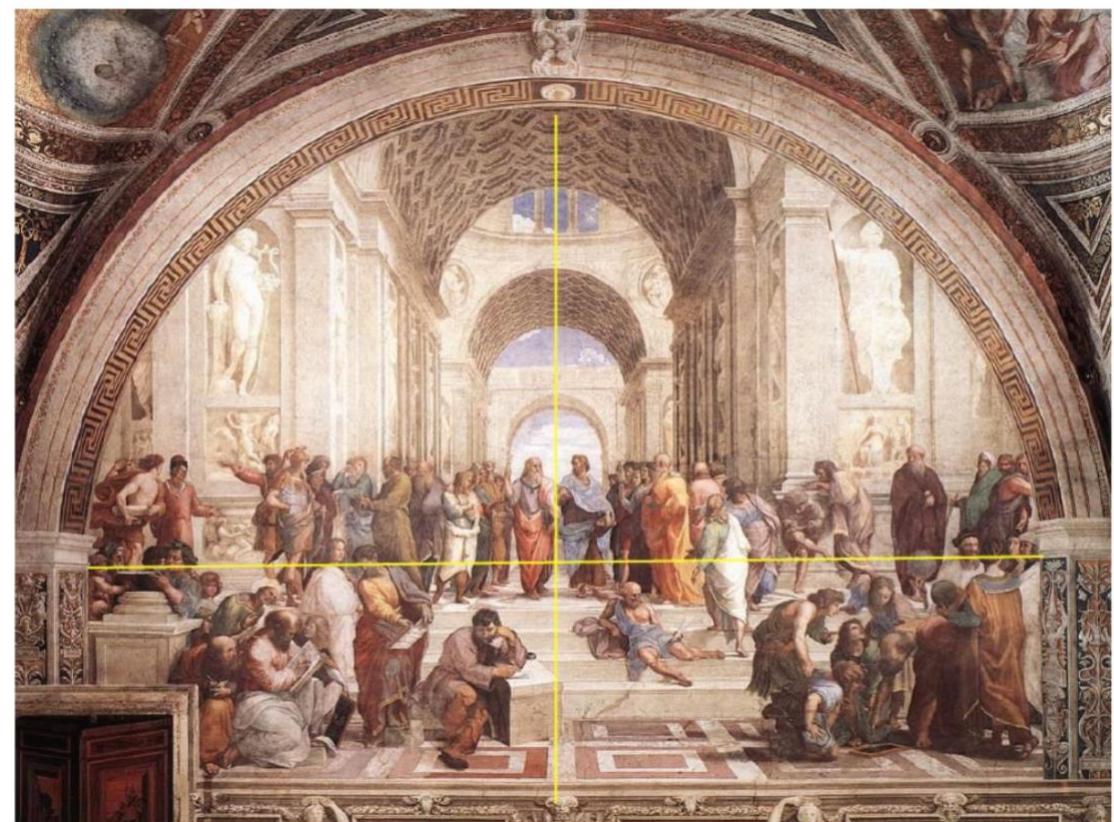
Dicho de otro modo, si Platón y Aristóteles representan respectivamente la tesis y la antítesis, Diógenes y Zenón anuncian lo que refutará tanto la una como a la otra. La paradoja, sobre todo, permite someter el caso en el cual la tesis, *es* la antítesis, la tierra, *es* el cielo, la chica *es* el muchacho, lo simbólico *es* lo real. Todo esto se inscribe en las reflexiones sobre la lógica, pero también en los descubrimientos de Freud sobre lo inconsciente, donde no se conoce la contradicción, es decir que admite el trato y hasta la articulación de los contrarios, como en lo que

había señalado antes, sobre la escritura de la disputa: el extremo de cuerda de debajo está ahí sin estar ahí, el cuerpo de Cristo está ahí simbólicamente, sin estar ahí.

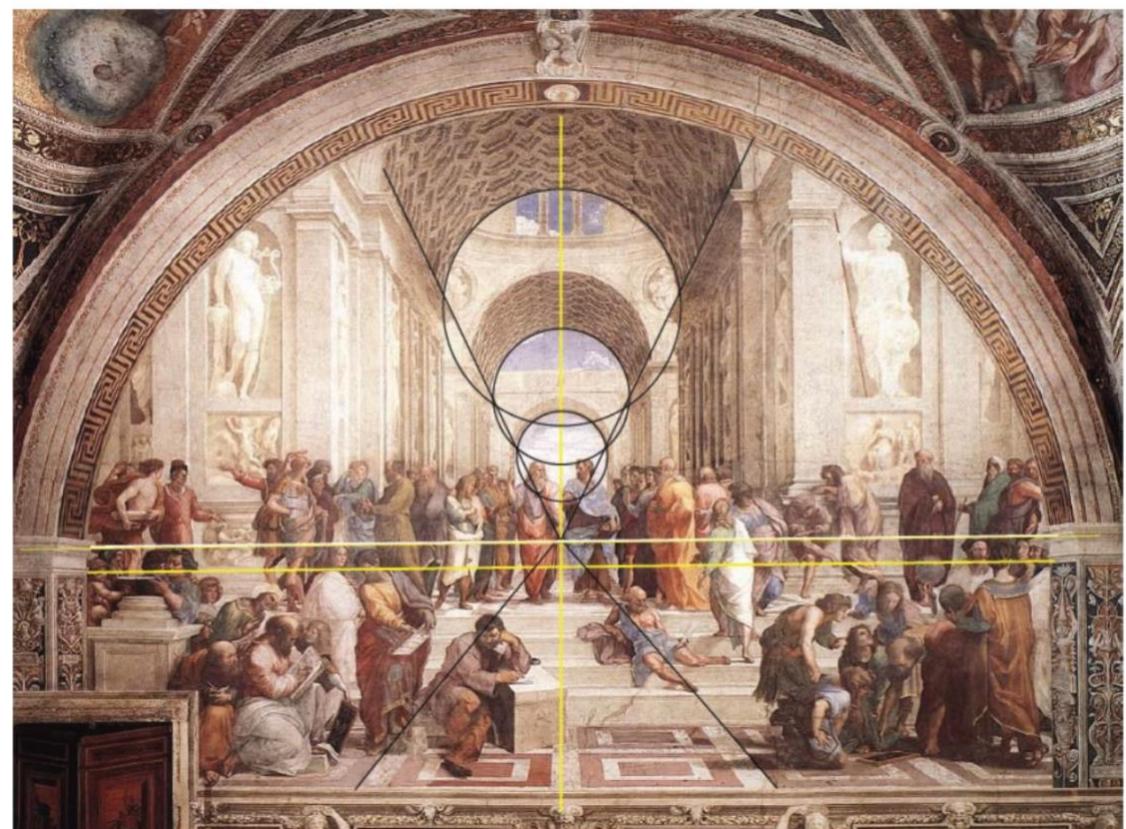
Que sea el viejo Zenón quien sostiene al niño pasa pues, es evidente: el niño es el lugar donde los contrarios se encuentran. La pulsión busca manifestarse a cualquier costo, mientras que las órdenes terminantes paternas piden refrenarlas, hasta que éstas se inscriban en el niño a título del superyó, inaugurando la forma de los futuros conflictos de la neurosis, incluso de las violencias de la psicosis. La paradoja sostiene el periodo de la infancia, tejiendo la trama de lo inconsciente. De igual modo se transmiten por los antepasados que van a contribuir a formar la memoria del niño, a menudo confrontada con el famoso: haz lo que te digo, pero no hagas lo que yo hago, no siempre explícito pero planteado. No toques a mamá, porque sólo yo tengo derecho de tocarla. Si quieres algo, di ¡« por favor »! pero esta orden terminante paterna no se acompaña de ningún « por favor » de parte del adulto. Etc.

Los estudiosos de la obra leen ahí el nacimiento de la verdad. Por mi parte yo lo leo así: la verdad del nacimiento del sujeto, que me vino a través de innumerables sueños paradójicos en los cuales podía ocupar todos los roles: padre y madre de mi mismo, y yo además. Posteriormente encontré todo esto en mis analizantes, lo que no quiere decir que eso cese en mí: el sujeto no cesa de engendrarse a sí mismo a través de sus palabras y de sus actos, tomando sin duda, cada vez más distancia del destino trazado para él en su nacimiento por el deseo conjugado de sus padres.

Con ésta horizontal desplegando la vida de un sujeto desde el nacimiento hasta el momento en que puede poner una firma en la parte inferior de su trabajo, tenemos entonces un contrapunto en la vertical dividiendo el cielo y la tierra, lo ideal y la realidad.

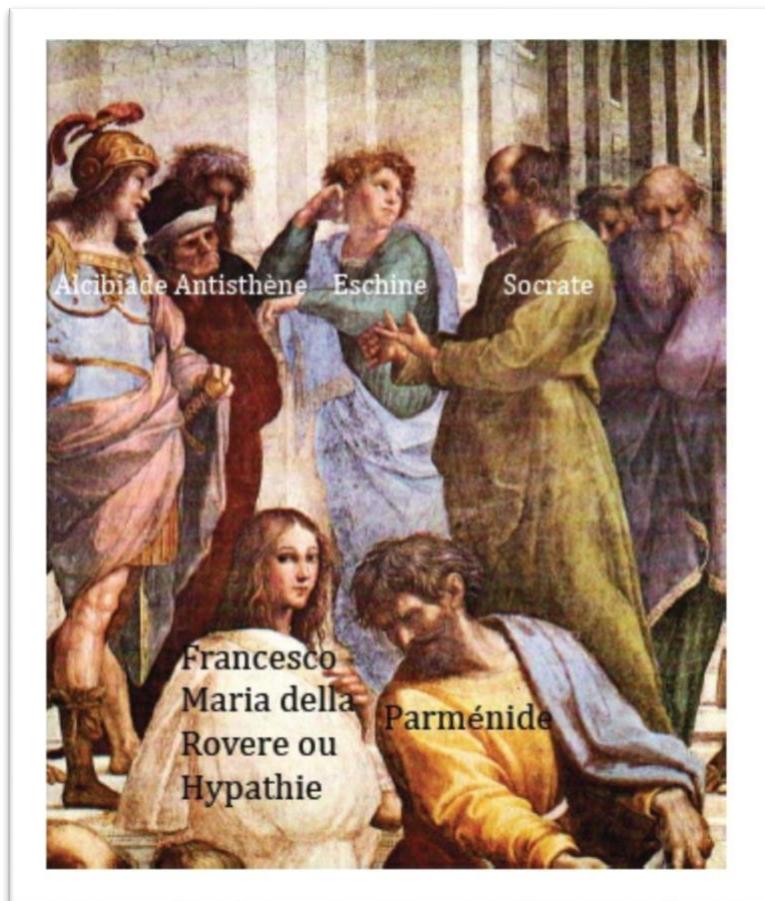


¿Esta recta correspondería a la línea del horizonte? Para saberlo necesitamos calcular ésta última y por lo tanto calcular también la posición del punto de fuga. La línea del horizonte será la horizontal que pase por este punto.

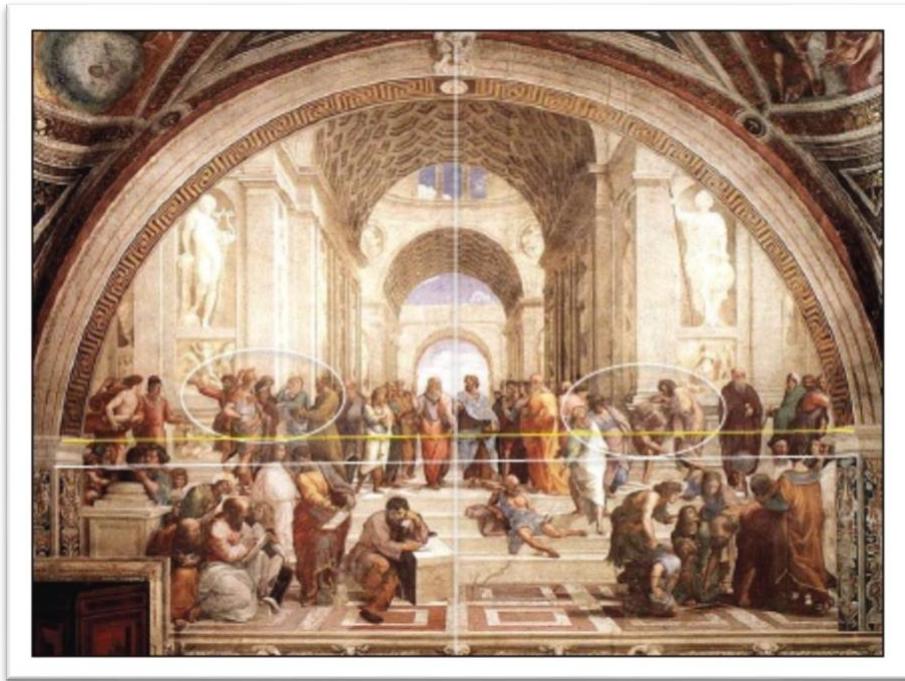


Esto establece la diferencia entre el horizonte y la línea de los ojos que nos observan.

Con la vertical, estos dos cortes resaltan la composición del cuadro en 4 grupos. En la parte inferior, los sabios con Pitágoras a la izquierda y Euclides a la derecha. En lo alto, como en la *Disputa*, los maestros: Platón y Aristóteles. A su nivel, todos los personales no han sido reconocidos. Sin embargo, tenemos:



Sócrates habla. Parece que es el único haciéndolo, pendiente de Homero en el *Parnaso*, mientras que al lado derecho de nuestra zona, un hombre aislado escribe, cuando casi todos los que lo rodean observan o se dirigen a los pilares de la filosofía. La línea del horizonte (blanca) pasa por la mano de este hombre, concentrado en su escritura. Así se encontraría confirmada la partición dimensional que hemos encontrado ya: lado izquierdo con Platón que señala al cielo, la única dimensión temporal y celeste de la palabra, puesta en juego por Sócrates. A la derecha con Aristóteles indicando la tierra, las dos dimensiones terrestres de la escritura:



Sócrates habla a sus discípulos. Entre ellos, Esquines es un orador y actor. Jenofonte es conocido por sus trabajos sobre Sócrates, pero también por haber inventado un sistema rápido de transcripción de la palabra que llamamos hoy en día, taquigrafía. Podemos también recordar que Sócrates nos es conocido por su palabra transmitida por Platón y Jenofonte. Detrás de Alcibíades (o Alejandro, que fuera alumno de Aristóteles) vestido como un soldado, un personaje (quizá un bibliotecario) detiene a otro personaje que trata de correr, para evitar perturbar el seminario. Aquí, la prensa del mundo se detiene en provecho de la reflexión.

En articulación con la palabra de dios, uno y trino, el trabajo de en frente nos había puesto sobre la pista de la importancia de la función de la escritura, función de memoria de los saberes ya sean teológicos o filosóficos. Me autorizo a leer aquí, una vez mas, una suerte de presciencia de lo inconsciente como lo infantil en nosotros, ese saber adquirido en los primeros años, simbolizado por el niño del extremo izquierdo, memorizada de esta manera y que llamo escritura, y olvidado desde entonces, fuente entre otras, de elección de pareja sexual en la edad adulta, lo que está claramente indicado al final de la escritura del extremo derecho.

La memoria es el objeto mantenido bajo forma de representación. La escritura como acto, función, está en este momento acoplando la perdida de una dimensión con respecto al área de la realidad, y – agrego

aquí- la ganancia de una dimensión relativa a la dimensión única, temporal, de la palabra.

Si la escritura es tan importante, destacada en la *Disputa* por la presencia de las Santas Escrituras, los evangelios, pero también los escritos de diversos santos y teólogos, por la eucaristía y los nudos (entrelacs), su acto se extiende aquí, por todos los rincones. Organicemos nuestra lectura de derecha a izquierda a partir del niño. Abajo a la izquierda, cerca del niño, Epicuro en Baco, con su cabeza de vividor¹⁴, escribe:

¹⁴ Nota de traducción: “bon vivant”, tiene por acepciones en francés: epicúreo ó entregado a los placeres, vividor.



Aunque escribiendo, parece estar en brazos de Morfeo, detrás de él, pero es Morfeo quien duerme. Permítanme leer ahí, pero es una proyección muy personal, el acto de aquel quien graba sus sueños; es así como encuentra las huellas paradójicas y olvidadas de la infancia, enviada justo a su izquierda en los brazos de Zenón.

Un poco más a la derecha, mientras que Parménides (en color amarillo) muestra un texto, Heráclito, representado bajo los trazos de Miguel-Ángel, escribe:



... aunque parezca en el momento, haber suspendido su gesto por alguna reflexión melancólica. En lo que se sabe, su carácter era más bien taciturno, un poco como el de Miguel-Ángel, o más bien asustadizo, lo que le permitió estar lejos de los demás.

¿Pero qué es ese cubo de piedra sobre el que se apoya y donde reposa su texto, situado casi en el centro de la composición, si no fuera por el altar de *Disputa*? Aquí, ningún libro ya escrito e inmutable como el de las santas escrituras en el cuadro de en frente, pero casi por todas partes la escritura se está haciendo. He aquí a cuál « religión » se consagran los filósofos, para leer esta vez en el sentido estricto de religio, lo que conecta. El palacio en el cual se sitúa la escena no parece particularmente en mal estado, ni en construcción; no obstante es lo que evoca ese cubo desplazado: es en efecto Miguel-Ángel quien retoma el papel de arquitecto de San Pedro después de Bramante. Contrario a la bella planificación de la religión, aquí no solamente el edificio no está terminado, sino que estará siempre en elaboración, como el papel de Heráclito. El altar nos proponía almocárabes, figuras en dos dimensiones de la tercera dimensión, este cubo nos ofrece sólo la opacidad de su enigma. ¡Pero sirve de apoyo al filósofo para su escritura! ¿Debemos leer ahí el objeto mismo de la filosofía que incluye las ciencias en esta época: la materia, lo real en su imposibilidad de ubicarse? Sus tres dimensiones incongruentes se hunden formando como una esquina en la superficie de la pintura y ésta arquitectura simétrica. Si su arista derecha coincide exactamente con el medio de la composición, esto tiene por efecto deportar su volumen sobre la izquierda, creando un desequilibrio estético que recobra milagrosamente al asustadizo Diógenes, extendido sobre las escalas a su derecha, otro solitario que rechaza todos los honores de la sociedad.

Como el encima-debajo de las cuerdas, el cubo de piedra sólo deja ver una parte de su volumen. ¿Podemos comprender por lo fragmentario que nos ha llegado de Heráclito, el saber como se propone en el arte de la memoria, no debe guardarse en una caja? ¿No va a proponerse como la medida misma de la obra? Volveré a esto.

Un poco más lejos, en la esquina inferior derecha, Zoroastro y Ptolomeo dieron una escritura del mundo, uno para el cielo y el otro para la tierra. La presentan en tres dimensiones como el cubo de Heráclito. Y sin embargo sabemos, paradójicamente, que estamos ante una pintura, y que estas dos bolas están en dos dimensiones solamente. Los globos tienen su utilidad, pero se requería encontrar la manera de escribir la geografía terrestre y celeste sobre superficies planas, es decir transportables. Por esto, los esfuerzos de Pitágoras, Euclides y Heráclito no fueron vanos. Y especialmente en el momento en que contemplamos la obra de Rafael, en este lugar preciso de la escritura de los mundos, nos lo encontramos al autor de este trabajo donde se pierde una dimensión. No es entonces un azar si Zoroastro y Ptolomeo lo observan mientras Rafael nos observa a nosotros que permanecemos en el mundo de tres dimensiones. Es una trinidad de cuatro puesto que Sodoma hace parte de ella. Como en la *Disputa*, el cuatro y el tres combinan sus virtudes para engendrar la superficie, soporte de la escritura. Sin duda no es mucho

dicir, al afirmar que con la escritura, estos sabios engendraron el mundo que los engendró. Con la representación pictórica, Rafael y Sodoma engendran a su vez, como los autores del mundo, en el cual podemos orientarnos gracias a ellos.



Soy un apasionado de los DS 19. Salgo de un lugar, creo que es en Marsella.

Tengo en mi mano un gran pedazo de papel blanco, arrugado, a menos que no esté ya en la basura: no sé donde ponerlo, porque no veo basurero en los alrededores inmediatos. Estoy cerca de la parada del autobús en el centro de un lugar, lo que de pronto me hace pensar en el muelle de Marsella. Sin embargo, en frente, termino por encontrar basureros. Atravieso el lugar para desembarazarme del pedazo de papel arrugado en forma de bola. Al mismo tiempo, descubro que estoy (Tout nu) desnudo y que llevo un impermeable muy largo, y gris, que me llega hasta los tobillos y que me puse a la mitad de una manga: acabo entonces de ponerlo, eso me evita estar (tout nu) desnudo en la calle. De la esquina donde están los cubos de basura se percibe un callejón que sube y que forma codo un poco más lejos. En la parte derecha se encuentra un almacén donde alguien acaba de tener una crisis cardíaca o de tetania, no se sabe; sé que es allá por donde debe venir el DS, verde, un break. De pronto mi papel arrugado se convierte en un periódico y hasta en una pila de periódicos. Aprovecho entonces para dar un periódico a la ventana del DS que acaba de llegar. Es un taxi y vamos a poner dentro al hombre que tuvo la crisis. Personas discuten sobre el diagnóstico. Digo que no es el momento y que hay que llevarlo al hospital, allá harán el diagnóstico de modo más seguro, es su trabajo. Las personas convienen en ello: cerramos la puerta del maletero del break y se van.

Es entonces cuando me encuentro en un problema de familia, la tía o la madre, o la dueña, va hasta el final de la rampa de empalme con la autopista que nuestra sociedad debía construir: esta rampa se detiene bruscamente, sobre sus pilotes a medio camino: a partir de ahí no se pudo terminar. Ella va pues a depositar en este lugar algo simbólico,

quizá un tiesto, porque la sociedad va a declararse en quiebra. Es para significar que allí nos detenemos, que no podemos ir más lejos por falta de recursos financieros. Después hay discusiones sobre las modalidades para continuar el asunto y entonces, sobre cómo encontrar un financiamiento. Es posible solamente que luego haya tenido esta salida a la calle, todo desnudo (tout nu).

La DS me envía de nuevo a mi niñez y a las dificultades financieras de mi padre, puesto que nació en Marsella, y la DS era su carro, él murió de una crisis cardíaca y tuvo dificultades para recuperarse financieramente tras la quiebra de su propio padre. Pero aquí, es mi madre o mi tía quien actuará como empresario, como si mi sueño también tomara en cuenta el hecho que es en la casa que mi madre y mi abuela, la madre de mi padre, pelearan por el liderazgo. La rampa de empalme con la autopista que se detiene abruptamente simboliza naturalmente la quiebra pero también la culpa, es decir la castración donde una mujer va a presentar un signo, una escritura, es decir un falo imaginario: poner algo donde no hay nada. Entonces interviene mi temor a la muerte por crisis cardíaca, como aquella que mató a mi padre, pero esta vez, puede ser una crisis de tetania, es decir pura angustia. El *tout nu* (todo desnudo) revela un deseo infantil de exhibicionismo que viene a combatir ese sentimiento de castración: mostrarle al mundo que nada he perdido, aunque el superyó, no del todo dormido, me recuerda los usos en la sociedad de las vestimentas. Se encuentran las dos dimensiones de la pérdida: la angustia de muerte, -la pérdida de sí mismo como falo de la madre y la angustia de castración, -1.

La bola de papel arrugado se me parece a Zoroastro o, a Ptolomeo. Por supuesto en el sueño no tengo ninguna noción al respecto. Fue en el momento de escribir este texto que la analogía me golpeó. Con el papel arrugado, luego periódico, bajo el pretexto de dar noticias del mundo, deseo dar de mis noticias, como Rafael al lado de los diseñadores de la representación de los cielos y de la tierra. Por esta vía manifiesto mi deseo de invitarme en esta conferencia de otra familia donde se discute un diagnóstico que, supuestamente, no me preocupa; es el papel que no pude escribir en el tiempo de mis padres y que ahora es inútil como para ser tirado a la basura. Los padres son los diseñadores del mundo en el que debí escribirme, habiendo sido inscrito en su registro automáticamente. Para mí esta inscripción no es una escritura, ya que no estaba yo ahí; se ha escrito para mí un destino donde yo no era letra legible sino para los otros, aquellos que ya estaban ahí. La bola de papel no tiene sino tres dimensiones de un real al cual no he tenido nunca acceso alguno. Este último era representado por el cielo de la musa de la astronomía indicado por Virgilio en *el Parnaso*. La transformé entonces, en un artículo de periódico, papel de dos dimensiones de una memoria perfecta, en la cual el fallo real de la comunicación con mis padres se invierte de repente, en un éxito, imaginado en el umbral de la muerte. De

donde la pérdida de una dimensión por la escritura y la pérdida del sentido de la vida, como una autopista que se acaba por falta de medios financieros, como le ocurrió a mi abuelo. La bola de papel de tres dimensiones; representa la realidad que puede ser tirada a la basura, porque la memoria de la realidad no es la realidad se convirtió en el periódico, hoja de papel de dos dimensiones, soporte de posibles escrituras, escritura del fantasma de lo que hubiera podido ser posible.

Como Aristóteles, me quiero pragmático. Hablo de una forma favorable de la medicina, porque allí no es el momento de discutir el diagnóstico. Curiosamente es el único momento en el sueño, en el que yo hablo. Pérdida de una segunda dit-mention, acepto y doy a entender que no puedo sobre todo, decirlo todo. No tengo el saber necesario para establecer un diagnóstico... justo en el momento en que trato de que se me haga saber a través del periódico. Acepto sobre todo no haber podido decirles a mis padres todo lo que hubiera deseado, y lo que digo no está escrito tampoco en el periódico. La ausencia de mi padre, la ausencia de recursos financieros, la interrupción de la rampa, la mujer que señala el hueco, todo esto son marcas de la imposibilidad de simbolizar la falta, lo que se refleja en falta de simbolización, y en el cambio de espacio que pasa de tres (la bola) a dos (el periódico) y luego a una dimensión (la voz). Cualquier intento de simbolizar la falta, se paga con una pérdida vanamente denegada por mi bosquejo de exhibicionismo.

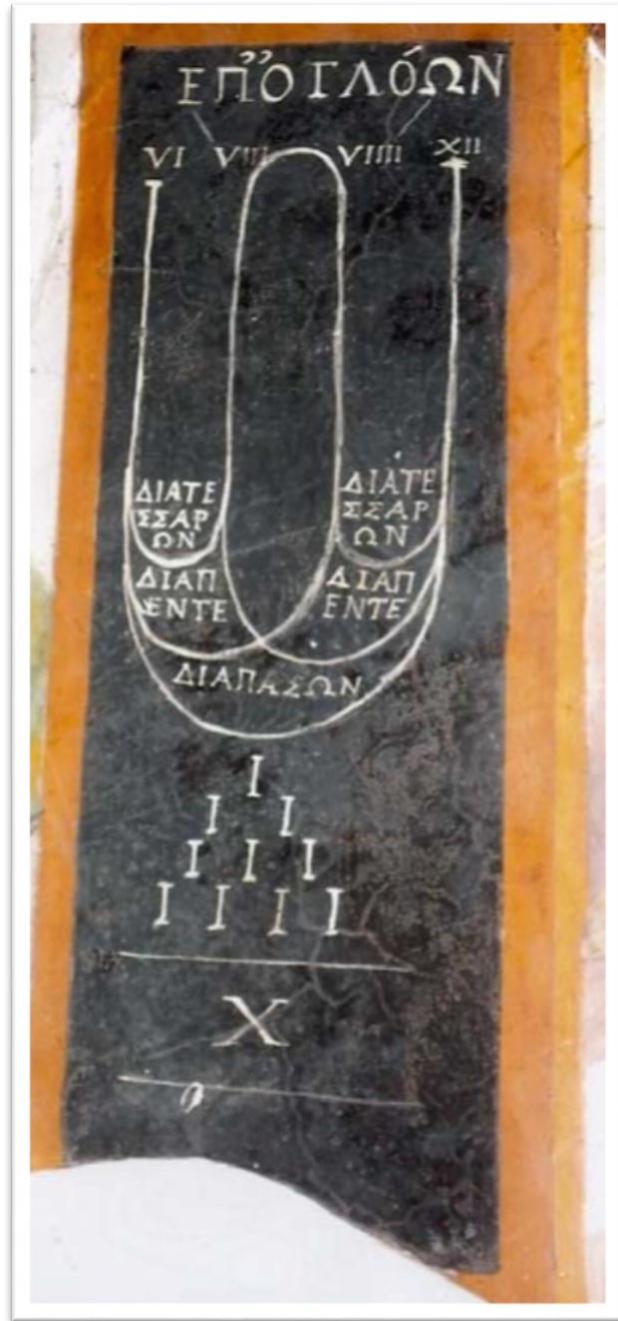
Pitágoras y la música

A su izquierda, organizando así los dos extremos del cuadrante inferior izquierdo, apoyándose sobre la base de otra piedra de menor tamaño, Pitágoras escribe:





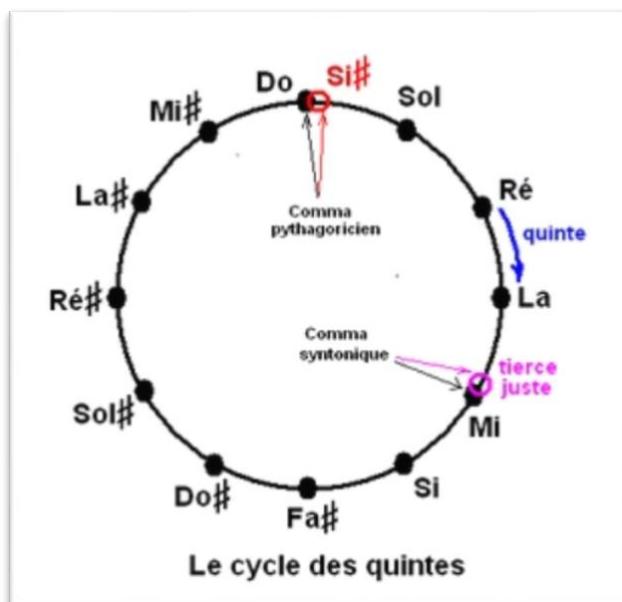
Durante este tiempo un discípulo, al parecer, copia, mientras que Averroes, aunque más conocido como comentarista de Aristóteles, se inclina para leer mejor, quizá para memorizar las preciosas enseñanzas del matemático con el fin de transmitirlas en occidente que las había perdido en el accidente del imperio romano. Parménides muestra otro libro, y un joven hombre presenta a Pitágoras un curioso esquema cuya aparente oscuridad no puede sino incitar a la indagación. Según los comentaristas advertidos, Rafael pinta aquí al hijo de Pitágoras, quien estaría en cierto modo pendiente del « hijo » de Zenón. Observémosle entonces un poco más de cerca, ya que se trata de lo que Pitágoras engendró.



Se trata de una combinación entre música y matemáticas, que son dos de las 7 artes liberales tal como se las concebía en la época.

La gama pitagórica está basada en sucesiones de quintas, el intervalo más simple ya que es obtenido tomando los $\frac{2}{3}$ de la cuerda inicial, luego los dos tercios de la longitud obtenida, etc. La relación entre las frecuencias de cada quinta es entonces $\frac{3}{2}$. He aquí la explicación de

las curvas del gráfico VI, VIII, VIII, XII. $9/6 = 3/2$, $12/8 = 3/2$, lo que Rafael escribe en griego: ΔΙΑΠΕΝΤΕ , intervalo de quinta¹⁵, De golpe comprendemos también: $8/6 = 4/3$, $12/9 = 4/3$, ΔΙΑΤΕΣΣΑΡΟΝ , ΔΙΑΠΑΣΟΝ intervalo de cuarta¹⁶, y $12/6 = 2/1$, la octava¹⁷.



Como lo vemos en este esquema el retorno de la misma nota a la octava no es exactamente posible: se ejecuta en una coma pitagórica o coma près.

Pitágoras y Fibonacci

Me baso sobre todo en los trabajos de Hajo Lauenstein¹⁸. Hay que remarcar que Rafael liga con un trazo blanco dos de las letras del título ΕΠΟΓΛΩΝ¹⁹ a los dos nombres centrales de la serie de cifras

¹⁵ Nota de traducción: Diapente, intervalo de quinta

¹⁶ Nota de traducción: Diatessaron, intervalo de cuarta.

¹⁷ Nota de traducción: Diapason, octava.

¹⁸ Hajo Lauenstein: *Arithmetik und Geometrie in Raffaels Schule von Athen*. Verlag Peter Lang, 1998 Frankfurt am Main 1998. 228 S., Abb., br., 78,- DD

¹⁹ Nota de traducción: oppure, tono pitagórico.

romanas: VI, VIII, Vlll, XII. En la tradición hebrea, era ya de uso ligar cifras y letras. La tradición pitagórica del secreto va también en ese sentido, con el fin de preservar el saber. E es la quinta letra del alfabeto griego, Ω la veinticuatro.

O sea la sucesión de Fibonacci: 0 1 1 2 3 5 8 13 21 34...

Ligando E y VIII Rafael establece la proporción 5/8 es decir la puesta en relación de dos de los términos de arriba.

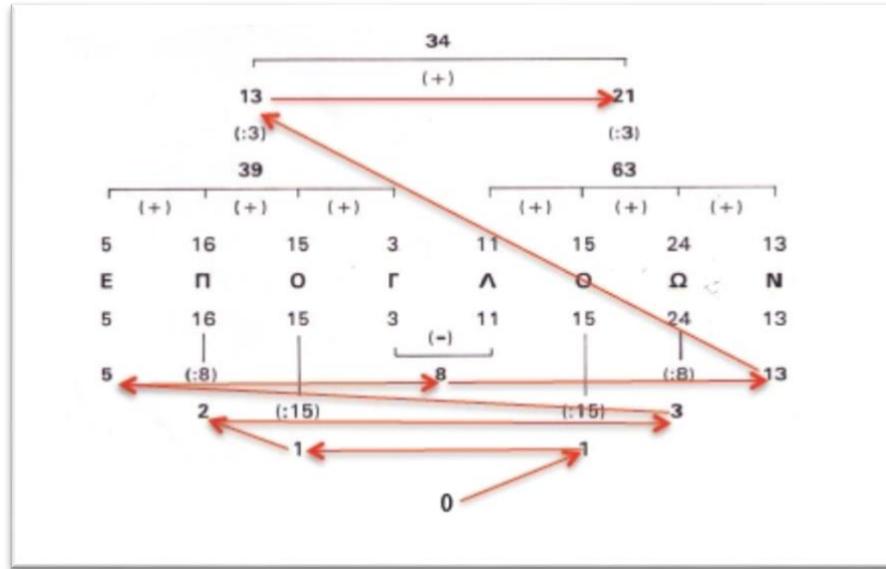
Ligando Ω y Vlll Rafael establece la proporción 24/9 o sea 8/3 es decir la puesta en relación del 8 con el precedente del precedente porque, según la regla de la sucesión: $F_n = F_{n-1} + F_{n-2}$,

O sea: $8 = 5+3$. Hay que saber que si se pone esta formula en forma de ecuación funcional, se obtiene $x^2 - x - 1 = 0$ cuyas soluciones son:

$$\chi_1 = \Phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} \quad y \quad \chi_2 = \Phi' = -\frac{1}{\Phi} = \frac{1-\sqrt{5}}{2},$$

...donde ϕ es el número de oro.

He aquí cómo Hajo Lauenstein escribe la palabra
ΕΠΟΓΛΩΩΝ en la sucesión de Fibonacci, sirviéndose del valor de las letras:



Este juego podría parecer absolutamente gratuito. No obstante su rigor interroga. ¿Por qué se permitiría uno estas operaciones? Porque Rafael dejó indicios, dice Lauenstein.

Primero notamos que los valores de las letras de los extremos, E y N, son 5 y 13, son dos números de la sucesión de Fibonacci. Entre ellos debería haber un 8, más aún cuando estamos en relación con un conjunto de 8 letras. Por qué no en medio, si se da cuenta que la resta de los valores de las letras situadas de una y otra parte de esta mitad, Δ y Γ , da 8.

Debemos entonces en nuestro  notar dos signos, el uno colocado después de la segunda letra, Π , el otro sobre el O que resulta ser la segunda letra después de la mitad de la palabra. Estos dos signos insertados arriba serían ambos signos de divisiones. La barra oblicua permanecería por encima de O, luego de la restauración se encuentra en nuestro trazo de fracción, pero estaba acompañada, antes de la restauración, de los dos puntos que nos son familiares: %. En cuanto al doble apóstrofe con que se engalana Π , era un signo de división corriente en la edad media.

Entendamos: ahí es preciso dividir. ¿Qué, por cuánto? Pues bien, el segundo número, ya que es así como está designado; y por 8, pues es el número que acabamos de encontrar por sustracción, y porque divide el conjunto de 8 por el medio. Siendo el valor de Π , 16, dividido por 8, da 2. Siendo el valor de O, 15 ¡no funciona! No es divisible por 8. En cambio,

jugando con la simetría, tomemos como segunda letra la que toma ese rango a partir de la última, Ω. Valor 24, par 8 da 3: ¡Bingo!

Puestos sobre la pista de la simetría, podemos notar una tal posición por los dos O del conjunto: son los terceros a partir de cada extremo. 15 no es divisible por 8. Pero es divisible por sí mismo, ya que el único número que nos falta, es el ¡1!

¿Y la continuación de la continuación? Nos falta referirnos a la foto del antiguo fresco para percibir delante de  un signo « + » borrado en la restauración. Faltaba dividir, sustraer: hay que sumar también. ¿Qué? Lo que está de una y otra parte de la sustracción central. Obtenemos 39 para las cuatro primeras letras y 63 para las cuatro últimas.

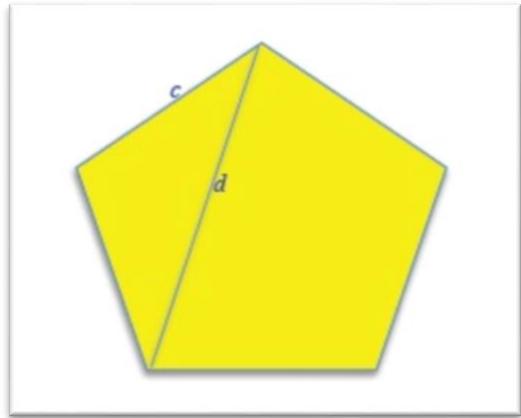
Dividiendo cada uno de estos números por 3, obtenemos respectivamente 13 y 21 cuya suma será 34. Hemos encontrado los 10 (!) primeros números de la sucesión de Fibonacci (incluyendo el 0), una forma astuta de caer sobre sus pies. En efecto, la pintura de abajo representa el tétratkys de Pitágoras, es decir la suma de los 4 primeros números escritos en cifras romanas, da 10, modo de volver a la unidad ataviada con el cero de las decenas, otra forma de terminar una vuelta a la manera de la octava. Esto explica por qué en su línea de arriba, Rafael escribió 9 en cifras romanas con rasgos de: VIII, y no según el modo canónico: IX.

Todo esto marcha muy bien como para que no haya sido pensado. ¿Pero para qué sirve? Para nada, si no es para constatar el gusto de los humanos por los encriptados de mensajes secretos. Como analista es menos la lógica lineal de la sucesión de Fibonacci lo que nos interesa, menos la lógica de superficie de , que el testimonio de esta tendencia universal de los humanos. ¿Por qué? Si no es porque lo inconsciente hace eso (ça), todo el tiempo, pero eso (ça)se nos escapa. Aquí la codificación tanto como el descifrado están perfectamente controlados: el hombre cree así desquitarse de eso « ça », que no cesa de tomarlo de improviso. Creer que esta lógica matemática develaría la lógica de lo inconsciente sería un grave error. Todo lo que no se sabe no enmarca lo que se llama en psicoanálisis, lo inconsciente. Lo que correría el riesgo de dar a entender la coquetería lacaniano que consistiría en remplazar el término de inconsciente por el de no-saber. Lo inconsciente cripta es verdad, pero no según las leyes de la conciencia a la que se juega haciendo aritmética... o topología matemática.

Es verdad que Lacan estudió mucho tiempo la sucesión de Fibonacci²⁰. Llegaba a decir que había encontrado en el número de oro una medida del objeto *a*. A primera aprehensión esto daría a entender la realidad de la existencia de este objeto, ya que se puede medir. En segundo análisis, hay que darse cuenta que Lacan definió siempre el objeto *a* como ausente. Es una letra teórica fijada sobre la falta como tal, cuya falta de representación del sexo femenino y de la muerte en lo inconsciente, constituye el prototipo y, por lo tanto, la razón del deseo. Para ser coherentes con esta definición, debemos pues leer esta medida, el número áureo, desde su lado incommensurable: ese número no existe en el conjunto N de los números naturales. Podemos construir un conjunto de números reales para incluirlo allí, eso no impide su ausencia en el campo de los números naturales. Igualmente el niño aprenderá a encontrarse representaciones conscientes del sexo femenino y de la muerte, como un conjunto « real » que viene a recubrir la ausencia de ese número en su descubrimiento « natural », durante su temprana infancia.

Por una curiosa coincidencia, las letras utilizadas en la tradición, supongo que en homenaje a Fibonacci, F para los números de la sucesión φ para el número de oro, son las mismas que las empleadas en el álgebra lacaniana para designar el falo. En su escritura de esta sucesión, Lacan sustituye su *a* pequeña por φ . Este último, el falo, no funciona como tal sino por su ausencia. Quiero decir que su valor como presencia no proviene sino de su supuesta ausencia en el alma infantil, que se convierte en lo inconsciente de los adultos. He aquí lo que renvía en efecto a un valor más allá de lo commensurable, fuente de la libido. Tengo miedo que esta sustitución no funcione una vez más como velo puesto sobre la castración, nombre que se le da a la explicación que se encuentran los niños para dar cuenta de su percepción de la anatomía femenina. Pequeño *a* es menos doloroso, como elisión, que falo. Justo una pequeña letra en lugar de la angustiante mutilación corporal. Por supuesto, esta mutilación sobre la cual puede construirse la imagen del cuerpo es también la que permite el auge de la palabra ya que esta última supone en su relación con las cosas a la vez un enlace y una ausencia de enlace. Lo mismo, entre la diagonal y el lado del pentágono (*cf.* la quinta), hay un enlace ya que los dos contribuyen al dibujo de la figura, pero no hay medida común entre ellos. Este enlace es llamado irracional, porque no hay número racional (de la forma c/d) que corresponda en este caso a la figura. Se dirá entonces que el número φ , número de oro, pertenece al conjunto de los reales. El número π es otro ejemplo.

²⁰ *La identificación*, seminario 61-62



Del mismo modo, lo que permite construir la imagen del cuerpo es la fórmula: no hay falso femenino. Como en toda denegación, el simple hecho de negar una afirmación, la supone. Igualmente, no hay relación entre las palabras y las cosas porque es innegable que la palabra, sustancia sonora, no es la cosa, sustancia material o inmaterial del concepto. Y no obstante hay que admitir que hay una cierta relación sobre la cual nos ponemos de acuerdo con los otros, lo que se llama emplear un lenguaje común. Se admite una cierta aproximación de lo que vamos a llamar la realidad, porque reconocemos una cierta relación entre nuestras palabras y esta cosa aunque reconociendo también la no commensurabilidad de esta relación. Reemplazamos la representación que falta (de la que el número faltante hace metáfora) por una letra φ que puede ser un carácter o un grupo de caracteres de imprenta, una imagen o una palabra. Eso no remplace, pero permite hablar de ello y sobre todo de relanzar sin cese el discurso, porque sabemos que aunque es eso, eso no es eso (*ça*)²¹.

He aquí un ejemplo práctico para el apoyo de mi propósito, sacado de mi propia experiencia de análisis, es decir de uno de mis propios sueños: así estoy seguro de la interpretación y no trasplanto mis prejuicios sobre otro.

No encuentro mi bicicleta en el centro Besançon, debo volver al campo universitario.

La busco por todas partes en el apartamento de mis padres. Explico a mi padre que no tengo más mi bicicleta. Esperaría que él me comprara una nueva o un coche, pero no. Él es gentil, escucha, pero no. Paso por el

²¹ Tomo esta fórmula « *c'est ça, c'est pas ça* » (es eso, no es eso) de Christian Fierens. Se trata según él de la fórmula fundamental del discurso psicoanalítico. *El discurso psicoanalítico*, Eres, 2012.

liceo donde veo entre otros a mi hermano pequeño en el patio. En un momento dado lo protejo de los ataques de los otros. Tengo una pistola pero es de mentiras. Todo eso es un juego.

Hace años que noté que la bicicleta como instrumento que se ponía entre las piernas, es una metáfora del falo. Estoy entonces en una castración que mi padre rechaza reparar. En la realidad, nunca tuve un hermano menor, pero sí dos hermanos mayores. En el liceo, me hubiera gustado que ellos me protegieran de los ataques de los otros, ahora bien, ellos hicieron siempre lo contrario, se ponían con los otros para hundirme. He aquí el por qué, invierto la situación para tornarla conforme a mi deseo. En otros términos, es otra forma de procurarme el falo que falta, el representante de la fuerza y de la integridad corporal contra la adversidad.

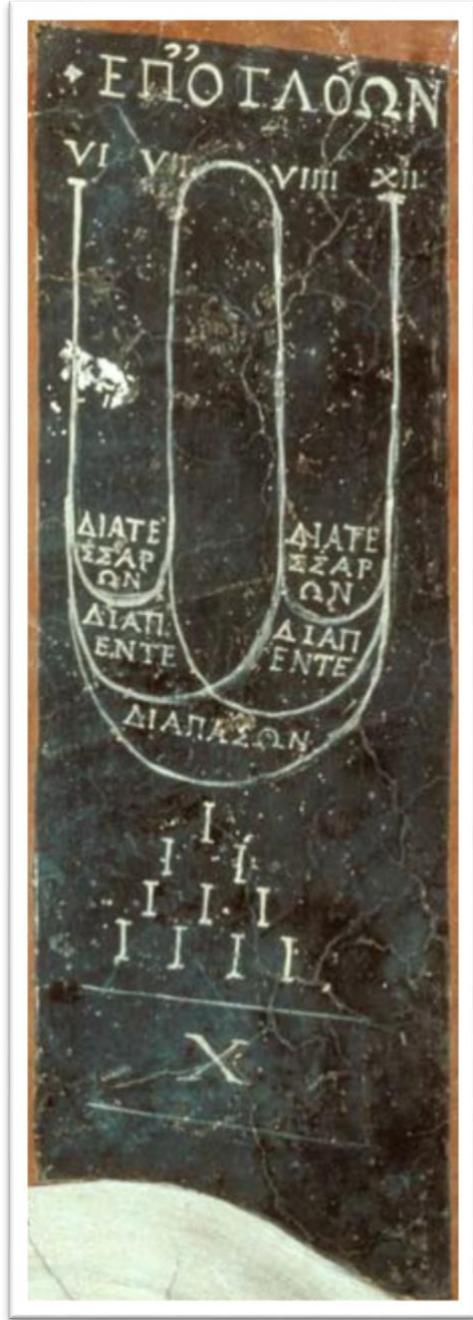
Me hubiera gustado tener una pistola en lugar de una bicicleta, pero sé bien que es de la apariencia, estas historias de falos. Si me atreviera a la metáfora, diría que estamos en una sucesión de Fibonacci: espero que agregando estos dos nombres, la bicicleta y la pistola, obtendría el número de oro, es decir el falo. La petición intermediaria hecha a mi padre y la preocupación por remplazar a mis hermanos en la protección de la que no gocé de su parte, hacen las veces de determinante de la ecuación $x_2 - x - 1 = 0$. Entre mi petición y la respuesta obtenida, no hay medida común.

Jamás se está completamente tranquilo con relación a la castración. La ecuación llamada a filas más arriba es la de una parábola, es decir una curva infinita que no se cierra nunca sobre sí misma, es lo que haría si hubiera una representación segura del sexo femenino. Toda representación puede metaforizarse con una curva cerrada que denota el acuerdo concluyente con los otros sobre una letra que hace el oficio de semblante. Pero para esa no hay acuerdo posible, y es entonces el acta de la relación sexual como imposible.

Puesto que se trata de tenerlo o no, volvamos al antiguo aspecto del fresco de Rafael.

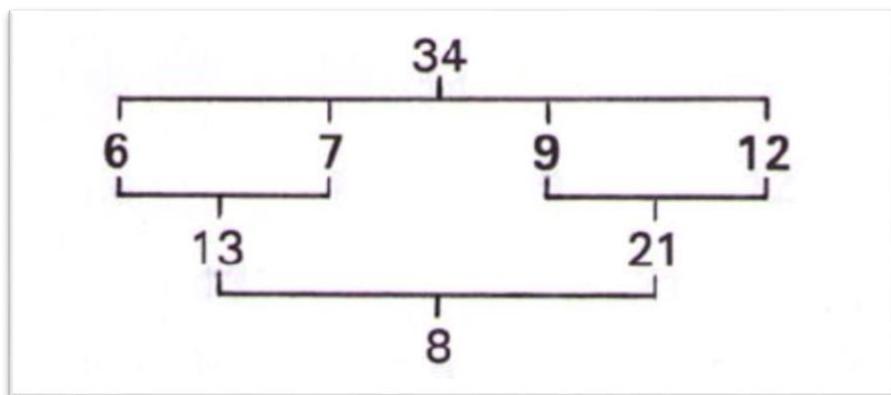
El +/- I de la restauración

Si nos referimos a una foto de la pintura de Pitágoras que data de antes de la restauración del fresco, se constata la desaparición de una barra en el « VIII » que hoy leemos:



La pregunta a responder es si ese VII fue una intención de Rafael traicionada por los restauradores o una borradura debida al tiempo y reparada justamente.

Conrad Doose propone el cálculo siguiente: entre los dos números 13 y 21, se puede hacer aparecer una línea suplementaria que «analiza» estos dos números de manera diversa a la que permitió obtenerlos por el principio de la sucesión.



En la sucesión de Fibonacci $13 = 8+5$, pero por fuera de ella, $13 = 6+7$. En la sucesión de Fibonacci $21 = 8+13$, pero en otra parte, $21 = 9+12$. Hacemos aparecer así una línea suplementaria que corresponde a la sucesión de cifras romanas leídas en la antigua versión.

No hace falta gran cosa para que reconozcamos ahí el proceso del psicoanálisis que, bajo un mismo significado, es decir bajo un mismo material manifiesto, descubre muchas significaciones o material latente. Volvamos un instante a mi sueño: $6+7 = 13 = 8+5$, o sea: bicicleta + pistola = falo = hermano mayor + hermano menor = fuerza. No es que el 13 sea el número del falo: éste estaría más bien del lado del irracional número de oro, el que no logra nunca alcanzar su límite «natural». Pero puede tomar cualquier valor local o temporal en el marco de una metáfora. Como se lo lee en el sueño, ninguna metáfora será suficiente, nunca. Yo lo había escrito más arriba bajo la forma de una banda de Moebius luego de haberlo reconocido en el *Parnaso* en la figura de dos caras de la Prudencia, la una femenina, la otra masculina. Como se lo ve, la interpretación de la línea manifiesta (la armonía musical) en una línea adicional (desarmonía en la sucesión de Fibonacci) depende de una borradura y de un agregado de un solo trazo, sea el proceso mismo de la memoria que prefiere borrar todo lo que le recuerde la castración, sea un rasgo en más o en menos. Eso no quiere decir que una línea sea más justa que la otra.

La hipótesis de Conrad Doose²² es la siguiente: Rafael habría pintado un VII y no un VIII, y este error habría sido intencional. ¿Con qué intención? Atraer la atención sobre la falta de relación con la escritura estándar de la sucesión de Fibonacci? El VII es necesario para la gamma de Pitágoras, tanto como para la sucesión de Fibonacci, excepto si nos servimos del juego de manos indicado arriba, que consiste en descomponer el 13 y el 21 en otros números.

El examen atento de la restauración muestra que ese « I » suplementario muerde un poco sobre la raya que dibuja el intervalo. Ese sería un argumento para un añadido intempestivo de los restauradores. Otra hipótesis puede venirnos a la mente si miramos de muy cerca la foto de la antigua versión comparada con la nueva:



²² Conrad Doose, *Neue Erkenntnisse zu Raffaels geheimnisvollen Zeichen*. Peter Lang Verlag

En la antigua, a la derecha, pequeños puntos negros y un vago matiz gris, parecen al menos, dibujar bien la figura fantasmal de un tercer « I » que habría estado allí antes de sufrir los ultrajes del tiempo.

El trabajo del arqueólogo reúne al del matemático... y al del psicoanalista, que hace aparecer otra letra, más antigua, bajo la letra más reciente. Así, en mi sueño, yo paso por la regresión de la universidad al liceo, sabiendo que lo que sostiene mi búsqueda es más antiguo aún: la pérdida imaginaria de mi falo. Los tres se prestan al sentido, y diremos que el sentido actual es un significado, la más antigua significación. Entre los dos sólo hay una ablación de una barra, como la del VIII originalmente mutilado en VII. De ahí a decir que toda regresión del discurso hacia antiguas zonas hace aparecer la cuestión de la castración, no hay más que un paso. La castración se revela como punto de interrupción en la peladura de la cebolla: es la estructura.

¿Entonces por qué Rafael, del que todo muestra que era extraordinariamente cultivado, su comanditario Julio II y el entorno de éste último, habría cometido este error voluntario de « I »? ¿Para hacer leer *a la vez* un VII y un VIII? ¿No podríamos autorizarnos a leer el intervalo de la cuarta y el de la quinta como como tributarios del mismo -1 ? $4-3 = -1$, $2-3 = -1$, lo que señala la dimensión de la falta: la realidad pierde una dimensión en la escritura ($2-3 = -1$), y la escritura pierde una dimensión en la palabra ($1-2 = -1$), como también en la música. Ninguna nota tiene valor absoluto: no se escucha sino en un intervalo, como el significante que es siempre diferente de sí mismo, debiendo sin cesar hacer referencia a por lo menos otro significante para significar algo.

Desde que guardo en la memoria un recuerdo, forzosamente pierdo algo: no es más el instante pasado aunque mi memoria sea vivaz. Asimilo esta pérdida a la de una dimensión en el paso de las tres dimensiones de la realidad a las dos dimensiones de toda escritura. Y luego, si puedo hacer parte de ese recuerdo a alguien, como ocurre en psicoanálisis, pierdo aún una dimensión, la palabra jamás restituye las imágenes perfectamente, ni siquiera los sonidos escuchados, deformados por los tiempos y las asociaciones. Asimilo esta pérdida a la de una dimensión, siendo la palabra enteramente temporal y solamente temporal.

Tendríamos ahí una replica de la *Disputa*, la octava de los 12 apóstoles marca la frontera entre el cielo, trinitario, y la tierra, marcada por los 4 evangelios, $4/3$, la cuarta, donde el intervalo entre la palabra divina y las dos dimensiones de toda escritura: $3/2$, la quinta.

También estaría en relación con el *Parnaso* donde la voz musical de Apolo, trasponiéndose en el canto de Homero se transcribe finalmente en todos los poetas en el arte de la escritura. ¿No supone la metáfora aceptar la pérdida de la relación inmediata con la cosa? ¿Pérdida de la

realidad, 3-1 = 2 dimensión de la escritura, en provecho de la musicalidad del texto pudiendo recordar el canto, 2-1 = 1 dimensión temporal de la voz y de la música?

Además de esta raya vertical « olvidada », podemos leer ahora, otro trazo horizontal « olvidado »: el que tapando la base del Δ daría Δ . Entonces se podría leer ΕΠΟΓΔΩΝ,²³ término técnico que significa el salto a la octava, porque el término original no quiere decir nada (al menos hasta más amplia información). Es en ese salto que la caída no se hace a la perfección, con esta diferencia de una comma. La escritura no llega a la perfección que se podría esperar de ella: el trazo de regreso no se escribe en el mismo lugar que el trazo de partida. Olvidando un trazo vertical y un trazo horizontal, Rafael nos habría incitado a leer lo que no está escrito, igual que el dios de la *Disputa del santo sacramento* ¿no sabría ser descrito? Igual que en los almocárabes, no se puede leer la continuidad del hilo que pasa por debajo, aunque no sea escrito y que el cruce fundamental, horizontal-vertical represente la articulación tierra/cielo, o sea 4/3, fijado en el centro del fresco entre Aristóteles y Platón. Allende de todo raciocinio sobre la significación de los nombres, des nombres, eso sigue siendo una escritura simbólica como tal, la escritura de lo que no cesa de no escribirse, el trazo horizontal del delta, el trazo vertical del VIII, el defecto del comma haciendo metáfora de todas las pérdidas de dimensiones que señalé.

¿Realmente olvidados estos dos trazos? Miremos atentamente la foto de antes de la restauración. Una pequeña mancha blanca es legible delante de la palabra ΕΠΟΓΔΩΝ. Al observar de más cerca se puede leer un « + », es decir un cruce de nuestros dos trazos, suprimido durante la restauración.



No me pronunciare en favor de una hipótesis más que de la otra. No siendo arqueólogo, ni restaurador, ni historiador de arte, sería

²³ Nota traducción: ΕΠΟΓΔΩΝ = EPOGDOWN

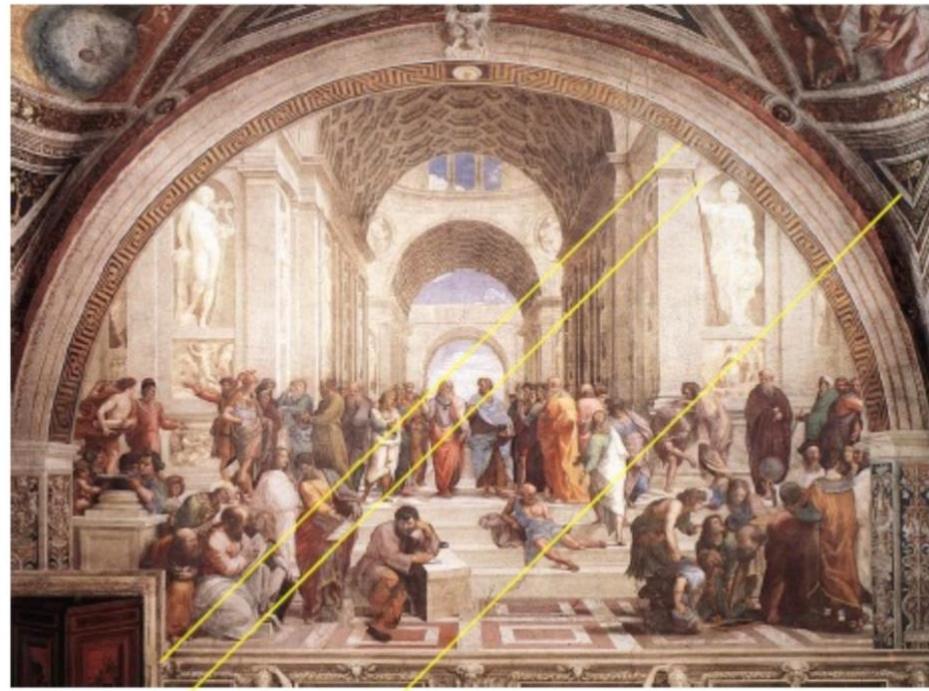
presuntuoso. El paralelo que esto me inspira con relación al análisis me basta. En análisis el trabajo no consiste en encontrar la buena significación que hay detrás del significado, ni tampoco la primera falta y sus compensaciones posteriores. Consiste esencialmente, en relanzar la palabra del sujeto, porque es lo que lo hace sujeto. Ese trabajo de arqueología me inspira esta reflexión sobre las dimensiones porque relanza lo que he hecho en topología con relación al psicoanálisis. Y, No Pretende objetividad alguna sino simplemente y con precisión: canto justamente por el placer de cantar.

Las estructuras globales del fresco

Si la pizarra presentada a Pitágoras abunda en mensajes precisos sobre las particularidades de los números, ¿por qué el resto del cuadro no reflejaría esta perspectiva?

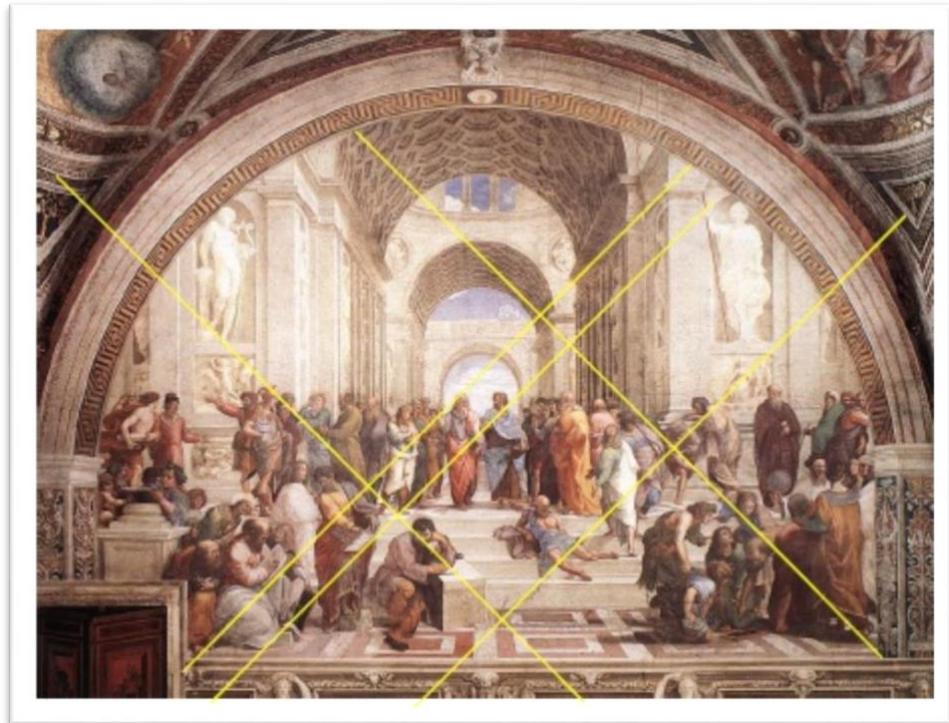
Observemos primero que los filósofos se mantienen bajo lo que aparece en efecto, perspectiva, como tres bóvedas. La superficie del cuadro coincide con una cuarta que no tiene la misma factura. Encontramos los $\frac{4}{3}$ de la cuarta, más aún cuando Platón y Aristóteles, en su deambular, atravesaron 3 de cada 4, y que llegaron cerca de un desnivel de 4 escalones. En el conjunto del espacio, 6 personas escriben. 2 lo hacen en libros, 4 en otra cosa: 2/1, Octava. Hay tres libros y dos pizarras: quinta, 3/2. En cambio el número total de personajes, no me dice nada:uento 59 (57+2 las estatuas de Apolo a la izquierda y Artemisa a la derecha), pero leí aquí y allí, habrían 60. Dando crédito a estos contadores, podríamos entender la multiplicación por 10 del número de escritores, sabiendo que 10 es un número del que vimos su importancia simbólica con relación al tetratkys de Pitágoras. Su alianza en pequeños grupos no me sugiere nada tampoco.

Me sorprende el aparente paralelismo de los libros que respectivamente tienen Aristóteles y Parménides. No impide que el trazo nacido del libro de Parménides se prolongue encontrando la mano de Aristóteles mientras que el nacido del libro de Pitágoras prosigue su camino cruzando la mano de Platón. Del otro lado, el trazo nacido del libro de Parménides acaba su carrera hacia abajo en el ángulo que forma la ropa de Pitágoras con la piedra en la cual su pie se posa. De camino describe la diagonal de la pizarra del ΕΠΟΓΛΟΟΝ.



Una tercera paralela a estas dos primeras, atraviesa el papel de Diógenes en diagonal. Conforme al espíritu contestatario – se decía más bien en la antigüedad, cínico – del filósofo, este papel es blanco, borrando todos los discursos antiguos, dejando lugar a toda palabra nueva. Esta derecha va a cortar la mano del hombre aislado que escribe a la derecha de Aristóteles.

¿En qué se convertirían estas rectas si las giramos 90°? Transformada la recta nacida del libro de Pitágoras y que pasa por la mano del escritor solitario, va a fijarse en la esquina inferior derecha de la pieza, señalando de paso la inclinación de la pierna de Ptolomeo. Se encuentra en curiosa concordancia de inclinación con el lápiz de Heráclito; intentemos hacer pasar por ahí una paralela con la precedente. Su prolongación va al encuentro de las manos de Sócrates quien parece contar sus argumentos con sus dedos. ¡Vaya, Él cuenta!



En el cuadrante inferior derecho, Bramante, que representa a Euclides, se inclina hacia el suelo, trazando con su compás en otro cuadro puesto en el piso, dos triángulos enlazados como la estrella de David.





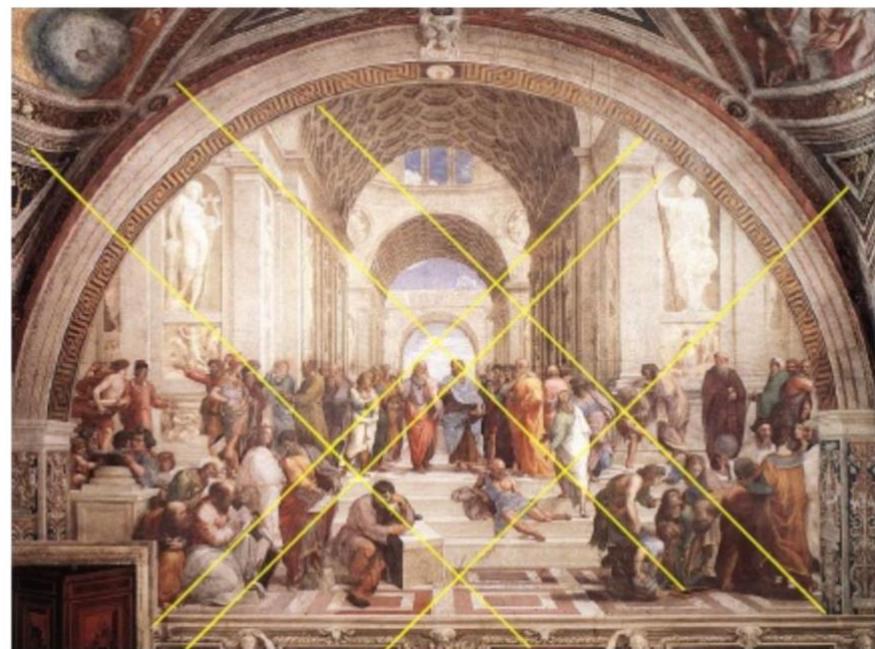


No capto el sentido de los tres trazos supplementarios que inscribió en el centro.

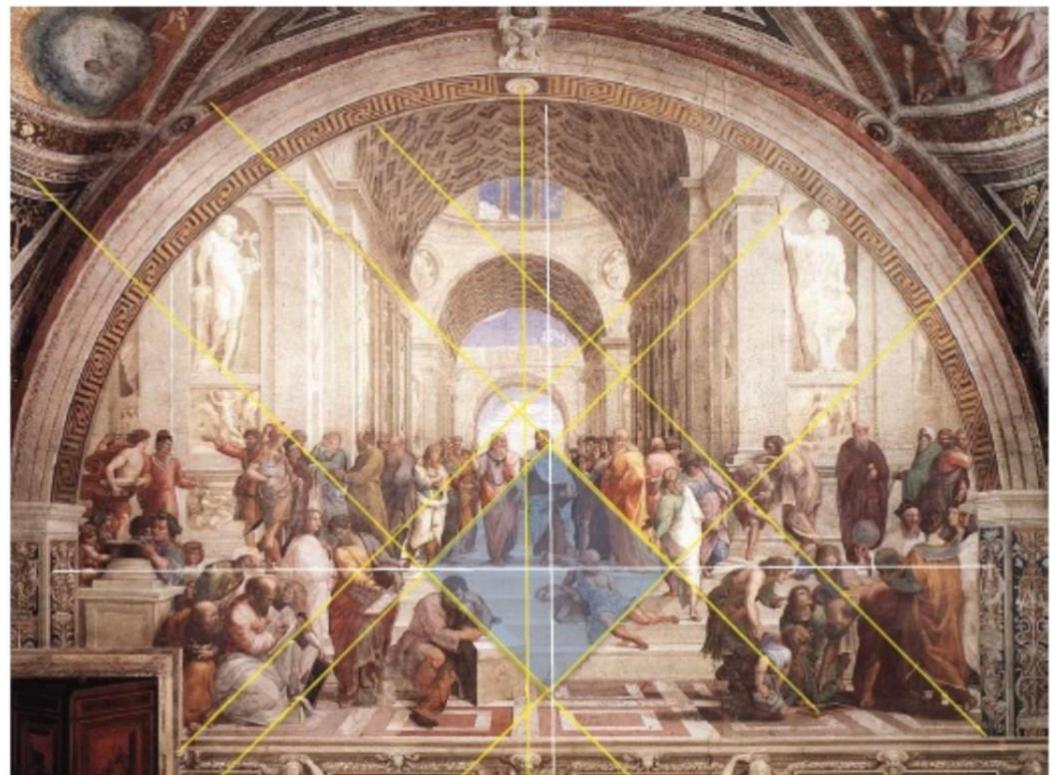
En cambio leemos dos veces las letras Σ e I. Teniendo en cuenta sus lugares concertantes en el alfabeto griego respectivamente 18 y 9, encontramos la proporción $\frac{1}{2}$ o sea, la octava. ¿Qué representan en este lugar? El caso es que, esta vez, lo que cuenta es la repetición misma que está en espejo, de tal modo que la Σ más cercana a nosotros se lee como una M. El lugar de la M en el alfabeto es 12, nos devuelve esta vez a la cuarta, M/I: $12/9 = 4/3$, pero lo que importa es el espejo como fundamento de la identidad. En la imagen, yo me reconozco, pero después de haber dado media vuelta sobre mí mismo, lo que puede compararse al regreso de la gamma sobre sí misma, o a la vuelta del compás de Euclides en torno a su punta. Dejando esta sentir la diferencia de un comma nos renvía al hecho de que el espejo invierte dos de tres dimensiones, lo que nos da un -1 que hemos encontrado en numerosas ocasiones, o incluso en la interrogación sexual que se formula siempre de forma metafórica en el espejo: ¿qué es lo que me falta para ser yo mismo o para ser el ideal que deseo, lo que implica tener en cuenta el deseo del otro? No estoy seguro que todo esto haya tenido lugar en las intenciones de Rafael. Pero poco importa: estas letras en espejo, están ahí, dejándonos el ocio de interrogar el misterio.

¿En qué se convierte una recta paralela a la que habíamos trazado entre la pluma de Heráclito y las manos de Sócrates, si la trazamos a partir de la punta del compás de Euclides?

Va a pasar por la oreja de Aristóteles, cruzando en este lugar preciso el trazo que habíamos trazado a partir del libro de Parménides, incluyendo de golpe el cuerpo del filósofo en un rombo más bien regular, del orden de un cuadrado puesto sobre una punta.



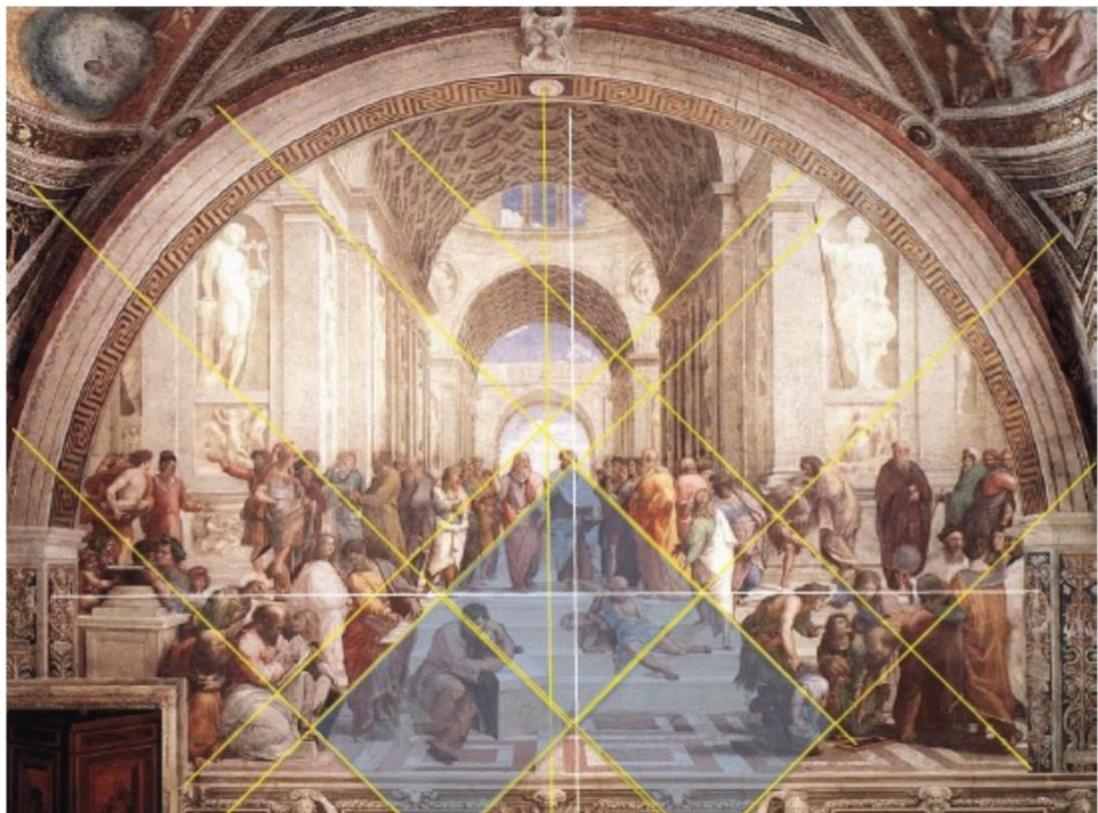
Verifiquemos introduciendo en la imagen un cuadrado tal:



En cuanto a una exactitud absoluta, falló. De otra parte, es casi milagroso. Discutamos un poco lo que podría nombrarse como «exactitud absoluta». Al trabajar en la fotografía y en el computador, no logro obtener por ejemplo, una horizontal que satisfaga todas las horizontales presentes en el fresco. Por tal razón, las esquinas horizontales de mi rombo regular satisfacen a groso modo una horizontal, las esquinas verticales a una vertical. Por el contrario el desfase para con la mitad del cuadro es muy importante como para ser ignorado. Lo considero como una astucia de Rafael destinada a corregir el desequilibrio estético resultante de la apertura de la puerta de abajo a la izquierda. El desfase no es la réplica exacta, pero hay que tener en cuenta lo que sólo está presente sobre una pequeña parte en lo alto.

Observamos entonces la doble organización en descenso de los personajes de la izquierda y de la derecha, respectivamente centrados sobre Pitágoras y Euclides. El problema sigue presente, se trata de una apreciación estética intuitiva y no de una geométrica. ¿Por dónde hacer pasar las rectas paralelas a las ya encontradas? Distintas pruebas por ensayo y error, luego un poco de truco, me permiten encontrar: a la izquierda, por el brazo de Epicuro sosteniendo el libro en el cual escribe y que presenta el mismo tipo de inclinación: a la derecha por la cara de Sodoma, lo que destaca la cara de Rafael.

[52]



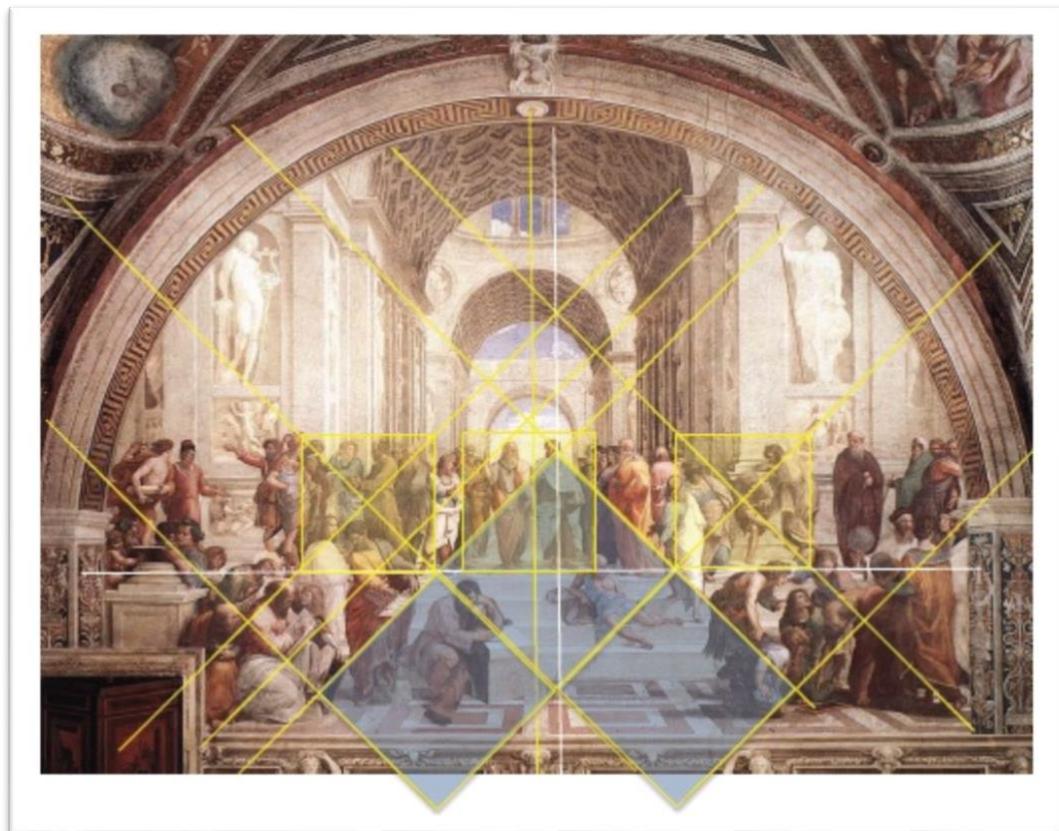
De este modo podemos inscribir otros dos rombos exactamente iguales al primero.

En sí misma esta figura es notable ya, por la concentración de líneas de fuerza de la obra. Revela un centrado en Aristóteles más que en Platón, valora la articulación entre la palabra, personificada por Sócrates y la escritura, representada por el personaje desconocido de la derecha, pero también por Pitágoras y Euclides, personajes centrales de la parte inferior. Las dos pizarras relativas a cada uno de ellos se encuentran en la extremidad de los trazos que soportan los lados superiores del rombo. No obstante, Pitágoras, por el trazo engendrado en su libro es puesto en relación con el dedo de Platón. Este último se encuentra tomado entonces, en el intervalo entre el tablero ΕΠΟΓΛΩΝ y el libro de Pitágoras, intervalo que no se encuentra en Euclides. Me parece formar parte de la misma astucia señalada antes, destinada a corregir el desfase debido a la puerta.

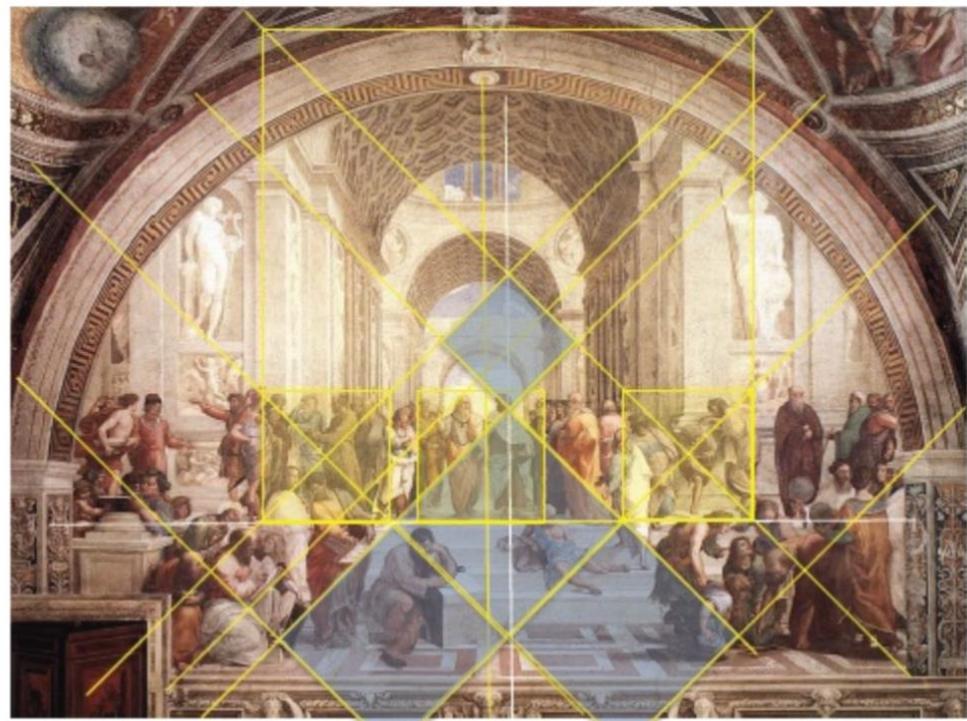
¿Se cruzarán estas líneas oblicuas, paralelas entre sí, según el modelo de las diagonales de un cuadrado? Comprobemos introduciendo un cuadrado de manera que sus esquinas se encuentren con nuestras

rectas. ¿Dónde? Opto por enmarcar el personaje que escribe a la derecha, así como Sócrates a la izquierda, de modo que se señale la oposición entre escritura y palabra que había anotado antes con las elipses intuitivas. ¿De qué tamaño? Numerosos ensayos me llevaron a interesarme en el recuadro de la pareja Platón-Aristóteles.

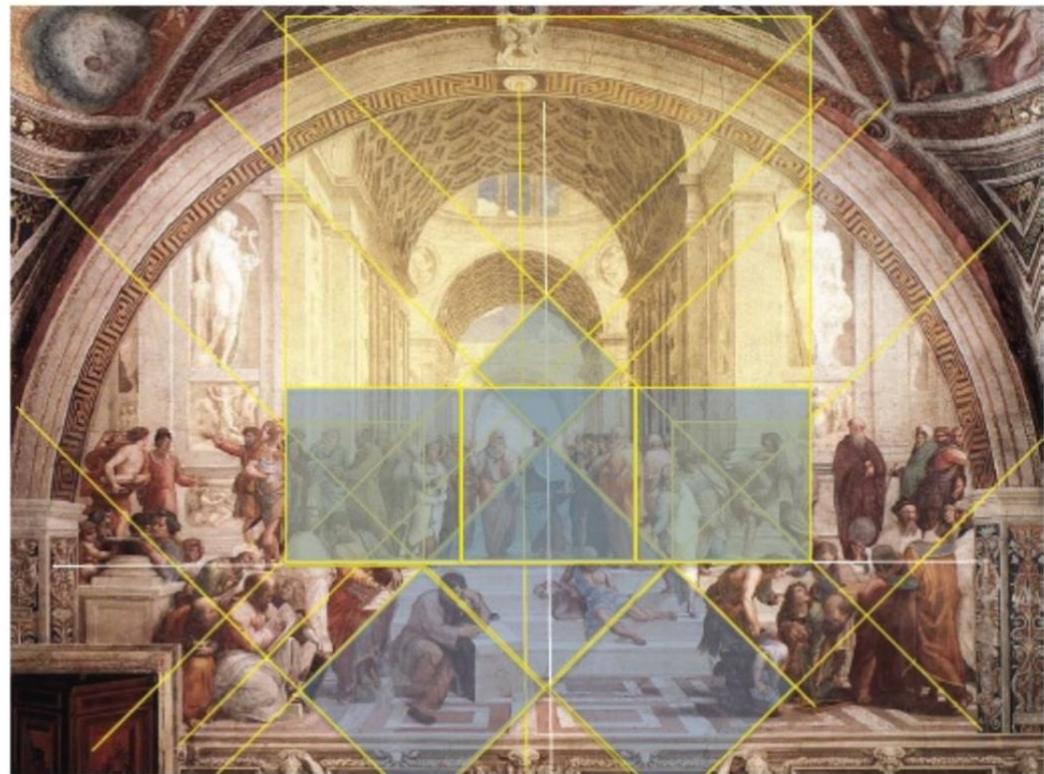
[53]



Los cuadrados enmarcan a Sócrates y el misterioso escritor encuentra una de sus puntas en contacto con las dos puntas horizontales del rombo central. El conjunto formado por los tres rombos y estos dos cuadrados resulta ser una figura perfectamente simétrica, pero obedeciendo a la ley del desfase estético del que hablé antes. Además, el cuadrado de Sócrates nos obliga a trazar una diagonal en la que no había pensado aún: resulta que pasa exactamente por la punta de la pluma del hombre anciano que escribe y pretende copiar de Pitágoras. De golpe, este último y su paralelo que pasa por el libro de Parménides encuentran las rectas nacidas del compás de Euclides y de la pluma del escritor solitario, formando un rombo más pequeño pegado a la punta del rombo superior.

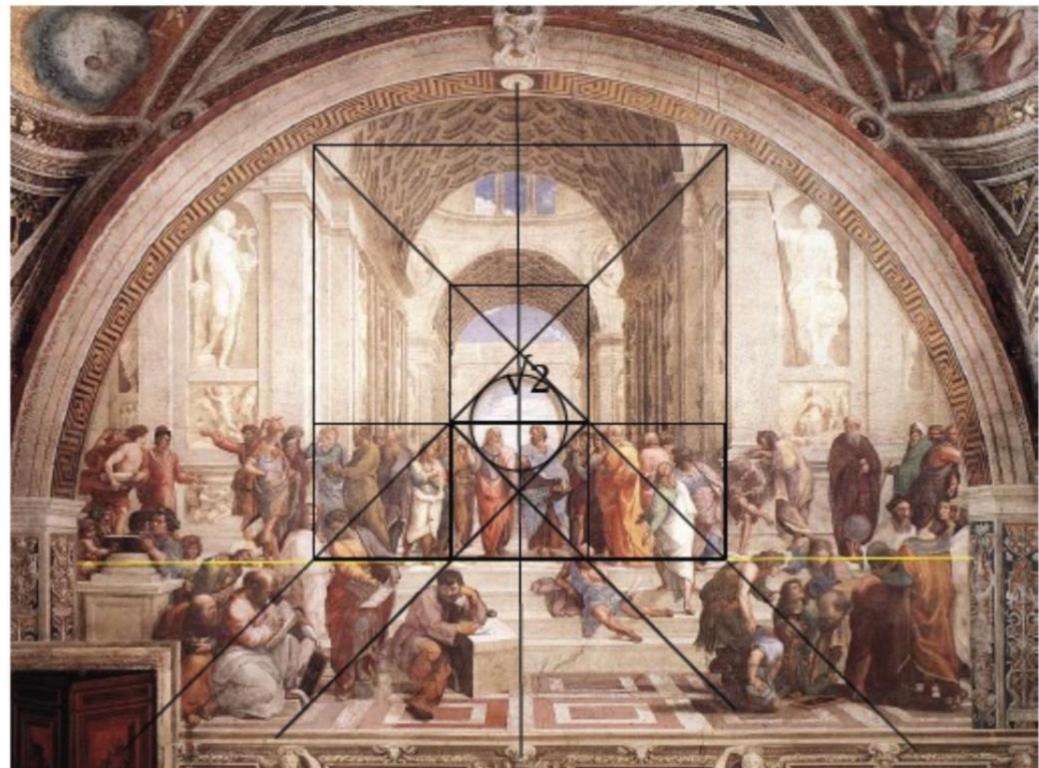


Comprobación hecha, este rombo no vale la mitad de los precedentes. Ignoro cuáles son las proporciones, pero dudo que haya algo del número de oro ahí dentro. De otra parte, los pequeños cuadrados amarillos tomados sobre el marco de Platón-Aristóteles no presentan ninguna medida común con el cuadrado grande del mismo color. En cambio, este cuadrado grande y amarillo, acoge exactamente sobre su base, tres de nuestros rombos azules devueltos a su estado de cuadrados por simple rotación de 45° . Sus diagonales pasan exactamente por las esquinas superiores de los dos cuadrados extremos de su base.



El cuadrado grande y amarillo contiene entonces 9 cuadrados azules.

Por lo tanto, el carácter central del par de pilares de la filosofía, en todo este decorado centralizado por el punto de fuga y de sucesión de los tres arcos, interroga. Pero fácilmente nos damos cuenta que la misma operación puede realizarse a partir de ellos:



Esta vez, las líneas de prolongación de las diagonales no pasan por elementos significantes, a menos que se consideren como tales, el pie de Euclides, los rostros de Parménides y el hijo de Pitágoras, la línea de prolongación del cuerpo de Diógenes y la línea ascendente de la muchedumbre que parece precipitarse hacia la pareja central. Todo eso juega a nivel estético. Del mismo modo, el centro del pequeño cuadrado central coincide exactamente con el punto de fuga, mientras que las esquinas superiores del gran cuadrado se plantean sobre el borde interior del primer pórtico, el que nos introduce en la obra. Si superamos el pequeño cuadrado central de una figura idéntica suplementaria, las esquinas superiores de este último van a venir a sostener el frente de la tercera bóveda. Las diagonales de este cuadrado y el de los cuadrados aristotélico-platónicos delimitan un nuevo rombo regular enmarcando el último pórtico. Este rombo es un cuadrado cuya superficie es la mitad del cuadrado de referencia. Como se lo sabe, especialmente con relación al *Menon* de Platón, el lado del primero es igual al lado del segundo multiplicado por $\sqrt{2}/2$.

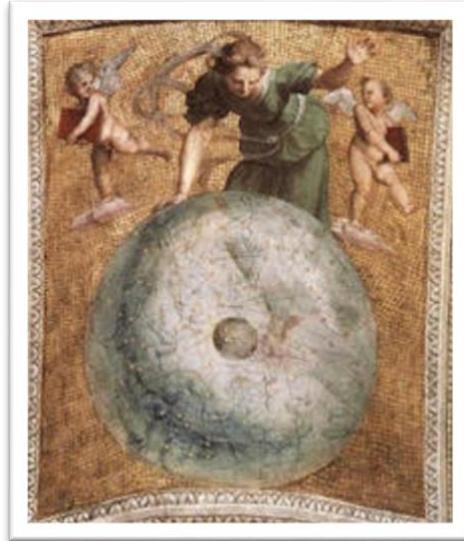
En el *Menon*, Sócrates quiere hacer parir al esclavo, un saber que él no sabe: ¿cuál es la medida del lado del cuadrado que tendría una superficie doble de un cuadrado dado? Procede por preguntas sucesivas

cuya forma debería detenernos. En efecto, utiliza generalmente una fórmula del tipo: «puedes decírnos... ». Hasta el momento en que ante las dudas del esclavo, precisa: «...y si no puedes decirlo, muéstranos». Es decir, ante lo imposible de decir, Sócrates propone el recurso de la escritura, que consiste en este caso, en trazar la diagonal del cuadrado inicial que será pues el lado del cuadrado que tiene una superficie doble. En la época, no se disponía ni del concepto de raíz cuadrada, que se lo debe Al Khwarizmi (780-850, desconocido por lo tanto por Rafael) ni del signo $\sqrt{}$, inventado por Jacques Pelletier del Mans (*Algebra*, 1554, conocido por lo tanto por Rafael). De una cierta manera estas invenciones permitieron decir lo que ni Sócrates, ni el esclavo podían decir pero que la diagonal escribía muy bien. De igual modo, un sueño y un síntoma escriben lo que el sujeto no puede decir,

Pero se requiere de la interpretación oral en presencia de alguien que escucha, para que este irracional tome todo su sentido.

He aquí pues de nuevo, un número irracional, es decir, real, $\sqrt{2}/2$, poniendo de manifiesto que la organización más rigurosa implica sin embargo un resto en alguna parte. ¿Hay una común medida entre Platón y Aristóteles, el cielo y la tierra, la palabra y la escritura? No. Siempre falta algo que quizás no siempre se tiene en cuenta -1. Esto nos lleva al desfase que habíamos situado a partir de un tejido de las rectas nacidas de las escrituras y de los escritores: un intervalo con relación a la palabra de Sócrates, con relación a la entrada en la habitación, que es también una salida, que podemos leer como metáfora de las puertas del cuerpo, todas organizadas más tarde por el -1 del falso presente y ausente. Un tejido no es otra cosa que una superficie, el producto de dos dimensiones de los entrecruzamientos de un hilo que va y viene, en una sola dimensión. Así es como encontramos en la estructura del fresco, los almocárabes que adornan el altar de la *Disputa*.

En la puntuación, no se olvide, en una esquina del techo, el primer motor de Platón:



La tierra aparece ahí como una pequeña pelota en el centro de la esfera translúcida del cielo.

¿El personaje femenino que la pone en marcha, lo haría como un futbolista? ¿Es una irreverencia de lectura o una travesura del artista?

El arte de la memoria.

Como lo hace notar Daniel Arasse²⁴ a propósito de la Escuela de Atenas, se trata de una obra construida sobre el principio del arte de la memoria. El arte de la memoria es ese arte iniciado por los griegos, proseguido por Cicerón y luego por Santo Tomás de Aquino y Petrarca. Este arte se presenta como el reverso del psicoanálisis: discurso del amo destinado a aplicar las leyes del inconsciente a la memorización consciente. Obviamente, es hoy y por hipótesis personal que haciendo referencia a la teoría de los 4 discursos de Lacan, puedo avanzar esta fórmula. Ya que, a través de esta preocupación de eficacia bien necesaria en una época en la que el libro impreso falta y donde incluso los medios para establecer notas en conferencia faltan al retórico, los teóricos de la memoria no descubren menos leyes de las que Freud encontrara como siendo las de lo inconsciente: la división entre representación de cosa y representación de palabra, la mayor facilidad con la cual la memoria se fija en las representaciones de cosas, lo que lleva a situar las ideas que uno desea desarrollar en lugares de memorias, edificios o cuerpo humano, o personajes en las partes de un edificio.

²⁴ En *Historias de pinturas*, Folio de prueba.

Se observará que esto va contra la tesis de Lacan, si se la toma del lado de un inconsciente « enteramente fonológico » como pudo decirlo a veces. Por el contrario, si se reanuda su tardía distinción entre letra y significante, esto confirma la correspondencia: letra/representación de cosa, significante/representación de palabra inaugurada por Freud, reactualizada entonces por los términos de Lacan. Con relación a las palabras (significantes) que se desprenden, los escritos permiten fijar las representaciones en la memoria, consciente e inconsciente. La diferencia entre las dos está en que la conciencia supone una conexión durable y perceptible entre una letra y un significante, mientras que en lo inconsciente se refugian las letras que han perdido su relación con un significante utilizable por la enunciación. Considero un significante memorizado como una letra, al mismo título que una letra en el alfabeto representa un sonido. Reservo el uso del término significante a su acepción puesta desde el principio por Saussure, a saber, en el momento de su enunciación. Se puede encontrar entonces en lo inconsciente significantes representantes de frases pronunciadas en el pasado, pero que se han convertido en letras por haber sido inscritas, y pudiendo manifestarse por letras, imágenes o síntomas jugando sobre la equivocidad de unas y otros.

¿Por qué se fija más fácilmente la memoria en representaciones cosas?

Avancé la idea que la memorización funcionaba como el aplanamiento de la banda de Moebius, es decir como cualquier escritura. Pero los escritos y las imágenes, todo lo que llamo en definitiva *letras*, necesitan de las dos dimensiones de una superficie para fijarse.

Las representaciones de palabra, dicho de otro modo, los significantes, se contentan con la sola dit-mention temporal, porque en la enunciación hay que alinear las palabras unas detrás de otras. Sin embargo para retener algo, es necesario que eso tenga sentido, es decir que el hilo del significante vuelva de nuevo sobre sí mismo, es decir que se recorta. Es así como, la sola dit-mention del significante, recortándose, inaugura el espacio de dos dimensiones de la letra.

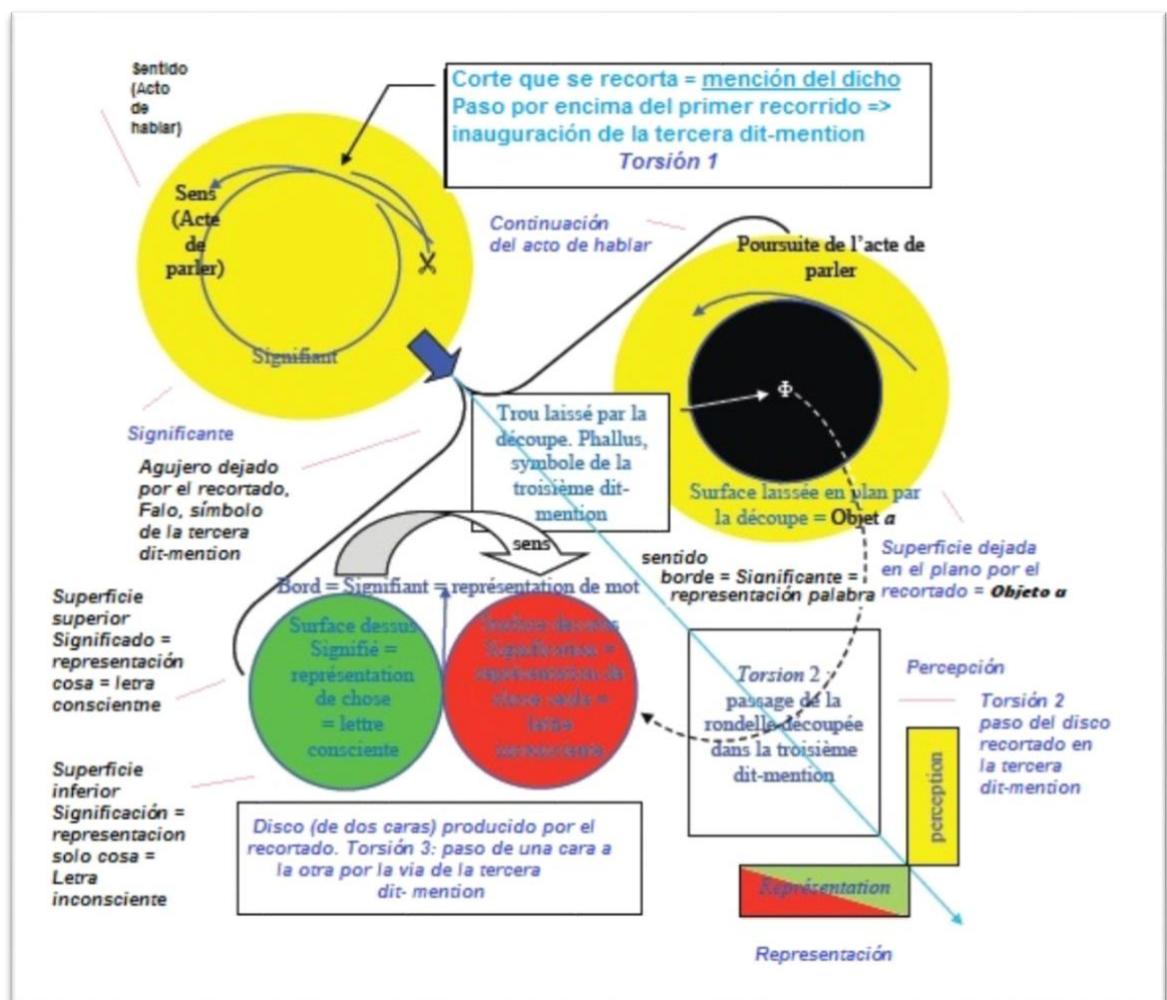
Es la razón por la cual la retórica clásica, la que aprendimos en el colegio, hace hincapié en el hecho de que la conclusión de todo escrito debe retomar los elementos de la introducción y del desarrollo, con el fin de mostrar el camino recorrido. Así mismo y de manera más conceptual, la filosofía tal como está descrita por Kojève²⁵ en función de su lectura de

²⁵ Kojève : *Ensayo de una Historia razonada de la filosofía pagana*. Gallimard.

Hegel, se avanza de la hipótesis a la síntesis desarrollando tesis y antítesis ellas mismas divididas en dos paratesis. La síntesis por supuesto debe retomar la tesis y la antítesis, y cada una de las paratesis.

Pero para la menor frase, séase orador o auditor, cuando se llega al final de la enunciación, es necesario haber conservado en la memoria el comienzo, en caso contrario no se sabe ya el sentido de lo que se dice. Cualquiera sea la longitud del fragmento de texto considerado, es preciso entonces que la memoria trabaje en relación con la enunciación construyendo cierres continuos cuyas expresiones conceptuales, retórica y filosófica no son más que el aspecto intelectual que emerge.

La « teoría del disco » permite dar cuenta de esta necesidad de retorno sobre sí mismo de todo discurso:



Las referencias: torsiones 1, 2 e 3 están en relación con la teoría de la banda de Moebius, que veremos más tarde. El sentido, indicado por

una flecha señalando el retorno del disco, es corolario de su caída, testigo de la terminación del recorte en agujero.

El juego de palabras en la dit-mention se explica por este fragmento que recomiendan la retórica y la filosofía, fragmento que no puede sino ser necesario para el simple decir: en la conclusión se menciona el hecho de que se haya ya dicho. Vuelven a la memoria las etapas del recorrido, con el fin de establecer el sentido de este, como mínimo en su dimensión temporal, lo mejor posible en las dos dimensiones conscientes de un significado, ocultando en la otra cara las dos dimensiones de una significación inconsciente. El sentido se constituye así como la percepción del corte que, recortándose, practica un agujero en la superficie. La metáfora de la superficie con relación al agujero resulta aquí totalmente pertinente: la tercera dit-mention temporal, de la Palabra hace agujero en la superficie de la memoria, descrita aquí por el disco recortado que, como toda superficie, resulta tener dos caras, una memoria consciente y una memoria inconsciente.

Las numerosas obras²⁶ que, de la antigüedad al renacimiento han tratado sobre el *ars memorativa*, ponen en el frontispicio su descubrimiento hecho por el poeta Simónides de Ceos (una isla del mar Egeo) en el cambio del siglo VI al siglo V antes de nuestra era (después de Homero y Hesíodo, pero antes de Sócrates).

El rico Escopas pide a Simónides cantar su alabanza durante un banquete, uno de los medios más eficaces que tiene un poeta de ese tiempo, para ganarse su vida.

Simónides desempeña su función, pero en medio de su discurso se pone a hacer el elogio de Cástor y Pólux; Escopas furioso, no le paga sino la mitad de la suma convenida, al final del banquete. ¡Que le vaya a reclamar la otra mitad entonces a Castor y Pólux!

El banquete continúa. En un momento se le hace saber a Simónides que dos jóvenes lo esperan en el exterior. Cuando sale, la construcción se hunde.

Simónides, único sobreviviente, pues estaba *en el exterior*, recuerda el lugar que ocupaba cada invitado en el banquete: puede entonces ayudar a las familias a encontrar a sus desfigurados difuntos; es así como habría sido inventado el principio de la memoria « tópica », con referencia a los lugares. Cástor y Pólux, pues como usted habrá ya

²⁶ Frances A. Yates: *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974; or. 1966..

adivinado, se trataba de ellos, fueron quienes pagaron ampliamente su deuda haciendo salir a Simónides en el justo momento.

Agrego que es así como se habría inventado la topología. No haciendo sino la mitad del trabajo por el cual se es pagado, Simónides inventa igualmente la subversión. Pero sobrevive porque aquellos de los que ha hablado « gratuitamente » quieren regular su deuda, es decir, *que se acuerdan del agujero potencial que Simónides creó en su bolsa; se acuerdan... ¿Quiénes?*

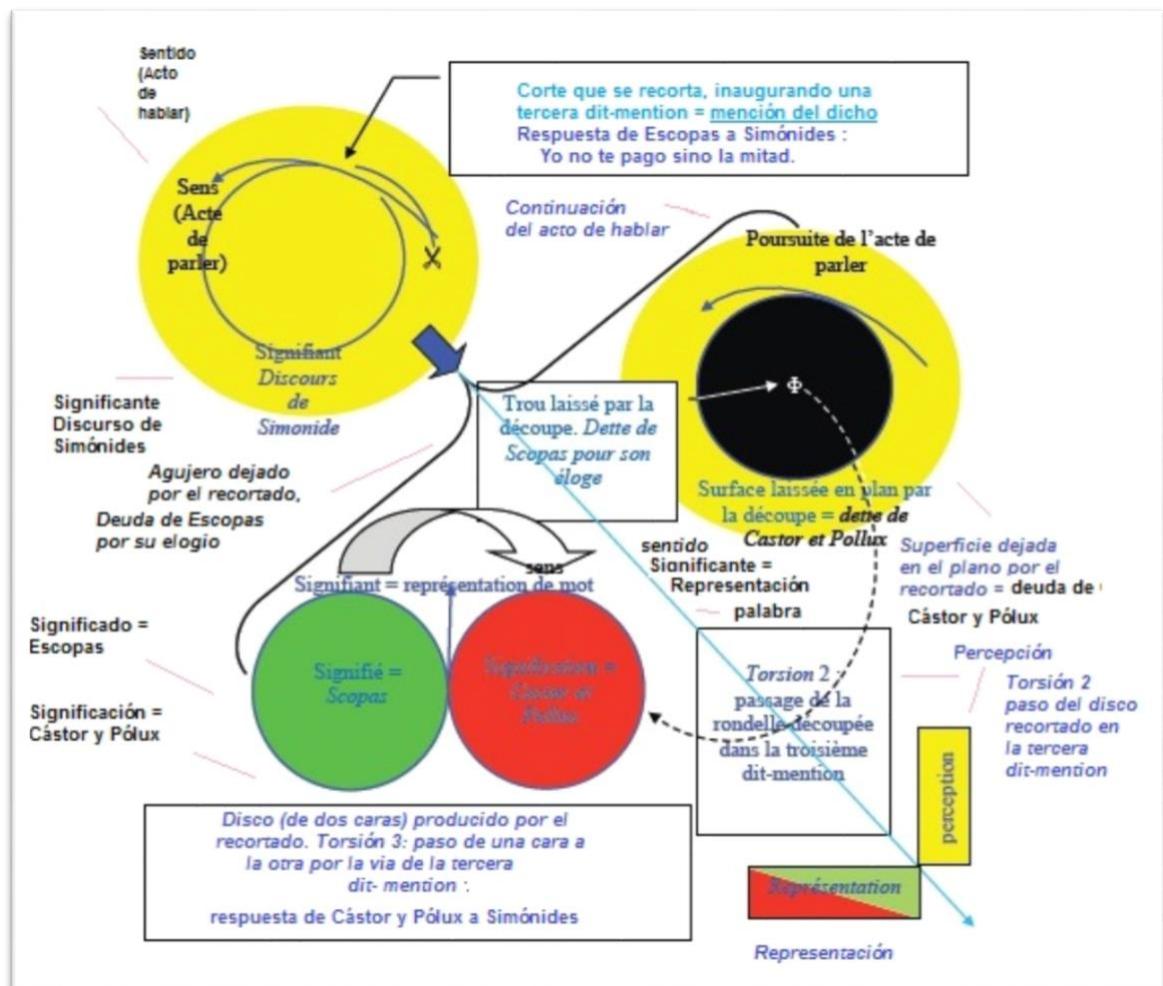
Los dioses, si se quiere, o muy simplemente, la memoria inconsciente. Obviamente esta subversión de lo inconsciente, si crea una deuda en otra parte distinta a aquella donde se debía, echa por tierra el edificio de la memoria... todo y, permitiendo una construcción puramente simbólica a posteriori: Simónides sólo *nombra* los cadáveres. Antes que Hegel, él inventa pues, la muerte de la Cosa. Todo nombre atribuido a una cosa exige en efecto una separación de la cosa misma: no es la cosa que sale de la boca, es una palabra. Se cambia de espacio y de dimensión. Allí donde había un edificio y hombres orgullosamente erigidos en la tercera dimensión, no queda sino la puesta en plano de una memoria, a partir de la cual Simónides puede no obstante, decir dónde se ubicaba cada uno.

Un contrato, incluso si permanece puramente verbal, supone que las dos partes se acuerdan de lo que es debido, porque en el momento de pagar, habrá que volver sobre lo que fue dicho y lo que se hizo. Volviendo a ello Escopas no olvida la digresión de Simónides quien, quizás, lo había olvidado un poco. Esta deuda que es un agujero en una bolsa en función de un relleno en otra, implica pues como se lo ve, otra cara, o un resto: este lleno del discurso con respecto a Cástor y Pólux. En suma, el significado « Escopas » del discurso de Simónides se lo duplicaba en otra cara, la significación « Cástor y Pólux », o más exactamente la significación de su deuda, que fue nada menos que la vida salvada de Simónides.

Al hablar de Cástor y Pólux, Simónides adoptó otro punto de vista que el de aquel por el cual era pagado; habla de gentes *extiores* y se sitúa en *el exterior* del contrato. Normal que se lo llame también al exterior del edificio. Es este punto de vista exterior o extrínseco que le permite enseguida restituir un punto de vista interior, o intrínseco, Efectúa un desplazamiento, ciertamente no analítico, pero que se puede aceptar leer como metáfora del desplazamiento del punto de vista que opera el analista. Al callarse, es este último quien hace el muerto y permite al otro reconstruir su casa, es decir una imagen del cuerpo, esto es una caja a partir de la cual, sintiéndose protegido en el interior, puede adoptar un punto de vista intrépido sobre el exterior. La casa, que aparece tan frecuentemente en los dibujos de los niños, no es otra cosa que una imagen del cuerpo, apareciendo siempre inicialmente, en dos

dimensiones. La casa se presenta como un trazo que se cierra, metáfora de la superficie que se cierra alrededor del vacío interno donde uno puede refugiarse en la imagen de todo discurso que debe volver sobre sí mismo para cerrar un significado²⁷. Esto significa que, para nosotros construir un *yo*, todos necesitamos dar una vuelta sobre nosotros mismos, hablando de nosotros para un otro; una vuelta que nos permite adoptar un punto de vista exterior sobre nuestro interior, diciendo: he aquí lo que tengo en el interior, he aquí la memoria que almacené y que hace de mi lo que soy ahora.

²⁷ El trazo de una dimensión que se cierra sobre sí mismo crea un corte en la superficie de dos dimensiones, entre un adentro y un afuera, metáfora de la superficie de dos dimensiones que, al cerrarse sobre sí misma, inaugura un interior y un exterior en el espacio de tres dimensiones. Donde se encuentra la definición de espacio dada por Poincaré: un espacio de n dimensiones se define por ser cortado por un espacio de $n-1$ dimensiones. Ver http://pagesperso-orange.fr/topologie/theorie_la_dimension_nouveaux_developpements.pdf



Hablando de Cástor y Pólux mientras que debe hablar de Escopas, Simónides desborda, es decir que pasa al otro borde, y por supuesto a la otra cara del disco que está recortando para Escopas. Podemos leer este desbordamiento como el que producimos cuando nuestro discurso se encuentra torcido por una referencia a nuestros padres, nuestros ancestros, en suma, a lo que nos construye como extremidad de una raza, haciendo de nosotros un sujeto por debajo del objeto del cual se supone que tratamos. Es la marca de la presencia del sujeto del inconsciente, en todo discurso. Los antiguos no podían ver esto bajo otra forma que la de los dioses. Y es desde ese punto de vista exterior que Simónides puede acordarse... de los muertos. En la leyenda, estos son los muertos exteriores de su propia raza, pero son al menos aquellos gracias a los cuales él podía vivir haciéndose pagar por cantar sus alabanzas.

Podemos leerlo como una metáfora de aquellos a los que él debe la vida. Nosotros, en efecto, todos estamos endeudados a la vez con nuestros padres y con nuestra raza, pero también con toda la cultura de los que el lenguaje testimonia y nos es transmitida por su intermedio. Los

dioses pueden ser leídos como los representantes de este Otro de la cultura, mientras que los muertos de la casa representarían a los padres que hacen vivir al niño hasta que éste sea capaz de proporcionarse por si mismo la solución de sus necesidades, haciendo intervenir aquí la poesía, es decir su particular habilidad para jugar con la lengua. Esta Otra cara, que hace referencia a los padres y a los ancestros, he aquí lo inconsciente. Está contenida en el mismo discurso manifiesto, pero es necesario recorrerlo por segunda vez para revelar el contenido latente. Es necesaria una segunda respuesta que permite devolver el disco.

Esta lectura no es ciertamente la que fue retenida por los comentaristas del pequeño apólogo antiguo. Reúne no obstante, lo que Freud desarrollaba en su texto sobre *La negación*²⁸: la imagen del cuerpo se construye por los intercambios con la realidad exterior, intercambios organizados por un juicio, que permite zanjar entre lo que es bueno, que merece entonces ser aceptado en el interior, y lo que es malo, que debe ser rechazado al exterior.

Simónides se da cuenta que para tener una buena memoria hay que espacializar el problema: hay que salir del discurso de una sola dítmension para proyectarlo en el espacio de dos dimensiones de una imagen, yo diría más generalmente de una escritura. Las dos dimensiones de la memoria son las que van a permitir cortar en las tres dimensiones de la realidad. Igualmente es la puesta en el plano de la banda de Moebius – como complemento de la teoría del disco- lo que nos permite sostener un discurso fructuoso a la vez sobre ella misma y sobre los conceptos que articula, permitiéndonos conservarlos en la memoria. Pero veremos esto más adelante.

Sobre el arte de la memoria, habían tratados griegos, pero todos han desaparecido; el saber allí contenido fue transmitido a los romanos y se lo conoce por Cicerón (*de Oratore*, por el cual se conoce la fábula de Simónides), Quintiliano, y un tratado anónimo conocido bajo el nombre de *Ad Herennium* del que toda la edad media se creyó que fue escrito también por Cicerón.

«El orden de los lugares conserva el orden de las cosas ». (Cicerón).

¿Qué nos dicen estos primeros tratados sobre la memoria artificial? Que lo esencial, para recordar un discurso, es pasearse por un gran edificio, y disponer en cada pieza una idea, bajo la forma, de preferencia,

²⁸ *Die Verneinung*,

de un personaje, pero este puede ser un objeto. Aquí, un extracto de una obra de Romberch²⁹, que data de 1533, una ilustración³⁰ de este método, indicando por añadidura las buenas proporciones del personaje en su espacio:

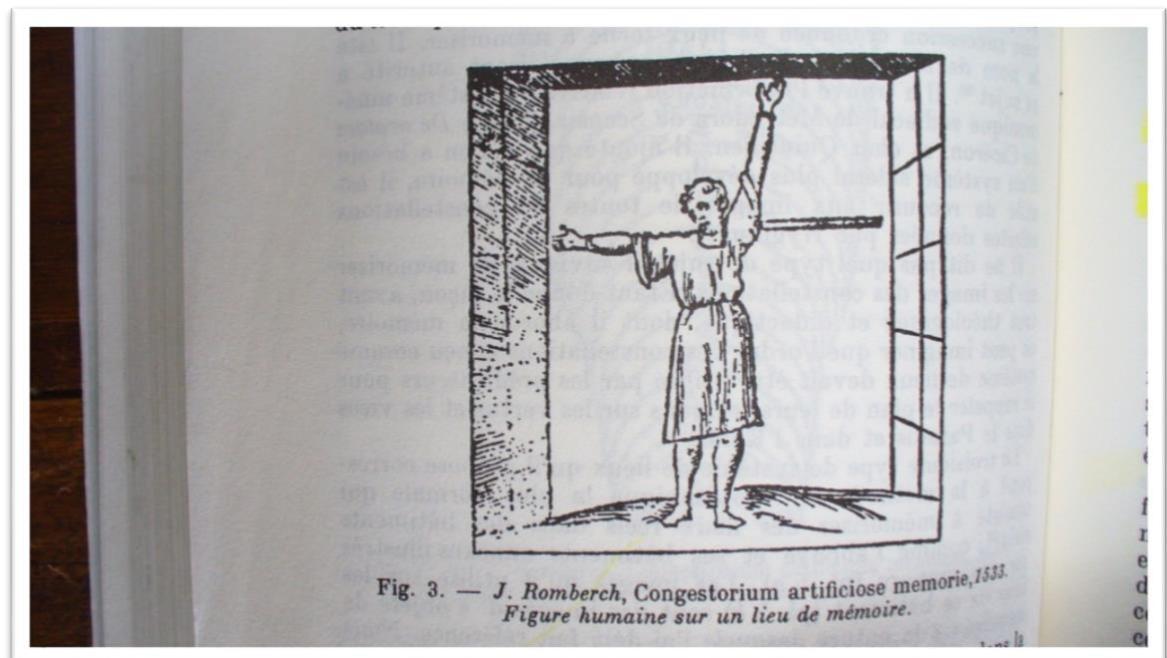


Fig. 3. — J. Romberch, Congestorium artificiose memorie, 1533.
Figure humaine sur un lieu de mémoire.

Hay que poner el conocimiento universal en el aliso de su cuerpo, o en las partes de su propio cuerpo: es decir, se debe repartir la libido, narcisista o sexual, en los elementos del conocimiento.

Para recordarse, se aconsejaba recurrir sea a personajes que nos eran bien conocidos y que nos fuesen queridos, sea a lo indecente y ridículo, a lo repugnante, a la obscenidad, a lo escatológico, lo grotesco, como si se tratara de solicitar lo inconsciente, es decir lo que justamente la memoria rechaza admitir de manera consciente, pero mantiene de forma mucho más eficaz, de manera inconsciente. Es por eso que las imágenes asociadas debían ser activas, « *imágenes agentes* », y entonces habría que golpear la imaginación y facilitar la memoria. Estos atributos de la imagen pueden estar asociados con la idea de recorte en mi esquema del disco. De manera general, se trata del afecto, siempre asociado a una representación, que hace que retengamos las representaciones que nos afectan y no las otras. El afecto se encuentra

²⁹ Nota de traducción: Johann Host von Romberch (1480-1533)

³⁰ Nota de traducción: Fig. 3. —J. Romberch, Congestorium artificiose memorie, 1533. Figura humana en un lugar de memorización.

investido entonces, del mismo papel de recorte que las representaciones palabra, es decir los significantes.

El otro consejo juicioso que daba Cicerón, era encontrar imágenes personales. Este trabajo de pasearse por un lugar de memoria por él elegido, donde inventa las representaciones para disponer en un orden que es el suyo, en los lugares que considera como apropiados, debía ser hecho por el orador. Es una forma de implicarse personalmente poniendo su cuerpo en juego, allí donde está su palabra que va a serlo. Es decir, desacreditaba de antemano la idea de producir listas estándares de imágenes que correspondían a temas. La edad media no se privó de producir semejantes listas, que podían llegar a ser monstruosas. En este sentido, todo trabajo personal de la memoria estaba perdido; aprendiendo estas listas de memoria, se volvía al uso clásico de la memoria, la memorización de un saber externo. Al contrario, deambulando personalmente en un lugar de recuerdo e inventando por sí mismo las imágenes necesarias. Cicerón apelaba no solamente a las imágenes (esta era toda su intención), sino al trabajo del sujeto (es lo que agrego personalmente) en su particularidad.

La verdad es más asunto de transmisión que de objetividad; si la objetividad de la ciencia puede transmitirse independientemente de los sujetos, con el fin de construir objeto en el mundo, un sujeto para construirse como tal necesita de la asistencia subjetiva de un adulto.

Esta es la razón por la cual toda tentativa de forzar la memoria de un niño para hacer que aprenda de memoria, está condenada al fracaso. El saber no es un objeto para hacer entrar por la fuerza en el cráneo. Participa de la construcción del sujeto, incluso si es saber científico, es decir, en el principio, independiente del sujeto.

La posición en el espacio y las actitudes de los personajes nos ayudan a recordarnos.

El esfuerzo consciente de la memoria no funciona de modo distinto al esfuerzo inconsciente para recordar lo que deseamos olvidar.

¿Qué deseamos olvidar? La muerte y la castración. Ahora bien, la filosofía, la ciencia y la religión son tres cuadros que se elaboran como pantalla para hacernos olvidar. En la edad media el arte de la memoria se transforma esencialmente en ayuda-memoria para recordarse de los tormentos del infierno y de las felicidades del cielo. Dos formas de denegar la muerte. Cuando se saben los preceptos morales que todas las religiones formulan sobre el acto sexual, nos decimos que se trata también de acordarse de estos preceptos, pero con el fin de olvidar la castración.

El psicoanálisis procede así: incluso si se trata de encontrar un saber universal, digamos por ser breves, el Edipo, cada uno debe encontrarlo por su propia gestión personal, a través de imágenes y palabras que le son propias. Un síntoma no es otra cosa que un recuerdo que se presenta bajo forma de imagen incrustada en el cuerpo, afectando la imagen del mismo.

Este último se acuerda, posee la representación cosa, mientras que la representación palabra destinada a enmarcarla fue desligada de esta representación cosa. Un sueño no procede de otro modo: propone imágenes que son tantos recuerdos más o menos condensados, deformados y organizados por el deseo allí donde las palabras faltan.

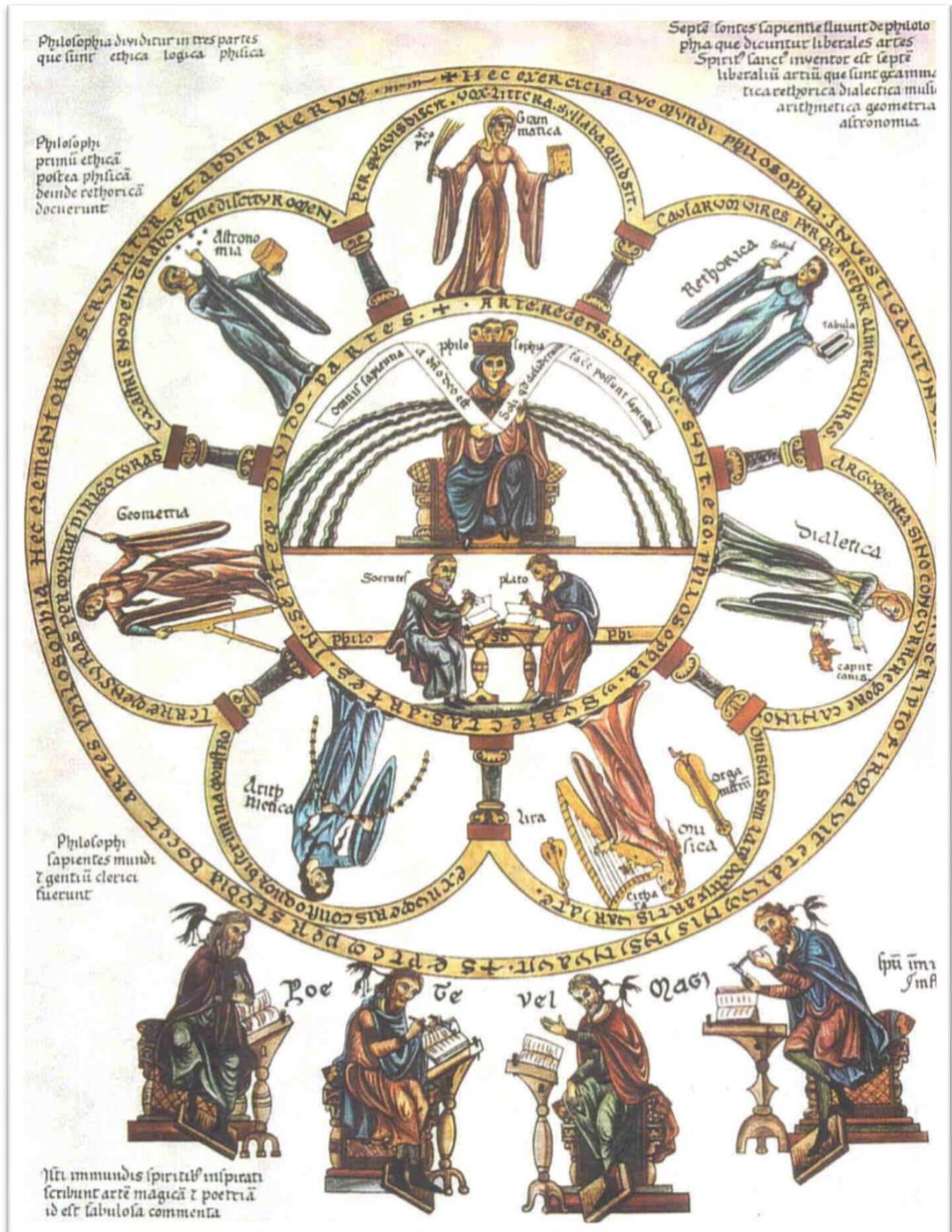
Un cuadro, igualmente, propone en un marco, un recuerdo. Al menos era así como numerosas obras fueron consideradas en la edad media y en el renacimiento. Daniel Arasse nos sugiere considerar así el fresco que podemos ver en la iglesia de Santa María Novella de Florencia, *El triunfo de Santo Tomás de Aquino*.



Dont voici une partie peu moins floue :



El saber de Santo Tomás de Aquino se basa en una división en la que cada uno de los personajes inscritos en una caja de recuerdos, representa un elemento. No pude encontrar qué parte del saber representaba cada uno de esos personajes, pero es claro que sus accesorios y sus actitudes debían hablar al espectador de la edad media de una manera mucho más clara que a nosotros; la división en dos veces 7 cajas, evoca sin duda, de una parte, las 7 artes liberales que formaban la trama de todo saber de la época: gramática, retórica, dialéctica, música, aritmética, geometría, astronomía que, tal como se las encuentra nombradas aquí, giran entorno de Platón y Aristóteles, como en el fresco de Rafael:



...y por otra parte las 4 virtudes cardinales (justicia, prudencia, fortaleza, templanza) sentadas al lado de las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad). Como se constata, las disciplinas están cada una, bien enmarcadas, como era de rigor en las representaciones de la época:

de una parte por la imagen del cuerpo de una alegoría, de otra parte por la disposición en marcos precisos. Así encontramos estas alegorías en el techo de la sala de la signatura, desarrolladas a continuación en cada uno de los muros.

Toda la pintura de la edad media hasta el renacimiento desarrolló esta preocupación de enmarcar los personajes, incluso ponerlos en cajas, como aquí:





Cuadro 1: en la caja 1

Cuadro 2: en la caja 2: Melchior Broederlam, 1393/99 Anunciación

Quizá se puede considerar las cajas de pinturas de la edad media como lo que hacía oficio de espacio, ausente antes de la invención de la perspectiva. Quiero decir que se trataba quizá de un modo para escenificar la ausencia de la tercera dimensión.

Lo que no quiere decir que eso cese con la invención de la perspectiva:



Cuadro 3: en caja 3: Antonello da Messina: San Jerónimo en su gabinete de estudios. 1475

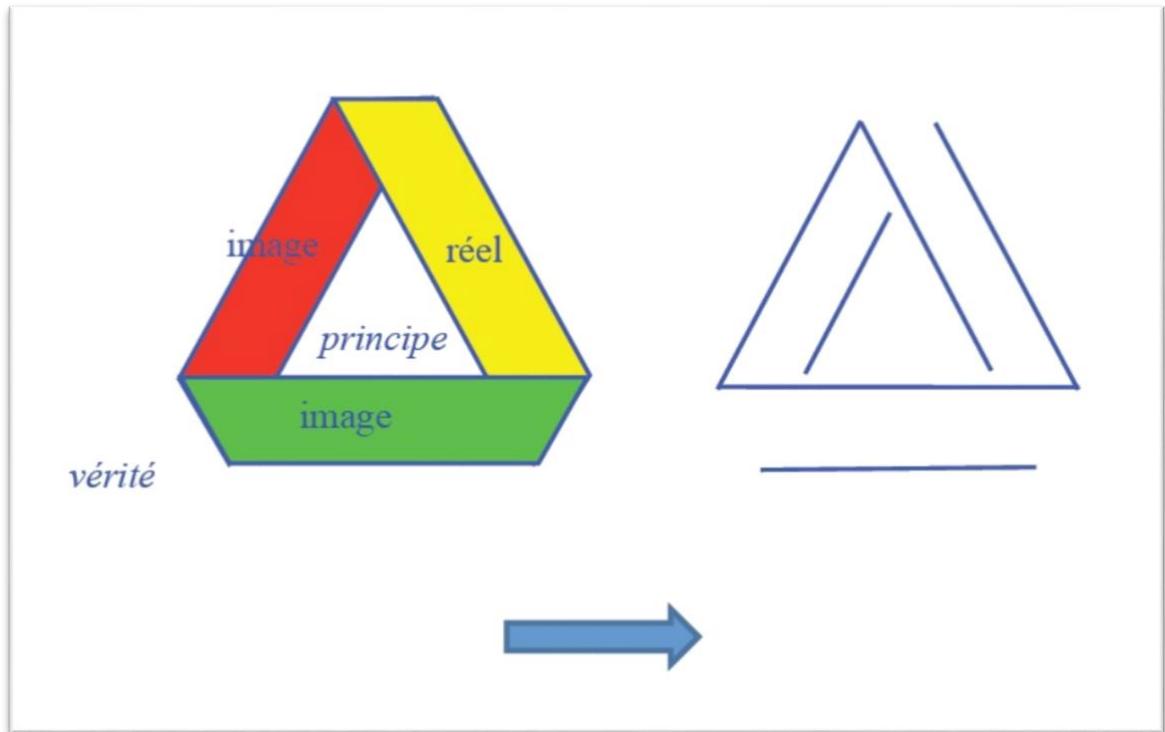
Todo eso testimonia del arte de la memoria, tal como éste permite de una parte, enmarcar saberes en la imagen de un cuerpo, de otra parte, poniendo esos cuerpos en un contexto espacial significante. En la obra de arriba, la clave de comprensión se encuentra, como es debido, en el primer plano donde se ve un pájaro provisto de una larga cola junto a otro que está completamente desprovisto. Ignoro totalmente si esta fue la intención del artista pero es así como lo leo: en esta obra en perspectiva, la pérdida de la tercera dimensión es análoga a la pérdida de la cola del pájaro es decir, a la castración. De ello resulta la posibilidad de lectura de la obra, al mismo título que San Jerónimo leyendo. La tradición enseña en efecto que sería san Jerónimo quien habría inventado el método de lectura silenciosa.

Antes no se tenía idea de leer de otro modo que en voz alta, es decir sin dejar de asociar los sonidos y las escrituras, las palabras que se van y los escritos que, como los recuerdos, quedan.

Es necesario para la escritura un tema³¹ que le de vida. De lo contrario el libro no dice nada. Igualmente en psicoanálisis, la memoria inconsciente puede dormir sobre un estante hasta que un sujeto venga a buscarlo ahí. Si el sueño y el síntoma se parecen a la lectura silenciosa, es necesario hacer resonar esta lectura por otro sujeto que escucha con el fin de enmarcarlo de una forma distinta a las solas imágenes y la sola imagen del cuerpo. La palabra con su afecto es al principio de la construcción de las representaciones, como una función que, extrayendo el hilo de los significantes, produce el tejido memorial.

La paradoja es que el sujeto es tanto el producto de esta función como el animador de la misma, en un circuito de recorte no siempre exitoso que está muy bien representado por la banda de Moebius:

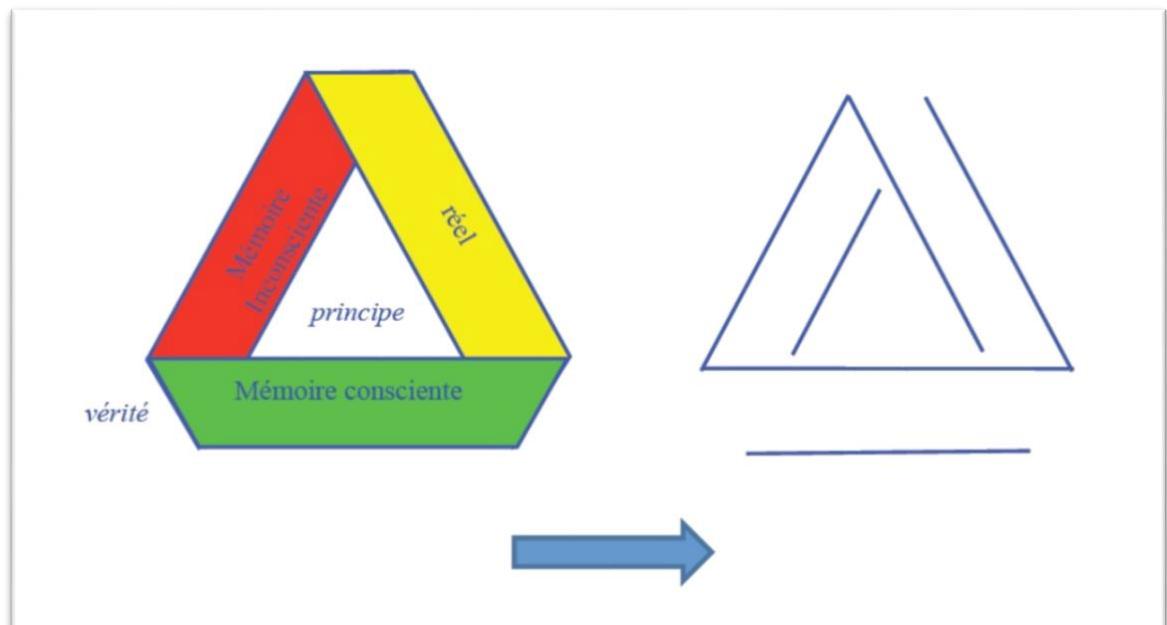
³¹ Nota de traducción, el empleo de la palabra “sujet”, sujeto, se usa también en francés, para tema, theme, asunto, affaire, question, cuestión, etc..



Así hice la aproximación entre este arte de la memoria y la topología que, en una figura, nos permite recordar toda una teoría: distinción de las representaciones cosa y las representaciones palabra, así como el movimiento del análisis que consiste en relacionar las representaciones de palabras perdidas con las representaciones de cosas persistentes (en forma de sueños o de síntomas), mientras que el arte de la memoria se esfuerza en sustituir representaciones de cosas con las representaciones palabras.

Arriba, la articulación de la escritura y la palabra (los escritores/Sócrates) se traducen por la oposición del borde (a la derecha) en la superficie (a la izquierda). El principio o función se sitúa en los agujeros, o incluso en las torsiones como pasaje dinámico de una cara a otra. En lugar de acudir en ayuda de lo real, como en la eucaristía, la verdad se sitúa allí en oposición: es en la torsión el paso de una representación a otra el corte neto entre las representaciones, la una por encima la otra por debajo. Del otro lado, lo real es representado por la cara amarilla que es paradójica, a la vez por encima y por debajo, bloqueando entonces el paso. Es el famoso resto, lo irracional que hemos indicado en el número de oro y la raíz cuadrada de un número que no es un cuadrado. La memoria se fija en las superficies, la palabra constituye el borde, entre lo que puede decirse, de manera discreta, articulando un significante con otro significante, y lo que no lo puede, la vuelta de la banda en cuestión desde un punto de vista global en el continuo.

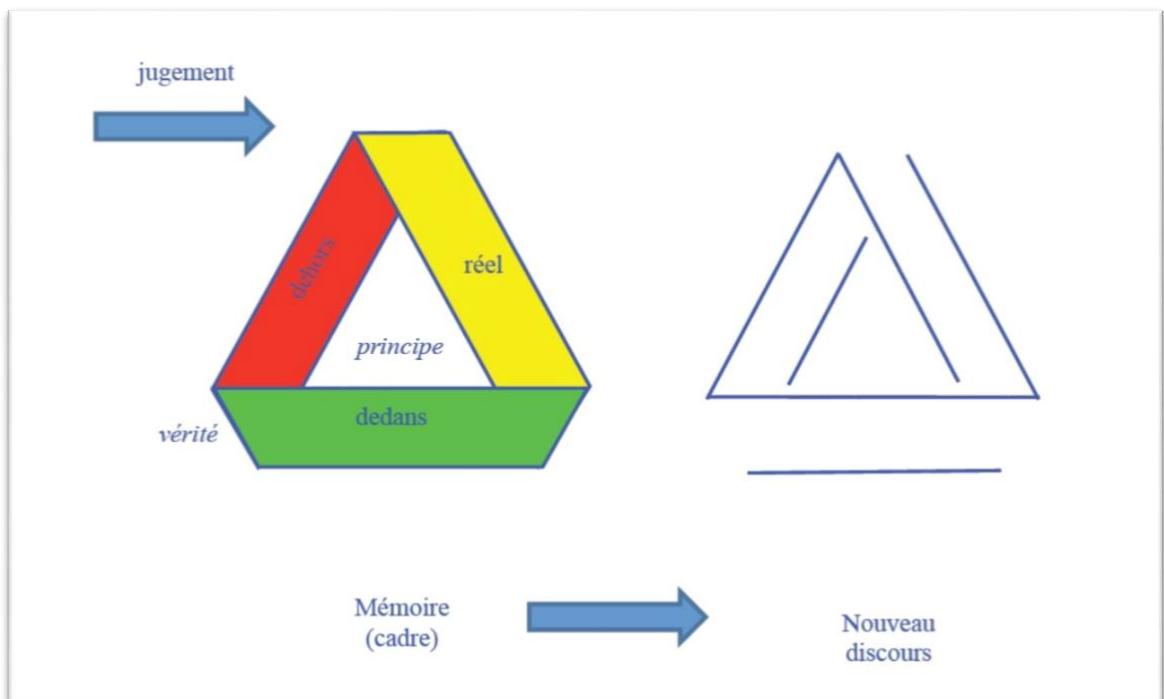
El recuerdo se fija en función del afecto, es decir de un agujero que permite recortar la superficie. Este afecto es siempre más o menos contradictorio: amo a mamá y también amo a papá, pero como por tal hecho, papá es un rival, lo odio por lo tanto. Debo entonces reprimir al menos uno de estos sentimientos para preservar un semblante de equilibrio lógico. Es entonces con miras a resolver estas paradojas que la memoria se divide en memoria consciente y memoria inconsciente:



Pero eso no resuelve todo. Quedará siempre un resto representando lo que, en la representación permanece contradictorio a pesar de todo, acompañado de lo que jamás ha logrado acceder al estatuto de representación: lo real o número real, creado para atenuar la ausencia de número natural o racional en algunas situaciones. En este registro se puede ordenar confusamente el sexo femenino, la muerte, la relación del diámetro a la circunferencia, la relación de la diagonal al lado del pentágono, es decir, el número de oro, la relación sexual, y muchas otros eventos. Se comprende mejor que la verdad se sitúa en la bisagra entre lo consciente y lo reprimido y no en uno o en otro, Por lo tanto incluye también la “ex – sistencia” de lo real, lo que impide el cierre de las

dos memorias la una sobre la otra, como el bastón en la boca del cocodrilo³².

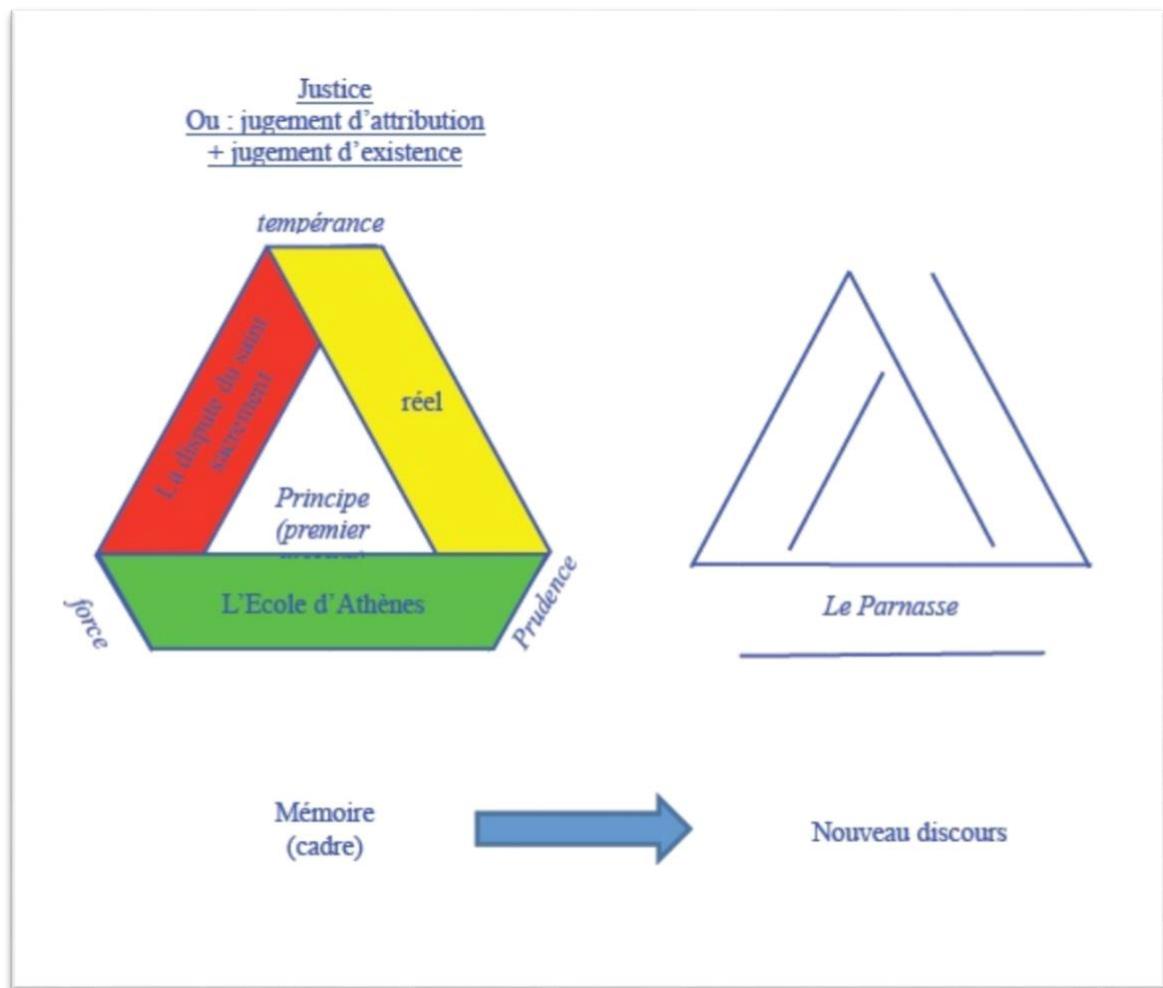
Se puede por otra parte, integrar el modelo de la concepción freudiana del *fort-da*, así como los juicios de atribución y de existencia que permiten construir la imagen del cuerpo sobre la oposición: adentro = lo que es bueno, afuera = lo que es malo, dejando una parte en la indeterminación:



El principio es la fuerza que mueve el conjunto. Puede ser declinado en las tres torsiones: fuerza, prudencia, temperancia. La fuerza pone en marcha, pero la prudencia y la temperancia, teniendo en cuenta lo real, retrasan el proceso; en efecto, una de las torsiones, entre rojo y verde es de sentido contrario a las otras dos que rodean lo real. El juicio depende entonces del conjunto de torsiones.

La Estancia del Sello se basta a sí misma, pero más allá de su abundancia, puede ser útil acordarse de la articulación en la siguiente forma:

³² Nota traducción: Lacan compara el deseo de la madre con la boca abierta de un cocodrilo y el falo con un bastón. Tal que el padre impide que la boca del cocodrilo se cierre sobre el niño.



Estas localizaciones son por supuesto, discutibles.

La Sala puede resumir la acción del principio sobre las representaciones, es decir, la función sobre el objeto. El principio es siempre representado por una alegoría (la Filosofía, la Teología, etc.) en forma humana, según el método desarrollado por Simónides y Cicerón. Su postura en el contexto espacial va a mostrar lo que es de su acción sobre el mundo. Por supuesto, el primer motor como principio se encuentra declinado en la *Disputa* bajo la forma trinitaria del dios de los católicos, en las *Virtudes cardinales* como se indica arriba, en el *Parnaso* y en la *Escuela de Atenas* por la oposición de la palabra y de la escritura. Esto se vuelve a encontrar en la oposición entre las torsiones y la superficie de la banda de Moebius: 3 torsiones ejercen su influencia sobre las dos caras, lo que representa dos dimensiones de cada lado, encima, debajo, lo que da 4. La oposición de la palabra y de la escritura es análoga a la del borde (una dimensión) y la superficie (dos dimensiones), el borde debiendo ser recorrido dos veces, una vez debajo, una vez encima. Es el

el mismo trayecto de la palabra, pero no renvía a la misma superficie, es decir no al mismo significado.

Con el psicoanálisis, podemos identificar el principio de pulsión de muerte, es decir lo simbólico como acción: « lo que simboliza » y produce entonces símbolos o sea letras desatadas de su vínculo orgánico a la Cosa.

Momento de concluir

El fresco de Rafael, Calderón de La Estancia del Sello se presenta como un formidable reservorio de memoria. De un vistazo se abarca una gran parte del saber filosófico, aritmética (Fibonacci), musical, geométrico (Euclides y Pitágoras).

Este está representado por personajes, como lo aconseja el arte de la memoria, pero también por estructuras geométricas que sostienen la pintura, no evidente al primera observación. Pero sí, como el orador al que se dirige Cicerón, el sujeto hace el trabajo de pasear en ese palacio del saber en compañía de los sabios, dejándose guiar por las letras que representan la escritura (las plumas, los libros, el compás), encuentra la tesis y la antítesis, el teorema de Pitágoras y el problema del *Menon*, la secuencia de Fibonacci, la gama pitagórica, el conflicto de Diógenes, la paradoja de Zenón, y finalmente la articulación de la palabra y la escritura, la puesta en plano paradójicamente valorada por Zoroastro y Ptolomeo de una parte, Heráclito de otra, el irracional que yace en el seno de lo racional:: es una esfera, es un cubo, pero no es más que una escritura, por lo tanto un disco, un rombo, un cuadrado, es un palacio con cuatro bóvedas en fila, pero no es sino una ilusión de la perspectiva, por lo tanto, un cuadro. La realidad no está allí, pero está allí bajo forma simbólica.

Llegamos pues a la raíz (cuadrada) del saber: en la representación siempre falta algo, lo que la *Disputa* parece tomar a su cargo con la transubstanciación: el Cristo no está más ahí, pero está ahí, número de oro de la religión intentando la imposible unión del cielo y la tierra, cuyas dimensiones no dejarán de seguir siendo incommensurables. Esta es la razón por la cual es necesario cuidarse de dejarse fascinar por estos juegos de espíritus intelectuales que son escenificaciones conscientes y racionales... de lo irracional.

La analogía con el método inconsciente de memorización es tentadora, a condición de tener en cuenta el horror de la castración que la construcción intelectual está encargada de velar.

Demos un paso más, gracias a Freud, para escuchar el falo como número de oro, raíz del conocimiento, en tanto que número

inconmensurable cuya letra sustitutiva va hacer el símbolo o incluso el operador de toda representación, porque en su presencia, contiene su propia ausencia, y en su ausencia, supone la eternidad de su presencia.

29.08.2012

Le verrou	El cerrojo
<p><i>Suite à mon analyse de la Chambre de la signature, du Vatican, je vous propose un exemple de travail analytique pouvant présenter quelque analogie avec cette comparaison d'un tableau ancien et d'un tableau restauré. Voici un rêve personnel :</i></p> <p><i>Je suis revenu pour la première fois dans ce vieil appartement que j'ai. Il ressemble au premier logement que j'ai occupé lorsque je suis venu m'installer à Paris, rue Popincourt, avec vue sur une cour miteuse. Une foule d'objets vieillots et poussiéreux encombre les étagères et le dessus de la cheminée. Il y a le vieux baromètre de mon père dont l'anneau de métal doré est cassé. Comme souvent, je suis surpris de n'avoir pas pensé à y revenir de si longtemps ; il me semble, six mois ou un an, au moins. J'ai sali dans l'entrée. J'ai donc passé la serpillière, puis je suis rentré la rincer. Revenant vers la porte palière avec ma serpillière, je vois par l'œilleton trois jeunes hommes qui nettoient à ma place. Ils sont à genoux, ils passent la serpillière. Je me sens un peu coupable et, en même temps, je sais qu'il n'y a pas de raison. Ils avaient qu'à me laisser le temps de finir le boulot. Je sais que ce sont les voisins d'en face et je crois savoir qu'ils sont homo. Ça m'étonne un peu, aussi, qu'ils soient trois.</i></p>	<p><i>A raíz de mi análisis de la Estancia del Sello, del Vaticano, les propongo un ejemplo de trabajo analítico que puede presentar alguna analogía con esta comparación de un cuadro antiguo y uno restaurado. He aquí un sueño personal:</i></p> <p><i>Volví por primera vez a este viejo apartamento que tengo. Se parece al primer alojamiento que ocupé cuando vine a instalarme en París, calle Popincourt, con vista a un patio mugriento. Una cantidad de objetos anticuados y polvorrientos congestionan los estantes y el remate de la chimenea. Está el viejo barómetro de mi padre cuyo anillo de metal dorado está roto. A menudo me sorprende no haber vuelto durante tanto tiempo; me parece que seis meses o un año como mínimo. Ensucié la entrada. Pasé entonces la bayeta, y luego volví a entrar para enjuagarla. Volviendo hacia el descanso de la puerta con mi bayeta, veo por el ocular tres jóvenes que limpiaban en mi lugar. Están de rodillas, pasan la bayeta. Me siento un poco culpable y, al mismo tiempo, sé que no hay razón. Tenían que haberme dado tiempo para terminar el trabajo. Sé que son los vecinos de enfrente y creo saber que son homo. Eso me asombra un poco, así como el que sean tres.</i></p>

<p><i>Un couple, c'est quand même plus fréquent. Je suspends donc mon geste et je reste dans l'appart. Mon premier réflexe est alors d'ouvrir une fenêtre ; il y en a une juste à gauche de la porte. Elle est voutée, composée de carrés de vitre assez petits, une menuiserie en bois à la peinture fatiguée ; je cherche l'ouverture ; je vois des fentes, peut-être une au centre, mais pas de poignée ; un loquet se laisse apercevoir sur la droite, un peu rouillé, mais je peux ouvrir par là.</i></p>	<p><i>Un par es cuanto menos más frecuente. Suspendo pues mi trabajo y me quedo en el apartamento. Mi primer reflejo es entonces abrir una ventana: hay justo una a la izquierda de la puerta. Es abovedada, compuesta por vitrales cuadrados bastante pequeños, una carpintería en madera para la pintura fatigada; busco la apertura; veo hendiduras, quizá una en el centro, pero no veo empuñadura; un pestillo se deja percibir a la derecha, un poco oxidado, pero puedo abrir por ahí.</i></p>
<p><i>J'avais allumé de nombreuses bougies disposées un peu partout. Avec le courant d'air, la flamme de certaines lèches le corps des autres, et elles se courbent puis curieusement se redressent, pour se recourber encore et se redresser. L'une d'elle est quasiment consumée par la flamme d'à côté : elle est devenu toute noire, un peu plus mince, mais toujours aussi longue. Je suis un peu catastrophé par ce mic-mac, mais ça va, ce n'est pas dramatique.</i></p>	<p><i>Había encendido muchas velas dispuestas un poco por todas partes. Con la corriente de aire, la llama de algunas lame el cuerpo de las otras, y se curvan enderezándose luego de manera curiosa, para doblarse más y enderezarse. Una de ellas está casi consumida por la llama del lado: se puso toda negra, un poco más flaca, pero siempre muy larga. Estoy en medio de una catástrofe por ese lío, pero está bien, no es dramático.</i></p>
<p><i>Il m'est arrivé très souvent d'avoir ce genre de rêve : je retourne dans un vieil appartement ou une vieille maison que je possède, mais que j'avais oubliée.</i></p>	<p><i>Me sucede a menudo tener este tipo de sueños: regreso a un viejo apartamento o a una casa antigua que yo poseía, pero que había olvidado.</i></p>
<p><i>C'est évidemment une figuration de la mémoire inconsciente. J'ai également entendu ce genre de rêve chez bon nombre d'analysants. J'avais renversé mon assiette un jour plus tôt, dans la cuisine, et j'avais dû passer la serpillière. Bien sûr, je n'aime pas ça ; c'est très bête de renverser son diner, il est perdu, et en plus il faut nettoyer. Ça m'avait</i></p>	<p><i>Es por supuesto una representación de la memoria inconsciente. He escuchado igualmente este tipo de sueños en numerosos analizantes. Había volteado un plato un día antes en la cocina y debí pasar la bayeta. Por supuesto, no me gusta eso; es muy estúpido voltear su cena, se perdió, y además tuve que limpiar. Eso me dio cierta cólera</i></p>

<p>rempli d'une certaine colère contre moi-même, colère dont je cherche par le rêve l'élaboration, c'est-à-dire la symbolisation : ce serait, par exemple, donner une raison à cet acte manqué. Enfin, en faire quelque chose d'autre qu'un accident absurde.</p>	<p>contra mí mismo, cólera de la que busco elaboración a través del sueño, es decir, la simbolización: eso sería por ejemplo, dar una razón a este acto fallido. En fin hacer algo distinto que un absurdo accidente.</p>
<p>Mais en fait, ça renvoie à quoi ? à effacer ce qui n'a pas réussi à s'inscrire dans le vieil appartement, l'inconscient, comme mon diners renversé qui, dépourvu de sens, est voué à l'oubli. Ce qui a déjà été effacé pour ne laisser aucune trace. Ces trois jeunes gens dans l'entrée, qui passent la serpillière, m'ont tout de suite fait penser que nous étions trois garçons dans la famille. Mon rêve dit qu'ils sont homos. Nous sommes trois à effacer les traces d'une saleté très ancienne non écrite. Laquelle ? J'ai écrit tout un livre à ce propos, sous le titre <i>Scène Primitive</i>. J'y soupçonne mes deux grands frères d'agression sexuelle à mon égard dans ma plus tendre enfance. Les éléments que je possède sont trop effacés pour que je puisse conclure quant à la nature de réalité ou de fantasme de cet acte. C'est un réel : <i>impossible</i> de savoir.</p>	<p>¿Pero en realidad, eso renvía a qué? A borrar lo que no se logró inscribir en el viejo apartamento, lo inconsciente, como mi comida volcada, desprovisto de sentido, es condenado al olvido. Lo que ya fue borrado para no dejar traza alguna. Estos tres jóvenes a la entrada, que pasan la bayeta, me han hecho pensar enseguida que éramos tres muchachos en la familia. Mi sueño dice que ellos son homos. Somos tres para borrar las huellas de una suciedad muy antigua no escrita. ¿Cuál? Escribí todo un libro al respecto, bajo el título <i>Escena Primitiva</i>. Allí sospecho de mis dos hermanos mayores con agresión sexual hacia mí, en mi más pequeña infancia. Los elementos que poseo están muy borrados para que pueda concluir en cuanto a la naturaleza de realidad o de fantasma de este acto. Es un real: <i>imposible</i> de saber.</p>
<p>Ce rêve vient me rappeler encore une fois cet inachevé de l'analyse, pourtant impossible à achever, ce qui explique d'ailleurs sa répétition. Ce rêve m'apporte-t-il quelque élément nouveau ? Ils sont trois à effacer la tâche, ce qui signifie que, si tache il y a, j'ai contribué à l'effacement. Évidemment, puisque c'est de ma mémoire dont il s'agit. Mais est-ce parce qu'elle n'avait pas, à ce moment-là, les capacités d'écriture</p>	<p>Este sueño viene a recordarme una vez más esto, lo inacabado del análisis, pero no obstante imposible de acabar, eso explica por otra parte su repetición. ¿Me aporta ese sueño algo nuevo? Son tres para borrar la tarea, lo que sugiere que si mancha (tache vrs tâche) hay, continué la borradura. Por supuesto, ya que es de mi memoria de lo que se trata. ¿Pero es porque no tenía, en ese momento, capacidad para escribir</p>

<p>d'un tel souvenir qui ne resterait qu'à l'état de trace visible, mais illisible ? Ce serait alors une forclusion. Est-ce parce que j'ai activement collaboré à l'acte que je contribue ainsi à son effacement ? Collaboration peut parfaitement s'entendre par la passivité associée à un sentiment de plaisir. Ce serait alors du refoulement.</p>	<p>un recuerdo tal, que no quedaría sino en el estado de huella visible, pero ilegible? Sería entonces una forclusión. ¿Es porque colaboré activamente en el acto que contribuí así a su borradura? Colaboración puede entenderse perfectamente como pasividad asociada a un sentimiento de placer. Sería entonces represión.</p>
<p>Y a-t-il d'autres éléments dans le rêve qui permettrait d'avancer sur la question ?</p>	<p>¿Hay otros elementos en el sueño que permitan avanzar sobre la pregunta?</p>
<p>Ayant constaté le labeur des trois jeunes gens, je me tourne aussitôt vers la fenêtre avec l'idée de l'ouvrir. Je ne vois qu'une fente sans poignée. C'est transparent : je ne vois qu'un sexe féminin sans phallus. Je me détourne donc de l'homosexualité suggérée par la séquence précédente pour me consacrer aux femmes, mais en y cherchant, comme tout le monde, un phallus là où il n'y en a pas. L'ouverture s'avère impossible dans un premier temps.</p>	<p>Habiendo constatado la labor de los tres jóvenes volví a la ventana con la idea de abrirla. No veo más que una hendidura sin empuñadura. Es transparente: no veo sino un sexo femenino sin falo. Me desvío entonces de la homosexualidad sugerida por la secuencia precedente, para consagrarme a las mujeres, pero buscando en ellas, como todo el mundo, un falo allí donde no lo hay. La apertura resulta imposible en un primer tiempo.</p>
<p>L'ouverture, c'est-à-dire l'écriture de cet autre réel impossible à faire entrer dans le registre des significations, le sexe féminin. Mais je me récupère quand même en trouvant sur le côté, sous la forme d'un loquet, le phallus : le loquet permet d'ouvrir la fenêtre, le phallus restitue cette fente incompréhensible dans le registre du sens. Il me fait penser au verrou de la peinture de Fragonard :</p>	<p>La apertura, es decir la escritura de este otro real imposible de hacer entrar en el registro de las significaciones, el sexo femenino encontrándose al lado, en la forma de un pestillo, el falo: el pestillo permite abrir la ventana, el falo restituye esta hendidura incomprendible en el registro del sentido. Me hace pensar en el cerrojo de la pintura de Fragonard:</p>



Jean-Honoré Fragonard, _Le Verrou / El cerrojo

On remarquera dans les plis du rideau rouge la figure du sexe féminin dont je cherche à me détourner dans le rêve pour trouver à la place le verrou autorisant l'ouverture. Dans l'œuvre de Fragonard, c'est sa fermeture qui va autoriser l'ouverture, mais il garde ici son caractère d'outil de la vie quotidienne tandis que, dans mon rêve, il a pris la forme symbolique de l'objet nécessaire à ce but. Pour ouvrir le féminin, il faut un phallus ; les bougies sont ces phallus qui bandent et débandent, se nuisant l'un l'autre. Se sont mes amours multiples se consumant au souffle venu de la fente enfin découverte. La seule bougie noire s'avère ainsi trace d'une homosexualité primitive supposée.

Que vient faire là le baromètre de mon père ? Son anneau doré est cassé. Il y a eu

Se notará en los pliegues de la cortina roja, la figura del sexo femenino del que busco desviarme en el sueño por encontrar en el lugar, el cerrojo que autoriza la apertura. En la obra de Fragonard, es la cerradura la que autoriza la apertura, pero mantiene aquí el carácter de herramienta de la vida cotidiana, mientras que, en mi sueño, ha tomado la forma simbólica del objeto necesario para este objetivo. Para abrir lo femenino se requiere de un falo; las velas son estos falos que se erectan y se distienden dañándose uno a otro. Son mis amores múltiples consumándose al soplo que llega de la hendidura desc-abierta (découverte) por fin. La única vela negra resulta ser así huella de una homosexualidad primitiva supuesta.

¿Qué viene a hacer allí el barómetro de mi padre? Su anillo dorado está roto. Hubo como una

<p>comme une cassure de l'anneau de mariage. Il vient faire la pluie et le beau temps sur mes aventures. Comme suite au courant d'air issu de la fenêtre ouverte, j'ai eu vent des amours tumultueuses de mon père et des deux demi-soeurs qu'il nous a conçues hors de la maison. Je n'en ai eu vent qu'après la mort de mes deux parents, par, à ma porte, un coup de sonnette de l'une d'elle qui souhaitait me connaître. L'anneau cassé vient rappeler que ce qui souffle le chaud et le froid, c'est la castration. La forme ronde vient plutôt rappeler l'orifice féminin que j'avais interprété ainsi dans mon enfance : il y avait là une cassure, organisant le tempérament.</p>	<p>ruptura del anillo de boda. Resulta ser la lluvia y el buen tiempo en mis aventuras. Como consecuencia de la corriente de aire de los amores tumultuosos de mi padre, y de dos de mis hermanastras que él concibió por fuera de la casa. No supe sino después de la muerte de mis dos padres, por, un timbrazo a mi puerta, de una de ellas que quería conocerme. El anillo roto viene a recordar que lo que sufre de calor y frío es la castración. La forma redonda viene más bien a recordar el orificio femenino al que había yo, interpretado así en mi infancia: había allí una ruptura organizando el temperamento.</p>
<p>Beaucoup de choses ont été effacées dans la restauration de <i>L'Ecole d'Athènes</i>. Le « + » et les deux points du signe « % », empêchant qu'on retrouve leur signification fonctionnelle d'opérateurs arithmétiques. Mon verrou ressemble à ça : un opérateur arithmétique, celui qui autorise la division sexuelle, mais pas forcément le rapport. Effacé au centre de la fenêtre, il réapparaît sur le bord, mais sous forme cryptée, un peu comme le signe « % », volontairement choisi par Raphaël pour son antiquité. C'est en retournant à l'ancien appartement c'est-à-dire à une photo – c'est-à-dire à un souvenir que l'on peut retrouver les lettres manquantes (les deux points de « % ») et les significations manquantes (le signe moyenâgeux de la division). L'un des effacements (« % ») est dû à la culture qui a modifié ses codes. L'autre (« % ») à la restauration qui</p>	<p>Muchas cosas fueron borradas en la restauración de la <i>Escuela de Atenas</i>. El « + » y los dos puntos del signo « % », impidiendo que se encuentre su significación funcional de operadores aritméticos. Mi cerrojo se parece a eso: un operador aritmético, el que autoriza la división sexual, pero no forzosamente la relación. Borrado en el centro de la ventana, reaparece en el borde, pero bajo forma encriptada, un poco como el signo « % », voluntariamente elegido por Rafael por su antigüedad. Es volviendo al antiguo apartamento, es decir a una foto – es decir a un recuerdo que se puede encontrar las letras faltantes (los dos puntos de « % ») y las significaciones faltantes (el signo en la edad media de la división). Una de las borraduras (« % ») se debió a la cultura que modificó sus códigos. El otro (« % ») a la restauración que tomó por</p>

<p>a pris pour des craquelures ce qui était lettre. La présence d'une craquelure tout près, encore visible après restauration, permet de comprendre néanmoins le zèle des restaurateurs.</p>	<p>grietas lo que era una letra. La presencia de una grieta muy cercana, visible aún luego de la restauración, permite comprender no obstante el celo de los restauradores.</p>
<p>En deçà de ces cryptages, quelque chose reste au-delà du seuil de la maison. Ça ne rentre même pas dans la mémoire inconsciente. A entendre : là, tout est effacé, ou peut-être même : là, rien n'a été inscrit. Ou encore : la seule chose qui a pu s'écrire, c'est qu'il y a eu quelque chose de sale que les trois frères ont effacé. Le quelque-chose en lui-même n'est donc plus accessible. Seule reste la trace de l'effacement, illisible plus avant.</p>	<p>De este lado de los encriptados, algo queda más allá del límite máximo de la casa. Eso no vuelve a entrar ni siquiera en la memoria inconsciente. A escuchar: allí todo está borrado o, quizás incluso: allí nada fue inscrito. O aún más: la única cosa que pudo escribirse, es que hubo algo sucio que los tres hermanos borraron. La cosa en sí misma no es entonces accesible. Sólo queda la huella de la borradura, ilegible desde antes.</p>
<p>La barre du verrou nous renvoie à la barre du Δ effacée au profit d'un Λ. J'avais dit en effet qu'ΕΠΟΓΔΟΩΝ signifiait le saut d'une octave, tandis qu'ΕΠΟΓΛΟΩΝ ne signifie rien.</p>	<p>La barra del cerrojo nos envía a la barra de Δ borrada en provecho de un Λ. Había dicho en efecto que ΕΠΟΓΔΟΩΝ significaba el salto de una octava, mientras que ΕΠΟΓΛΟΩΝ no significaba nada.</p>
<p>Un seul trait, plus que lettre, devient l'opérateur du saut du non-sens au sens. Tel est le phallus qui fait franchir la porte entre ce qui est écrit, codé, et ce qui n'est qu'inscrit comme trace illisible, irrémédiablement effacé. Cela vaut pour la mémoire du passé le plus archaïque comme pour l'écriture du sexe. La fente du féminin, comme la craquelure dans la fresque, ne permet pas l'ouverture de la signification. Il faut en passer par l'opérateur phallique. Mon passage immédiat de la porte à la fenêtre peut être lu comme le détournement d'un orifice à l'autre, de l'anal au vaginal, ce dernier restant aussi hermétique que le</p>	<p>Un sólo trazo, más que letra, se vuelve operador del salto del no sentido al sentido. Tal es el falo que hace franquear la puerta entre lo que está escrito, codificado, y lo que no está sino inscrito como huella ilegible, irremediablemente borrada. Esto vale para la memoria del pasado, el más arcaico como para la escritura del sexo. La raja de lo femenino, como la grieta en el fresco, no permite la apertura de la significación. Hay que pasar por el operador fálico. Mi pasaje inmediato de la puerta a la ventana puede ser leído como el giro de un orificio a otro, del anal al vaginal, éste último permaneciendo también hermético como el recuerdo</p>

<p>souvenir effacé, et donc métaphore de l'ininscriptible, qui ne peut même pas être entendu autrement qu'un effacement, celui du phallus, soit, une castration.</p>	<p>borrado y entonces, metáfora de lo que no se puede inscribir, que no se puede ni siquiera ser escuchado de otro modo que una borradura: la del fallo, o sea, una castración.</p>
<p>La même question se pose pour le trait vertical qui manque au VII pour faire un VIII.</p>	<p>La misma pregunta se formula para el trazo vertical que falta en el VII para que sea un VIII.</p>
<p>Le temps l'aurait-il effacé, ou n'a-t-il jamais été là ? C'est un peu la question de mon souvenir. Est-il un fantasme forgé ultérieurement venant recouvrir le vide du sexe féminin ?</p>	<p>¿El tiempo lo borró o, nunca estuvo ahí? Es un poco la pregunta de mi recuerdo. ¿Es un fantasma forjado posteriormente el que viene a recubrir el vacío del sexo femenino?</p>
<p>Au fait, c'était déjà la même question avec le Λ qui laisse un espace de signification ouvert entre ses jambes. La restauration, qui en pince pour la signification, aimerait bien combler les vides afin que le sens surgisse de partout. Dans le cas du Λ on pourrait boucher un trou mais on ne le fait pas, dans celui du VII on le rebouche, mais c'est toujours pour occulter le trou du non-sens.</p>	<p>En efecto, era la misma pregunta con el Λ que deja un espacio de significación abierto entre sus piernas. La restauración, que en pinza por la significación, gustaría de colmar los vacíos con el fin de que el sentido surgiese por todas partes. En el caso del Λ se podría tapar un agujero pero no se lo hace, en el del VII se lo vuelve a tapar, pero es para ocultar siempre el agujero del sin sentido.</p>
<p>Le réel définit comme l'impossible déploie ici ses multiples occurrences. Il se dévoile dans le goût des artistes et des humains en général pour les énigmes. Proposer cet incroyable sodoku qu'est ΕΠΟΓΛΟΩΝ témoigne de cet effort pour se prouver à soi-même et au monde qu'on peut les maîtriser : on sait en construire, on sait les interpréter. Le champ mathématique est particulièrement efficace à cet effet. On peut y pratiquer la déduction platonicienne (des idées à la réalité) plutôt que l'induction aristotélicienne (du réel à la signification). La chose se</p>	<p>Lo real definido como lo imposible despliega aquí sus múltiples ocurrencias. Se revela en el gusto de los artistas y de los humanos en general por los enigmas. Proponer este increíble sudoku que es el ΕΠΟΓΛΟΩΝ testimonia de este esfuerzo para probarse a sí mismo y al mundo que se los puede dominar: se lo sabe construir, se lo sabe interpretar. El campo matemático es, particularmente eficaz a este respecto. En él se puede practicar la deducción platónica (de las ideas a la realidad) mejor que la inducción aristotélica (de lo real a la significación). La cosa se complica</p>

<p>complique lorsqu'intervient le temps : là, dans les craquelures qui s'installent inscrivant du non-sens mêlé au sens, dans les effacements qui se produisent, renvoyant des écritures sensées à l'oubli, là apparaît quelque chose d'impossible à maîtriser : un réel. Une autre forme d'éénigme vient titiller la curiosité, mais malgré l'examen attentif des indices, un reste s'impose avec la prudence requise quant aux conclusions.</p>	<p>cuando interviene el tiempo: allí, en las grietas que se instalan inscribiendo el sin sentido mezclado con el sentido, en las borraduras que se producen, al renovar las escrituras condenadas al olvido, allí aparece algo de lo imposible de dominar: un real. Otra forma de enigma viene a cosquillear la curiosidad, pero a pesar del examen atento de los indicios, un resto se impone con la prudencia requerida en cuanto a las conclusiones.</p>
<p>Ici revient la balance de la justice qui, entre prudence et tempérance, retient le tranchant de son épée. Le philosophe en prend de la graine, optant de ne pas choisir entre Platon et Aristote, le ciel et le terre. Le psychanalyste y lit une métaphore de la castration, où le doigt pointé de Platon défie la main à plat d'Aristote, tandis que les années d'enfances de Raphaël nous bravent du regard, nous posant à tous la question de l'ambiguïté sexuelle, sous-tendue par la castration. C'est là où le particulier de son histoire, le particulier de la mienne, rejoignent l'universel de la structure commune à tous les êtres parlants.</p>	<p>Aquí vuelve de nuevo la balanza de la justicia que, entre prudencia y temperancia, retiene el filo de su espada. El filósofo toma de ello la semilla, optando por no elegir entre Platón y Aristóteles, el cielo y la tierra. El psicoanálisis lee allí una metáfora de la castración, donde el dedo señalado de Platón desafía completamente la mano de Aristóteles, mientras que los años de infancia de Rafael nos enfrentan con la mirada, formulándonos a todos la pregunta por la ambigüedad sexual, que subyace a la castración. Es ahí donde lo particular de su historia, lo particular de la mía, se reúne con lo universal de la estructura común a todos los seres hablantes.</p>
<p>Contrairement au champ philosophique, il me semble que le champ psychanalytique requiert la parole subjective, telle que celle qui vous transmet mes rêves. Car ce champ n'est pas non plus scientifique, il ne s'intéresse pas aux objets du monde, mais entend ouvrir la parole du sujet. C'est pourquoi mon interprétation de ces fresques ne prétend à nulle objectivité et admet d'avance toute critique de projection.</p>	<p>Contrariamente al campo filosófico, me parece que el campo psicoanalítico requiere de la palabra subjetiva, tal como la que les transmite mis sueños. Porque este campo no es tampoco científico, no se interesa en los objetos del mundo sino que se propone abrir la palabra del sujeto. Es la razón por la cual mi interpretación de estos frescos no pretende objetividad alguna y admite por adelantado, toda crítica de proyección.</p>

Richard Abibon	Richard Abibon
30/09/12	30/09/12