

polémico libro, Lee Edelman propone una nueva ética radical e in-
 nte desde la teoría queer. Su objetivo principal es analizar la figura
 sidente del Niño, que es el eje de las políticas universales del «futuris-
 ductivo». Para Edelman las personas queer, con sexualidades raras
 arias, podrían enfrentarse a esta idea y ser la encarnación de una
 antisocial y narcisista que niega el futuro.

El futuro, Edelman insta a las personas queer a abandonar las posi-
 ómodas o integradas, y a asumir la fuerza de una negatividad que él
 con la ironía, el goce y, en última instancia, con la pulsión de muerte.



Para ilustrar su tesis, Edelman analiza
 algunos textos clásicos de la literatura,
 y especialmente dos famosas pelícu-
 las de Alfred Hitchcock: *Con la muerte*
en los talones, donde el sádico Leonard
 pisa la mano que sostiene a la pareja
 (hetero) que está colgando al borde del
 abismo, y *Los pájaros*, con su terror
 desconcertante y su predilección por
 los niños.

El libro amplía el alcance de la teoría psicoanalítica contemporánea no solo
 de la literatura y el cine, sino también a debates políticos actuales,
 el matrimonio igualitario, la paternidad/maternidad de las personas LGBT
 y la homofobia de los grupos religiosos integristas.

El libro ha abierto un interesante debate en el activismo queer sobre la posi-
 ción de una política negativa y las paradojas de una teoría queer antisocial.

El extraordinario texto de Edelman muestra que la dignidad paradójica de la
 teoría sería su negativa a creer en un futuro redentor, su apuesta por lo
 irracional, y por la crueldad inherente a la sexualidad.»

Leo Bersani

Traducción de Javier Sáez y Adriana Baschuk



IBIC/ JFSK



NO

AL FUTURO

LA TEORÍA QUEER Y LA PULSIÓN DE MUERTE

Lee Edelman



G

No al futuro

La teoría queer y la pulsión de muerte

Lee Edelman



BARCELONA - MADRID

*A David Miller,
cuya amistad,
como su talento por lo novelesco,
aporta al mundo,
y a aquellos con quienes lo comparte,
un estilo que es sólo suyo.*

© Lee Edelman, 2004

© Editorial EGALÉS, S.L. 2014

Cervantes, 2. 08002 Barcelona. Tel.: 93 412 52 61

Hortaleza, 62. 28004 Madrid. Tel.: 91 522 55 99

www.editorialegales.com

ISBN: 978-84-15899-51-8

Depósito legal: M-7054-2014

© Traducido por: Javier Sáez y Adriana Baschuk

Maquetación: Cristhian González

Diseño de cubierta: Nieves Guerra

Imprime: Safekat. Laguna del Marquesado, 32 - Naves K y L.

Complejo Neural. 28021 - Madrid

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro español de derechos reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	13
1. El futuro es cosa de niños	17
2. <i>Sinbomosexualidad</i>	63
3. La compulsión de la compasión	117
4. No al futuro	181

El/la lector/a encontrará en el texto algunos neologismos inventados por el autor de este libro, como socialidad, figural, familiar, familiarismo, *sinthomosexual*, *queeridad*, desrealización, literalización, etc. En aras de la fidelidad a la traducción, los hemos traducido como tales, como neologismos, en castellano. Otros conceptos como fantasmático, lo Real, lo Imaginario, lo Simbólico, *jouissance*, *sinthome*, etc. pertenecen a la terminología psicoanalítica lacaniana.

También hay en el texto numerosos juegos de palabras, muchos con connotaciones sexuales. Hemos traducido los que tienen equivalente en castellano, y los que son intraducibles los hemos señalado en notas a pie de página.

Asimismo encontrará a menudo una sintaxis compleja y extrema que forma parte del estilo de escritura del autor en el original inglés, que imita en cierto modo el estilo barroco y complejo de Jacques Lacan.

JAVIER SÁEZ Y ADRIANA BASCHUK

AGRADECIMIENTOS

Las siguientes personas han tenido un papel importante en la elaboración de este libro. Algunas de ellas me invitaron a dar conferencias que más tarde se convirtieron en capítulos; otras me plantearon preguntas que afinaron o ayudaron a clarificar sus contenidos. Algunas de estas personas me ayudaron a preparar el texto y las imágenes utilizadas para ilustrarlo, y otras fueron de gran utilidad en la edición y el diseño de este libro que ahora se publica. Y otras, lo sepan o no, me dieron el valor de llevar estas ideas tan lejos como fuera necesario. Todas ellas, cada una a su manera, me dieron esa compañía intelectual sin la cual un proyecto como este no se habría mantenido. Es un placer citar aquí sus nombres y reconocer su importancia en esta obra: Richard Allen, Nancy Armstrong, Matthew Bell, Courtney Berger, Lauren Berlant, Leo Bersani, John Brenkman, Judith Brown, Amy Ruth Buchanan, Oliver Buckton, Bonnie Burns, William Cain, Robert Caserio, Jane Chance, Rey Chow, Douglas Crimp, Andrew Cunningham, Sheila Emerson, Diana Fuss, Jane Gallop, Marjorie Garber, Jonathan Goldberg, Sam Ishii Gonzales, Ellis Hanson, Jonathan Gil Harris, Sonia Hofkosh, Judith Hoover, Barbara Johnson, Elizabeth Langland, Kate Lothman, Robert K. Martin, Pamela Matthews, Madhavi Menon, David McWhirter, Helena Michie, D. A. Miller, Leland

Monk, Michael Moon, Paul Morrison, Mary Ann O'Farrell, Joe Parenteau, Donald Pease, Frances Restuccia, Valerie Rohy, Eve Kosofsky Sedgwick, Ashley Shelden, Catharine Spencer, Henry Turner, Rebecca Walkowitz y Ken Wissoker.

Una mención especial de agradecimiento para Alan, Erica, Larry, Joni, Leah, Avi, Sam, Greg, Doug, Brian y Ben. Lo quierán o no, también son parte de este libro.

Mi deuda con Joseph Livvak entra en una categoría especial, y sigue aumentando más allá de mi capacidad para pagarla. Su generosidad, tanto emocional como intelectual, mejora cada cosa que toca, y me considero especialmente afortunado de poder disfrutarla tanto.

También me gustaría agradecer al consejo de administración del Tufts College por patrocinar el año sabático durante el cual me dediqué a terminar este libro. También quiero agradecer a Susan Ernst, la decana de Arte y Ciencias, por aportar los fondos necesarios para pagar las imágenes que aparecen en el texto. Los capítulos siguientes, en diferentes formatos, y en todos los casos más breves, han sido ya publicados. Agradezco a los editores el darme su permiso para incluirlos aquí.

El capítulo 1 fue publicado, en una versión anterior, como «The Future is Kid Stuff: Queer Theory, Disidentification, and the Death Drive», en *Narrative* (enero 1998).

Una gran parte de lo que aparece ahora como capítulo 2 fue publicado originalmente como «Sinthom-osexuality» en *Aesthetics Subjects*, editado por Pamela R. Matthews y David McWhirter; derechos de autor de 2003 son de Regents of the University of Minnesota. Reeditado con el permiso de University of Minnesota Press.

La mayor parte del capítulo 4 fue publicada originalmente en *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, editado por Richard Allen y S. Ishii Gonzales (BFI, 1999).

¿Acaso no hay algo en el discurso del psicoanálisis que nos sugiere que toda substancia, toda persistencia del mundo como tal debe ser abandonada?

JACQUES LACAN
Seminario 20. Aún

Sí, yo estaba pensando: vivimos sin un futuro. Esto sí que es raro [queer]...

VIRGINIA WOOLF
Diario de una escritora

1. EL FUTURO ES COSA DE NIÑOS

Durante la primavera de 1997, antes de que el ataque de la derecha a su presidencia lograra por fin desangrarla, Bill Clinton fue el protagonista de una polémica menor que, sin embargo, fue bastante significativa. Su aparición junto a su mujer y su hija en una serie de anuncios públicos patrocinados por el Consejo de la Publicidad, una asociación sin ánimo de lucro, «generó preguntas» según *The New York Times* «sobre dónde termina la política y dónde empieza el servicio público». Estas preguntas, al menos para quienes las plantearon, reflejaban una preocupación sobre si el hecho de presentarse públicamente en una serie de anuncios impresos y de vídeo en apoyo de un grupo que se identificaba a sí mismo como la Coalición para los Niños de América (Coalition for American's Children) podría alimentar la popularidad del Presidente con los votantes al mostrar su compromiso con una serie de valores generalmente entendidos como externos a la política: valores que tratan sobre la familia, por supuesto, pero que se centran en la protección de los niños. Al mostrar al *Presidente*, en palabras de *The New York Times*, como «un padre preocupado, y gran trabajador», como alguien comprometido con el bienestar de aquellos que no se pueden valer por sí mismos, y específicamente como «el defensor de los niños, en temas como

la educación y las drogas», estos anuncios públicos parecían aumentar su estatura moral y, con ello, su proximidad con el electorado americano, o al menos eso temía Alex Castellanos, un republicano experto en medios de comunicación. «Esta es la imagen del padre», se quejaba en las páginas del *Times*, «este es el papá oso, este es el jefe del hogar político. Esto le ayuda enormemente».¹

Pero lo que más le ayudaba en esa llamada pública en nombre de los niños de América era un consenso social, el hecho de que nadie puede negarse a tal llamado. De hecho, aunque estos anuncios públicos terminaban con el tipo de retórica florida asociada con las refidas campañas políticas («Estamos luchando por los niños. ¿Tú de qué lado estás?»), esa retórica estaba reconociendo que en este tema, como en una banda de Moebius ideológica, solo estaba *permitido* un lado. Este «auto-evidente» unilateralismo —la afirmación de un valor no cuestionado porque es obviamente incuestionable, como el de la inocencia de El Niño, que necesita de nuestra defensa— es precisamente lo que distingue los anuncios de servicio público del discurso partidista de la argumentación política. Pero yo sugiero, además, que es eso lo que hace que este anuncio sea tan opresivamente político. Político no en los términos partidistas del experto en medios de comunicación, sino político en un sentido mucho más retorcido: político en la medida en que la fantasía subyacente a la imagen del Niño moldea invariablemente la lógica con la que lo político mismo debe ser pensado. Esta lógica nos empuja, en la medida en que nos consideramos políticamente responsables, a someternos a un marco de debate político —y, en realidad, de terreno político— definido en los términos de lo que este libro denomina *futurismo reproductivo*: términos que imponen un límite ideológico al discurso político como tal, preservando en este pro-

ceso el privilegio absoluto de la heteronormatividad al hacer impensable la posibilidad de una resistencia queer² ante este principio organizador de las relaciones colectivas, dado que la deja fuera del terreno político.

De este modo, la política, por muy radicales que sean los medios con que determinados electores intenten producir un orden social más deseable, permanece conservadora en el centro porque está operando para *afirmar* una estructura, para *autentificar* un orden social que intenta después transmitir al futuro en la forma de su Niño interior. Ese Niño se mantiene como un horizonte perpetuo de cada política reconocible, como el beneficiario fantasmático de cada intervención política. Incluso quienes defienden el derecho al aborto, cuando promueven la libertad de las mujeres a controlar sus propios cuerpos por medio de la elección reproductiva, a menudo enmarcan su lucha política en una copia de la de sus enemigos antiabortistas como una «lucha por nuestros niños, por nuestras hijas y nuestros hijos» y, por tanto, como una lucha por el futuro.³ En este caso, ¿qué significaría *no* estar «luchando por los niños»? ¿Cómo podría uno tomar partido por el *otro* «lado» cuando elegir cualquier lado necesariamente nos condiciona a ponernos *del lado de* porque estamos siempre eligiendo un lado *interno*, un orden político que remite siempre al Niño como la

i. *Queer* en inglés es un insulto homófobo, equivalente a insultos como maricón, bollera, o raro. Desde hace unas décadas ha sido reapropiado por ciertos grupos activistas para designar una posición militante, radical y desafiante al orden heterocentrado, a las identidades esencialistas y a los dispositivos de normalización sexual. Dado que no hay una palabra unívoca para traducir *queer* al castellano y que se utiliza a menudo en países de habla hispana para traducir *queer* al dejar la palabra como tal en el texto. (Todas las notas con numeración romana, a pie de página, son notas de l@s traductor@s. Las notas del autor van al final de cada capítulo.)

imagen del futuro que se persigue? Aunque es increíble y contra todo razonamiento, mi proyecto reivindica precisamente ese espacio que «la política» hace impensable: un espacio exterior al marco en el que se concibe la política tal y como la conocemos y, por ende, exterior también a ese conflicto de perspectivas que comparten como presupuesto que el cuerpo político debe sobrevivir. En efecto, en el corazón de mi político abordaje, tanto con el texto cultural de la política y con la política de los textos culturales, subyace una provocación muy sencilla: que la posición privativa de la *queeridad* nombra el lado de aquellos que *no* «luchan por los niños», el lado exterior a ese consenso según el cual toda política confirma el valor absoluto del futurismo reproductivo. Los altibajos del azar político pueden medir el pulso del orden social, pero la *queeridad*, en cambio, figura, por fuera y más allá de sus síntomas políticos, el lugar de la pulsión de muerte del orden social: un lugar, ciertamente, de abyección expresada en el estigma, a veces fatal, que se deriva de entender esta figura literalmente, y por lo tanto un lugar que la política liberal aspira —y aspira a ello de forma razonable, dada su fe ilimitada en la razón— a disociar de lo queer. Como planteo aquí, la *queeridad* alcanza su valor ético más radical precisamente en la medida en que accede a ese lugar, aceptando su estatuto figuratⁱⁱ como una resistencia a la viabilidad de lo social, a la vez que insiste en lo inextricable de esta resistencia en toda estructura social.

Para fundamentar esta afirmación analizo en este libro la omnipresente invocación del Niño como emblema del valor incuestionable de la futuridad, y contra esta idea propongo

ii. *Figural* en el original en inglés. *Figural* remite a lo que es susceptible de figurarse o está en posibilidad de figurarse, y no a lo que ya es o está figurado, que sería lo *Figurativo*.

el proyecto imposible de una oposicionalidad queer que se opondría a los determinantes estructurales de la política como tal, en otras palabras, que se opondría a la lógica de la oposición. Esta formulación paradójica propone un rechazo —ese rechazo perverso tan apropiado que caracteriza a la teoría queer— de toda substanciación de la identidad, que siempre es definida oposicionalmente³ y, por extensión, un rechazo de la historia como narrativa lineal (la teleología de los pobres) donde el significado consigue revelarse él mismo —como *si mismo*— a través del tiempo. En vez de participar en este movimiento narrativo hacia un futuro político viable, en vez de perpetuar la fantasía de una realización eventual del significado, lo queer viene a figurar la barra sobre cualquier realización de la futuridad; la resistencia, interna a lo social, a toda estructura o forma social.

En lugar de rechazar, con un discurso liberal, esta adscripción de la negatividad con lo queer, mi propuesta es que podríamos considerar aceptarla, e incluso adoptarla. No con la esperanza de forjar así un orden social más perfecto (tal esperanza, después de todo, solo reproduciría ese mandato imperativo del futurismo y, como todo orden, asimismo ocasionaría la negatividad de lo queer) sino más bien para rechazar la insistencia de la esperanza misma como afirmación, que es siempre afirmación de un orden cuyo rechazo se registrará como impensable, irresponsable, inhumano. ¿Y la baza de la afirmación? Siempre la misma pregunta: ¿y si no es esto, entonces qué? Siempre la demanda de traducir la insistencia, la *fuertza* pulsional, de la negatividad en alguna postura determinada o «posición» cuya determinación entonces la negaría: siempre el imperativo de encerrarla en alguna *forma* estable y positiva. Cuando propongo que podríamos intentar algo que seguramente es imposible —retirar nuestra lealtad, por muy

obligatoria que sea, a una realidad basada en el esquema piramidal Ponzi del futuro reproductivo—, no pretendo proponer un «bien» que quedará así asegurado. Al contrario, quiero insistir en que nada, y mucho menos eso que llamamos el «bien», puede nunca suponer una garantía en el orden de lo Simbólico. Al abjurar de la fidelidad a un futurismo que siempre pagamos a nuestras expensas (aunque como sujetos simbólicos destinados a figurar la ruina de lo Simbólico estemos sujetos a la necesaria contradicción de intentar volver su inteligibilidad contra él mismo), podríamos de forma figurada dar nuestro voto a «ninguno de los anteriores», dando la primacía a un *no* constante en respuesta a la ley de lo Simbólico, lo que evocaría el acto fundacional de esa ley, su negación auto-constituyente. El optimismo estructurante de la política al que nos vincula el orden del significado, estableciendo una esperanza perpetua de alcanzar el significado por medio de la significación, es siempre, diría yo, una negación de este acto primario, constitutivo y negativo. Las diversas positivities generadas a su paso por la lógica de la esperanza política dependen de la ilusión matemática de que las negaciones negadas podrían de algún modo escapar a tal negatividad, en vez de redoblarla. Por tanto, mi polémica se la juega en una apuesta sin esperanza: que tomar la negatividad de lo Simbólico al pie de la letra de la ley, que escuchar la persistencia de algo interno a la razón que la razón rechaza, que volver la fuerza de la *queeridad* contra todos los sujetos, por muy *queers* que sean, puede permitirnos un acceso a la *jouissance*ⁱⁱⁱ que nos define y nos niega al mismo tiempo. Mejor aún: puede exponer la constancia, lo inevitable.

iii. En francés en el original. Es un término de Lacan que se traduce en castellano como *goce*.

ble de tal acceso al goce en el orden social mismo, aunque ese orden solo pueda acceder a su constante acceso al goce mediante el proceso de abyectar sobre lo *queer* esa constancia del acceso.

A diferencia de lo que Theodor Adorno describe como esa «determinación con la que un hombre se aferra a sí mismo, como a algo totalmente seguro y substancial», la *queeridad* de la que yo hablo nos separaría deliberadamente de nosotros mismos, de la seguridad de *conocer*nos a nosotros mismos y por tanto de *conocer* nuestro «bien».⁴ Esta *queeridad* propone, en lugar del bien, algo que prefiero llamar «mejor», aunque no promete, en más de un sentido, absolutamente nada. Quiero relacionar este algo mejor con la descripción que hace Lacan de lo que él llama la «verdad», donde la verdad no asegura la felicidad, ni siquiera, como Lacan señala claramente, el bien.⁵ En su lugar, solo nombra esa insistente particularidad del sujeto, que es imposible articular totalmente y «aspira a lo real».⁶ Así, Lacan escribe sobre esta verdad lo siguiente:

Lo mejor que podemos encontrarle como cualidad es la de ser el verdadero *Wunsch*^v que estaba en el principio de un comportamiento extraviado o atípico.

Este *Wunsch* lo encontramos en su carácter particular irreductible, como una modificación que supone como única normativización la de una experiencia de placer o de pena, experiencia última de la que brota y a partir de la cual se conserva en la profundidad del sujeto bajo una forma irreductible. El *Wunsch* no tiene el carácter de una ley univer-

iv. Término alemán que utiliza Freud para referirse al deseo en el sentido psicoanalítico.

sal, sino por el contrario el de la ley más particular —incluso si es universal el que esta particularidad se encuentre en cada uno de los seres humanos—. ⁷

Al igual que la *queeridad*, vinculada de forma irreducible a lo «aberrante y atípico», a aquello que escuece la «normalización», la verdad encuentra su valor no en un bien susceptible de ser generalizable, sino en esa pertinaz particularidad que vacía toda noción de un bien general. De este modo, adoptar la negatividad queer puede no tener ninguna justificación, si la justificación exige de ella que se refuerce algún valor social positivo; más bien, su valor reside en el desafío al valor tal y como es definido por lo social, y por tanto en su radical desafío al valor mismo de lo social como tal.⁸

Al figurar un rechazo a la creencia obligatoria en el valor supremo de la futuridad, y al rechazar también cualquier esperanza secundaria en un acceso dialéctico al significado, lo queer arrebató al orden social el fundamento en el que se sustentaba: la fe en la realidad consistente de lo social y, por extensión, del sujeto social; una fe que la política, ya sea de izquierdas o de derechas, afirma implícitamente. Al desinvertir a la política de sus adornos temáticos, y al acotar la singularidad de sus diversas propuestas para la organización social, lo queer insiste en que la política es siempre una política del significante, o incluso de lo que Lacan denomina a menudo como «la letra». Esta política sirve para apuntalar una realidad siempre desamarrada de la significación y sin garantías. Por supuesto, afirmar esto no supone negar los casos de violencia que a menudo perturbaban la realidad social o la aparente consistencia con la que nos soporta y, por lo tanto, con la que nos carga. Se trata más bien de sugerir que la *queeridad* muestra el carácter oblicuo de nuestra relación con lo que experimentamos en y cómo

nuestra realidad social, alertándonos sobre las fantasías que son necesarias estructuralmente para mantenerla, y captando estas fantasías a través de las lógicas figurales, es decir, las estructuras lingüísticas que las conforman. Si apunta efectivamente a intervenir en la reproducción de esta realidad —una intervención que puede muy bien tomar la forma de figurar el aborto de esta realidad—, entonces la teoría queer debe siempre insistir en su conexión con las vicisitudes del signo, en la tensión entre el colapso del significante dentro de la materialidad cadavérica de la letra y su participación en un sistema de referencia donde se genera el significado mismo. En otras palabras, se trataría de una historia particular sobre por qué el contar historias fracasó, una historia que asume el valor y el peso de este fracaso; la teoría queer, tal y como yo la interpreto, marca el «otro» lado de la política: el «dado» donde la realización de la narración y su desrealización se superponen, donde las energías estimulantes se vuelven constantemente contra sí mismas; un «dado» que está fuera de cualquier lado político, ya que todos estos lados se comprometen con el bien incuestionable del futurismo. El resto de este libro intenta explicar las implicaciones de esta afirmación, pero antes permítanme esbozar algunas conexiones entre la política y la política del signo, estableciendo el contexto psicoanalítico en el que toma forma mi argumento.

Al igual que la red de relaciones significantes que forman el Simbólico lacaniano —el registro del sujeto hablante y el orden de la ley—, la política puede funcionar como el marco donde vivimos la realidad social, pero solo en la medida en que nos obliga a vivirla en forma de una fantasía: precisamente, la fantasía de la forma como tal de un orden, de una organización que nos asegura la estabilidad de nuestras identidades como sujetos y la coherencia de las totalizaciones imaginarias,

por medio de las cuales las identidades se nos aparecen en una forma reconocible. Aunque las condiciones materiales de la experiencia humana pueden verse amenazadas en los diversos conflictos donde diferentes perspectivas políticas compiten por el poder de nombrar (y al nombrar dar forma a nuestra realidad colectiva), el incesante conflicto de sus visiones sociales esconde su voluntad común de instaurar, como la realidad misma, una fantasía libidinalmente subterránea o alguna otra dirigida a dejar fuera el vacío que el significante instala en el núcleo de lo Simbólico. Para decirlo de otra forma, la política nombra ese espacio donde las relaciones imaginarias, las relaciones que se remontan a una falta de reconocimiento del sí mismo, en tanto que disfruta de algún acceso originario a la presencia (una presencia establecida retroactivamente y por tanto perdida desde el principio, podríamos decir), compiten por una completitud de lo Simbólico, por una actualización en el terreno del lenguaje, a la que la subjetivación nos sujeta a todos. Solo la mediación del significante nos permite *articular* estas relaciones imaginarias, pero siempre a costa de introducir una distancia que impide su realización: la distancia inherente a la cadena de incesantes desplazamientos y substituciones que el lenguaje da a luz necesariamente al ser un sistema de diferencias. El significante, como símbolo alienante y sin sentido de nuestra constitución simbólica como sujetos (es decir, como símbolo de nuestra subjetivación, al quedar sujetos a la posibilidad del significado); el significante, por medio del cual siempre habitamos el orden del Otro, el orden de una realidad social y lingüística articulada desde otro lugar; el significante, que nos remite al significado simulando que nos remite a nosotros mismos; este significante solo otorga una especie de identidad *promisoria*, con la cual nunca podemos lograr coincidir del todo porque nosotros, como sujetos del

significante, solo podemos ser significantes nosotros mismos, solo podemos aspirar a alcanzar eso que podríamos significar cerrando el hueco que nos divide, y que paradójicamente nos convierte en sujetos *por ese mismo acto de división*. Esta incapacidad estructural del sujeto para coincidir con el sí mismo, por el que se ve como un significante en los ojos del Otro, necesita de diversas estrategias destinadas a suturar al sujeto en ese espacio de significado donde lo Simbólico y lo Imaginario se superponen. La política nombra la puesta en acto social del intento del sujeto por establecer las condiciones de esta consolidación imposible, identificándose con algo que está *fuera* de él mismo con el fin de obrenar la presencia, diferida perpetuamente, *de sí mismo*. Es decir, la política nombra esa lucha por efectuar un orden fantasmático de realidad donde la alienación del sujeto se desvanecería en una identidad sin fisuras al final de esa cadena infinita de significantes que ha sido vivida como historia.

Si la política en lo Simbólico es por tanto siempre una política *de* lo Simbólico, que opera en nombre y en dirección de una realidad futura constantemente anticipada, entonces el telos que, en la fantasía, terminaría con estos diferimientos, la presencia hacia la que siempre se dirige la cadena metonímica de los significantes, debe ser reconocida como perteneciente a un pasado Imaginario. Esto significa no solo que la política se conforma a la temporalidad del deseo, con eso que podríamos llamar la inevitable historicidad del deseo —los sucesivos desplazamientos hacia delante de núcleos de apego como figuras de significado, puntos de intensa investidura metafórica, producidos con la vana esperanza de llenar ese hueco constitutivo que el significante instala necesariamente en el sujeto— sino también que la política es un nombre para la temporización del deseo, para su traducción en una narrativa, para su deter-

minación teleológica. Es decir, la política, al externalizarse y configurarse en la forma ficticia de una narrativa, alegoriza o elabora de forma secuencial, precisamente *como* deseo, aquellas sobredeterminaciones de las posiciones libidinales y aquellas inconsistencias de las defensas psíquicas ocasionadas por aquello que desarticula la narrativa del deseo: las pulsiones, intratables en sí mismas, inasimilables a la lógica de la interpretación o a las demandas de la producción de significado; las pulsiones que vehiculan la fuerza desestabilizadora de aquello que insiste por fuera o más allá de la significación, porque ha quedado clausurado por esta.

La pulsión —más exactamente, la pulsión de muerte— ocupa un lugar privilegiado en este libro. Constante presión a la vez extraña e interna a la lógica de lo Simbólico, exceso inarticulable que desmantela al sujeto desde dentro, la pulsión de muerte nombra aquello que lo queer está llamado a figurar en el orden de lo social: la negatividad que se opone a toda forma de viabilidad social. Lacan deja claro que la pulsión de muerte surge como una consecuencia de lo Simbólico; de hecho, termina el Seminario *El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica* afirmando que «al orden simbólico, a la vez no-siendo e insistiendo en ser, apunta Freud cuando nos habla del instinto de muerte como lo más fundamental: un orden simbólico naciendo, viniendo, insistiendo en ser realizado». Sin embargo, este movimiento constante hacia la realización no puede ser separado de una voluntad de deshacer lo que así se ha instituido para empezar otra vez ex nihilo. La pulsión de muerte señala ese exceso que está instalado dentro de lo Simbólico por la pérdida, la pérdida de lo Real que produce el advenimiento del significante. Suzanne Barnard lo expresa muy bien al distinguir entre el sujeto del deseo y el sujeto de la pulsión: «mientras que el sujeto de la pulsión también “ha

nacido” en relación con una pérdida, esta pérdida es real más que simbólica. Por eso funciona no como una ausencia, sino como un exceso imposible que invade la realidad, un recordatorio irreprimible del que el sujeto no puede separarse. En otras palabras, mientras que el deseo nace y se mantiene sostenido por una *carencia* constitutiva, la pulsión emerge en relación con un *excedente* constitutivo. Este excedente es lo que Lacan denomina “el complemento anatómico” del sujeto, un recordatorio excesivo “irreal”, que produce un goce omnipresente». ¹⁰

Este excedente, que empuja a lo Simbólico a poner en acto una repetición perpetua, permanece como espectral, «irreal», o imposible, dado que insiste por fuera de esa lógica del significado que, sin embargo, lo produce. La pulsión ocupa el lugar de eso que el significado no captura, del mismo modo que el significante preserva en el corazón del orden significante la letra vacía y arbitraria, el sustrato sin significado de la significación que el significado intenta esconder. Y la política, oponiéndose a la negatividad de tal pulsión, nos ofrece la historia como la escenificación continua de nuestro sueño de una eventual auto-realización, reconstruyendo sin cesar en el espejo del deseo eso que tomamos por la realidad misma. Y hace esto sin dejarnos reconocer que el futuro, al que se remite continuamente, marca el lugar imposible de un pasado imaginario exento de los diferimientos intrínsecos a la operación de la cadena significativa, que se proyecta hacia delante como el lugar donde ser y significado se unen como Uno. De esta manera se pone en acto la repetición formal que distingue a la pulsión, que se representa a sí misma como lo que va a completar la secuencia discursiva de la historia y, con ello, del deseo, en la realización de la presencia auténtica del sujeto en el Niño, imaginado como alguien que goza de un acceso

inmediato a la completud Imaginaria. No es casualidad que sea la era del sujeto universal la que produce como la verdadera figura de lo político (y también como la encarnación de la futuridad colapsando de forma indecible en el pasado) la imagen del Niño tal y como la conocemos: el Niño que se convierte, en palabras de Wordsworth, pero de forma aún más punitiva, en el «padre del Hombre». Este Niño que ha sido históricamente construido, como han mostrado claramente sociólogos e historiadores como Philippe Ariès, James Kincaid y Lawrence Stone, para servir como depositario de diversas identificaciones culturales sentimentales, ha venido a encarnar, a nuestros ojos, el telos del orden social, y ha llegado a ser percibido como aquel para quien ese orden debe mantenerse en salvaguarda perpetua.¹¹

Sin embargo, con esta universalización coercitiva, la imagen del Niño, que no debe confundirse con las experiencias vividas por algunos niños históricos, sirve para regular el discurso político —para prescribir lo que *contará* como discurso político— al obligar a tal discurso a acceder anticipadamente a la realidad de un futuro colectivo, a cuyo estatuto figurativo nunca nos está permitido reconocer o aludir. Desde la imagen icónica de Delacroix, de la Libertad conduciéndonos a un *Mundo Feliz* de posibilidad revolucionaria —con su seno desnudo convirtiendo a cada espectador en ese Niño de pecho que ella nos ofrece mientras el chiquillo a su izquierda, imitando su postura, afirma la lógica absoluta de la reproducción misma— hasta el niño pordiosero revolucionario que aparece en el logo que miniaturiza la «política» de *Los Miserables* (que se resume en su himno al futurismo, el «edificante» «Un día más»), ya no somos capaces de concebir una política sin la fantasía del futuro, ni un futuro sin la figura del Niño. Este Niño figural encarna por sí solo el ciudadano como ideal, que

cuenta con el privilegio de reclamar todos los derechos de su cuota futura sobre el bien de la nación, aunque siempre a costa de limitar los derechos que se otorgan a los ciudadanos «reales». Esto es porque el orden social existe para garantizar a este sujeto universalizado, a este Niño fantasmático, una libertad imaginaria aún más valorada que la actualidad de la propia libertad, que podría, después de todo, poner en riesgo a ese Niño sobre el que tal libertad recae. De este modo, cualquier cosa que rechace este mandato, según el cual nuestras instituciones políticas ordenan la reproducción colectiva del Niño, aparecerá como un amenaza no solo para la organización de un orden social dado, sino también, y de forma más ominosa, para el orden social mismo, ya que amenaza la lógica del futurismo, de la que siempre depende el significado.

Así, por ejemplo, cuando P. D. James, en su novela *Hijos de los hombres*, imagina un futuro donde la raza humana aparentemente ha sufrido una pérdida absoluta de la capacidad de reproducción, su narrador, Theodore Faron, no solo atribuye este revés de la suerte biológica a la crisis putativa de los valores sexuales en las democracias de finales del siglo XX, declarando que «la pornografía y la violencia sexual en el cine, en la televisión, en los libros y en la vida han aumentado y son más explícitas, pero en Occidente cada vez hacemos menos el amor y cada vez tenemos menos hijos», sino que también presta voz a esa obviedad ideológica que gobierna nuestra investidura del Niño como el símbolo obligatorio de la futuridad: «Sin la esperanza de posteridad para nuestra raza o tampoco para nosotros mismos y sin la garantía de que estando muertos, aun así vivimos», continúa más adelante «todos los placeres de la mente y de los sentidos a veces me parecen solo unas defensas patéticas y frágiles para sostener nuestras ruinas».¹² Si bien esta alusión a *La tierra baldía* de Eliot puede recordarnos

a otra de sus bien conocidas frases, que parece ser que debemos a su mujer, Vivian, «¿Para qué te casas, si no quieres tener hijos?», también pone de relieve la función del niño como el pilar de esa teología secular en que se fundamenta nuestra realidad social: la teología secular que conforma a la vez el sentido de nuestros discursos colectivos, y nuestros discursos colectivos sobre el significado. Después de todo, el Niño es responsable de la tarea de asegurar «que estando muertos, aun así vivimos», como si por naturaleza (más exactamente, como la promesa de una trascendencia natural de los límites de la naturaleza misma) irradiara de él ese mismo *pathos* que tanto teme el narrador de *Hijos de los hombres* cuando se refiere a esos «placeres de la mente y de los sentidos» no reproductivos. Esta cualidad «patética» que él sitúa de forma proyectiva en el disfrute sexual no reproductivo —un disfrute que ve como vacío, sustitutivo, patológico, debido a la ausencia de la futuridad— expone las figuraciones fetichistas del Niño que el narrador enfrenta *contra* ella como algo legible en términos idénticos a aquellos donde el goce sin «esperanza en la posteridad» es rotundamente descartado: es decir, legibles como solo «unas defensas patéticas y frágiles para sostener nuestras ruinas». ¿Cómo podríamos caracterizar mejor el proyecto narrativo de *Hijos de los hombres*, que termina, como cualquiera que no haya nacido ayer seguramente se imagina desde el principio, con la renovación de nuestra moribunda y estéril raza mediante el milagro del nacimiento? Tal como señala Walter Wangerin Jr., en su reseña del libro para *The New York Times*, cuando da su aprobación en una frase delicadamente colocada entre la descripcón y la puesta en acto de la ideología *pro-procreativista* de la novela, después de todo, «si hay un bebé, hay un futuro, hay redención». ¹³ Sin embargo si no hay *ningún bebé*, y por tanto *no hay futuro*, entonces la condena debe caer sobre el fatal engaño

de los disfrutes estériles y narcisistas, entendidos como intrínsecamente destructores del significado, y por lo tanto como responsables del fin de la organización social, de la realidad colectiva e, inevitablemente, de la vida misma.

Dado que la autora de *Hijos de los hombres*, como los padres de los hijos de la humanidad, sucumbe totalmente a ese narcisismo —omnipresente, autocomplaciente y estratégicamente no reconocido— que anima al pronatalismo, ¹⁴ no nos sorprende lo más mínimo que el narrador, cuando se enfrenta a su futuro sin futuro, lamente, con lo que podríamos llamar una actitud hetero, que «el sexo totalmente separado de la procreación se ha convertido en algo acrobático y sin sentido». ¹⁵ Lo que por supuesto es como decir que la práctica sexual seguirá alegorizando las vicisitudes del significado, y que la coartada específicamente heterosexual de la necesidad reproductiva oscurece la pulsión *más allá* del significado, conduciendo la maquinaria del sinsentido sexual: es decir, siempre que el hecho biológico de la procreación heterosexual sea lo que otorgue el marchamo de producción de significado a las relaciones hetero-genitales. Porque el Niño, cuya mera posibilidad basta para arrebatarle la cruda verdad al sexo heterosexual —impregnando la heterosexualidad con el futuro de la significación al conferirle la carga cultural de la futuridad significativa—, figura nuestra identificación con una identidad que está siempre a-punto-de-realizarse. Se niega así la constante amenaza al orden social del significado inherente a la estructura del deseo Simbólico que nos empuja a perseguir la realización por medio de un significado incapaz, *en tanto que* significado, de realizarnos, o de ser realizado, porque es incapaz de cerrar ese hueco en la identidad, la división hendida por el significante que «el significado», a pesar de sí mismo, significa.

Las consecuencias de esta identificación del Niño y con el Niño como el emblema principal del fin motivante, aunque sea pospuesto indefinidamente, de toda visión política *como una visión de la futuridad*, debe tenerse en cuenta en la definición de una política oposicional queer. Porque la única *queeridad* que las sexualidades queer podrían aspirar a significar nacería de su oposición decidida a esta estructura subyacente de lo político, es decir, su oposición a esa fantasía rectora según la cual se logrará una clausura Simbólica uniendo la identidad y la futuridad con el fin de realizar el sujeto social. Los conservadores reconocen este potencial radical (lo que también significa que reconocen esta *amenaza* radical) de la *queeridad* más claramente que los liberales porque los conservadores imaginan por adelantado la ruptura sistemática del tejido social, mientras que los liberales se aferran de forma conservadora a una fe en su ilimitada elasticidad. El discurso de la derecha, por tanto, tiende a una mayor sensibilización (y a una mayor insistencia) de la literalización de las lógicas figurales que diversos sujetos sociales están prestos para habitar y promulgar, lógicas que desde un punto de vista «racional» reducen la identidad individual a una generalidad estereotipada. Por otro lado, el discurso de la izquierda suele entender mejor la capacidad de lo Simbólico para adaptarse al cambio, desplazando esas lógicas en la historia, como el despliegue inevitable de la secuencia narrativa. Es decir, la derecha entiende mejor los aspectos conflictivos inherentes a las identidades, el peligro constante que representa la alteridad, la angustia psíquica con que se viven las identidades; pero la izquierda reconoce mejor la persistente reescritura que hace la historia de estas identidades con la esperanza en que los límites de la identidad nunca estén fijados del todo. La izquierda en esto siempre acierta, desde el punto de vista privilegiado de la razón, pero lo que deja en la sombra su razo-

namiento es la oscuridad inseparable de su luz: la estructura defensiva del ego, la rigidez de la identidad tal y como la vive el sujeto, y la fijación de la relación imaginaria por medio de la cual nos (re)producimos a nosotros mismos. Este conservadurismo del ego lleva al sujeto, ya sea políticamente conservador o liberal, a suscribir como el significado mismo de la política el futurismo reproductivo, que perpetúa como realidad un encuadre de fantasía que intenta asegurar la supervivencia de lo social bajo la forma imaginaria del Niño.

Por ejemplo, veamos una situación local de la guerra actual contra el aborto. No hace mucho, en un rincón de Cambridge muy visitado, en Massachusetts, los opositores al derecho legal al aborto colocaron en un espacio de anuncios alquilado un cartel con la imagen de un feto al término de la gestación, de la talla de un hombre adulto, con la frase: «No es una elección; es un niño». Barbara Johnson, en un brillante análisis de este tipo de polémicas anti-abortistas, ha demostrado cómo se toman prestados y se generan tropos que están animados por la personificación del feto, lo que determina anticipadamente la respuesta a la pregunta jurídica de su cualidad de persona, ya que se usan para aludir al feto los mismos términos de la pregunta.¹⁶ Por lo tanto, en vez de intentar deconstruir esta instancia retórica particular (es decir, en vez de señalar, por ejemplo, la yuxtaposición del pronombre «ello» («it»), que es apropiado para un feto, implícito en la frase, con el epíteto supremo para humanizar «niño» [«it is a child» en el original inglés], que implicaría un pronombre con género determinado para mostrar cómo este fragmento del discurso mantiene la indecibilidad que intenta resolver al poner en duda la verdad de su afirmación por la forma de su enunciación), prefiero centrarme por un momento en la verdad ideológica que esta enunciación muestra tan claramente, quizá de manera no intencional.

Por muy extraño que parezca que un hombre gay diga esto, cuando vi este anuncio en Cambridge por primera vez, lo leí pensando que se dirigía a mí. El anuncio, después de todo, podría también estar pronunciando, con esa misma absoluta e invisible autoridad que prueba el éxito del trabajo de naturalización ideológica, el mandato bíblico «Sed fecundos y multiplicaos». Como una distorsión anamórfica que solo asume una forma reconocible cuando se mira desde el ángulo correcto, el eslogan adquirió, por la oblicuidad de mi relación subjetiva con él, una lógica que iluminó la posición compartida por los militantes de derechas que se oponen al aborto y la práctica de las sexualidades queer, una posición compartida que es muy conocida (como la literalización de una identidad figurada) por grupos radicales como Army of God (el Ejército de Dios), que reivindicó los atentados terroristas con bombas en Atlanta en 1997 a una clínica que realizaba abortos y a una discoteca frecuentada por lesbianas y gays. Este cartel espectacular de Cambridge parecía entonces anunciar lo que los liberales prefieren ocultar: que la compulsión que nos gobierna, ese imperativo único que no nos deja otra opción significativa es la compulsión de apostar por nuestra propia futuridad en la forma privilegiada del Niño, es imaginar cada momento como preñado de ese Niño de nuestras identificaciones imaginarias, es decir, como preñado de un significado cuya presencia llenaría ese agujero en lo Simbólico, el agujero que marca tanto el lugar de lo Real como la división interna o la distancia que nos constituye como sujetos y destinados a perseguir el fantasma del significado por medio del deslizamiento metonímico del significante.

Por tanto, la izquierda no se identificará con el aborto más que la derecha; en su lugar, como señala con desprecio el cartel, ella se alinea con «la elección». A fin de cuentas, ¿quién

podría posicionarse a favor del aborto, o estar *contra* la reproducción, *contra* la futuridad y, por tanto, *contra* la vida? ¿Quién podría destruir al Niño, y con él a esa fantasía vitalizante de colmar, con el tiempo, el vacío de significación (una fantasía que nos distrae de la violencia de las pulsiones y a la vez nos permite ponerlas en acto)? Una vez más la derecha conoce la respuesta, sabe que la política verdaderamente oposicional implícita en la práctica de las sexualidades queer radica no en el discurso liberal y en la paciente negociación de la tolerancia y los derechos, que sin duda son importantes ya que se nos siguen negando, sino en la capacidad de las sexualidades queer de figurar la disolución radical del contrato, tanto en sentido social como Simbólico, del que depende el futuro, como garantía putativa contra el goce de lo Real. Teniendo esto en cuenta, deberíamos escuchar las interpretaciones que hacen de las sexualidades queer las fuerzas reaccionarias, e incluso aprender de ellas. Por mucho que queramos, por ejemplo, cuestionar los valores implícitos en la siguiente afirmación de Donald Wildmon, fundador y jefe de la homofóbica American Family Association (Asociación de la Familia Norteamericana), haríamos mejor en considerarla no tanto como una especie de sermón hiperbólico sino más bien como un recordatorio de la desorientación que las sexualidades queer *deberían* conllevar: «la aceptación o la indiferencia hacia el movimiento homosexual conducirá a la destrucción de la sociedad, al permitir una nueva definición del orden social; con este desplome de nuestros valores, nuestros niños y nietos se precipitan hacia una época de impiedad. En efecto, el fundamento mismo de la civilización occidental está en juego». ¹⁷ Antes de que el bálsamo autocomplaciente del pluralismo liberal brote de nuestros labios, antes de volver a asegurar que el nuestro es otro tipo de amor, pero que es un amor como el suyo, antes de

invocar la letanía piadosa de nuestras gloriosas contribuciones a la civilización tanto en Oriente como en Occidente, ¿podríamos detenernos por un momento y reconocer que el señor Wildmon podría llevar razón, o, lo que es más importante, que *debería llevar razón*: que la *queeridad puede y debe* redefinir nociones tales como «orden civil» por medio de una ruptura de nuestra fe fundacional en la reproducción de la futuridad?

Es verdad que las filas de padres y madres de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales y personas transgénero crecen cada día, y que no hay nada intrínseco en la constitución de las personas que se identifican como lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, transgénero o queer que les predisponga a resistirse al atractivo de la futuridad, a rechazar la tentación de reproducirse, o a colocarse a sí mismos fuera o en contra de la lógica proselitista de lo Simbólico. De hecho, fuera de esta lógica no existe ningún otro suelo en el que asentarse. Al poner la necesidad de una alternativa a la línea trazada por los partidos, al optar por un lado que está por fuera de la lógica del futurismo reproductivo, y al afirmar que los queer podrían apostar por esa asociación figural con este fin, no estoy asumiendo en ningún momento que los *queers* —que para mí son todas aquellas personas estigmatizadas por no adecuarse a los cánones heteronormativos— no estén también psíquicamente investidos por la idea de preservar lo que nos resulta familiar de esa narratividad familiar del futuro reproductivo.¹⁸ Pero la política, esté construida de forma oposicional o no, nunca se basa en identidades esenciales. En cambio, se centra en la figuralidad, que es siempre esencial a la identidad, y por tanto en las relaciones figurales en las que se inscriben siempre las identidades sociales.

Figurar la descomposición de la sociedad civil, la pulsión de muerte del orden dominante no es ser o convertirse en esa

pulsión; ese ser no es lo importante. Acceder a esa posición figural significa más bien reconocer y rechazar las consecuencias de fundamentar la realidad en la negación de la pulsión. Como la pulsión de muerte disuelve estas coagulaciones de la identidad que nos permiten conocernos y sobrevivir como nosotros mismos, lo queer debe insistir en perturbar, en *queerizar*, la organización social misma y, por tanto, perrubarnos y queerizarnos a nosotros mismos y nuestra investidura en tal organización. Porque la *queeridad* nunca puede definir una identidad, solo puede perturbarla. Por eso, cuando afirmo, como intento hacer aquí, que la carga de la *queeridad* debe localizarse no tanto en la afirmación de una política identitaria oposicional, sino en una oposición a la política como fantasía dominante de la realización, en un futuro siempre indefinido, de identidades imaginarias clausuradas por nuestra sujeción constitutiva al significante, no estoy proponiendo ninguna plataforma o posición desde la cual la sexualidad queer o ningún sujeto queer podría por fin verdaderamente llegar a ser él mismo, como si se pudiera de algún modo alcanzar una *queeridad esencial*.¹⁹ En lugar de esto, lo que sugiero es que la eficacia de la *queeridad*, su valor estratégico real, reside en su resistencia a una realidad simbólica que solo nos inviste como sujetos en la medida en que nos investimos en ella, aferrándonos a sus ficciones rectoras, a sus persistentes sublimaciones, como si fueran la realidad misma. Después de todo, es a sus figuras de significado, que tomamos como la verdad literal, a quienes debemos nuestra existencia como sujetos y las relaciones sociales en que vivimos, relaciones por las que estaríamos dispuestos a perder nuestras vidas.

El Niño, en la época histórica de nuestro régimen epistemológico actual, es la figura de esta implicación obligatoria en la falta de reconocimiento de la figura. Se coloca en la escena

social como la adorable Anita la Huerfanita (Annie), que recoge su abundante coraje y «muestra su barbilla/ y sonrío/ y dice: “¡Mañanál / ¡Mañanál / Te quiero / Mañana / siempre falta / un día / para llegar”». ²⁰ Y, oh, sorpresa, como si lo viéramos a través del prisma de las lágrimas que siempre nos provoca, la figura de este Niño parece brillar con la iridiscente promesa del arcoíris de Noé y, al igual que el arcoíris, sirviendo como el juramento de un pacto que nos protegerá de la amenaza incesante del *Apocalipsis Ahora* o venidero. Tomemos, por ejemplo, el final de la película de Jonathan Demme, *Philadelphia* (1993), su acto de contrición cinematográfico por la homofobia que algunos atribuyen a *El silencio de los corderos* (1991). Vemos por última vez a Andrew Beckett (personificado por un angelical Tom Hanks, como *Un Hombre Para la Eternidad*) en su lecho de muerte con una máscara de oxígeno que parece aludir o hacer tropo del memorable bozal de Hannibal Lecter (ver imágenes 1 y 2); *ya ha desechado el tráfico mortal*²¹ y suponemos que comparece ante instancias más altas, y entonces nos vemos en su velorio, contemplando una habitación de su casa familiar, que ahora está llena de niños y de mujeres embarazadas cuyos tranquilizadores vientres abultados (ver imagen 3) desplazan el paquete abultado (que no se ve) del hombre gay seropositivo (que no se ve) de quien, nos sugiere el texto fílmico, ha contraído el virus, en un cine que (a diferencia del cine en el que estamos sentados viendo *Philadelphia*) no tiene miedo a mostrar imágenes de actos sexuales entre hombres, actos que le han costado la vida a Santo Tomás, también conocido como Beckett. Y cuando somos testigos, en la secuencia final de la

v. Cita de la película *Un hombre para la eternidad*.

vi. Cita de *Hamlet*.

película, de una representación en vídeo de Andrew jugando en la playa cuando era niño (ver imagen 4) las lágrimas que nos arrancan estas imágenes conmovedoras brotan con una indignación que se dirige no solo a ese mundo intolerante que pretende aplastar al hombre honorable en que se convertirá más adelante este niño, sino también contra el mundo homosexual donde niños como este crecerán para tener pasiones con otros hombres. Y es que el culto al Niño no permite altares a la *queeridad* de niños y niñas ya que la *queeridad*, para la cultura contemporánea en general y para *Philadelphia* en particular, es entendida como lo que conduce a su fin a los niños y a la infancia. De este modo, la circunstancia de la muerte de un hombre gay da a la película la excusa perfecta para desplegar de nuevo la imagen disciplinaria del «inocente» Niño ejecutando su imperativa labor cultural de reproducción social. Encontramos esta imagen en todas partes mientras que las vidas, los discursos y las libertades de los adultos enfrentan una constante amenaza de restricción legal en deferencia a esos Niños imaginarios cuyos futuros (como si solo se les permitiera tenerlos si se fundan en una esperanza de pasárselos a sus propios Niños) son interpretados como amenazados por la enfermedad social con que se identifica a la sexualidad *queer*. Y tampoco debemos olvidar lo difundida que está la idea de que el sida (por cierto, actualmente la obtención de fondos del Congreso se ha asociado de forma muy exitosa al nombre de un niño, Ryan White) refuerza una antigua conexión, tan antigua como esa interpretación antigay impuesta a la narrativa bíblica de la destrucción de Sodoma, entre la práctica de una sexualidad gay y la descomposición de la futuridad.²¹ Por supuesto, esta es la conexión que Anita Bryant utilizó tan astutamente cuando hacía compañía en Florida contra los derechos civiles gay bajo el lema «Salvemos a nuestros Niños»,

1
2
3
4



de me como picaudet
de la tusex como
de la tusex por

y sigue siendo la conexión en que se basa la cruzada nacional contra el matrimonio gay.

Así vemos que, mientras que miles de lesbianas y gays trahían por el derecho al matrimonio, a servir en el ejército, a adoptar y criar sus propios niños, la derecha política, al negarse a reconocer a estos compañeros del futurismo reproductivo, rechazan sus esfuerzos invitándonos a arrodillarnos ante el altar del Niño sagrado: el Niño que podría ser el testigo de alguna conducta íntima inapropiada u obscena; el Niño que podría encontrar información sobre peligrosos «estilos de vida» en Internet; el Niño que podría coger un libro provocativo de las estanterías de la biblioteca pública; en resumen, el Niño que podría encontrar un disfrute que anularía ese valor figural del Niño, que ha sido impuesto por el deseo adulto como algo no marcado por la implicación adulterada del adulto en el deseo mismo; es decir, el Niño hecho a imagen de una completitud imaginaria para satisfacción de los adultos; una completitud que es considerada para querer y, por tanto, para no querer nada. Como Lauren Berlant afirma con vehemencia al comienzo de *The Queen of America Goes to Washington City*, «una nación hecha para ciudadanos adultos ha sido reemplazada por otra imaginada para fetos y niños». ²² Por todas partes, nuestro disfrute de la libertad se ve eclipsado por la creciente sombra de un Niño cuya libertad para desarrollarse sin ser perturbado por encuentros, o ni siquiera por la amenaza de potenciales encuentros, con una «otredad» que sus padres, su iglesia o el Estado no aprueban, sin ningún acceso posible a eso que es descrito como un deseo extranjero, nos mantiene a todos a raya de forma terrorista, y determina que el discurso político sea conformado a la lógica de una narrativa donde la historia se despliega como el futuro imaginado para un Niño que nunca debe crecer. Después de todo, no es casualidad

que la construcción histórica del homosexual como un tipo social diferenciado se superpone con la aparición de creaciones literarias como El Pequeño Tim, David Balfour y Peter Pan, quienes ponen en acto, en un imperativo que es aún más evidente hoy en día en esa extraña e íntima conexión que hay entre Harry Potter y Lord Voldemort, una resistencia simbólica a los hombres no casados (Scrooge, el Tío Ebenezer, el Capián Garfio) que encarnan, como deja claro el nombre de Voldemort, un deseo, una voluntad o una pulsión de muerte que conlleva la destrucción del Niño. Este Niño, emparedado en una inocencia que es percibida como sitiada, condensa una fantasía de vulnerabilidad frente a la *queeridad* de las sexualidades queer, precisamente porque el Niño enaltece, en su forma sublimada, ese mismo valor por el que se condena a menudo a la *queeridad*: una insistencia en la semejanza que intenta resituar un pasado imaginario. Es decir, el Niño señala una fijación fetichista de la heteronormatividad: una investidura cargada eróticamente en la rígida semejanza de la identidad, una identidad que es central en el discurso obligatorio del futurismo reproductivo. De hecho, tal y como mantiene la derecha radical, la batalla contra los queers es una lucha a vida o muerte por el futuro de un Niño cuya ruina es reivindicada por las feministas, los queers y aquellos que apoyan el derecho al aborto. Sin duda, como dejó claro el Ejército de Dios en la guía para fabricar bombas que redactó para ayudar a sus miembros militantes «pro-vida», su objetivo era totalmente coherente con la lógica del futurismo reproductivo: «contrarrestar y en última instancia destruir el poder que tiene Satán para matar a nuestros niños, los hijos de Dios».²³

Aun refutando las mentiras que subyacen en estas familiares diatribas de la derecha, ¿tendríamos el valor de reconocer, e incluso de adherirnos, a las verdades que también contienen?

¿Estamos dispuestos a ser suficientemente oposicionales frente a esta lógica estructural de oposición —es decir oposicionales a la lógica que utiliza la política para reproducir nuestra realidad social— y a aceptar que el peso figural de la *queeridad* (es decir, la carga de la *queeridad* producida fóbicamente precisamente para representar) es el de ser una fuerza que hace añicos la fantasía de la unidad imaginaria, la fuerza que insiste en ese vacío (paradójicamente repleto de goce) que está siempre alojado dentro de la simbolización, aunque de manera barrada: el hueco o la herida de lo Real que habita en el centro mismo de lo Simbólico? No se trata de que estemos, o podamos estar, por fuera del Simbólico; pero sin embargo podemos elegir acceder a nuestra producción cultural como figuras —*dentro* de la lógica dominante de la narrativa, *dentro* de la realidad Simbólica— del desmantelamiento de dicha lógica y, por tanto, como figuras de la pulsión de muerte que anida en su seno.

Como el nombre de una fuerza de compulsión mecanicista cuyo exceso formal sustituye cualquier fin hacia el que pudiera parecer dirigirse, la pulsión de muerte rechaza la identidad, o el privilegio absoluto de ninguna meta. Tal meta, tal fin, nunca puede ser «ello»; una vez alcanzada, nunca podría satisfacer. Y eso es así porque la pulsión como tal solo puede insistir, y cada uno de esos fines que interpretamos erróneamente como una insistencia en llegar a algo es una especie de parámetro gramatical que nos tienta a interpretar como transitiva una pulsión que obtiene por la mera insistencia la satisfacción que ningún fin le brinda. Enganchada a la circulación alrededor de un objeto que nunca es el adecuado para satisfacerla, la pulsión pone en acto la repetición que caracteriza lo que Judith Butler ha denominado «el repetitivo carácter propulsor de la sexualidad».²⁴ Por lo tanto, el mandato estructural de la pulsión podría interpretarse como evocar su objeto o su fin, es decir,

todo el registro de la sexualidad misma, como un desplazamiento de sus propias energías formales, como una alegorización de su fuerza diferencial. Pero esta fuerza nunca puede separarse de lo Simbólico, nunca puede imaginarse como algo que preexista al orden Simbólico del significante, cuya función es transgredir. Por eso Lacan afirma que «si todo lo que es inmanente o implícito en la cadena de los acontecimientos naturales puede ser considerado como sometido a una pulsión llamada de muerte, esto es así sólo en la medida en que hay cadena significantes».²⁵

Una forma de abordar la pulsión de muerte en los términos de la economía de esa «cadena de los acontecimientos naturales» que está conformada por las estructuras lingüísticas —estructuras que nos permiten producir estos «acontecimientos» con la lógica de la historia narrativa— es leyendo el juego y el lugar de la pulsión de muerte en relación con una teoría de la ironía, que es el más queer de los dispositivos retóricos, especialmente tal y como la concibe Paul de Man. Al decir que «cualquier teoría de la ironía es la ruina, la ruina necesaria de toda teoría de la narrativa», De Man expone la tensión consiguiente que existe entre la ironía como un tropo particular y la narrativa como un modo de representación que alegoriza los tropos en general. Es decir, la narrativa se embarca en el proyecto de dar cuenta del tropo sistemáticamente, produciendo, en la relectura que hace De Man de Schlegel, «la anamorfosis de los tropos, las transformaciones de los tropos, en el sistema de tropos, cuya experiencia correspondiente es la del yo que está por encima de sus experiencias». Por el contrario, como De Man expone claramente, «es tal coherencia, tal sistematización lo que la ironía interrumpe, altera (según Friedrich Schlegel)». Así vemos que para De Man la fuerza corrosiva de la ironía transmite una carga bastante parecida a la de la pulsión

de muerte tal y como la entiende Lacan. «Las palabras tienen una forma de decir cosas que no coinciden en absoluto con lo que queremos que digan», señala De Man. «Hay ahí una máquina, una máquina textual, una determinación implacable y una total arbitrariedad que habita las palabras en el nivel del juego del significante, que echa a perder cualquier consistencia narrativa, y que arruina los modelos reflexivo y dialéctico, que forman, como se sabe, la base de cualquier narración».²⁶ La violencia insensata de esta máquina textual, tan arbitraria, tan implacable, amenaza, como una guillotina, con seccionar la genealogía que la sintaxis narrativa intenta afirmar, relanzando esa «cadena de acontecimientos» narrativa como una «cadena significante» e inscribiendo en el reino de la significación, junto con la esperanza de significado, a la maquinaria sin sentido del significante, siempre encaminado a lo que podría significar. La ironía, cuyos efectos De Man compara con la violencia sintáctica del anacoluto, corta de este modo la continuidad esencial de la lógica misma de hacer sentido.

¿Cómo deberíamos interpretar esta interrupción consiguiente de la significación narrativa, una interrupción que es inextricable de la articulación de la narrativa como tal, sino como una versión de la pulsión de muerte, eso que Barbara Johnson llama, en un contexto diferente, «una especie de resto impensado... una sobredeterminación formal que, en el caso de Freud, va a producir la repetición, o en el caso de la deconstrucción, puede ser inherente a estructuras lingüísticas que no se corresponden con nada»?²⁷ Si la ironía puede servirnos como uno de los nombres que damos a la fuerza de ese resto impensado, ¿no podría la *queeridad* servir como otro nombre? Siguiendo este razonamiento, la teoría que construiría el lugar donde esa amenaza radical que supone la ironía, que la cultura heteronormativa desplaza

hacia la figura de lo queer, es recuperada de forma original por los queers, que ya no repudian sino que asumen su identidad figural de ser-encarnaciones de la figuralización^{vii}, y también de la desfiguración, de la identidad misma. Allí donde las intervenciones políticas de las minorías identitarias —incluyendo aquellas que intentan dar una sustancia a las identidades de lesbianas, gays y bisexuales— pueden tomar forma propiamente como oposicionales, lo que permite al orden dominante presentar una tranquilizadora representación simétrica, aunque invertida, de su propia identidad tan ostensiblemente coherente, la oposición de la teoría queer es precisamente contra esa lógica de oposición, lo que hace de la incesante des apropiación de cada propiedad su tarea apropiada. Por ello, la queeridad nunca podría constituir una identidad sustantiva o auténtica, sino solo una posición estructural determinada por el imperativo de la figuración; puesto que ese hueco, esa no coincidencia instalada por el orden del significante, informa y habita la queeridad, del mismo modo que habita en el futurismo reproductivo. Pero lo hace con una diferencia. Mientras que este futurismo siempre anticipa, en la imagen de un pasado Imaginario, una realización del significado que suturará la identidad cerrando ese hueco, la queeridad deshace las identidades a través de las que nos experimentamos como sujetos, insistiendo en lo Real de un goce que ya ha sido clausurado de antemano por la realidad social y por el futurismo en que esta se basa.

Por tanto, la queeridad nunca consiste en un ser o en un llegar a ser, sino más bien en encarnar el resto de ese Real que es interno al orden Simbólico. Un nombre para ese resto

vii. Neologismo del autor, cercano pero diferente de *figuración*.

innombrable, tal y como Lacan lo describe, es *jouissance*, que a veces se traduce como «goce»: un movimiento más allá del principio del placer, más allá de la diferencia entre placer y dolor, un pasaje violento más allá de los límites de la identidad, el significado y la ley. Este pasaje, hacia donde nos empuja continuamente la fuerza de la pulsión, puede tener el efecto (en la medida en que esté vinculado a un objeto particular o a un fin) de coagular la identidad en torno a la fantasía de satisfacción o de completitud por medio de ese objeto. Sin embargo, al mismo tiempo, esta *jouissance* disuelve dichas investiduras fetichistas, deshaciendo la consistencia de una realidad social que se basa en identificaciones Imaginarias, en las estructuras de la ley de lo Simbólico, y en la metáfora paterna del nombre.²⁸ De ahí que para Lacan exista otro nombre que designa lo innombrable al que nos da acceso la *jouissance*: «Detrás de lo que es nombrado, lo que hay es innombrable. Por ser innombrable, con todas las resonancias que a ese nombre le puedan dar, está emparentado con lo innombrable por excelencia, es decir, con la muerte».²⁹ Por tanto, la pulsión de muerte se manifiesta, aunque bajo apariencias radicalmente diferentes, en ambas versiones de la *jouissance*. Dado que la *jouissance*, como escape fantasmático a la alienación que es intrínseca al significado, se aloja en un objeto dado del que depende la identidad, llega a producir la identidad como mortificación, poniendo en acto esa misma limitación del significado de la que se supone que nos iba a ayudar a escapar. Pero dado que rasga el tejido de la realidad Simbólica tal y como la conocemos, deshaciendo la solidez de *tudo* objeto, incluyendo el objeto como el que el sujeto se toma necesariamente a sí mismo, la *jouissance* evoca la pulsión de muerte que insiste siempre como ese vacío en el sujeto —y del sujeto—, más allá de la fantasía de su auto-realización, más allá del principio del placer.

La figura del Niño aparece ligada a la primera de estas pulsiones de muerte, poniendo en acto una lógica de la repetición que fija la identidad por medio de la identificación con el futuro del orden social. La figura de lo queer aparece ligada a la segunda, encarnando ese encuentro traumático del orden con su propio inevitable fracaso, su encuentro con la ilusión del futuro como sutura para cerrar la herida constitutiva de la sujeción del sujeto al significante, que, paradójicamente, lo separa de sí mismo y lo divide dentro de sí mismo. En el prefacio de *Homographesis* escribí que el significante «gay», entendido «como una figura de la textualidad, de la retoricidad, de lo sexual designa el hueco o la incoherencia que dominaría todo discurso sobre la “sexualidad” o “la identidad sexual”». ³⁰ Ahora amplío esta propuesta, y sugiero que las sexualidades queer, que son inseparables de la emergencia del sujeto en lo Simbólico, marcan el lugar de ese hueco donde lo Simbólico se enfrenta a lo que su discurso es incapaz de saber, es decir, que es también el lugar de una *jouissance* de la que nunca puede escapar. Como figura de lo que no puede articular ni reconocer totalmente, lo queer puede proveer al Simbólico de una especie de garantía necesaria, que aparenta dar un nombre a eso que, en tanto que Real, permanece innombrable. Pero el repudio a esta identidad figural, al mostrar una fe liberal en la universalidad abstracta del sujeto (aunque así se logre una mejor ampliación de derechos a quienes aún se les niegan), debe, *de manera similar*, tranquilizar al avalar una coherencia perfecta de lo Simbólico, cuya narrativa dominante puede así reemplazar la fuerza corrosiva de la ironía queer. Si la diferencia abyectada de lo queer asegura la identidad de la normatividad, la desautorización que hace lo queer de esta diferencia afirma la verdad singular de la normatividad. Cada rechazo del estatus figural, al que son llamados claramente los queers, reproduce

el triunfo de la narrativa como la *alegorización* de la ironía, como la lógica de una temporalidad que sirve siempre para «ponerlo todo otra vez en orden» o «enderezarlo» (heterosexualizarlo^{viii}), y proclamar así la universalidad del futurismo reproductivo. Tales rechazos performan o ponen en acto, a pesar de sí mismos, un sometimiento a la ley que impone de forma efectiva a la política como el único juego posible, pidiendo como premio de admisión la (hetero)normalización del sujeto, que es conseguida, independientemente de la práctica sexual o de la «orientación» sexual, por medio de la abjuración obligatoria de lo queer que niega el futuro.

Se diría que desde dentro de esta estructura el Simbólico solo puede ganar; pero esto supondría ignorar el hecho correlativo de que también solo puede perder. Porque la división en la que se apoya el sujeto nunca puede ser apresada, y el orden significante siempre necesitará de producción de algún depósito figural para el exceso que impide su realización final del Uno. En un terreno político cuyo límite y horizonte es el futurismo reproductivo, la *queeridad* encarna esta pulsión de muerte, esta *jouissance* intransigente, al figurar una implicación de la sexualidad en los empujes sin sentido de esta pulsión. Al desidealizar lo metafórico del significado en que se basa la hetero-reproducción, la *queeridad* muestra que la sexualidad está inevitablemente coloreada por la pulsión: su insistencia en la repetición, su obstinado rechazo de la teleología, su resistencia a las determinaciones del significado (excepto en la medida en que signifique este rechazo a admitir tales determinaciones de significado), y, sobre todo, su rechazo de la espiritualización del futurismo reproductivo por medio del matrimonio.

viii. Juego de palabras con *straight*: recto, ordenado, pero también heterosexual.

La queerness como nombre puede muy bien reforzar el orden Simbólico del nombrar, pero a su vez nombra a lo que resiste, como significativo, la absorción en la identidad Imaginaria del nombre. Vacía, excesiva e irreductible, designa la letra, el elemento formal, la maquinaria sin vida responsable de animar el «espíritu» de la futuridad. Y como tal, como un nombre para la pulsión de muerte que siempre informa al orden Simbólico, también nombra a la *jouissance* que impregna al orden Simbólico mismo, a pesar de estar prohibida por él.

Al negar nuestra identificación con la negatividad de esta pulsión, y por tanto nuestra desidentificación con la promesa de futuridad, aquellos de nosotros que habitamos el lugar de lo queer podemos desprendernos de la *queeridad* y acceder a la esfera política propiamente dicha, pero solo desplazando la carga figurar de la *queeridad* a otro. Después de todo, la *posición estructural* de la *queeridad* permanece, y también la necesidad de llenarla. Sin embargo, si elegimos *acceptar* esa posición, asumiendo la «verdad» de nuestra capacidad queer para figurar la ruina de lo Simbólico, y también al sujeto Simbólico, podemos emprender el proyecto imposible de imaginar una postura política oposicional exenta del imperativo de reproducir la política de la significación (la política destinada a cerrar ese hueco que abre el significante mismo), que solo puede devolvemos, por la vía del Niño, a la política de la reproducción. La visión liberal de la sociedad, que parece conceder un lugar a lo queer, tampoco aprueba más que la derecha conservadora esa resistencia al futurismo que supone la *queeridad*, es decir, la *queeridad* de lo queer. Mientras que la derecha imagina la eliminación de los queer (o de la necesidad de asumir su existencia), la izquierda eliminaría la *queeridad* iluminándola con la serena luz de la razón, esperando así mostrarla como un simple modo de expresión sexual libre de esa coloración que todo lo invade,

que es la formación determinante de fantasía, que parece pre-sagiar (y no solo para la derecha) la ruina del orden social y del blanco de todas las miradas, el Niño. La *queeridad* por tanto llega a no significar *nada* para ambos: para la derecha una nada siempre en guerra contra la positividad de la sociedad civil; para la izquierda, nada más que una práctica sexual que necesita ser desmitificada.

Pero es aquí donde la razón debe fracasar. La sexualidad rechaza la desmitificación del mismo modo que lo Simbólico rechaza lo queer; y ello es así porque la sexualidad y el Simbólico se convierten en lo que son *en virtud de esos rechazos*. Irónicamente (y ya he comentado que la ironía ha caracterizado siempre a la teoría queer) la desmitificación de la *queeridad* y, por extensión, de la sexualidad misma, la desmitificación inherente a la posición de la racionalidad liberal, solo podría realizarse atravesando la fantasía colectiva que inviste al orden social con significado, por medio del futurismo reproductivo. Tomada al pie de la letra, la razón abstracta del liberalismo, al rescatar a la *queeridad* para lo social, disuelve, al igual que la *queeridad*, esos mismos fundamentos en los que se basa lo social, al deshacerse de esas fantasías libidinales subyacentes que lo mantienen. Después de todo, más allá de la resonancia de la fantasía, no hay ni ley ni razón. En ese más allá de la desmitificación, en esa neutral, democrática literalidad que marca el futurismo de la izquierda, solo podemos encontrar un desmantelamiento queer del futurismo mismo *como fantasía* y una desrealización del orden del significado que el futurismo reproduce. Determinada en el fin (no los finales) de lo social, la *queeridad* insiste en señalar que la pulsión dirigida hacia ese fin, que el liberalismo rechaza imaginar, nunca puede ser excluida de la fantasía estructurante del orden social mismo. La sacralización del Niño necesita por tanto el sacrificio de lo queer.

Bernard Law, un antiguo cardenal de Boston, confundiendo (o quizá entendiendo demasiado bien) el grado de autoridad que le daba el signficante de su patronímico, denunció en 1996 una propuesta de legislación que otorgaba derechos de atención sanitaria a las parejas del mismo sexo de empleados municipales. Hizo esto proclamando, en una acto de piedad celestial digno de mención, que otorgar este derecho a la atención sanitaria socavaría profundamente el vínculo marital. En su opinión «la sociedad tiene un especial interés en la protección, el cuidado y la crianza de los niños. Dado que el matrimonio sigue siendo el marco principal y mejor para la alimentación, educación y socialización de los niños, el Estado tiene un especial interés en el matrimonio». ³¹ Con esta adhesión fatal a un futurismo tan ciegamente comprometido con la figura del Niño que llega a justificar el rechazo a los beneficios de la atención sanitaria a los adultos en que se convertirán algunos niños, Law presta su voz a ese mantra mortificante de una *joinsance* comunal que depende de la fetichización del Niño, a expensas de lo que deba ser inevitablemente *queerizado* por tal fetichización. Siete años después, tras la renuncia de Law por su fracaso para proteger a los niños católicos de los acosos sexuales de los curas pedófilos, el papa Juan Pablo II volvió a retomar este tema, condenando el reconocimiento por el Estado de las uniones del mismo sexo como una versión paródica de las familias auténticas, que estaba «basada en el egoísmo individual» en vez de en el amor genuino. Para justificar esta condena apuntó que «esta “caricatura” no tiene ningún futuro y no puede brindar un futuro para ninguna sociedad». ³² Los queers deben responder a la violenta fuerza de estas constantes provocaciones no solo insistiendo en su igualdad de derechos a las prerrogativas de todo orden social, no solo reconociendo su capacidad para promover la coherencia y la integridad de

este orden, sino también diciendo explícitamente eso que Law y el Papa y el conjunto del orden Simbólico escuchan siempre en todas y cada una de las manifestaciones o expresiones de la sexualidad queer: hay que joder al orden social y al Niño en cuyo nombre nos aterrizan colectivamente; hay que joder a Annie; hay que joder al niño pordiosero de *Los Miserables*; hay que joder al niño inocente y pobre de Internet; hay que joder a Law con L mayúscula y con l minúscula (Law y la ley); hay que joder a toda la red de relaciones Simbólicas y el futuro que le sirve de sostén.

Nos gustaría creer que con paciencia, con trabajo, con contribuciones generosas de grupos de presión o la generosa participación de grupos activistas o con generosas dosis de manejo legal y de sofisticación electoral, el futuro nos tendría reservado un lugar en la mesa política que no nos costaría los lugares que adoptamos en la cama o en el bar o en los baños. Pero no hay queers en ese futuro, como tampoco puede haber futuro para los queers, pues ya han sido elegidos para ser los portadores de esas malas noticias, que no hay ningún futuro en absoluto; como señala el himno de Annie a la esperanza del «Mañana», al futuro «*siempre*/le falta un día/para llegar». Como los amantes de la urna griega de Keats, siempre «cerca de la meta» de una unión que en realidad nunca conseguirán, estamos subyugados por un futuro continuamente diferido en el tiempo, obligados a perseguir el sueño de ese día donde el hoy y el mañana se encontrarán. Ese futuro no es más que cosa de niños, renacidos cada día para eliminar la tumba que abre de par en par desde dentro una letra sin vida, atrayéndonos hacia su interior, para atraparnos en esa sutil telaraña de realidad. Aquellos que han sido *queerizados* por el orden social que proyecta su pulsión de muerte sobre ellos están sin duda en una buena posición para reconocer la fantasía estructurante

que así los define. Pero también están bien posicionados para reconocer la *irreductibilidad* de esa fantasía y el coste de inferirla como contingente a la lógica de la organización social como tal. Acceder a esta identificación figural con la ruina de la identidad (que es como decir con la desarticulación de la forma social y simbólica) puede muy bien describirse como «políticamente autodestructiva», en palabras de John Brenkman.³³ Pero la política (como elaboración social de la realidad) y el yo (como mera prótesis que mantiene el futuro para el Niño figural) son aquello que la *queridad*, de nuevo como figura, destruye necesariamente, necesariamente en la medida en que este «yo» es el agente del futurismo reproductivo y esta «política» es el medio de su promulgación como el orden de la realidad social. Pero tal y como sugiere Lacan en su comentario de Antígona en el Seminario VII, quizá la autodestrucción política es inherente al único acto que cuenta como tal: la resistencia a quedar esclavizado al futuro en nombre de tener una vida.

Si el destino de los queers es figurar el destino que corta el hilo de la futuridad, si la *jouissance*, el goce corrosivo que es intrínseco a la (no) identidad queer, aniquila la *jouissance* feichista que trabaja para *consolidar* la identidad, permitiendo que la realidad se coagule alrededor de su reproducción ritual, entonces el único estatus de oposición al que nuestra *queridad* puede conducir dependerá de que nos tomemos en serio el lugar de la pulsión de muerte que se nos empuja a figurar, y de que insistamos, en oposición a ese culto al Niño y al orden político que insta, en que nosotros, como dice claramente Guy Hocquenghem, «no somos el significante de lo que podría llegar a ser una nueva forma de “organización social”, no perseguimos una nueva política, una sociedad mejor, un mañana más brillante, ya que todas esas fantasías reproducen,

por medio de un desplazamiento, el pasado en la forma del futuro». En su lugar, elegimos *no* elegir al Niño como imagen disciplinaria del pasado imaginario, o como el lugar de una identificación proyectiva con un futuro que es siempre imposible. La *queridad* que proponemos, en palabras de Hocquenghem, «ignora la sucesión de las generaciones como etapas hacia una vida mejor. No sabe nada del sacrificio de ahora para las generaciones futuras... sabe que la civilización es, por sí sola, mortal». ³⁴ Más aún: se deleita en esa mortalidad como la negación de todo aquello que se definiría a sí mismo, de manera moralizante, como pro-vida. Somos nosotros quienes debemos enterrar al sujeto en la oquedad sepulcral del significante, pronunciando por fin las palabras por las que nos condenan, las hayamos dicho o no: que *nosotros* somos los defensores del aborto; que el Niño como emblema de la futuridad debe morir; que el futuro es mera repetición y que es tan letal como el pasado. Nuestra *queridad* no tiene nada que ofrecer a un Simbólico que vive de negar esa nada, excepto una insistencia en el exceso asediador que esta nada supone, una *insistencia* en la negatividad que agujerea esa pantalla de fantasía de la futuridad, haciendo añicos la temporalidad narrativa con la fuerza siempre explosiva de la ironía. Y así, lo que es más queer acerca de nosotros, lo más queer dentro de nosotros, lo más queer a pesar de nosotros, es esta voluntad de insistir de forma intransitiva, insistir en que el futuro termine aquí.

1. James Bennet, «Clinton, in Ad, Lifts Image of Parent», *The New York Times*, 4 de marzo 1997, A18, Edición New England.
2. Donna Shalala, «Movimiento de Mujeres» («Women's Movement»), 150 Aniversario de la Primera Convención de los Derechos de las Mujeres, Seneca Falls, Nueva York, 17 de julio de 1998, <http://www.hhs.gov/news/speeches/senc.html>. Hay que destacar también el eslogan para recaudación de fondos de la Liga Nacional para el Aborto y los Derechos Reproductivos (NARAL por sus siglas en inglés, National Abortion and Reproductive Rights Action League): «Por nuestra hijas, nuestras hermanas y nuestras nietas».
3. Dicha fantasía de identidades substantializadas y oposicionales caracteriza el registro lacaniano del Imaginario, inconfundible con el sistema completamente diferencial de relaciones significantes del orden Simbólico.
4. Theodor Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton, New York: Continuum, 1994, pág. 325. Hay traducción al español: *Dialéctica Negativa*, AKAL, 2005, Madrid.
5. Por ejemplo, escribe en el seminario *El Reverso del Psicoanálisis*: «Lo que la verdad, cuando surge, tiene de resolutivo puede ser de vez en cuando feliz, y en otros casos desastroso. No se ve por qué la verdad tendría que ser siempre benéfica», pág. 112 (sesión del 11 de marzo de 1970). *El Seminario, libro XVII, El reverso del psicoanálisis*, Paidós, 1992, Barcelona.
6. «Yo digo siempre la verdad: no toda, porque de decirla toda, no somos capaces. Decirla toda es materialmente imposible: faltan las palabras. Precisamente por este imposible, la verdad aspira a lo real.» Jacques Lacan, *Psicoanálisis, Radio-fonía y Televisión*, Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, cuarta edición, 1996, pág. 83.
7. Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 7, La Ética del Psicoanálisis 1959-1960*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, Ediciones Paidós, traducción Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, 11.ª edición, 2009, pág. 35 (sesión del 25 de noviembre de 1959).
8. En este contexto, otra cita de la *Dialéctica Negativa* de Adorno podría ser útil: «Si la dialéctica negativa invoca la autorreflexión del pensamiento, la implicación

- tangible es que si el pensamiento es cierto —si es cierto hoy, en todo caso— debe también ser un pensamiento contra sí mismo. Si el pensamiento no es medido por la extremidad que elude al concepto, de entrada está en la naturaleza del acompañamiento musical con el que la SS gustaba ahogar los gritos de sus víctimas», op. cit., pág. 365.
9. Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 2, El Yo en la Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica 1954-1955*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, traducción de Irene Agoff, Editorial Paidós, Buenos Aires, 6.ª reimpresión, 1995, pág. 481, sesión del 29 de junio de 1955.
 10. Suzanne Barnard, «The tongues of Angels: Feminine Structure and Other Jouissances» (Las lenguas de los ángeles: estructura femenina y goce otro) en *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality (Leyendo el Seminario XX: la obra mayor de Lacan sobre el amor, el saber y la sexualidad femenina)*, editado por Suzanne Barnard y Bruce Fink, Albany: State University of New York Press, 2002, pág. 173.
 11. Ver, por ejemplo, Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, traducido por Robert Baldick, Nueva York: Vintage Books, 1962; Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Nueva York: Harper and Row, 1977; James Kincaid, *Child Loving: The Erotic Child and Victorian Culture*, New York: Routledge, 1992; y *Erotic Innocence: The Culture of Child Molestation* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1998).
 12. P.D. James, *Hijos de los hombres*, Ediciones B, Barcelona, 2006.
 13. Walter Wangerin Jr., «O Brave New World, That Has No People In! The Children of Men», *New York Times Book Review*, 28 de marzo de 1993, pág. 23.
 14. Algunos gritarán: «Narcisismo». «¿Después de todo, quién más abnegado, más dispuesto al sacrificio que un padre? ¿Quién más comprometido a horas de trabajo sin ser pagado nunca? ¿Sin ser pagado? Habría que consultar el libro de contabilidad de la aprobación social. Códigos de impuestos, registros de bebés, las diversas formas de licencias parentales: estas palidecen, por supuesto, ante los costos de criar a un hijo. Pero en principio la ganancia del pro-natalismo no se mide en dólares o en sentido. Se registra en la confirmación universal de la posición de uno como adulto y en el capital social devengado que le permite un interés en el único mercado de futuros que realmente cuenta.

15. Las frases que anteceden esto dicen así: "Uno podría haber imaginado que eliminando permanentemente el temor del embarazo y la parafemalia no erótica de las pastillas, el condón y la animética de la ovulación ya totalmente innecesaria, el sexo se hubiera liberado para deleites nuevos e imaginativos. Ha sucedido lo opuesto. Aún los hombres y las mujeres que normalmente no hubieran tenido deseos de engendrar, aparentemente necesitan la garantía de que podrían tener un hijo si así lo desearan." James, *Hijos de los Hombres*, p. 167.
16. Ver Barbara Johnson, «Apostrophe, Animation, and Abortion», en *A World of Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987, págs. 184-199.
17. Donald Wildmon, «Hope '97 Tour to Counter Pro-Homosexual Philosophy in American Culture», *American Family Association Action Alert*, 25 de febrero de 1997, <http://www.cfnwv.com/HEADLINE.HTM>
18. A este respecto, hay que considerar la controversia que siguió a los comentarios del senador Rick Santorum a la agencia de noticias Associated Press en abril de 2003, que asociaba la homosexualidad con la bigamia, el incesto y afirmaba que ponía en peligro a la familia. En una carta de respuesta en el editorial de *The New York Times* se discrepaba de los comentarios de Santorum, pero se le refutaba haciendo eco del discurso de valores familiares y del futurismo reproductivo: «Pero los gay y las lesbianas son más que solo hijos e hijas. También somos mamás y papás. Mi novio y yo adoptamos un hijo hace cinco años y planeamos adoptar de nuevo. Cuantas más parejas del mismo sexo formen familias, será más difícil que republicanos como el señor Santorum digan que somos una especie de amenaza para la familia norteamericana». Dan Savage, «G.O.P. Hypocrisy», *The New York Times*, 25 de abril de 2002, pág. A33.

19. Hay muchos tipos de resistencia para los que es mejor estar preparado si se escribe un libro como este. Una será el rechazo «políticamente» desafiante de lo que algunos leerán como un formalismo «apolítico», una intervención insuficientemente «historizada» sobre la materialidad de la política tal y como la conocemos. El que tales versiones de la política y de la historia representen la norma obligatoria que este libro desafía no evitará, por supuesto, que aquellos que las propugnan asienten sus verdades «radicales». Una variante asaltará el privilegio burgués (descrito invariablemente en términos identitarios como «blanco», «de clase media», «académico» o, de forma más reveladora, «gay masculino») con la que algunos alegarán que mi argumento está determinado. El que muchos de los que se propongan esta lectura sean ellos mismos «blancos», «de clase media» y «académicos» —tal vez incluso no pocos «gays masculinos»— no perturbará

- la facilidad con la que dicha «determinación» es afirmada. Tengo un poco más de simpatía por aquellos que se sientan inclinados a desestimar el libro por su lenguaje (que llamarán jerga), por su entramado teórico (que estimarán elitista), por su dificultad (que percibirán como pretensión) o por su estilo (que encontrarán tortuoso). Estas objeciones tienen la virtud, por lo menos, de reconocer la frustración del deseo ante lo que es experimentado como sobrepresencia de una pulsión. Debo confesar que «un poco más de simpatía» por este tipo de repuesta, sin embargo, tiene sus límites.
20. Martin Charlin (letras) y Charles Strouse (música), «Mañana», del musical *Annie*, 1977. Hay versión en español: *Anita la Huerfanita*, traducción de Cristina del Castillo, dirigida por José Luis Ibáñez, México, 1979.
 21. Eve Kosofsky Sedgwick, «Algunos Binarismos (1)», en *Epistemología del armario*, La Tempestad, Barcelona, 1998.
 22. Lauren Berlant, *The Queen of America Goes to Washington City*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1997, pág. 1.
 23. Citado por Kevin Sack en «Official Look For Any Links in Bombings in Atlanta», en *The New York Times*, 2 de febrero de 1997, A13, edición de Nueva Inglaterra.
 24. Judith Butler, «El falo lesbiano y el imaginario morfológico», en *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Editorial Paidós, 1ª edición, Buenos Aires, 2002, pág. 103.
 25. Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 7, La Ética del Psicoanálisis 1959-1960*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, Ediciones Paidós, traducción Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, 3ª reimpresión, 1991, págs. 256-257 (sesión del 4 de mayo de 1960).
 26. Paul de Man, *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1999, págs. 250, 254, 256 y 257.
 27. Barbara Johnson, *The Wake of Deconstruction* (Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1994), pág. 98.
 28. Así, Lacan observa que Freud «no duda en articular en *El malestar en la cultura* que no hay común medida entre la satisfacción que da un goce en su estado pri-

2. SINTHOMOSEXUALIDAD

mero y la que brinda en las formas desviadas, incluso sublimadas, en las que lo compromete la civilización» en Jacques Lacan, *La Ética del Psicoanálisis*, pág. 241 (sesión del 27 de abril de 1960).

29. Jacques Lacan, *El Yo En La Teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica 1954-1955*, pág. 317 (sesión del 12 de mayo de 1955).

30. Lee Edelman, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory* (New York: Routledge, 1994), xv.

31. Ryan Slattery, «Cardinal Law Urges Merino to Veto Bill Giving Benefits to City Workers' Partners», en *The Boston Sunday Globe*, 17 de marzo de 1996, pág. 68.

32. «Pope Warns Against "Inauthentic" Version of Family», 26 de enero de 2003, <http://www.foxnews.com/story/02933,76598,00.html>.

33. Ver la respuesta de John Brenkman a la formulación original de mi argumento: «Queer Post-Politics», *Narrative 10* (2002), pág. 177.

34. Hocquenghem, G., *El deseo homosexual*, Melusina, Barcelona, 2009, págs. 127-128.

Sinthomosexualidad. Consideremos este neologismo, que reúne de forma extraña los sonidos de las lenguas francesa y española (una mezcla que no beneficia a ninguna de ellas), como un significativo que cada una prefiere que represente lo extraño con la esperanza de mantenerlo como algo singular y no escuchado.¹ Si esta palabra sin futuro busca aquí una escucha, no es para ganar tiempo o, como Sherezade, para demorar una condena más que segura. Más bien, se afirmaría *contra* la futuridad, *contra* su propagación, en tanto que designaría un *impasse* en el pasaje al futuro y, al hacerlo, pasaría más allá, pasaría *a través* de la fantasía salvadora que denota la futuridad. Sin embargo, ¿puede tener razón? ¿Cómo podría la palabra «salvador» nombrar un futuro que, por más que nos depare otra cosa, está destinado a depararnos nuestra muerte? El tiempo por venir, en el que estamos todos destinados a desaparecer, ¿cómo podría dar el consuelo narcisista que el ego, tan consolador, tan atado a la forma Imaginaria, tan fijado a la fijeza, demanda? En resumen, mediante la fantasía. En tanto que es

i. Juego de palabras entre *unheard-of* (singular, inusual, sin precedentes) y *unheard* (no escuchado).

el puntal central y la instancia oculta del futurismo, la fantasía por sí sola dota a la realidad de una coherencia ficticia y una estabilidad que aparentan garantizar que esa realidad, el orden social en que encontramos nuestro lugar, sobrevivirá aun cuando nosotros no lo hagamos. De este modo nos obliga a identificarnos con lo que está por venir por la vía del refugio o la defensa contra el fin inevitable del ego. Elías Canetti parece aludir a esto cuando escribe sobre la implicación del sujeto humano en la futuridad: «[El] no sólo quiere existir para siempre, sino existir cuando los otros ya no estén allí. Quiere vivir más que todos los demás y *saberlo*, y cuando ya no esté allí él mismo, su nombre debe continuar».² Su nombre, es decir su sucedáneo, debe tomar el lugar del sujeto; debe sobrevivir, aunque sea solo en la fantasía porque la fantasía nombra el único lugar donde los sujetos deseantes pueden vivir. En sintonía con el deseo, la acogedora sede de la fantasía nos absorbe dentro del espacio escénico hasta que parece que nos convertimos en él, hasta que parecemos estar en total armonía con el *escenario* de nuestra fantasía, el *marzo* dentro del que logramos ver ese lugar donde no estamos. Como dice Lacan, el sujeto de la fantasía, en lo que atañe al espacio de la fantasía, «a menudo pasa desapercibido» aunque «siempre está ahí».³

Siempre está ahí. El sujeto lacaniano de la fantasía, transformado en un escenario y, por lo tanto, literalmente en una *mise-en-scène* (puesta en escena), toma el lugar del lugar mismo, confundiendo tanto con el sentido de realidad que invade la escena imaginada de forma que, aun su ausencia como *actor* en esa escena, no anuncia ni la pérdida de la presencia ni la ausencia de la conciencia que permite al ello «conocerse» a sí mismo. Como Slavoj Žižek escribe, más bien «en [la fantasía], yo mismo me encuentro reducido al punto evanescente de un pensamiento que contempla el curso de los acontecimientos

durante mi ausencia, es decir, mi no-ser.»⁴ Estar siempre ahí aunque no percibido, habitar el espacio de la percepción como tal y convertirse así en el testigo de su propia ausencia, de su propia incorporeidad; es así como dicha fantasía presupone una realidad garantizada y no amenazada por el tiempo, sostenida por la certeza de que un «curso de acontecimientos» está obligado a continuar su curso a su debido tiempo, aun mucho después de que ya no estemos. ¿No es entonces un esfuerzo por llenar lo que Lacan llama «la falta en el Otro»; es decir, el lugar del significante ausente de toda cadena significativa y por lo tanto el lugar de toda división alrededor de la cual el sujeto mismo toma forma llenándolo mediante una identificación provisional con el lugar vacío de la mirada, en un gesto de optimismo vano por el que estamos siempre obligados a optar, un optimismo que pende del fino hilo de un futuro por el que daríamos nuestras vidas con tal de dar cuerpo a ese vacío fatal, el Real imposible, de esa mirada?

Por otro lado, al negar el reclamo de la fantasía, al rechazar la promesa de futuridad que parchea cada desgarrar en el vestido de la realidad, por malo que sea, con hilos de significado (apegados como lo están al señuelo que atrapa nuestra mirada y que veríamos como una sucesión de lentejuelas que deslumbra nuestra mirada al producir la ilusión constante de la consecuencia), la Sinthomosexualidad nos ofrece la fantasía vuelta del revés: las costuras de su disfraz exponiendo la completitud sin costuras de la realidad como mera apariencia y los nudos deshilvanados que mantienen en su sitio a cada lentejuela usurpando ahora ese lugar. El *sinthome*, un término que Lacan toma de «una antigua forma de escribir lo que ulteriormente se escribió “síntoma”»⁵, como explica en el seminario *El Sinthome*, le habla a la singularidad de la existencia del sujeto, al modo particular en que cada sujeto logra anudar los registros Real,

Simbólico e Imaginario. Sin embargo, al llamar la atención al estatuto de la palabra como una forma arcaica de escritura y declinarlo así en dirección de la letra en vez del significante en tanto portador del significado, Lacan, quien describirá posteriormente el *sinthome* como «lo que no cesa de escribirse», señala desde el comienzo la relación de este con la inscripción primaria de la subjetividad y, por lo tanto, con la fijación constitutiva del acceso del sujeto a la *jouissance*.⁶ A pesar de que funciona como la condición necesaria para el enganche del sujeto con la realidad Simbólica, el *sinthome* rechaza la lógica Simbólica que determina el intercambio de significantes. No admite ninguna traducción de su singularidad y, por lo tanto, no es portador de ningún significado, remitiendo en esto a la letra como ese lugar en el que el significado se descompone.

En tanto que es la plantilla del acceso distintivo a la *jouissance* de un sujeto dado que define la condición de la cual el sujeto es siempre una especie de síntoma, el *sinthome*, con su rechazo al significado, procura la relación determinante con el disfrute por el cual el sujeto se ve llevado más allá de la lógica de la fantasía o el deseo. Para Lacan, el *sinthome* opera como el nudo que mantiene unido al sujeto, que ata o liga al sujeto con su trayectoria libidinal constitutiva y que asegura que ningún sujeto, por mucho que lo intente, pueda «sobreponerse» a él mismo, es decir, «sobreponerse» a la fijación de la pulsión que determina su *jouissance*. Al explicar la centralidad del *sinthome* para el acceso del sujeto al Simbólico, Dominiek Hoens y Ed Pluth observan que «el sujeto es capaz de encontrar su lugar en el orden Simbólico por medio de un elemento ajeno a ese orden. Sin embargo este elemento está incluido de alguna

ii. Ver nota de traducción número iii.

manera también en lo Simbólico. Este orden está fundado así en algo que no es del orden mismo. Desde el punto de vista del sujeto, podemos decir que la condición de posibilidad de ser un sujeto implica que debe pegarse a cierto *signo* que no puede ser integrado en el orden Simbólico, aunque no sea completamente ajeno a lo Simbólico».⁷

Como Hoens y Pluth aclaran, un «signo» de este tipo no opera como un significante, ya que no puede ser intercambiado por otro que pretenda hacer efectiva su falta. No accede a ningún equivalente, a ninguna traducción y, por lo tanto, a ningún significado. Más bien denota «un significante/signo *aislado* sacado fuera del orden Simbólico» (pág. 8), es decir, es un «signo puro», un lugar de singularidad, de no intercambio que nos fija como una huella dactilar de manera definitiva y sin sentido. Si esta singularidad efectúa por sí misma nuestro acceso a lo Simbólico, como Hoens y Pluth clarifican, también «pone en cuestión el orden completo y de esta manera es una negación pura de lo que el orden representa» (pág. 9). Este fundamento antitético, según el cual la estructura de la realidad Simbólica se apoya en lo que también sirve para negarla, configura el proceso de significación por medio del cual el sujeto se esfuerza por darse sentido frente a un límite. Este es un límite interno, no uno que lo confronta desde fuera, con el que se encuentra en la *jouissance* sin sentido del *sinthome*, y en la del *sinthomosexual*.

Porque el *sinthome*, como Žižek afirma con razón, «es literalmente nuestra única sustancia, el único sostén positivo de nuestro ser, el único punto que da consistencia al sujeto».⁸ Sin embargo, el síntoma, en tanto que «única sustancia» del sujeto, lo lleva a dar vida al ser, como una catacresis, con el costo de una ceguera necesaria a esta determinación del *sinthome*, una ceguera a la fijación arbitraria del goce, responsable por

su consistencia. Al desautorizar el decreto sin sentido de tal *sinthome* catacrésico, el sujeto malinterpreta su identidad como una metáfora, una que nombra su relación con el Otro cuya positividad parece garantizar la realidad simbólica misma. Un sujeto tal que equivocaría el *sinthome* con un sitio de significado potencial, puede decirse que «*crea en*» su *sinthome* (en oposición a identificarse con él), lo que Paul Verhaeghe y Frédéric Declercq señalan que «es creer en la existencia de un significante final, S2, revelar la significación última y el sentido de S1. La condición para esto es la garantía de que el Otro no tiene falta». Como señalan estos autores, la fórmula lacaniana para tal creencia «consiste en sumar tres puntos (...) a la letra: S1...».⁹ En consonancia con lo que yo estoy argumentando aquí, esta elipsis debería ser entendida como la marca definitiva del futurismo, inscribiendo la fe de que la duración temporal llegará a la realización del significado por vía de un «significante final» que completará por fin al significante. En contraste, la *Sinthomosexualidad* desprecia dicha creencia en un significante final, reduciendo *todo* significativo al estatuto de una letra e insistiendo en el acceso a la *jouissance* en lugar del acceso al sentido, en la identificación con el *sinthome* de uno en lugar de la creencia en su significado.

En un pasaje bien conocido de *En busca del tiempo perdido*, Proust describe un «juego con el que los japoneses se entre-tienen llenando un tazón de porcelana con agua y remojando en ella pedacitos de papel que hasta ese momento no tenían carácter ni forma pero que, al momento de mojarlos, se estiran y tuercen tomando color y forma definida, convirtiéndose en flores o casas o personas, sólidos y reconocibles».¹⁰ Esta figura de la habilidad de la figura para conjurar un universo fuera de él mismo habla simultáneamente de la *desfiguración* y de la *descomposición* de la realidad que son tan importantes para

De Man, es decir, la disolución de todo lo que entendemos como «sólido y reconocible» en la medida que prueba ser un efecto de algo sin significado intrínseco (para De Man, el lenguaje; para Lacan, el *sinthome*), como los pedazos de papel que aparecieron originalmente «sin carácter ni forma». Si el *sinthome* nombra el elemento a través del cual «tomamos... forma definida» y si, al igual que la figura, nos asegura nuestro acceso a un mundo «reconocible» al permitirnos, como Lacan explica, «elegir algo... en vez de nada (el autismo radicalmente psicótico, es decir, la destrucción del universo Simbólico)»,¹¹ entonces cualquier cosa que desmascare al *sinthome* como un nudo sin significado, negando nuestra ceguera sobre su funcionamiento y desestabilizando el fundamento de nuestra fe en la realidad, efectúa una desfiguración con consecuencias posiblemente catastróficas. Consecuencias que Žižek caracteriza como «autismo puro, suicidio psíquico, la rendición a la pulsión de muerte incluso hasta la destrucción total del universo Simbólico».¹²

¿Al glosar la descripción que Lacan hace del *sinthome* como eso que «no cesa de escribirse»¹³ («ne cessant pas de s'inscrire»), Roberto Harari debate el *sinthome*, creencia en la que anticipa esta «destrucción total del universo Simbólico» en términos de lo que es «necesario» para la supervivencia del sujeto: «eso que no cesa de escribirse» alude a una constelación teórica que retorna inexorablemente, incesantemente. En última instancia, lo necesario es aquello de lo que no se puede prescindir; si se aleja, debe ser atado de nuevo, puesto que es necesario, nadie

iii. *To write itself*, en el original en inglés. Se ha traducido como *escribirse*, tal como viene en la traducción que Edelman hace al inglés del original en francés, aunque hay un error, pues en la cita original en francés se lee el verbo *s'inscrire*, literalmente *inscribirse(se)*; y no *s'écrire*, que remitiría a *escribir(se)*.

puede esconderlo. En términos coloquiales, podríamos decir “No puedo vivir sin eso” o “es parte de mi vida, es irremplazable”. Por supuesto, aquí no nos referimos a ninguna relación intersubjetiva; es una cuestión de “No puedo vivir sin eso, que está implicado en mi manera de lidiar con ello”. En suma, una categoría nodal iluminada por el Seminario 24^{iv}». ¹³

Harari continúa evocando el *sinthome* como «un Uno no acoplado, fuera de toda secuencia. No responde a ninguna integración, a ningún contexto, a ninguna historia, a ningún significado completo o anticipado». ¹⁴ Impermeable al análisis y más allá de la interpretación, el *sinthome*, en tanto que goce estúpido, nodo de la compulsión sin sentido de la que depende la singularidad del sujeto, nos conecta con la Cosa no simbolizable con la que constantemente tropezamos y, por consiguiente, con la pulsión de muerte, sobre la que Lacan declara en su seminario dedicado al *sinthome*: «la pulsión de muerte, es el Real en tanto que no puede ser pensado más que como imposible, es decir, que cada vez que muestra la punta de su nariz, es impenesable». ¹⁵ Entonces, estoy llamando *Sinthomosexualidad* al lugar donde la fantasía del futurismo confronta la insistencia de una *jouissance* que la desgarrar precisamente al *interpretarla* en relación con esa pulsión. Como significativo neologista, la *Sinthomosexualidad* le habla también al «pecado» que continúa adosándose a la «homosexualidad» (un «pecado» que puede transformar al

sinthomosexual en una especie de s[a]n[t]o^v, (como afirmo en el capítulo 3); un pecado que materializa la amenaza contra la fe del sujeto, que consiste en que su residencia apropiada está en el significado, una amenaza que es Real debido al vínculo que tiene el homosexual con una «residencia» menos tranquilizadora. Asimismo, el *sinthome* es el sitio de una *jouissance* alrededor y en contra de la que el sujeto toma forma y en la que encuentra su consistencia. Por medio de este término desventurado, quiero sugerir que la homosexualidad es entendida como una figura cultural, es decir, como el acto de hipostasiar diversas fantasías que se atrincheran en la fuerza antisocial que la *queridat* podría nombrar de mejor manera. La homosexualidad está hecha, en el sentido de que convoca y obliga, para cargar con el peso de la relación degradante de la sexualidad con el *sinthome*, el peso de lo que Lacan describe como la *ausencia* de una relación sexual. Es decir, la ausencia de una complementariedad que naturalice las relaciones entre los sexos en la medida en que toda sexualidad sufre la marca del significante como falta. De esta forma, la homosexualidad es pensada como una amenaza a la lógica del pensamiento mismo en cuanto que figura la disponibilidad de una *jouissance* impensable que pondría fin a la fantasía y, con esta, a la futuridad al reducir la garantía de significado en la promesa de continuidad que la fantasía ofrece a la circulación sin sentido y a las repeticiones de la pulsión. Más aún, Lacan mismo esclarece el riesgo en el que dicha *jouissance* pone al futurismo reproductivo cuando observa que «el fin del goce —nos lo enseña todo lo articulado por Freud con lo que él llama desconsideradamente pulsiones parciales— el fin del goce está al margen de aquello a lo que conduce, a saber, a que nos reproduzcamos». ¹⁶

v. S[a]n[t]o en el original en inglés. Es intraducible el sentido de esta escritura, donde S es sujeto, [a] es objeto a, el *in* debe leerse literalmente como *en*.

iv. Solo el establecimiento de Jacques-Alain Miller pone número a los seminarios de Lacan. El título del seminario al que se refiere es *L'Inci qui suit de l'Un-bien's tale à mourir*, cuya versión bilingüe (francés-español) puede consultarse bajo la rúbrica *Para un soporte bilingüe del seminario de Jacques Lacan*, en <http://www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque.php?id=48>

Ese riesgo conforma la fantasía cultural que hace aparecer la homosexualidad y, con ella, la importancia definicional del sexo cuando imaginamos a la homosexualidad en íntima relación con una *jouissance fatale* incluso criminal. Se trata de una fantasía que localiza a la homosexualidad en el lugar del *sinthome*, siempre como la construcción de lo que yo llamo *sinthomosexualidad*. Por ejemplo, en 1997, mientras Andrew Cunanan (que de joven solía ir a bares gays y que luego se convirtió en un asesino en serie de hombres en su mayoría gays) mantenía a los medios norteamericanos en una fascinación embelesada por lo que prometía ser su propia clase de *jouissance*, Gary Bauer, del Family Research Council (Consejo para la Investigación sobre la Familia), opinaba que «aquellos que practican la homosexualidad adoptan una cultura de la muerte», y Peter A. Jay, colaborador habitual de una columna en el *Baltimore Sun*, se hacía eco de esta frase (lugar común en la polémica anti-abortista) para establecer un vínculo obvio con el desenfreno asesino de Cunanan: «Por lo menos durante la mitad del siglo, la vida homosexual masculina en los Estados Unidos de Norteamérica ha sido una cultura de la muerte... Tarde o temprano, el fruto de esa cultura iba a llevar la violencia a las calles... Habrá otros hombres jóvenes que tengan que enfrentarse cara a cara con el hecho de que sus vidas están arruinadas y condenadas... y que quieren ahora experimentar la adrenalina de matar *de maneras más tradicionales*» (el énfasis es mío).¹⁷ Al expresar su acuerdo con la noción de que la criminalidad está en el repertorio tradicional, incluso tradicionalmente familiar, de los valores gays, Larry Kramer da voz a su esperanza en una transformación que revitalizaría literalmente la cultura gay, como escribe en el *New York Times*: «Permitir que el sexo-centrismo sea la única definición de la homosexualidad puede convertirse en el mayor acto de auto-destrucción.

Aumenta la creencia de que hemos creado una cultura que de hecho nos asesina, y si queremos seguir vivos, es hora de redefinir la homosexualidad como algo mucho más grande que lo que hacemos con nuestros genitales».¹⁸

¿Puede alguien creer, incluyendo a Larry Kramer, que dichos actos de redefinición, por más abocados que estén a ocultar las realidades de «lo que hacemos con nuestros genitales» (etiquetándonos como «artísticos» quizá, o «gente encantadora y amable», o como poseedores de un gran gusto para el color y el estilo) podrían alterar la fantasía omnipresente dentro de la cual nuestro significado es siempre una función, no solo de lo que *hacemos* con nuestros genitales, sino también de lo que *no hacemos*: es decir, una función de la fijación, inducida de envidia, desprecio y ansiedad en nuestra libertad, de la necesidad de traducir la Vulgata corrupta e infame del foliar al latín de la procreación, infinitamente más fino y sacramental? Después de todo, no es mera coincidencia que la evolución que hace Bauer de los homosexuales voluntariamente «adopt[ando] una cultura de la muerte» deba deducirse, lógicamente desde su punto de vista, de su meditación sobre la relevancia espiritual que aviva el mes de junio en Occidente. Bauer le dice a sus lectores: «Tradicionalmente, junio es un mes atiborrado de bodas, un momento para celebrar la abundancia del amor de Dios y Su plan especial para la procreación. El Libro del Génesis dice: "Él creó al Hombre y a la Mujer" y, a través de este emparejamiento natural de un hombre y una mujer, crean una familia y se lleva adelante la esperanza en una nueva generación».¹⁹

«Crean una familia.» Al igual que el «Pegan a un Niño» de Freud (que sin duda llegará, es cuestión de tiempo), la frase elide estratégicamente la agencia por medio de la cual se alcanza este fin. Ningún polvo podría llevar a cabo una crea-

ción tal puesto que toda experiencia sensorial, es decir todo placer de la carne, debe ser alejada de esta fantasía de futuridad garantizada y de completitud del plan eterno, mientras que «se lleva adelante una nueva generación». Paradójicamente, el niño de la familia bi-parental prueba así que sus padres *no* follan y lleva sobre sus pequeños hombros la carga de mantener la fantasía de un tiempo por venir en el que el significado, que se ha hecho presente a sí mismo, ya no dependerá más de la fantasía de *lograrse* en el porvenir. Junio puede continuar como la temporada privilegiada para que Bauer y su séquito ensalcen lo que para ellos es la «esperanza en una nueva generación», pero es siempre temporada de cacería para aquellos que desafían el mandato de «padecer a los niños pequeños» y de quienes, en consecuencia, fuerzan al mundo a empollar^{vi} sobre el abismo, el cual se presenta, para la prole de polluelos en el nido, menos llamativo que arrullador. Es decir, menos llamativo excepto si uno logra arrullar y empollar al mismo tiempo, como los opositores al derecho de las mujeres al aborto que exhiben sus fotografías de fetos como si fueran las instantáneas favoritas de sus álbumes familiares y las enarbolan mucho más ávidamente cuando el feto, después del aborto, se parece más claramente a un niño completamente formado. Estos actos de fetichización por parte de quienes están empeñados en afirmar la «vida», actos que hacen visible la morbosidad inherente a la fetichización como tal, no están de ninguna manera fuera de las corrientes centrales del discurso social y cultural. Por el contrario, estos actos nos permiten el acceso a la lógica misma que impulsa ese discurso: una lógica que vale para todas las temporadas, no solo para junio y que nunca es tan claramente

vi. Juego de palabras con *brood*: *empollar un huevo*, y también *obsesionarse con algo*.

visible como durante la temporada en la que, por todo el Occidente, se nos ordena a todos y cada uno a asistir al nacimiento del Niño.

Por ejemplo, tomen al Pequeño Tim (es más, «Llévense a Tiny Tim, *por favor*», en un guiño al espíritu del difunto Henry Youngman), con su «manita marchita»,²⁰ como muerta en vida, que nos sujeta a todos con una llave al cuello tan firme como el «armazón de hierro» que sostiene sus «piernecitas» (pág. 94); con su «vocecita lastimera» (pág. 99) que rehúsa todas y cada una de las dolencias para afianzar mejor su magnificación mediática, omnipresente en los ecos con los que Dios nos bombardea a todos, un año sí y el otro también; con su figura «pequeñita, pequeñita» (pág. 25) que alardea de su patente vulnerabilidad en la segura convicción de encarnar la implacable elevación espiritual; es decir, la forzosa esperanza del futuro por venir que fue impuesta por la celebración de la Navidad, «cuando su poderoso Fundador era, él mismo, un niño» (pág. 104), como Dickens nos recuerda deliberadamente. Su disposición «paciente y... afable» (pág. 125) concuerda tan bien con la humildad perfecta de su punitiva auto-exhibición que su padre evoca con voz «trémula» como el Pequeño Tim «esperaba que la gente lo mirara en la iglesia porque era un inválido y pudiera ser grato para ellos recordar, el día de Navidad, quién hizo caminar a los mendigos lisiados e hizo ver a los hombres ciegos» (pág. 94).

Muy grato, sin duda; y más grato que recordar quién dejó lisiados (y volvió pordioseros) a los pordioseros lisiados y quién cegó a esos hombres ciegos. *Cuento de Navidad* quería hacernos creer que ya sabemos a quién culpar, que lo sabemos tan seguro como sabemos quién silenciaría las notas de esa voccecita lastimera y exigiría a la «diligente muletita» (pág. 94) dejar la costumbre de ser aquel sobre el que todos se apoyan.

Los inexplicables sufrimientos del mundo, que abrazan a lo largo del texto como una niebla densa y parda, ascienden en la lógica de la historia como el humo acre de un haz de leña^{vii} empapado. Es decir, ascienden a partir de aquel cuyas costumbres mezquinas, solitarias y anti-comunitarias son expresadas claramente cuando es expuesto como ese criminal denostado hasta por los criminales: el temido pedocida. Scrooge podrá deberle su representación, que lo describe «secreto, auto-contenido y solitario como una ostra» (pág. 46), a la iconografía tradicional del avaro, filtrada a través de la lente de una crítica liberal del capitalismo industrial emergente, pero los pecados de la oficina de contabilidad contarán poco a lo largo del texto de Dickens, hasta que sean obligados a responder metonímicamente por la muerte de ese niño pequeño, pequeño y su amenazada ausencia de las festividades de las Navidades Por Venir. No le llevará mucho tiempo al jurado resolver y encontrar culpable a Scrooge de lo que la acusación caracterizaría sin duda alguna como «futuricidio» por «impostor»^{viii}.

Hay otros, más comprometidos que yo en una práctica de lectura cuya meta es heterosexualizar a autores y personajes que no lo son, que podrían darle vueltas a la decisión de Scrooge de no casarse para hacerse socio de Jacob Marley (un hombre de negocios soltero, igual que él), cuyo nombre se niega a borrar, aun después de la muerte del socio, y al que responde como si fuera el suyo: «Le daba lo mismo» (pág. 46). Podrían señalar la anidad implícita en esa alianza tal y como la describe el texto, y citar al fantasma de Marley que se lamenta de que en vida

vii. Juego de palabras con *scagot*: haz de leña, y también maricón.

viii. Juego de palabras con *hum-bugger*: impostor, fraude, y también murmullo de sodomía.

nunca le permitió a su espíritu rondar «más allá de los límites estrechos de nuestro agujero cambiata de dinero» (pág. 61); podrían señalar que el fantasma le recalca a Scrooge: «Me he sentado junto a ti de manera invisible durante tantos y tantos días» (pág. 63) o al comentario de Scrooge sobre el lazo que alguna vez tuvo con su compañero aprendiz, Dick Wilkins: «muy encariñado conmigo, así estaba Dick» (pág. 75). Podrían incluso señalar la descripción de Scrooge que hace la mujer de la limpieza como un «malvado chiflado» que merece que le roben sus bienes terrenales de su mismo lecho de muerte porque, como dice ella con sorna, «no fue natural en toda su vida» (pág. 115). Y a la luz de todo esto, los críticos podrían alegar que a Scrooge le hace falta una bandera gay de colores para decorar su casa en lugar de un árbol de Navidad. Al proponer que, en lugar de esto, Scrooge sea visto como una ejemplificación canónicamente literaria de la *sinthomosexualidad*, no tengo la pretensión de revelar una «identidad» codificada dentro del texto. Más bien, quiero ocuparme de los potentes efectos de la fantasía cultural que vinculan a Scrooge con el destino del Pequeño Tim de igual manera que seguramente el *Sinhome* está vinculado a la consistencia histórica del sujeto o que las sexualidades queer están vinculadas a la coherencia conceptual del deseo heterosexual.

Después de todo, Scrooge es un soltero en un texto que declara al «soltero... un marginado desdichado» (pág. 103) al mismo tiempo que se detiene para describir al narrador, alguien que está claramente a la defensiva, como «lo bastante hombre» (pág. 82) para ponerse cachondo con los encantos generosos de la hermosa hija de Belle; así Scrooge exuda desde el inicio un modo de goce que es ajeno al de la comunidad en general y que, aún más importante, es ajeno por completo del concepto mismo de comunidad. Al insistir en la retirada de

Scrooge de toda forma de comunión humana y de todo acto social, Dickens escribe: «Era lo único que le gustaba, seguir su camino apartándose de las pobladas sendas de la vida, manteniendo a distancia cualquier simpatía; por eso los que lo sabían llamaban a Scrooge “chiflado”» (pág. 47). Si esta forma de goce efectivamente hace que los que le rodean le vean como si estuviera loco, entonces el placer que Scrooge obtiene, lo que le pone cachondo, viene en parte de su rechazo a usar sus cojones para producir las bellotas del árbol genealógico^{ix}. En efecto, todo su goce delata la lógica de tal rehusamiento, el dolor exquisito de una negación tan grande que casi parece rechazar violentamente el calentón de la vitalidad mamífera como si, en un ejemplo textual de la pulsión de muerte según Freud, se propusiera regresar a la inmovilidad glacial e inerte de una cosa sin vida: «El frío que se hallaba en su interior congeló sus facciones, quemó su nariz puntiaguda, marchitó sus mejillas, agarró su andar, enrojeció sus ojos, amorató sus delgados labios y habló sagazmente con su voz chirriante. Tenía una escarcha helada en la cabeza, y sobre sus cejas y áspera barbilla. Llevaba siempre consigo su baja temperatura: congelaba su oficina durante la canícula y en Navidad no lo derretía ni un grado» (pág. 46).

Junto a esta descripción de Scrooge pongamos un pasaje del seminario *El Sinthome*, donde Lacan, al discutir acerca de la clausura del significado en lo Real, subraya: «El Real mete fuego a todo. Pero es un fuego frío. El fuego que arde es una

ix. *Refusing to use his nuts to drop acorns from the family tree* en el original en inglés. Chiste intraducible en el que el autor juega con los términos *nut*, *nutty*, *nuts* (nueces, loco, chiflado, cojones), y *acorns* (bellotas, glande) para describir irónicamente a Scrooge con connotaciones sexuales. La idea es que renuncia a procrear, a participar en la familia y la sociedad.

máscara, si puedo decirlo, del Real. El Real ha de ser buscado en otro lado, del lado del cero absoluto».²¹ Scrooge, como una encarnación del fuego frío de lo Real que se aproxima al cero absoluto, amenaza con cerrar la maquinaria vital de la vida al exponerla como maquinaria, al negarle la espiritualización que la bañaría en el calor del significado Simbólico y que la daría a luz con ayuda de las comadronas en que nos vemos obligados a convertirnos en el orden de la reproducción. Dicho rechazo a adoptar la fantasía genealógica que refuerza el orden social no puede ser un asunto de indiferencia pública, como esclarece *Cuento de Invierno*. Esto es porque el propósito del relato, al igual que el de su estatuto como el texto que, más que todos los de nuestro canon literario, disfruta de la distinción cultural de un ritual anual de repetición que suplanta y suplementa a los ritos sagrados más propios de la temporada, es que ese Scrooge, en tanto que es *sinthomosexual* y por su desgana a contribuir con la realización comunal de la futuridad, niega la estructura de la fantasía, el encuadre estético que soporta la realidad. Él realiza el goce que desrealiza la socialidad y amenaza, por ende, con «la destrucción total del universo Simbólico», en palabras de Žižek.

Scrooge pide encarecidamente a su sobrino Fred: «Quédate con la Navidad a tu manera y déjame quedarme con la mía», a lo que el sobrino responde: «¡Te la dejó! Pero no te la quedas». El tío exasperado le contesta: «Déjame, entonces, dejarla en paz» (pág. 48). Sin embargo, ni el sobrino ni el texto pueden consentir dejar en paz a Scrooge para que deje en paz a la Navidad, puesto que aquí la Navidad está en el lugar de la obligatoria reproducción colectiva del Niño, que demanda nuestro asentimiento colectivo a esa verdad que encara la existencia del Niño. Más aún, esta reproducción demanda que nuestro asentimiento colectivo sea afirmado, ya sea al nombrar, humi-

llando a su antojo y luego redimiendo a aquel que no ceda a su asentimiento; es decir, afirmado por el mandato estructural de que aquel que rechaza al Niño *sea* rechazado, brindando la ocasión para el acceso comunal a la negatividad de una *joissance* por la que el *sinthomosexual*, como su encarnación, debe ser denostado proyectivamente. Si es cierto, como dice el adagio terrorista de la larga vida infantil que nuestra cultura propone, «se requiere de toda una aldea para criar a un niño», entonces podríamos agregar que se requiere, si bien perversamente, también de un villano: un Scrooge, un *sinthomosexual* en quien proyectar la fuerza de la pulsión de muerte y la irrupción del Real, que no puede ser reconocido nunca como la máquina que impulsa la reproducción de lo social.

La placentera fantasía de supervivencia —el Pequeño Tim NO se muere, como Dickens escribió en un añadido de última hora (pág. 133)— requiere más que nada, por lo tanto, de la supervivencia de una fantasía: la fantasía, por ejemplo, de que el Pequeño Tim, que es la frágil figura de la futuridad, *no* provoque un temor ardiente (¿o sería un ardor temeroso?) de verle, «(a él) más bueno que el oro... y mejor» (pág. 94), cobrar ventaja finalmente. La fantasía de que Scrooge, y no nosotros, debe responder por una fantasía así y por la fantasía igualmente autocomplaciente, quizá la más placentera de todas, de que el placer que obtenemos de la «salvación» de Scrooge mediante la abyección punitiva no comparte nada con el goce sadomasoquista que Scrooge figura en el texto. *Cuento de Invierno* muestra una verdad acerca de la naturaleza del amor al prójimo que está muy lejos del estallido de buena voluntad comunal que su conclusión aparenta suscribir. Scrooge, el abnegado avaro que vive de papillas, solo y en la obscuridad, extiende a sus prójimos, por más asocial que parezca, el mismo goce abnegado al que él mismo se somete también de buena gana.²² Con esto

pone en acto la negatividad que Freud y Lacan distinguieron en el mandamiento de amar al prójimo como a uno mismo. Es decir, él desencadena *como amor al prójimo* la fuerza de un masoquismo primario parecido al del Superyó, que afirma su singular imperativo, «¡Gozal!»²³ lo que pareciera hablarnos del aislamiento narcisista de todos a su alrededor, como su tacañería autocomplaciente o su animadversión solipsista a la comunidad no solo de él sino también de los otros, que ejemplifica una pulsión de muerte opuesta al Yo y al mundo del deseo. Es decir, expresa la voluntad de goce que es perversamente obediente a las demandas insaciables y masoquistas del Superyó.

Lacan nos hace saber que «cualquiera que se dedique a someterse a la ley moral ve siempre reforzarse las exigencias siempre más minuciosas, más crueles, de su superyó.»²⁴ Así, la muerte de Scrooge, al ser revelada por el espíritu de la Navidad Por Venir, lejos de rescatar al Pequeño Tim, garantiza también su muerte. La tumba del avaro sirve para *realizar* la negatividad, el goce cruel, la *joissance* del «amor al prójimo» al que dedicó sus días sobre la tierra, expresando el triunfo de la pulsión de muerte y reificando la fatalidad que él siempre encarnó. Por lo tanto, la persistencia de Scrooge *como* Scrooge, en tanto el *sinthomosexual* que rechaza a los niños, a quien el espíritu de la Navidad Por Venir muestra como un agujero negro que niega la vida, debe entenderse como lo que determina que no pueda haber ningún futuro. Scrooge convierte la Navidad Por Venir en nada más que «una mano espectral y un gran montón de negrura» (pág. 111), como el espíritu que le abre paso. Con esto él revela la fantasía vivificante del futurismo reproductivo como una mera ilusión por medio de la cual llenamos el lugar de la mirada del Otro, la traumática irrupción del Real que es evocada por los «Ojos Invisibles» (pág. 113)²⁵ del espectro. Así como «Scrooge» da nombre al «mal-

vado chiflado» que jode^x o se folla al futuro, *Cuento de Invierno*, igual que la cultura *sinthomó*foba a la que refleja —y para preservar la fantasía que pervive en nuestros Pequeños Tím—, debe dar una vuelta de tuerca al Scrooge que gira el relato hacia la promesa de futuridad, al volverlo «un segundo padre» (pág. 133) para el niño que «NO murió». Con este acto de conversión, parecido a los que anuncian los «ministerios de esperanza» al prometer «vida» a aquellos que están mortalmente cansados de ser queer, *Cuento de Invierno* es capaz de resucitar tanto a Scrooge como al Pequeño Tím al liberar al *Santa*^{xi} que el *sinthomosexual* niega.²⁶

Solo al renunciar a nosotros mismos, los queer podemos escapar al peso de adoptar y promover una «cultura de la muerte», ganándonos el derecho a ser vistos como «algo más grande que lo que hacemos con nuestros genitales». Con una claridad sorprendente, *Cuento de Invierno* muestra con todas sus letras cómo nos ganamos ese «derecho» al enterarnos de que Scrooge, que ahora es pro-familia y pro-natalista por bendición, no tuvo posteriormente (ay, pobre Marley) «más relaciones con espíritus, sino que vivió según el Principio de Abstinencia Total, para siempre jamás» (pág. 134). Al aceptar este principio, podríamos incluso ganar aceptación como «ciudadanos responsables, iguales socialmente» que Larry Kramer y otros nos exigían que nos volviéramos. Al igual que Scrooge, podríamos encontrarnos renacidos, renovados cual «segundo[s] padre[s]» del futuro a los que se permite actuar

x. Juego de palabras con los dos sentidos de *scraw* (*wicked old scraw*, *old scraw*), *scraw* chiflado y joder.

xi. *Santa* en el original en inglés. Hace un juego de palabras entre el *Santa* (*Claus*) de *Cuento de Invierno* y la noción de *santo* que Lacan maneja como contenido en el *sinthome*.

nuestro papel de adoración colectiva del Niño y de reforzar la fantasía siempre figurada por el Pequeño Tím. Pero haríamos bien en recordar que Lacan, hacia el final de su carrera, sostenía que, moviéndose más allá y atravesando «la fantasía fundamental», confrontamos el agujón o meollo de nuestro acceso a la *jouissance*, a la Cosa que mantiene a la pulsión, de forma indiscutible, en una rotación fijada a su alrededor. Lacan proponía que, enfrentado con este *sinthome*, que es el límite de todo análisis y está más allá de la interpretación, el sujeto debe venir a identificarse al fin con él. Es decir, que el sujeto debe aceptar su *sinthome*, su particular vía a la *jouissance*, como su «identidad Real que lo conecta con el Real de su ser» (pág. 68), en palabras de Verhaeghe y Declercq. Yo sugiero que esta es la carga ética a la que la *queeridad* debe acceder en un orden social decidido a no reconocer su propia investidura en la morbosidad, la fetichización y la repetición. Esto es, *habitar* el lugar de la vacuidad sin sentido asociada con el *sinthome*, figurar una sexualidad que no se regenera y que no es regeneradora, cuya insistencia singular en la *jouissance*, rechazando toda constricción impuesta por el futurismo sentimental, muestra que la cultura estética —la cultura de las formas y su reproducción, la cultura de los señuelos Imaginarios— siempre ha sido una «cultura de la muerte» resuelta a abyectar la fuerza de una pulsión de muerte que hace añicos la tumba que llamamos vida. La pulsión de muerte, como aquello que lo queer figura, rechaza la calcificación de la forma que es el futurismo reproductivo, puesto que la pulsión de muerte lacaniana, como Žižek observa, «es precisamente el último nombre freudiano para la dimensión que la metafísica tradicional designa como la de la *immortalidad*, puesto que es una pulsión, un “empuje” que persiste más allá del ciclo (biológico) de la generación y la corrupción, más allá del “camino de toda carne”. En otras palabras, en la pulsión de muerte el

concepto "muerto" funciona exactamente de la misma manera que "*heimlich*" en el *unheimlich* freudiano, que coincide con su negación: esto es, la "pulsión de muerte" designa esa dimensión que las novelas de terror llaman los "muertos vivientes" (los no muertos), una vida extraña, inmortal e indestructible que persiste más allá de la muerte.²⁷

Dicha inmortalidad pertenece a lo que lo Simbólico clausura de forma constitutiva: no a la realidad, no al sujeto, no al futuro, no al Niño, sino más bien a la substancia de la *jouissance* misma, la laminilla lacaniana sobre la que el *sinthomosexual* vive y contra la que la organización social blande el arma de la futuridad para mantener vacío el lugar de la vida, es decir, una forma inanimada y hueca, que sostiene de mejor manera la fantasía de su entereza en el tiempo por venir. La «inmortalidad» de la pulsión de muerte se refiere a una negación persistente que no ofrece garantía de nada: ni de la identidad, ni de la supervivencia, ni de ninguna promesa de un futuro. Más bien, insiste sobre la clausura simbólica como su imposibilidad, es decir, como la ausencia de cualquier Otro para afirmar la verdad del orden Simbólico y el estatuto ilusorio del significado como defensa contra la substancia auto-negadora de la *jouissance*.

Pero no se equivoquen: el Pequeño Tim sobrevive a costa nuestra en una cultura que siempre se sostiene por la amenaza de que él podría morir. Y nosotros, los *sinthomosexuales* que, por más que tratemos de afirmar que somos «más» que lo que hacemos con nuestros genitales, somos acusados desde el principio de robarle su infancia, de poner en peligro su bienestar y, por último, de destruir su vida; sin embargo, somos los que deben responder insistiendo en que el Pequeño Tim está ya muerto desde siempre, mortificado en un fetiche que es animado solo por la fantasía colectiva en la que

él *no* se levanta y pregunta con reproche, «Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?»²⁸ Si no hay duda alguna ahora, ni la ha habido nunca, acerca de quién lo mató y si su muerte puede ser *res-treada* siempre en la *jouissance* del *sinthomosexual*, ¿por qué no reconocer por fin nuestro parentesco con ese Scrooge que, no regenerado, rehúsa el imperativo social de asir la futuridad bajo la forma del Niño, es decir, por el bien de aquel al que, en tanto que símbolo de ascensión a la completitud Imaginaria, todo lo demás en el mundo debe ceder el paso, aun por la fuerza si fuera necesario?

Y así sucede, infaliblemente, sobre todo cuando esa fuerza apunta a niños reales de carne y hueso, provocando la violencia de que están hechos para padecer en el nombre de un Dios que, algunos dicen, *nos* exhortó a que *los* padeciéramos. Como, por ejemplo, la violencia institucional de un cebo-queer casi universal destinado a efectuar la escarificación (en un programa de ingeniería social cuyo resultado bien podría etiquetarse como «Normalizado de Miedo») de todos y cada uno de los niños por medio de una vacunación anti-gay. ¿La narrativa de *Cuento de Invierno*, con su escarificación de Scrooge, no podría servir como una suerte de vacuna de refuerzo administrada una vez al año? Scrooge mismo no debe *ser* Scrooge, no vaya a ser que Tiny Tim muera. El Scrooge que todavía no está arrepentido y que, por lo tanto, se identifica con su propio síntoma, debe desaparecer al final del texto solo para reaparecer en otro lado formando parte de las filas de los pedófilos a lo Dickens. Por ejemplo, consideremos al Señor Marqués tal como es descrito en *Historia de Dos Ciudades*: su cara, una máscara de muerte que carece del menor signo de vida excepto, se nos dice, por «dos compresiones o hendiduras en lo alto de cada aleta de la nariz» que, delatando en él los únicos indicios de vitalidad, «persistían a veces en cambiar de color y, en oca-

siones, se dilataban y contraían con una especie de pulsación débil; entonces, daban una imagen de traición y de crueldad a la expresión de su rostro.»²⁹ La pulsión fatal puesta de manifiesto por estas pulsaciones trémulas de las aletas de su nariz es literalizada cuando su carruaje va a toda velocidad y atropella accidentalmente a un niño en la calle. Inconmovible ante el dolor de un padre desesperado, el Señor Marqués observa a la multitud que se agolpa lentamente a su alrededor, mirándolo tan solo como «ratas que salen de sus agujeros» (pág. 114). Respondiendo finalmente ante su hosca presencia, él hace un despliegue virtuoso del narcisismo, del goce anti-comunal que constituye el distintivo del asesino queer del futuro, declarando con desprecio, antes de lanzar una moneda como recompensa por la muerte: «Me resulta extraordinario... que gente como ustedes no sepan cuidar de sí mismos o de sus hijos. Uno u otro está siempre estorbando. ¿Cómo sabré qué tipo de lesión le han infligido ustedes a mis caballos?» (pág. 114).

En la versión de Dickens de la ley del talión, el Marqués debe morir, como el niño al que atropella, mientras que a Scrooge, convertido al futurismo a través de una visión que cambia su vida de un futuro sin futuro, se le concede el regalo mismo de la vida que él le da al Pequeño Tim. Pero es concedido solo en la medida en que él dé esa vida a/ Pequeño Tim convirtiéndose en un «segundo padre» para el niño, al renunciar al narcisismo intolerable que el futurismo proyecta sobre aquellos que no le devolverán el reflejo de su propia forma Imaginaria. El narcisismo del *sinthomosexual* es un narcisismo hacia la muerte porque expone una dualidad o división interna al narcisismo. Tal como la proyección del *sinthome* sobre aquellos que son condenados como *sinthomosexuales* pone en acto la pulsión *sinthomática* del futurismo reproductivo, de igual modo la asociación del *sinthomosexual* con la satisfacción narcisista,

a la luz de la auto-satisfacción que brinda la repudiación del narcisismo por parte del futurismo, delata también una conciencia de que algo interno al narcisismo resiste, como forma, su investidura libidinal en el yo. El narcisismo, entonces, igual que la *jouissance*, nombra dos estados contradictorios, uno de los cuales acoge al yo frente a los efectos auto-destructivos del otro.

Como Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis señalan en su *Diccionario de Psicoanálisis*, Freud propuso dos interpretaciones radicalmente diferentes del narcisismo, argumentando primero que este marcaba la catexis del sujeto con respecto al yo como objeto, e insistiendo después en la prioridad de un estado narcisista sin objeto.³⁰ Irónicamente, en su teoría final, la interpretación inicial de Freud es hipostatizada como un narcisismo *secundario*, mientras que su segunda interpretación viene a identificar el narcisismo que él caracteriza como primario. Estas interpretaciones antitéticas de la catexis libidinal narcisista bisecan el narcisismo justo en el punto donde surge la pregunta por el objeto y, por lo tanto, donde se juega la cuestión del privilegio del yo como objeto. El narcisismo primario no reconoce la separación del Yo y el Ello. Como resultado de esto, este narcisismo nos conduce al corazón de todas las elaboraciones siguientes del amor narcisista, una resistencia a la autonomía del yo, un recordatorio de algo que es diferente a la supremacía de la Forma Imaginaria, y que es incompatible con ella. Por otro lado, el narcisismo secundario convierte al yo en un ídolo, pero solo por medio de una identificación imaginaria del Yo con el Otro, una identificación que garantiza la fijeza y la coherencia de una forma del yo, mientras que activa energías agresivas para defender la integridad lograda de esta manera. Este narcisismo secundario se ha convertido en la concepción más extendida del narcisismo como tal, contra

la que Joan Copjec contrapone su evocación de la respuesta lacaniana: «Dado que parece faltar siempre algo en toda representación, el narcisismo *no puede* consistir en encontrar la satisfacción en la imagen visual propia de cada uno. Más bien, debe consistir en la creencia de que el ser propio de uno excede las imperfecciones de su imagen. El narcisismo, entonces, busca al yo más allá de la imagen propia, a la que el sujeto le encuentra fallas enseguida y en la que constantemente fracasa para reconocerse. Lo que uno ama en la imagen propia es algo *más* que la imagen ("en ti más que tú"). Por lo tanto, el narcisismo es la fuente de la malevolencia con la que el sujeto considera su imagen, es decir la agresividad que desata sobre todas sus propias representaciones».³¹

Podríamos entonces, en un guiño a Lacan, expresar la doble dinámica que opera en el narcisismo de la siguiente manera: *el narcisismo es siempre narcisismo del Otro*. Lo que quiero decir con esto es que no es sólo que el Otro, conceptualizado como el obstáculo a nuestra propia coherencia, parece siempre dar lugar a la agresión narcisista alrededor de la cual el sujeto toma forma, sino también que el narcisismo nos habla de la adscripción al Yo que hace la forma reconocible y justificable, sólo en la medida en que el narcisismo está investido desde el principio, o sea de manera primitiva, por la no diferenciación entre el Yo y el Ello, es decir en el Real no simbolizable de esa pulsión que hace peligrar al yo en tanto objeto. En una serie de lecturas indispensables por su perspicacia sobre las relaciones entre el psicoanálisis y la forma, Leo Bersani propone que «la sexualidad sería aquello que es intolerable para el yo estructurado», porque, como él afirma, «la sexualidad, por lo menos del modo en el que es constituida, podría ser pensada como una tautología del masoquismo».³² Esto responde a la afirmación de Freud en sus *Nuevas Conferencias de Introducción*

al *Psicoanálisis* de que «el masoquismo es más antiguo que el sadismo, y que el sadismo es el instinto destructivo que se vuelve hacia fuera». Freud agrega: «Verdaderamente parece que fuera necesario para nosotros destruir alguna otra cosa o persona de manera que no nos destruyamos nosotros mismos, para protegernos contra el impulso a la autodestrucción».³³ Lo que aquí Freud llama «autodestrucción» nombra la descomposición de la organización del yo, su descomposición *en* tanto que organización, mediante el regreso a su continuidad con el Ello, a través del colapso del «narcisismo secundario» sobre su condición «primaria». Así, la primera paradoja del narcisismo es: ama la Otredad demasiado, más allá de toda razón, más allá de todo placer, incluso hasta la muerte. A esto le sigue una segunda paradoja: el narcisismo, inferido como la investidura libidinal en el yo formalizado que él catectiza, por medio del cual el yo intenta garantizar su propia conservación, viene a designar, sin embargo, una economía que niega la vida, una auto-confinación como la de Scrooge, marcada por una repulsa fatal a las energías de las que la supervivencia social depende.³⁴ ¿Podría ser este el lugar para recordar que la inversión más temprana que hace Freud de la investidura narcisista tiene lugar en el contexto de la teorización de los orígenes de la sexualidad gay masculina?³⁵

Por supuesto no necesitábamos a Freud para establecer esta conexión. El Extranjero Ateniense de Platón ya sugería todo esto en las *Leyes* cuando, a pesar de su creencia manifiesta de que «de algún modo, cada uno está inclinado *por naturaleza* a eso que se parece más a él mismo» (el énfasis es mío), insiste en que «las relaciones de hombre con hombre, o de mujer con mujer, son *contrarias a la naturaleza*» (el énfasis es mío). Son contrarias a la naturaleza a pesar del hecho de que dichas prácticas, designadas a causa de lo que él percibe como su auto-indulgencia

definitoria, ponen en acto lo que los Atenieses caracterizaban como las «*naturales* sin ley» de los hombres (el énfasis es mío).³⁶ Con esta paradoja, simular a aquellas que configuran nuestro acceso al narcisismo, el Extranjero interpreta como no natural la sumisión al desorden sin ley de la naturaleza de uno; igualmente importante es que lo hace afirmando que el deseo del mismo sexo se abre ineluctablemente hacia la amenaza de la muerte social al «destruir las semillas del crecimiento humano» (§838). Aquí, la naturaleza es menos el fundamento para arbitrar los valores sexuales que el efecto retórico de un esfuerzo por apropiarse lo «natural» para los fines del Estado.³⁷ Ella es producida al servicio de una ideología de Estado que opera instalando un prejuicio a favor de los pro-creativistas, como la forma a través de la cual los sujetos desearían asumir una posición en el futuro que, al final, siempre le pertenece al *Estado* y no a *ellos*. Así, el Extranjero Ateniese insiste no solo en la importancia central de «las leyes que dominarían el alma de cada hombre y lo aterrizarían hasta la obediencia» (§839), paralizando de miedo al sujeto igual que los espíritus de Dickens aterrizaron a Scrooge; sino que también insiste en las prácticas previstas para inculcar valores sociales y culturales (incluyendo la abyección del deseo por el mismo sexo y cualquier cosa que sea vista como narcisista), que al Extranjero le gustaría ver «castigadas por la costumbre y hechas ley por la prescripción no escrita» (§841).³⁸ El narcisismo asociado con el deseo homosexual se convierte así, para Platón igual que para Freud, en la base para la supervivencia social, al ser cercenado de él mismo, sometándose a una trans-valoración o cambio de valor de primario a secundario, es decir, de negador de la vida a vital, en la medida en que es capaz de disociarse, al menos nominalmente, de él mismo (cambiando su nombre de narcisismo por el de «heterosexualidad», «altruismo», «conciencia

cia civil» o, el más apreciado de todos, al «amor de los padres»). Tal vez entonces, en un momento cultural que no ofrece tregua del tropismo ideológico que vuelve nuestros ojos hacia la luz de un futuro suspendido delante nuestro como el reloj de un hipnotista,³⁹ podríamos preguntarnos cómo y con qué fin la negatividad primitiva, a la que Scrooge debe renunciar por el bien del Pequeño Tim y por el de la fe redentora en el futurismo, *regresa* bajo una forma alterada, la de la energía no reconocida del futurismo.

¿Qué mejor manera de abordar tal cuestión, como se sigue de mi lectura de *Cuento de Invierno*, que recurrir a un texto que vuelve al acontecimiento sucedido una semana después de la Navidad, y repitiendo, aunque esta vez en forma secular, la condensación de la futuridad en el Niño? Se trata de un texto que pone en marcha la literalización del bebé figurado del Año Nuevo, quien hace que un hombre solitario, mezquino y misántropo, un soltero vinculado apropiadamente con aquellos que he descrito como *sinthomosexuales*, vuelva la espalda a su mentalidad retrasada y a la esterilidad de su retrospectión (culera)⁴⁰, volviéndolo, más bien, hacia la perspectiva de un futuro en el que su narcisismo pueda encontrar su adecuada seguridad.⁴⁰ ¿Quién podría manifestar más atinadamente el declinar mortal de las fuerzas vitales, la economía cerrada de la mirada hacia atrás, si no fuera el Silas Marner de George Eliot, cuyo nombre resuena con el suspiro («ay⁴¹») de un

xii. *(Be)hindright*, en el original en inglés, neologismo del autor que, al sumar la partícula (*be*) del término *behind* (culo, trasero) con *hindright* (introspección), ironiza con la *posterioridad*, corporal y en el tiempo mental.

xiii. *Sigh* (suspirar) y la onomatopeya *alas* (ay), en el original en inglés, resuenan con la pronunciación del nombre Silas (s-A-i-LAS, en su transliteración fonética al español).

doliente vuelto hacia el pasado mientras lame las heridas de su dolor infinito, o que se duele infinitamente para obtener así la razón de lamer sus heridas. Pero, mientras la madeja narrativa de Eliot se desenreda, el tejedor de Raveloe debe, al igual que Scrooge, ser purgado de lo que la novela describe como «la repulsión que [él] siempre había suscitado en sus vecinos» como resultado de «su *queeridad* generalizada».⁴¹ Con ese fin, la autora despliega su trama para entretenerlo en el texto social, haciéndolo renunciar a su adoración por el oro a cambio de los rizos dorados del niño que se encuentra en su estufa precisamente en la víspera del Año Nuevo, como la garantía no solo de «un futuro, sino también del de ella y el nuestro.

No es que Eliot describa a este niño dorado como el becerro de oro: ese rol es asignado, por supuesto, al alijo de monedas atesoradas que tiene Marner, el cual, antes de que desaparezca, había «mantenido sus pensamientos en un círculo que se repetía incesantemente, sin llevarle a nada más allá de él» (pág. 125). El niño que él descubre en la víspera del Año Nuevo y al que llama Hephzibah, Eppie de cariño, le permite escapar a su fijación, tanto en las monedas acumuladas que manipularía obsesivamente, contando y tocando insistentemente, como en aquellas con las que solo soñaba «como si hubieran sido niños no nacidos» (pág. 21). Dichos «niños no nacidos» bien podrían serlo porque el rechazo del compromiso normativo con lo social, que le lleva a concederle sus afectos a tales niños figurativos, usurpa por sí solo el imperativo reproductivo que requiere su literalización^{xv} de esa figura, no vaya

xiv. *Literalization* en el original en inglés. Se refiere a *poner en acto* lo literal de la figura, diferenciándolo de *hacer* literal.

a ser que futuros niños permanezcan «no nacidos». Al igual que Scrooge, cuya realización de la pulsión de muerte aboliría el futuro bajo la forma del Pequeño Tim, Marner, en su desdén por las interconexiones entramadas en el tejido social, representa una amenaza no solo para su propio bienestar, sino también para el del orden social; una amenaza a nuestra fe en la consistencia de este y, en consecuencia, a su supervivencia, la cual nada garantiza tan enteramente como la imagen del Niño inocente: «En los viejos tiempos había ángeles que venían y se llevaban de la mano a los hombres y los guiaban lejos de la ciudad de la destrucción. Ahora no vemos ángeles de blancas alas. Pero aún los hombres son guiados lejos de la destrucción amenazante: una mano se posa en la de ellos, que gentilmente los guía adelante hacia una tierra apacible y prometedor, para que no miren hacia atrás; y esa mano puede ser la de un niño pequeño» (pág. 131). Si Marner, a través de la intervención presuntamente compasiva de Eliot y Eppie juntos, se convierte, a su manera dócil y modesta, en un pilar del orden social en lugar del contraejemplo implícito citado en el texto, es decir, como un pilar de sal, es solo porque la amenaza de esa sal, con la que Eliot curte^{xv}, lo cura. Después de todo, durante la víspera del Año Nuevo, en el momento en que Marner abre por primera vez la puerta de su cabaña, lo hace para mirar al pasado, no al futuro, asido todavía más a la esperanza de que regrese su dinero, que a mirar hacia delante. Pero Eliot da un golpe narrativo que le permite mostrarlo como si hubiera sido fulminado por el destino bíblico que se infligió a aquellos que se pusieron de culo, contraviniendo la

xv. *With which Eliot has no beef* en el original en inglés. Expresión idiomática intraducible, ironiza con la sal que efectuaría la *curación*, salarlo en encendido, de Marner.

orden del ángel, para mirar hacia Sodoma, llamada aquí, con un genitivo apropiadamente ambiguo, «la ciudad de la destrucción». El narrador nos informa de que «él fue arrestado» con la mano todavía en el seguro de la puerta abierta aunque, por supuesto, no por un agente anti-vicio de Raveloe, sino por uno que hace el rol de policía *bueno*, es decir, por la autoridad benévola de la autora, que le reprocha el narcisismo regresivo de sus modales solitarios y le guía «hacia una tierra apacible y prometedor», lo que equivale a decir hacia el futuro. Cerca del final, cuando de pronto ella hace que le «arresten... con la varita invisible de la catalepsia», Eliot nos dice que él está parado «como una imagen esculpida, con los ojos abiertos pero ciegos» (pág. 100).⁴² En este estado de *animación suspendida*, emblema apropiado de la deliberada suspensión de la animación por parte del *sinthomosexual*, a Marnet, que es ahora la imagen de esas imágenes sin vida talladas sobre las monedas que valoró como a la vida, se le concede otra oportunidad *por la vida*, es decir, una perspectiva de renacimiento, bajo la forma del Niño, que atraviesa su puerta abierta gateando inverosímilmente con toda la artimaña salvífica que corresponde a un *deus ex máquina* pequeño.

Pero la maquinaria narrativa que atrae a esta deidad hacia la puerta del tejedor está acoplada para efectuar la liberación de él del «círculo que se repetía por siempre», la *compulsión* a repetir que la novela de Eliot identifica explícitamente *como* maquinaria. Habiéndole vuelto la espalda a la humanidad, el tejedor, a través de años de soledad, se ha convertido en una extensión de su telar que, «mientras iba urdiendo en él sin cesar, lo había entramado a su vez a él mismo, y había confirmado más y más el ansia monótona por su respuesta monótona» (pág. 42). Ese telar está claramente definido en el

texto como una máquina para producir mismidad^{xvi}, lo que le permite servir como una figura para la insistencia repetitiva del *sinthome*, o incluso para su encarnación en la *sinthomosexualidad*: «se pasaba el día sentado en el telar, con sus oídos repletos de esa monotonía, sus ojos bajos sobre el lento progresar de la mismidad en la red pardusca, sus músculos moviéndose en una repetición tan igual que su pausa parecía obligarle a retener la respiración» (pág. 21). La novela que lleva el nombre de Silas Marnet puede replegarse ante el tejedor que pone en acto algo verdaderamente inhumano, algo sin sentido y mecánico que reemplaza la voluntad y la agencia por la sujeción a esta pulsión.⁴³ La novela puede replegarse o dar la espalda a este regreso hacia una mismidad que, como Sodoma, parece que al final hace que no valgamos nada más que nuestra sal. Pero este «replegarse» no puede evitar la huella del «*cut*» que le informa, al igual que la novela no puede evitar repetir las repeticiones del tejedor en el telar.

Después de todo, es precisamente a través de la maquinaria de su trama como el texto de Eliot trama su semejanza con esa maquinaria. Entonces, tal y como Silas Marnet, acusado de robo en Lantern Yard, le dice con justicia a su otro amigo William Dane: «Has tejido una trama para sembrar el pecado a mi puerta» (pág. 14), de igual modo, él podría acusar a George Eliot de una urdimbre similar, un entramado que siembra a su puerta el pecado de entrampar y estrangular el «dento acrecentamiento de la mismidad en la red pardusca» que él teje sobre sí mismo «cual araña»

xvi. *Sameness* en el original en inglés. Se tradujo como *mismidad* para diferenciarla, en tanto *igualdad de lo mismo*, de la *igualdad idéntica*. Ambas constituirían categorías de similitud o semejanza.

xvii. *Cut* en francés en el original: juego de homofonía con la palabra *recuit* de la misma frase, replegarse.

(pág. 16), pero que también siembra a su puerta, literalmente, al Niño del que se espera que lo libere de su madeja narcisista. A pesar de que Eliot rastrea el «pecado» de Marner hasta la lógica mecánica y, por lo tanto, inhumana, que él ejemplifica al dirigir tan monótonamente sus energías al telar, ella misma apenas puede escapar a su mácula, habiendo «tejido una trama» que depende de una maquinaria narrativa igualmente implacable. Podríamos preguntarnos: ¿qué es la famosa red de relaciones humanas de Eliot sino una especie de máquina tipo Rube Goldberg, en la que tirar del más pequeño hilo por aquí reverbera con consecuencias inesperadas para alguien por allá? ¿Cuál es la posibilidad, por astronómicas que sean las probabilidades, de que un hombre miope y sin amigos, que todavía llora el robo de su oro largamente atesorado, sufra un ataque cataléptico a la puerta de su casa durante una helada víspera de Año Nuevo justo en el momento en que una niña de cabellos dorados, atraída por la luz de la puerta abierta de par en par, diera sus primeros pasos lejos del cadáver de su madre, congelada en la nieve sobre la que se desmayó por una intoxicación opiácea, para sentarse silenciosamente frente al hogar, donde el hombre miope, una vez pasado su ataque, pudiera confundir el cabello brillante de ella con su oro?

Cualesquiera que sean las posibilidades, es solo el Azar, el dios del artificio novelístico, quien da así a Marner una segunda oportunidad, que es todavía más digna de nuestra atención puesto que la novela de Eliot *repudia* el Azar en favor de la secuencia natural, excoirando a aquellos que confían en el Azar puesto que son propensos a la indulgencia narcisista: «El Azar Favorable es el dios de todos los hombres que siguen sus propias estrategias en lugar de obedecer a una ley en la que creen... El mal reprobado por esa religión [del Azar] es la secuencia ordenada, por la cual la semilla hace nacer una cosecha, siguiendo a su especie» (pág. 74). Por supuesto, es literal-

mente una religión del Azar la que condena al joven Marner en Lantern Yard cuando la cerrada «secta religiosa» (pág. 9) a la que pertenece determina que es culpable de robo, echándolo a suertes: «*La suerte declaró que Silas Marner era culpable*» (pág. 13). Pero no hay mucha diferencia cuando, muchos años después, Eliot fabula adjudicarle la oportunidad —a través de una lógica del Azar que no puede ser ocultada bajo el disfraz de la «secuencia ordenada»— de confirmar su propia inocencia a través de la del Niño, cuya aparición improbable e incluso no natural, junto al resplandor de su estufa en la víspera de Año Nuevo, tendrá el efecto de derretir su corazón y de reclamarlo una vez más para la naturaleza.

Pero aquí radica la clave del asunto. *Silas Marner*, mientras avala la «secuencia ordenada por la cual la semilla hace nacer una cosecha, siguiendo a su especie» y con ella la necesidad narrativa inseparable del futurismo reproductivo, asimismo introduce su emblema privilegiado, la promesa condensada en la imagen del Niño, como una figura de la *naturalización*. Esto es, como una figura de la naturaleza, pero una que interpreta a la naturaleza misma en tanto una figura que el lenguaje debe proponer para designar algo que está ausente de la naturaleza como tal (no es casual que el Niño entre en la vida de Marner como un suplemento completamente *no natural*). Lo que falta en la naturaleza, lo que la figura de la *naturalización* intenta asegurar, es el sistema de valores, es decir, la economía moral que Marner, como todos los sujetos sociales, debe valorar *como a la naturaleza misma*, el sistema de valores que la novela, por más fantástica o queer que sea la maquinaria por medio de la cual «hace nacer» ese fin inverosímil, debe caracterizarse como «ordenada», como parte del orden natural y, por lo tanto, no como algo que se ha planteado allí.

De este modo la novela, de forma «natural», nos muestra a Eppie, en su relación con Marnier, como la encarnación material del futurismo, un «Bebé del Año Nuevo» propiamente dicho, que afirma la renovación infinita del tiempo. Se nos dice que ella era «un objeto compactado de cambios y esperanzas que forzó sus pensamientos (de él) y les llevó muy lejos de sus antiguos y rápidos pasos, hacia el límite del vacío mismo, se los llevó hacia nuevas cosas que vendrían con los años venideros» (pág. 125). Ahora, en lo que solemos llamar «el amanecer» de un nuevo milenio, ¿qué podría parecernos todavía más seguro que el que «los años venideros» vendrán? ¿Que el movimiento de la vida es hacia delante? ¿Que aquellos que adoptan «el límite vacío mismo» —de forma narcisista, repetitiva— des-truyen, como afirmaba el Ateniense de Platón, «las semillas del crecimiento humano»? Pero si el narcisismo, tal como he argumentado, es siempre un narcisismo del Otro, si las monótonas vueltas de retorno del tejedor se dirigen no tanto a su auto-encierro, sino a su apertura a una Otredad, por más autonegante que sea, la cual Lacan asocia con *das Ding*, «el objeto mítico, cuyo encuentro traería satisfacción total a la pulsión»,⁴⁴ entonces la naturaleza que la novela plantea en oposición a ese narcisismo, la naturaleza nacida del recién nacido, se propone una defensa de esa Otredad. Igual que la semilla, destinada a salvarnos de la investidura repetitiva del *sinthomosexual* en Lo Mismo, lleva a hacer nacer una cosecha que la lógica de la naturaleza ordena que sea «siguiendo a su especie», así también el amor del tejedor por Eppie, destinado a abrirlo a la diferencia, la novela reconoce que, más precisamente «los fundió en uno sólo» (pág. 130). ¿Es que este reconocimiento mismo del Uno, esta fe en la capacidad de la hetero-reproducción para afirmar y asegurar la clausura de lo Simbólico no anticipa las palabras auto-deconstructivas con las que Marnier (y la novela)

anunciará el triunfo de un futurismo, ahora naturalizado a fondo sobre la economía narcisista de la *sinthomosexualidad*: «He llegado a amarla como a mí mismo» (pág. 181)? En otras palabras, él llega a amarla no solo de la manera en que *anteriormente* había sido capaz de amarse a sí mismo, sino también de una manera que le permite figurativamente amarse todavía a sí mismo en ella. Lacan escribe: «El amor, si es verdad que está relacionado con el Uno, nunca saca a nadie de sí mismo».⁴⁵

¿Por qué maravillarse de que el futurismo reproductivo repita lo que plantea como si pasara más allá? El Viejo Señor Lamme-ter nos instruye al final de la novela sobre lo que necesitamos saber acerca de las relaciones reales aseguradas por la estilización de la naturaleza en la imagen del Niño: «Las cosas parecen apagadas para la gente mayor; necesitarían tener con ellos unos ojos juveniles, que les hicieran saber que el mundo sigue siendo el mismo que solía ser» (pág. 182).

Para «saber que el mundo sigue siendo el mismo»: aunque dé a entender que está casado con el valor de la diferencia en cuanto a la combinación e intercambio heterosexual, el futurismo perpetúa meramente la voluntad tenaz de semejanza de Lamme-ter al convertir incesantemente al Otro en la imagen de él mismo, protegiendo incesantemente espacio de la fantasía, en el que *siempre* está ahí. Por otro lado, el narcisismo, interpretado en términos de esterilidad y de una mismidad no productiva, acoge y se hace cargo, tal vez demasiado bien, del Otro al que ama hasta la muerte, empujando más allá de su propio placer y contra él, dirigiéndose, en cambio, hacia el fin de las formas a través del formalismo de la pulsión. Cuando el siglo que terminó comenzaba, Freud ya nos advertía de que el amor de los padres demanda ser visto como «nada más que el narcisismo de los padres renacido».⁴⁶ Pero la auto-evidencia ostensible, a lo largo de nuestra cultura, de la diferencia entre

el narcisismo, por un lado, y el desinterés que asociamos con el cuidado y la crianza de los niños, por otro lado, es decir, entre las figuras de la *sinbomosexualidad* y la pulsión sintomática de producir las y abyectarlas, esclarece, al comienzo del siglo veintiuno, que lo que está en juego en la producción del Niño y del futuro que sirve para figurar, para Silas Marnet, para Scrooge y para todos los que deben vivir bajo el arma del futurismo, es el *estilo* con el que una cultura pone en acto su *síntoma* al mismo tiempo que lo desautoriza.

Solo una desautorización tan tenaz puede dar cuenta de que se le impute al *sinbomosexual* la fatalidad de Lo Mismo, una semejanza refida con la *jouissance* cuyo acceso es figurado por el *sinbomosexual*, aun cuando la *sinbomosexualidad* insiste en la *constancia* de tal acceso, es decir, la disponibilidad persistente de esta *jouissance* bloqueada por la reproducción. Lacan propone que «es el cuerpo que habla en tanto que no logra reproducirse sino gracias a un malentendido de su goce. Lo cual es decir que no se reproduce sino errando lo que quiere decir, pues lo que quiere decir —a saber, como bien dice el castellano, su sentido— es su goce efectivo. Y errándolo es como se reproduce». ⁴⁷ La reproducción deja claro que la *jouissance* se ha perdido —que se ha echado a perder o, más aún, la han jodido—, por ende la *jouissance* solo puede joder a la lógica misma de la reproducción, es decir, la lógica por la que, como Lacan explica, la gente mayor «necesitaría tener con ellos unos ojos juveniles, que les dejaran saber que el mundo sigue siendo el mismo que solía ser». El futurismo genera así la sucesión generacional, la temporalidad y la secuencia narrativa, no hacia el fin del cambio posibilitador, sino más bien de perpetuar la mismidad, de revertir el tiempo para garantizar la repetición, o de garantizar una lógica de la semejanza (más precisamente: una lógica de la metaforicidad) al servicio de la

representación y, por extensión, del deseo. ⁴⁸ Dada esta investidura inercial de la mismidad que es abyectada como *sinbomosexualidad*, el futurismo —que es el sustrato de la política— encripta dentro de toda facción política una suerte de conservadurismo no partidista, una voluntad de preservar la identidad, una compasión que responde al imperativo identificatorio del registro Imaginario. Pero lo hace bajo el estandarte de la apertura a la diferencia del Otro, ignorando el hecho de que valora tal diferencia solo para superarla, para realizar la fantasía regresiva a la que se aferra todo futurismo: la visión Imaginaria de lo que sea que (creemos que) deseamos. De esto surge una paradoja final: la homosexualidad, aunque está cargada de una mismidad negadora del futuro, y condenada por esta, inferida como reflejando su incapacidad patológica para ocuparse del hecho de la diferencia, es colocada en la posición de la diferencia por parte de la heteronormatividad que, pese a su propaganda persistente en favor de su propia propagación mediante la diferencia *sexual*, rechaza la diferencia de la homosexualidad del valor de la diferencia que reclama como suya.

Esta paradoja determina la trayectoria de un ensayo reciente de Jean Baudrillard, que fue publicado con el título deliberadamente incendiario de «La solución final». Baudrillard afirma que la especie humana está enfrentándose a una crisis de vida o muerte que concierne a la cuestión de la reproducción, específicamente a su determinación por medio de la semejanza o la diferencia. Pero una vorágine de contradicciones envuelve el uso que hace de estos términos diversos, ocasionando, o más bien *pareciendo* ocasionar, una transvaloración de los valores que parecen significar algo que va en contra de nuestras expectativas: «Hay algo oculto dentro de nosotros: nuestras muertes. Pero algo más está escondido ahí, yace esperándonos dentro de cada una de nuestras células: el olvido de la muerte. Nues-

tra inmortalidad yace en nuestras células esperándonos. Es común hablar de la lucha entre la vida y la muerte, pero hay un peligro a la inversa. Y debemos luchar contra la posibilidad de no morir. Ante la más mínima duda en la pelea por la muerte —una lucha por la división, por el sexo, por la alteridad y por ende también por la muerte— los seres vivos nos volvemos una vez más indivisibles, idénticos unos a otros, e inmortales.⁴⁹

Lejos de hablar, como el *sinthomosexual*, a favor de la pulsión de muerte y de su desarticulación de las formas, Baudrillard se mantiene aquí como un defensor del futurismo reproductivo, al inscribir explícitamente esta noción de la muerte, esta resistencia a la inmortalidad, *en contra* de la fuerza de la pulsión de muerte, la cual él asimila al paradigma de la semejanza al desautorizarla: «La pulsión de muerte, de acuerdo con Freud, es precisamente esta nostalgia por un estado anterior a la aparición de la individualidad y la diferenciación sexual, un estado en el que vivimos antes de volvernos mortales y distintos unos de otros» (pág. 6). Él puede pregonar lo que llama aquí la «pelea por la muerte» al oponerse a la pulsión de muerte, a la que desacredita en tanto persecución eterna de Lo Mismo y, por lo tanto, de inmortalidad; pero, en el argumento de Baudrillard, el oprobio se ceba aún más con la pulsión de muerte, solo en la medida en que ella constituye un *peligro mortal* para la supervivencia de lo humano, es decir, en la medida en que su semejanza pudiera hacer diferente a la diferencia humana. La inmortalidad que él critica amenaza a lo humano precisamente con una *muerte*, *contra* la que él supone que debemos pelear. Ella nombra la negación infinita de la forma, y de lo que, para Baudrillard, define el valor de la «diferencia», es decir, nuestra identidad inconfundiblemente humana.

Al esbozar un movimiento evolucionario desde «la continuidad absoluta que se encuentra en la subdivisión de lo

mismo —en las bacterias—, hasta la posibilidad de la vida y de la muerte» (pág. 7), una frase con la que indica los atributos de la reproducción sexual, Baudrillard, cómplice de las tendencias del discurso científico en general, celebra el triunfo de la reproducción sexuada sobre la duplicación genética en una narrativa teleológica que reduplica, ella misma, la descripción freudiana del triunfo de la genitalidad sobre las diversas pulsiones «parciales». Al naturalizar esta trayectoria, desde la replicación que él asocia con la inmortalidad genética, hasta la procreación posibilitada por el encuentro con la diferencia sexual y, por lo tanto, genética, Baudrillard hace sonar la persistente canción de amor del futurismo a sí mismo, su fantasía de una dialéctica capaz de obtener sentido de la historia, e historia del deseo:

Después [tras el momento evolutivo de la replicación bacteriana], el huevo es fertilizado por el esperma y las células sexuales especializadas hacen su aparición. La entidad resultante ya no es una copia de ninguno de los dos del par que lo engendró; más bien, es una combinación. Hay un viraje desde la reproducción pura y simple hacia la procreación: las primeras dos morirán por primera vez y la *tercera*, por primera vez, nacerá. Alcanzamos el estado de los seres sexuados, diferenciados y mortales. El orden anterior de los virus —de los seres inmortales— es perpetuado, pero de ahí en adelante este mundo de cosas sin muerte está contenido dentro del mundo de los mortales. En términos evolucionistas, la victoria es para los seres que son mortales y distintos unos de otros: la victoria es para nosotros. (pág. 7)

O es «para nosotros», siempre que «nosotros» no nos identifiquemos —o seamos identificados por otros— con el regre-

sivo «orden de los virus», de mismidad o repetición inmortales, que «nos» amenaza con la clase de muerte que Baudrillard se niega a adoptar (una muerte a través de la replicación viral como la que 'se asocia con lo que era llamado, hace veinte años, como «la plaga gay»): «ésta es la venganza sobre los seres mortales y sexuales por parte de las formas de vida inmortales e indiferenciadas. Esto es lo que podría llamarse la solución final» (pág. 8). Entonces, la muerte, que es el corolario de la diferencia, puede funcionar para Baudrillard como un valor solo en el contexto de las identidades individuales (porque esto permite, después de todo, la supervivencia dialéctica de la Pareja en el «tercer»); ella retiene su valencia negativa en lo que concierne a la especie misma.⁵⁰ El impulso de la especie hacia la inmortalidad, a perpetuar su auto-perpetuación mediante la mecánica del intercambio genético, debe resistir el atractivo retrógrado de la «involución», lo que significa, para Baudrillard, la regresiva «nulificación de las diferencias» (pág. 8). Es decir, debe permanecer *la misma* en su diferencia de la semejanza letal, a la que condena debido a su nulificación de la diferencia, afirmando así, como una constante, al Uno de la Pareja y a la fantasía de la relación sexual, en tanto «dualidad que pone fin a la división perpetua y a las iteraciones sucesivas de lo mismo» (pág. 9).

A menos que, por supuesto, dichas iteraciones de lo mismo, en cambio, le pongan fin a ella. Y que, de acuerdo con Baudrillard, es precisamente lo que la «liberación sexual» se propone:

La primera fase de la liberación sexual implica la disociación entre la actividad sexual y la procreación, a través de la píldora y otros dispositivos anti-conceptivos; una trans-formación con enormes consecuencias. La segunda fase, en la que estamos entrando ahora, es la disociación entre

la reproducción y el sexo. Primero, el sexo fue liberado de la reproducción; hoy es la reproducción la que es liberada del sexo, a través de modos de reproducción biotecnológicos asexuales, tales como la inseminación artificial o la clonación del cuerpo entero. Esto es también una liberación, aunque antitética de la primera. Hemos sido liberados sexualmente y ahora nos encontramos liberados del sexo, esto es, virtualmente relevados de la función sexual. Entre los clones (y también entre los seres humanos), el sexo, como resultado de estos medios de reproducción automáticos, se vuelve superfluo, una función inútil. (pág. 10)

El significado del «sexo», que Baudrillard identificó anteriormente como un modo de reproducción («sexual, diferenciada y mortal») distinto del de las «cosas no muertas» (como los virus y las bacterias), en virtud de que mezcla los genes para crear «combinaciones nuevas y singulares», sufre aquí una mutación importante. ¿De qué otra manera se explica su curiosa caracterización de la inseminación artificial como «asexual» y (cercana, en esto, a la clonación) como reproducción «liberada del sexo»? Cualquiera que sea el mecanismo con el que alcanzó la inseminación —y «artificial» parece con mucho un término dirigido a naturalizar la función procreativa de la relación heterosexual—, la fertilización del huevo por el esperma define el principio mismo de la reproducción sexual para Baudrillard. Pero el razonamiento evolucionista de la combinación genética (el significado original de «sexo», en el ensayo) ha adoptado la forma, como parece que hace frecuentemente, de una asustada ofensiva contra la reproducción sin copulación heterogenital (el subsecuente sentido del «sexo»). ¿Qué puede significar el lamento por la pérdida putativa de la función sexual sino su mero contrario?: que la heterosexual-

lidad, despojada de su antigua coartada reproductiva, debe asumir por fin la carga desespiritualizada de su estatuto *como función sexual*, como *sinthomosexualidad*; que ante lo que Baudrillard llama modos de reproducción «automáticos» o «biotecnológicos», la heterosexualidad debe reconocer el elemento «superfluo» *en* el sexo que no es nunca superfluo *al* sexo y que lo marca como una «función inútil», como un gasto sin sentido e irrecuperable, o aún más, según Jacques Derrida ha escrito respecto a la *différance*, «como gasto sin reserva, como pérdida irreparable de la presencia, usura irreversible de la energía, como pulsión de muerte».⁵¹

Al igual que Faron, el narrador de *Hijos de las mujeres*, para quien el sexo en un mundo sin procreación —sin «la esperanza de la posteridad, para nuestra raza, incluso para nosotros mismos»— se vuelve «una acrobacia casi sin sentido», Baudrillard retrocede con horror ante esta sexualidad «inútil». Y lo que «función inútil» significa para Baudrillard, como sugiere su uso de la misma frase en otra parte, es una función que rechaza el significado. «En el límite extremo de la computación, la codificación y clonación del pensamiento humano (inteligencia artificial), el lenguaje como un medio de intercambio Simbólico se vuelve definitivamente una función inútil.»⁵² La «afánasis», el término que Ernest Jones introdujo para identificar a la posibilidad angustiante de la desaparición del deseo, se refiere en el pasaje de Baudrillard al desvanecimiento, o aún más ominoso, a lo que él describe como «la exterminación global del sentido» (pág. 70), que se desenreda la trenza en la que el futurismo reproductivo teje el sentido, el deseo y la fantasía de relación (hetero)sexual. Al mismo tiempo, sin embargo, también evoca el uso subsiguiente que hace Lacan de la palabra, para quien esta se refiere más bien al desvanecimiento o desaparición del *sujeto*, cuya división efectúa el significativo de

tal manera que «no hay sujeto sin que haya en alguna parte *aphanasis* del sujeto». Lacan continúa diciendo: «Sólo hay surgimiento del sujeto en el nivel del sentido por su afánasis en el lugar Otro, que es el del inconsciente».⁵³ El sentido, en contra de cuya afánasis Baudrillard monta su jeremiada, conlleva ya, para Lacan, la afánasis del inconsciente: «cuando el sujeto aparece en alguna parte como sentido, en otra se manifiesta como “fading”, como desaparición» (pág. 233). Horrorizado por la inminencia de una «solución final», es decir, liberarse de la diferencia sexual por medio de la fuerza de «una indivisión perpetua y las iteraciones sucesivas de lo mismo», Baudrillard se adhiere rápidamente al sentido, cuya «exterminación global», siempre es imaginada como un efecto de la *sinthomosexualidad* y cuyo intercambio Simbólico sería reducido a «una función inútil»⁵⁴ por la *jouissance*. Y lo hace con la esperanza de perpetuar los movimientos temporales del deseo, de protegerse él mismo del inconsciente y de las iteraciones de la pulsión, para asegurar, mediante la futuridad, mediante la victoria de la duración narrativa sobre la negatividad explosiva de la ironía, un fundamento en el que sostenerse: «lo que está en juego no es sólo que la “historia” se está deslizando hacia lo “post-histórico”, sino que la raza humana se está deslizando hacia el vacío» (pág. 19).

Y todo porque el sexo (heterosexual) se «ha vuelto superfluo, una función inútil», se ha vaciado de ese contenido que aportaba el reconfortante significado —como un Niño y bajo la forma de este— y que ha desaparecido en la materialidad no regenerada del significante.⁵⁵ Porque, como Lacan declara en su interpretación de «La carta robada»: «el significante no es funcional», excede su valor de uso al servicio de la significación y especialmente cuando es localizado por el juego de palabras que el ensayo propone

como «la carta^{xviii}, la letra» nos trae de regreso al Real, a la fatalidad de «qué es lo que queda de un significativo cuando ya no tiene significación». ⁵⁶ Al poner entre comillas tal significante, Lacan, en su lectura del cuento de Poe, deja claro solo lo que queda: «nada, sino esa presencia de la muerte que hace de la vida humana ese emplazamiento conseguido mañana a mañana en nombre de las significaciones de las que tu signo es el cayado» (pág. 33). Baudrillard, al igual que Silas Marner y Scrooge, podrá caminar a través del valle de la sombra de la muerte, pero con el sentido como su pastor, como siempre, deseando mañana a mañana la continuación del emplazamiento por el cual perpetúa el espacio de la fantasía que es esencial a su deseo. George Eliot observa: «ahora no vemos ángeles de blancas alas. Pero aun así los hombres son guiados lejos de la destrucción amenazante: una mano se posa en la de ellos, y amablemente los guía adelante hacia una tierra apacible y prometedora, para que ya no miren atrás; y esa mano puede ser la de un niño pequeño». O más bien, aunque ese Niño esté tan desvalido como Eppie, sea tan delicado como el Pequeño Tim, él *debe* ser la mano de «un niño pequeño» que nos eleva hacia el futuro y, por lo tanto, nos salva, en palabras de Baudrillard, de «deslizarnos hacia el vacío» de todo lo que es «regresivo» o «involutivo», de todo lo que condena como «iteraciones sucesivas de lo mismo» que son, ellas mismas, precisamente lo que el Viejo Señor Lameter sabe que nosotros valoramos en las Eppies y los Pequeños Tim que encarnan el futurismo reproductivo.

xviii. *The letter* en el original en inglés. Se refiere a la ambigüedad de *letter*, en inglés, que significa *letra* y *carta*; ambigüedad que funciona de la misma forma con *lettre*, en francés, y es señalada por Jacques Lacan en «El seminario sobre la carta robada», en *Escritos*.

Mientras esas caras de Eppie y el Pequeño Tim vuelven sus ojos hacia nosotros una vez más solicitando la compasión que siempre nos obliga a querer mantenerlos a salvo (en la creencia de que ellos nos darán la gracia salvadora del futuro), déjenme finalizar con una referencia a las «Catorce Palabras», atribuida a David Lane, con la que miembros de diversas organizaciones defensoras de la supremacía blanca y separatistas, a lo largo de los Estados Unidos de Norteamérica, afirman su compromiso colectivo con la causa común del odio racial: «Debemos asegurar la existencia de nuestra gente y un futuro para los niños blancos». ⁵⁷ Mientras «blancos» sea la única palabra que haga que este credo nos horrorice; mientras los niños figurales continúen «asegurando [nuestra] existencia» mediante la fantasía de que nosotros sobrevivimos en ellos; mientras lo queer refute esa fantasía, logrando su desrealización como sin duda lo haría un encuentro con el Real; solo en esta medida la *sinthomosexualidad* debe tener un futuro, después de todo. Por- que lo que la mantiene viva, paradójicamente, es el futurismo desesperado por negarla, obediente en eso a la fuerza de una pulsión que es el *sinthome* del futurismo.

(ENDNOTES)

1. Las primeras dos sílabas de la palabra deberían pronunciarse, por lo tanto, como en el francés *sinthome*, pero las sílabas siguientes deberían pronunciarse como se haría en castellano. Así «sin-TOM-o-SEX-u-al» y «sin-TOM-o-sex-u-AL-idad».
2. Citado en Jean Baudrillard, *La ilusión vital*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, 87n. La cita original apareció en Elías Canetti, *Masa y poder*, Mondadori, Barcelona, 2006, pág. 221.
3. Jacques Lacan, El Seminario de Jacques Lacan, *Seminario 11, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, 1964, texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Ediciones Paidós, 7ª, reimpre-sión, Argentina, 1995, pág. 207 (sesión del 20 de mayo de 1964).
4. Slavoj Žižek, «The Thing That Thinks»: The Kantian Background of the *Noir Subject*, en *Shades of Noir*, Joan Copjec editora, Editorial Verso, Nueva York, 1993, pág. 222.
5. «Es una forma antigua de escribir lo que ulteriormente se escribió "síntoma" (*symptôme*)» Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 23, El Sinthome*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2007, pág. 13.
6. Al leer este proceso de fijación en relación con la teoría freudiana, que se adelanta a la descripción que hace Lacan del *Sinthome*, Paul Verhaeghe y Frédéric Declercq hacen notar la prioridad de estas fijaciones definitivas sobre la repre-sión y sus huellas sintomáticas: «Una cura psicoanalítica retira las represiones e instala formaciones de pulsión pura. Estas fijaciones ya no pueden ser cambiadas como tales, es decir que las decisiones del cuerpo son irreversibles. Éste no es el caso de las posiciones del sujeto hacia los procesos de la pulsión, que sí pueden ser revisadas. Hay dos posibilidades: o que el sujeto acepte ahora una forma de *jouissance* que ha rechazado anteriormente, o que confirme su rechazo». Paul Verhaeghe y Frédéric Declercq: «Lacan's Analytic Goal: *Le Sinthome* or the *Feminine Way*», en *Reinventing the Symptom: Essays on the Final Lacan*, Luke Thurston editor, Editorial The Other Press, Nueva York, 2002, pág. 63.
7. Dominiek Hoens y Ed Pluth, «The *sinthome*: A New Way of Writing an Old Problem?» en Thurston, *Re-inventing the Symptom*, pág. 7. Todas las referencias siguientes son de esta edición; las páginas se citan entre paréntesis.

8. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Madrid, 2010, pág. 82.
9. Verhaeghe y Declercq, «Lacan's Analytic Goal», pág. 67. Todas las referencias siguientes son de esta edición; las páginas se citan en paréntesis.
10. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, I, pág. 57.
11. Citado por Žižek, *El Sublime Objeto de la Ideología*, pág. 82.
12. Op. cit., pág. 82.
13. Roberto Harari, *How James Joyce Made His Name: A Reading of the Final Lacan*, traducido por Luke Thurston (Nueva York: The Other Press, 2002), págs. 122-123.
14. Ibid., pág. 125.
15. Jacques Lacan, *El Sinthome*, pág. 123 (sesión del 16 de marzo de 1976).
16. Jacques Lacan, *El Seminario de Jacques Lacan, Libro 20, Aún 1972-1973*, texto establecido por Jacques Alain-Miller, traducción de Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre, Ediciones Paidós, 1ª reimpre-sión, Buenos Aires, 1991, pág. 145 (sesión del 22 de octubre de 1973).
17. Gary Bauer, «Family Research Council Fundraising Appeal Letter from Gary Bauer», 2 de junio de 1997, <http://www.bridges-across.org/ba/frc970602.htm>; Peter A. Jay, «After the Holocaust, Still Playing with Fire», *Baltimore Sun*, 20 de julio de 1997.
18. Larry Kramer, «*Gay Culture, Redefined*», página de comentario al editorial del *New York Times*, 12 de diciembre de 1997, A23.
19. Bauer, «Family Research Council Fundraising Appeal Letter».
20. Charles Dickens, *A Christmas Carol*, en *The Christmas Books*, Volume 1, Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1985, pág. 97. Todas las citas subsiguientes son de *A Christmas Carol* y serán citadas entre paréntesis. (Hay versión en español: Charles Dickens, *Canción de Navidad*, Kalandraka, 2011.) [En el caso de las citas de Dickens y de algún otro novelista clásico hemos referido la edición del libro en español, pero hemos conservado la paginación del original inglés. N. del T.]

21. Jacques Lacan, *El Sinthoma*, pág. 122 (sesión del 16 de marzo de 1976).
22. Jacques Lacan escribe, por ejemplo: «Y qué me es más próximo que ese prójimo, que ese núcleo de mí mismo que es el del goce, al que no oso aproximarme. Pues una vez que me aproximo a él —éste es el sentido de *El Malestar de la Cultura*— surge esa insondable agresividad ante la que retrocedo, que vuelvo en contra mío»; Jacques Lacan, *La Ética del Psicoanálisis*, 1959-1960, pág. 225 (sesión del 23 de marzo de 1960).
23. Jacques Lacan, *Seminario 20, Aún*, pág. 11 (sesión del 21 de noviembre de 1972).
24. Jacques Lacan, *Seminario 7, La Ética del Psicoanálisis*, pág. 214 (sesión del 16 de marzo de 1960).
25. Sin embargo, una relación así con el Otro debe ser leída con la lente que propone Joan Copjec cuando expresa su crítica de la conceptualización de la mirada en las teorías cinematográficas: «Cuando te topas con la mirada del Otro, no te encuentras con un ojo que ve, sino con uno ciego. La mirada no es clara o penetrante, no está llena de saber o reconocimiento; está nublada y se encierra en sí misma, absorbida en su propio goce. La terrible verdad, revelada a Lacan por Petit-Jean, es que *la mirada no te ve*. Así que, si estás buscando una confirmación de la verdad sobre tu ser o la claridad de tu visión, estás solo; la mirada del Otro no confirma, no te validará.» Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995, pág. 36.
26. «Ministerios de esperanza»: el mismo nombre delata la oposición entre el futurismo como anticipación de la redención temporal y la homosexualidad como el callejón sin salida del significado.
27. Slavoj Žižek, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Paidós, Barcelona, 2001, pág. 282.
28. Por supuesto la alusión es al famoso sueño, que Freud relata, del padre que se duerme mientras vela el cuerpo de su hijo muerto. Ver Sigmund Freud, *La Interpretación de los Sueños*, en *Sigmund Freud Obras Completas*, Tomo IV, Amorrortu Editores, traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, 7ª. reimpresión, Argentina, 1997, pág. 122.
29. Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*, Rialp, Madrid, 1990, pág. 106.

30. Ver la entrada «Narcisismo» en J. Laplanche y J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, pág. 223. On line: <http://www.tuanaalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/6259/Narcisismo.htm>
31. Copjec, *Read My Desire*, pág. 37.
32. Leo Bersani, «Sexualidad y estética» en *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011. De forma significativa, Bersani se pregunta, en «El nuevo mundo de Freud», un ensayo posterior de este volumen, «¿Debemos concebir ahora el sadomasoquismo como una forma de narcisismo?», pág. 89.
33. Sigmund Freud, *Nuevas Conferencias de Introducción al Psicoanálisis*, en *Obras Completas*, tomo xxii, trad. de José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, 1997, pág. 220.
34. A este respecto, consideren el planteamiento de Freud de la naturaleza «narcisista» de las células madre y los neoplasmas malignos en *Más Allá del Principio de Placer*, en las *Obras Completas*, tomo xviii, trad. de José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, pág. 98. Más adelante en el mismo texto, Freud afirma: «Nuestro argumento tenía en su punto de arranque una distinción clara entre los instintos del yo, a los que igualamos con los instintos de muerte, y, por otro lado, los instintos sexuales, que igualamos con los instintos de vida. (Estábamos preparados, en cierto momento, para incluir a los llamados instintos de auto-conservación del yo entre los instintos de muerte; pero posteriormente rectificamos sobre este punto y lo retiramos)», pág. 112.
35. En una nota agregada en 1910 a los *Tres Ensayos sobre Sexualidad Infantil*, Freud menciona la elección de objeto narcisista para describir a los homosexuales masculinos que, al identificarse con su madre, «se toman a *ellos mismos* como su objeto sexual». En *Obras Completas*, Tomo vii, trad. de José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, pág. 190.
36. Todas las citas de las *Leyes* de Platón están tomadas de la traducción al inglés de Benjamin Jowett, *The Dialogues of Plato*, en *Great Books of the Western World*, vol. 7, ed. Robert Maynard Hutchins, (Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952); págs. 707, 646, 736. Reconozco que las palabras que Jowett traduce como «naturaleza» no son idénticas en todos los casos, pero esta traducción dice algo acerca de la *naturalización* de la naturaleza en tanto el trabajo de la ideología, a la que podemos ver así operando en el despliegue que la traducción hace de la «naturaleza» misma. Hay versión en español, *Diálogos*, Editorial Gredos, 1990, Madrid.

37. Para un argumento similar, aunque producido para fines diferentes y con una serie de valores también diferente, ver Randall Clark, «Is Sodomy Unnatural? (And What's Wrong with That?): Plato's Response to John Finnis and Martha Nussbaum», publicado por Claremont Institute, http://adnetsoft2.adnetsoft.com/ssl_claremont/publications/apsa98/apsa98_clark_cfm

38. Jowett, *The Dialogues of Plato*, págs. 737, 738.

39. La hipnótica fantasía de la futuridad, al atarnos a nuestra realidad social colectiva, nos une, por supuesto, con el poder hipnótico que estamos hechos para confirmar en los bebés. Consideren, por ejemplo, esta alusión a la doxa de que los bebés ejercen una fuerza galvánica al describir el atractivo continuo de las fuentes de ponche en las fiestas y en las celebraciones, Amanda Hesser escribe: «La gente se acerca a las fuentes de ponche y las rodea, como lo hace con un recién nacido». «Dip into the Past», *The New York Times*, 15 de diciembre de 1999, DI.

40. Para una discusión sobre el término «retrospección (culera)» [(be)hindsight] en el original], ver mi *Homographesis*, págs. 179-183.

41. George Eliot, *Silas Marner: The Weaver of Raveloe*, Harmondsworth, England, Penguin, 1996, págs. 77 y 83. Las referencias que siguen son citadas entre paréntesis.

42. Al mismo tiempo que Marner es sometido a su rigidez catiléptica, Molly, la madre de Eppie, sucumbe a una muerte descrita de manera similar: «El sopor completo llegó al fin» (ibíd., 108). Su adicción al opio manifiesta una compulsión a la repetición equivalente a la que es puesta en acto por la unión de Marner con su máquina.

43. Que la tarea monótona y repetitiva tenga una insistencia casi masturbatoria refuerza la asociación de la *sinthomosexualidad* con una *jouissance* no reproductiva.

44. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1993, pág. 37.

45. Jacques Lacan, *Seminario 20, Aún*, pág. 65 (sesión del 13 de febrero de 1973).

46. Sigmund Freud, «Introducción al narcisismo», *Obras Completas*, tomo XIV, trad. de José L. Etcheverry, Amorrortu Editores, Argentina, pág. 87.

47. Jacques Lacan, *Seminario 20, Aún*, pág. 146 (sesión del 22 de octubre de 1973).

48. Jacques Lacan nos recuerda que, aunque el deseo puede funcionar metonímicamente, lo desconocemos al reconocerlo como metáfora, como la representación de lo que lleva dentro la esencia de la verdad que llenará nuestra falta. Así, como veremos en el capítulo 3, la exposición del deseo como *meta* metonimia tiene el efecto de parecer descomponerlo.

49. Jean Baudrillard, «La solución final», en *La ilusión vital*, Siglo XXI, Madrid, 2002, pág. 8. Todas las citas subsiguientes de este volumen aparecen entre paréntesis.

50. Dentro de su complicado argumento, que juega a la ligera con los términos críticos que introduce, Baudrillard niega explícitamente esta afirmación, planteando que, en su locura, «la humanidad pone fin a la selección natural, un proceso que implica, de acuerdo con las leyes de la evolución, la muerte de toda especie dada—incluyendo a la suya». Pero luego continúa escribiendo: «Al ponerle fin a la selección natural, la humanidad contraviene a la ley simbólica y, al hacerlo, se arriesga efectivamente a su propia desaparición» (ibíd., 18). Pero, en los términos de su argumento, ¿no significa esto que el «fin a la selección natural» debe tener lugar dentro del *armazón* de la selección natural? Por lo tanto, el riesgo de «su propia desaparición», el riesgo que Baudrillard denuncia en los experimentos biotecnológicos a los que alude, comporta el mandato de la evolución que adopta sin problemas «la muerte de toda especie dada». Esta es la muerte que Baudrillard no está dispuesto a aceptar, aunque la «evolución», la figura de la naturaleza que su argumento *naturaliza*, sí lo haga.

51. Jacques Derrida, «La Différance», en *Márgenes de la Filosofía*, trad. Carmen González Marín, Ediciones Cátedra, Segunda Edición, España, 1994, pág. 22.

52. Jean Baudrillard, «La muerte de lo real» en *La ilusión vital*, pág. 69. Las referencias subsiguientes son citadas entre paréntesis.

53. Jacques Lacan, *Seminario 11, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 1987, pág. 238 (sesión del 10 de junio de 1964). Las referencias subsiguientes son citadas entre paréntesis.

54. Baudrillard aparenta negar esto explícitamente: «La vida no “significa” nada, ni siquiera la vida humana; si es apreciada, no es como un valor, sino como una forma, una forma que excede todo valor individual y colectivo» («La solución

final», pág. 32). Pero su insistencia subsiguiente en que el «Crimen Perfecto» es imposible porque el lenguaje mismo debe ser siempre «lo que mejor impide la exterminación global del significado» establece claramente su propia investidura en la preservación de ese significado. Él continúa con esta insistencia en la supervivencia del significado con la frase «Entonces el juego no ha concluido», un claro eco de la frase con la que, en la conclusión de «La solución final», igualmente imagina la supervivencia de la especie: «pero este juego aún no ha concluido. Podemos contar con la fiera resistencia de las criaturas mortales que somos, una resistencia que surge de la profundidad de la especie, siendo su exigencia vital su rechazo de toda solución final» (pág. 30). La exigencia vital que resiste la destrucción de la especie, por un lado, y la disuasión del lenguaje a la exterminación global del significado, por el otro, ocupa así lugares análogos en el argumento de Baudrillard. Él podrá alegar que «la "vida" no significa nada; ni siquiera la vida humana», pero la vida humana y el significado prueban ser homólogos para él.

55. Como Lacan escribe en «La instancia de la letra en el inconsciente»: «las tensiones del espíritu sin embargo permanecerían irreductibles si la letra no nos hubiese dado pruebas de que produce todos sus efectos de verdad en el hombre, sin que el espíritu intervenga en ello lo más mínimo», Jacques Lacan, «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos*, Tomo 1, Siglo XXI Editores, décima edición, México, 1984, pág. 489.

56. Jacques Lacan, «El seminario sobre *La carta robada*», en *Escritos*, Tomo 1, Siglo XXI Editores, décima edición, México, 1984, pág. 33.

57. Ver, por ejemplo, la información proporcionada por la Anti-Defamation League (Liga Anti-Difamación). Sitio web: adl.org/hate_symbols/numbers_14words.html.

3. LA COMPULSIÓN DE LA COMPASIÓN

La compasión hay que tratarla con tacto¹ dado que toca lo tocante al corazón, aparece como poniéndonos en contacto con algo más que con nosotros mismos, y ese proceso nos expone a que nos vean como «sensibles al tacto». No es que algún grupo anti-compasión esté armándose contra la emoción, montando una campaña de terapia de aversión dirigida a sacar un «pay» del «AYo» eléctrico de la compasión. Lo que hace a la compasión tan delicada es, más bien, la *ausencia* de dicho grupo, es decir, el hecho de que ser duro de corazón frente al llamado de la compasión se interpreta como una testaruda razón que quiere desmentir la compasión *falsa* para dejar paso a la verdadera. Del mismo modo que la compasión confunde nuestras emociones con las del otro, emparentándola con su mórbido anverso, es decir, la paranoia, asimismo no permite ningún espacio social que no sea el suyo propio, ni ningún terreno donde sostenerse fuera de su alcance, que todo lo abarca. Desde la falta de piedad hasta la *schadenfreude*²,

i. Párrafo lleno de juegos de palabras con *touche*: tocar, tacto, delicado, sensible, atañe, etc.

ii. *Schadenfreude* en el original en inglés. Es un término de la lengua alemana que significa literalmente «alegría en el daño», es el *sentimiento de alegría creado por el sufrimiento o la infelicidad del otro, regodearse en el mal ajeno*.

sus antónimos proliferan, pero ¿quién habitaría el paisaje estéril que sugiere? ¿Qué futuro podría uno construir sobre sus pendientes implacables cuando las relaciones comunales, las identidades colectivas y el ámbito mismo de lo social parten todos depender de la lógica de la compasión, aunque esa lógica, a su vez, como señala Kant, puede dependerⁱⁱⁱ de la abstracción formal del tierno roce de la compasión, hasta que se convierte en un puño de hierro que atenaza con el deber. Ese puño puede entonces meterse dentro del guante aterciopelado de la compasión, pero solo para asestar mejor un duro golpe que, incluso cuando nos para en seco, siempre nos para en nombre del «amor».

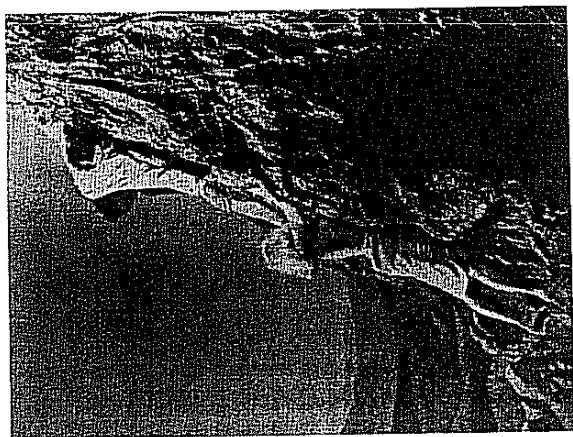
Si en este caso la compasión toma el nombre del amor en vano, es vano pensar la compasión *por fuera* del registro del amor. Por ejemplo, uno podría citar a San Agustín, quien observa en *De Doctrina Christiana* que, de los siete pasos hacia la sabiduría (él la llama el «consejo de la compasión»), el quinto paso supone dedicarse «al amor al prójimo», junto con una depuración del alma.¹ Sin embargo, yo prefiero citar a Ronald Reagan, que era también un tradicionalista de la compasión, introduciendo un texto que trata sobre la compasión y su política —el futurismo al que Silas Marner y Scrooge por fin son convertidos— para abordar la figura que mejor encarna su negación. El presidente Reagan declaró en su discurso inaugural: «Deberemos reflexionar sobre la compasión, que es sin duda una parte del carácter de ustedes»; y preguntaba retóricamente:

iii. El capítulo juega muchas veces con *fall*, usando la «caída» del Monte Rushmore de la película de Hitchcock *Con la muerte en los talones*, como metáfora de la caída (síntoma en griego también remite a caída, es «lo que cae junto»), según Lacan; de ουυ- πύπτω). El autor también usa con doble sentido la palabra *hang*, estar colgando, pender, etc.

camente: «¿Cómo podemos amar a nuestro país y no amar a nuestros compatriotas; y al amarlos, no extenderles la mano cuando caen?».² Permítanme congelar la imagen de esa figura de la compasión —su rasgo definitorio: su toque inconfundible— para centrarme en la mano extendida evocada por el Presidente, quien, de acuerdo con numerosos intelectuales y políticos republicanos, merecería ser añadido a los cuatro ya homenajeados en el Monte Rushmore. Ahora, con esa imagen bien clara en la mente, vayamos al propio Monte Rushmore (ver foto 5), donde esta figura del discurso será literalizada y cuyo reclamo emocional —al que Reagan supuso que era impensable una resistencia— recibirá una respuesta inesperada de alguien que rechazó la compulsión de la compasión como si se hubiera tomado en serio, y por adelantado, la doctrina por la que otra Reagan^{iv} se hizo famosa: «Simplemente di no».

Por supuesto, me refiero a Leonard (interpretado por Martin Landau), el sádico (y conocedor de la moda, lo cual es revelador) agente de los enemigos de Norteamérica durante la guerra fría en *Con la muerte en los talones* (1959), de Alfred Hitchcock. Entregado «secretario» y fiel brazo derecho de su superior Phillip Vandamm (interpretado por James Mason), Leonard —con obvio placer— prepara los diversos actos de violencia que requieren los planes de su jefe. Al igual que el avión fumigador despiadado y persistente que aterroriza a Roger Thornhill (interpretado por Cary Grant) en la secuencia más famosa de la película, Leonard —indiferente a la lástima y sordo a los reclamos de fraternidad humana— materializa

iv. Se refiere a su mujer, Nancy Reagan, que inventó ese eslogan para una campaña contra las drogas.



la fuerza de la negación, la insistencia desrealizante de la *jouis-
sance*, de la que Scrooge y Silas Marner son alejados de la mano
de un niño pequeño. En la escena cumbre de la película, mien-
tras persigue a los protagonistas a través de las monumentales
caras presidenciales del santuario nacional del Monte Rush-
more, Leonard evoca la preocupación de Hitchcock a lo largo
de la película sobre los rasgos «humanos» característicos que
conducen a la sociabilidad, rasgos a los que Leonard, en tanto
sinthomosexual, se opone: la compasión, la identificación y el
amor a su prójimo como a sí mismo. Por lo tanto, la escena se
desarrolla acertadamente en un escenario que consiste en rocas
inanimadas dotadas de forma humana, que evocan la tensión
entre el *atractivo* de la forma —y, por lo tanto, de la identidad
formal por medio de la cual el sujeto se imagina a sí mismo— y
la roca de lo Real, que resiste cualquier identidad que el sujeto
imagine. Más aún, estas esculturas hacen literal, como si tra-
taran de hacer suya, la catacrexis retórica por medio de la cual
somos capaces de hablar de la «cara» de una montaña. En el
proceso, nos ponen cara a cara con una catacrexis similar que
produce, pero también desfigura —es decir, que regresa a su
estatuto *como* figura— la cara humana como la cara de todo lo
que reconocemos como humano.³

Así, cuando Roger Thornhill extiende su mano (ver foto
6) para alzar a Eve Kendall (interpretada por Eva Marie
Saint) de la saliente escarpada, a la que ella se aferra tras ser
empujada desde la cara del monumento por Leonard hacia
una muerte segura, su acto de compasión sobre el precipi-
cio rocoso redime el corazón de piedra (o eso se nos hace
pensar) que mostraron Eve y los oficiales de la inteligencia
norteamericana para los que ella trabaja al permitir que Leo-
nard le tendiera una trampa a Thornhill para que el avión
fumigador le matara.



La compulsión de la compasión

Pero los oficiales del Gobierno no admitirían fácilmente ser acusados de tener un corazón tan duro. Aunque conocían perfectamente la espinosa^v situación de Thornhill, provocada porque sabe que su agente rival ha confundido a este publicista persuasivo con George Kaplan (un agente ficticio inventado para «desviar las sospechas» del verdadero «Número Uno», la misma Eve, implicada en diversos actos de espionaje «justo debajo de las narices del enemigo»), el director del espionaje norteamericano, conocido como el Profesor (interpretado por Leo G. Carroll), anuncia a sus colegas que Roger Thornhill tendrá que arreglárselas solo.⁴ Interrogados acerca de la moralidad del hecho de no intervenir en favor de Thornhill —«¿No estamos siendo un poco crueles?»—, pregunta una oficial de la agencia—; el Profesor rechaza indignado estas acusaciones fuera de lugar: «No, mi querida dama, *no* somos crueles... Nosotros creamos a George Kaplan... *por una razón desesperada, extremadamente importante*. Si hacemos el menor movimiento que sugiera que no *hay* ningún agente George Kaplan... entonces sospecharán inmediatamente del Número Uno..., será descubierto y asesinado, como los otros dos que le precedieron» (46). Con una lección de compasión, así de calculada —pues nos compromete a un cálculo, es decir, a una cuantificación del bien—, el Profesor intenta mantenerse en una instancia superior de moralidad mientras justifica el dejar colgado a Thornhill. Sin embargo, en la instancia superior, *literal*, del Monte Rushmore, cuando Leonard —literalmente, una vez más— se sostiene, causando el mismo efecto (dirigido de igual manera a Thornhill para que caiga), pisando los dedos con los que Thornhill se aferra de manera precaria a la cara del monu-

v. Juego con *thorn* (espina, espinoso) y el apellido Thornhill.

mento, la crueldad, cuya importancia el Profesor negó tan a la ligera, se aplica claramente a Leonard, y cuando suena el balazo que desde arriba ha disparado el tirador del Gobierno, cae por fin, no solo por Thornhill, sino también por el Profesor mismo y, tal vez, también por la película.

Pero no derramen lágrimas por Leonard. Aunque es una víctima de esa ausencia de reconocimiento de la *compasión* obligatoria sobre su propia crueldad intrínseca, es decir, un sacrificio a su deseo de mantener al otro en el abrazo del amor, Leonard rechaza la compasión, o por lo menos rechaza su fantasía, en la medida en que él encarna la fuerza radical de la *sinthomosexualidad*; o sea, el posicionamiento de lo queer como una figura de la impensable implicación en lo Real por parte del sujeto, tal como muestra la *jouissance* sin sentido que aporta el *sinthome*. En la *sinthomosexualidad*, la fantasía estructurante que amarra y mantiene el deseo del sujeto, y con él la realidad del sujeto, confronta su más allá en las pulsaciones de la pulsión, cuya circulación insistente la descompone, desrealizando la lógica colectiva de la fantasía por medio de la cual los sujetos significan, y dando acceso, más bien, a la *jouissance* particularizada e irreductible que registra la contingencia indomable que está en el centro de todo sujeto como tal. He sostenido que toda sexualidad es *sinthomosexualidad*, pero la carga de figurar esa condición, es decir, la tarea de crear una instancia de la fuerza de la pulsión (siempre una pulsión parcial, incapaz de la totalización) que desgarrar tanto el deseo del sujeto como al sujeto del deseo, recae solo en ciertos sujetos que, como Leonard, sirven de chivos expiatorios (que se despeñan) sobre el fracaso de la relación sexual y de la intolerable reducción del sujeto al estatuto de *sinthome*. Tales *sinthomosexuales* caen porque no logran enamorarse, es decir, no logran enamo-

rarse^{vi} ya que el amor nombra la fantasía totalizadora, que es siempre una fantasía de totalización con la cual el sujeto se defiende de la pulsación desintegradora de la pulsión.⁵ Como Jacques-Alain Miller observa, «La perversión es la norma de la pulsión. Por lo tanto, lo que es problemático es la existencia de una pulsión sexual hacia el sexo opuesto. La tesis de Lacan para esto es que no hay pulsión hacia el sexo opuesto; solo hay una pulsión hacia el objeto de la libido, hacia la satisfacción parcial como objeto. Tomar a una persona, a una persona completa como objeto, no es el papel de la pulsión, y eso nos lleva a introducir al amor».⁶

Pero el amor, como sostiene Lacan, con su orientación hacia la completitud de una persona, solo reproduce (y en más de una forma) la fantasía narcisista del sujeto ante la herida original infligida por la existencia de la «reproducción sexual», un hecho que produce al ser humano, pero donde ya no hay autosuficiencia. El amor expresa la búsqueda «no del complemento sexual, sino de la parte de él mismo, perdida para siempre, que se produce por el hecho de que él es solo un ser vivo sexual y que ya no es inmortal».⁷ Por lo tanto, el amor, como la fantasía, busca recuperar esa inmortalidad perdida y hacerlo fantasmáticamente, traduce esa misma reproducción sexual, mediante la cual se perdió la inmortalidad, para garantizarse su restauración futura. El futuro asegurado por —y para asegurar— la continuidad de la reproducción sexual, establece el horizonte de fantasía dentro del cual el sujeto aspira al significado que es siempre, como el objeto de deseo, inalcanzable. En contraste, la *sinthomosexualidad* afirma una *jouissance* constante y eruptiva que responde a lo Real inarticulable, a

vi. Otro juego con caer-fall: en inglés enamorarse se dice *to fall in love*.

la imposibilidad de relación sexual o de ser capaz alguna vez de escribir la relación entre los sexos. Suple el lugar de la pulsión que es, para Lacan, «en lo más profundo, una pulsión de muerte y que representa en sí misma la porción de muerte que hay en el ser vivo sexuado».⁸ Entonces, la *sinthomosexualidad*, al igual que la pulsión de muerte, capta, mediante el rechazo, a la estasis normativa y a la inmovilidad de la sexuación, a la cual somos entregados por la ley Simbólica y la promesa de la relación sexual. Al desdeñar la reificación que convierte al sujeto sexuado en un monolito, es decir, en una identidad petrificada, en un esfuerzo por evadir la imposibilidad; o sea, lo Real de la diferencia sexual, la *sinthomosexualidad* derrumba las estructuras mortificadoras que nos hacen a nosotros mismos *como* nosotros, y lo hacen con toda la fuerza de ese Real que tales formas no pueden significar.⁹ Sin ninguna lástima por los deseos del sujeto y sin traza de compasión por la integridad del yo, sin ningún amor en la medida en que el amor nombra a la defensa del sujeto de la disolución, los *sinthomosexuales*, al igual que la pulsión de muerte que son obligados a representar —y obligados a representar en tanto que la pulsión de muerte evade y descompone a la representación—, ponen en peligro la fantasía de supervivencia al poner en peligro la supervivencia de la fantasía del amor, insistiendo más bien en un funcionamiento parecido a la máquina que tienen las deshumanizantes pulsiones parciales y ofreciendo un acceso constante a su excidente de *joissance*.¹⁰ También podrían ser descritos con las palabras de François Abadie —antiguo alcalde de Lourdes y senador alineado con la Izquierda Radical— en Francia antes de ser expulsado del Partido por expresar en las páginas de *Le Nouvel Observateur* su repugnancia por «esos a los que yo llamo los enterradores de la sociedad, esos que no garantizan el futuro: los homosexuales».¹¹

Esta fusión de la homosexualidad con la negatividad radical de la *sinthomosexualidad* continúa conformando nuestra realidad social a pesar de los esfuerzos bienintencionados de muchas personas, tanto gays como heteros, por normalizar a las sexualidades queer dentro de una lógica del significado que encuentra realización solo *en* y *cómo* el futuro. Cuando *The New York Times Magazine*, por ejemplo, publicó en 1998 un número dedicado a analizar la situación concreta de grupos demográficos diversos, Dan Savage encontró en el balbuceo de un bebé la música para calmar a la bestia gay masculina: «Los padres gays» —escribió— «no están solamente firmando un compromiso con nuestro futuro político, sino con el futuro, y punto... Y muchos de nosotros hemos decidido que queremos ocupar nuestro tiempo en cosas más importantes que hacer abdominales, el circuito de las fiestas de ambiente y las drogas de diseño. Para mí y para mi novio, criar a un niño es un compromiso para tener un futuro. Y considerando cómo han sido los últimos quince años, tal vez el futuro es el último elemento de estatus que nos queda a los hombres gays».¹² El mensajero podrá ser aquí un hombre gay, pero el mensaje es el de la reproducción obligatoria, tal como está inscrita en el anuncio espectacular anti-abortista que mencioné en el capítulo 1: elige la vida porque la vida y el bebé y el significado están todos juntos en la cuerda floja, amenazados por el contrapeso letal del narcisismo, el sida y la muerte, elementos que surgen de ese compromiso con las erupciones sin sentido de la *joissance* asociadas con «el circuito de las fiestas de ambiente», que nos remiten al circuito de la pulsión. Este fascismo con rostro del bebé, que alienta a los padres, ya sean gays o heteros, a unirse en un coro de alabanzas en plan «Tomorrow Belongs to Me» («El Mañana me pertenece»), sugiere que si hay muy pocos que puedan criar a un niño sin traerlo a cuento constantemente

No al futuro

—como si el futuro garantizado por el Niño, que es el único acceso verdadero a la seguridad social, pudiera ser reclamado por el bien del otro y nunca por el propio bien—, entonces ese futuro solo puede pertenecer a aquellos que pretenden *sentir* lástima por el otro (con todas las implicaciones de apropiación que sugiere tal «sentir lástima *por*»). Solo puede pertenecer a aquellos que acceden a la fantasía de una compasión con la que protegen al futuro de los niños ante los *sinthomosexuales*, que no les ofrecen ninguno, lo que más bien parece literalizar una de las frases más queer de los Proverbios del Infierno de Blake: «Antes asesina a un niño en su cuna, que nutras deseos que no ejecutes».¹³

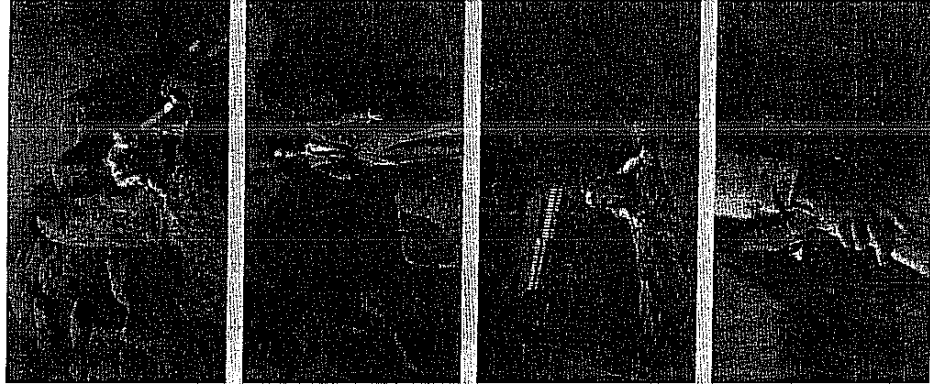
¿Quién se alinearía con tales «enterradores de la sociedad» en vez de con los guardianes de su futuro? ¿Quién optaría por el vaciamiento del significado en vez de por ese «algo más importante» que dice Savage? ¿Qué nos enseñaría Leonard acerca de darle la espalda a lo que está en la cuerda floja y decidir —a pesar de la retórica de la compasión, de la futuridad y de la vida— derribar esas balanzas que están siempre trucadas, e imponerse por fin, aunque hacerlo nos cueste el espacio que necesitamos para mantenernos, como tantos otros? Para saber cómo podríamos contestar esa pregunta, pensemos en Leonard como una figura, metonímicamente figurada en *Con la muerte en los talones* por la estatuilla de terracota («una figura precolombina de un guerrero Tarasco» [90], de acuerdo con el guion que, durante el episodio del Monte Rushmore, llama simplemente «la figura» [p.e., 138]), y que contiene, como si fuera un significado secreto, los secretos en un microfilm que está escondido dentro. Sin lugar a dudas, en Leonard la figura del *sinthomosexual* se muestra en cinemascopio, sobre todo durante lo que constituye su anti-Sermón en el Monte, cuando baja la suela de su zapato muestra que no tiene alma, y también



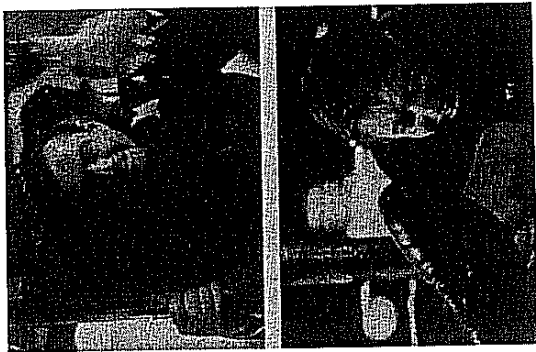
No al futuro

muestra que el zapato de la *sinthomosexualidad* le queda bien —y que se lo ha calzado— en la medida en que rechaza el mandato de ponerse en los zapatos del *otro*. Pero el gesto con el que estampa su sello en la *sinthomosexualidad* —al pisotear los dedos con los que Thornhill se agarra firmemente al saliente del acantilado con una mano mientras sostiene firmemente a Eve con la otra— constituye, como la película deja claro, una respuesta a una demanda, aunque ese tipo de respuesta está diseñada para parecernos poco atractiva (ver figura 7).

Después de dar a Eve el «empujón malvado» que la lanza montaña abajo a una «muerte casi segura» (145), Leonard parece retroceder (ver fotos 8 y 9) con la figura ahora sujeta firmemente en la mano. En contraste, Thornhill agarra a Eve de la mano mientras que el risco en el que ella se apoyaba se hunde bajo sus pies, dejándola colgando del brazo de Thornhill mientras él lucha al mismo tiempo por aferrarse al acantilado y a la vida que ahora valora profundamente (ver figuras 10 y 11). Incapaz de salvarse a sí mismo sin dejar caer a Eve al vacío, e incapaz de subirla sin ayuda de arriba, grita con angustia a Leonard, llamándole para que vuelva a encontrarse con ese destino del que iba a alejarse, gracias a la posesión de la preciada figura. Thornhill gime «Ayuda», y luego, «ayúdame», con el rostro tan ceniciento como los del monumento. La sinceridad ya sin bromas, el tono tan lastimero, donde la franqueza no deja lugar al ingenio, identifican esta escena como un momento de transformación categórica como si, mediante el amor que tiene por Eve y gracias al que la levanta, el mismo Thornhill naciera nuevamente, lejos de los juegos verbales, de la agudeza de la Avenida Madison y de ese deleite en el juego lingüístico que le hacía candidato a ganarse el epíteto de «un tipo muy ingenioso», el mismo que sirvió como epitafio al villano de *Extraños en un tren*. Así como la pasión compa-



12
13



siva de Thornhill anula el espíritu de juego, Leonard, como si estuviera ahora inspirado por Bruno, ese «tipo muy ingenioso» de la citada película de Hitchcock, pasa a responder al llamamiento de Thornhill al evocar la crueldad que Bruno muestra con Guy cuando le patea los dedos, con los que Guy se aferra al carrusel descontrolado (ver figuras 12 y 13). Al pisotear deliberadamente la mano de Thornhill, Leonard imita a Bruno, como si respondiera así a la seriedad con la que Thornhill hace perder la concentración a Bruno. Este intercambio de atributos, esta transferencia justo en el momento del sincero llamamiento de Thornhill, totalmente inesperado, ¿no nos llevaría a preguntarnos qué es lo que quiere Thornhill cuando grita a Leonard por ayuda?

Sin duda solicita compasión, como lo hace también Hitchcock aquí: las notas prolongadas de la música de Herrmann para la película, su peso reforzado por el estruendo de la percusión, le añaden gravedad al apuro de Thornhill, mientras que espera a que Leonard actúe, soportando todo el tiempo el peso de Eve, quien ahora *depende* de él literalmente. La reducción de la paleta de Hitchcock a un gris casi monocromático, con la sombra azul-grisácea evocadora de la roca y del rigor mortis, da un apoyo visual ante la invasión casi completa del vacío al atraernos hacia las profundidades que parecen tragarse a Thornhill y a Eve. Y la literalización que es patente aquí del concepto de suspense —ya vinculado al nombre de Hitchcock después de *Inocencia y Juventud*, *Saboteador*, *Atrapa a un ladrón* y *Vértigo*—, nombra este como un momento donde la puesta en escena sirve para señalar la mano de Hitchcock en la escena, cuando fuerza a sus espectadores a sufrir el dolor del otro como si fuera el suyo, a sentir sobre su pulso el sentido visceral del suspense de los personajes.

Tal control de las emociones de los espectadores produce compasión, pero no la refleja. Mientras cenaba con Ernest Lehman, quien escribió el guion de *Con la muerte en los talones*, Hitchcock, según sabemos, le susurró con deleite: «Ernie, ¿te das cuenta de lo que estamos haciendo en esta película? El público es como un órgano gigante que tú y yo estamos tocando. En cierto momento tocamos *esta* nota sobre ellos y ellos reaccionan de *esa* manera. Y un día ni siquiera tendremos que hacer una película —habrá electrodos implantados en sus cerebros y nosotros solo oprimiremos diferentes botones y ellos harán “oooooh” y “aaaah”, y los asustaremos, y los haremos reír. ¿No será maravilloso?»¹⁴

La maquinaria del cine imaginada aquí convierte a los miembros del público en máquinas, receptáculos de estímulos que fuerzan la ejecución de respuestas automáticas y predefinidas. Al poner en acto un escenario digno de Sade, este cine que no necesita de una película, negaría toda intervención a sus espectadores, reduciéndolos meramente a algunas de sus partes, y no a *la* suma de estas. Con esta fantasía, casi pornográfica, de manipular a la gente mediante estímulos eléctricos, Hitchcock, siempre dispuesto a maximizar el control directivo, imagina un cine de compulsión neuronal exento de la carga de tener que vérselas con la subjetividad. Esta visión del fin del cine, entendido en su sentido doble genitivo, interpreta el sentido de compasión del espectador, de la investidura emocional en la imagen sobre la pantalla, con tan poca compasión propia que reconoce completamente al cine como la forma de enganche imaginario en el que el cineasta nos lleva a la identificación con una imagen totalizante, seguramente tan «implantada en los cerebros [de los espectadores]» como lo estarían los electrodos. En otras palabras, la fantasía de Hitchcock se dirige menos a su anticipación futurista de aquello en lo que

el cine podría convertirse, que a su actual comprensión de lo que el cine narrativo ya es. Su versión de los modelos de cine, en tanto que refleja el sentido imaginado de completitud o integridad por parte del sujeto, deja a ese sujeto desvalido ante las coerciones de la imagen, desvalido para *salvar* la imagen que le da la imagen de sí mismo. Entonces, cuando Hitchcock, al igual que Thornhill, parece invocar sinceramente la compasión al conmover al espectador hasta hacerle sentir dolor ante la amenaza imaginada de la imagen como tal, lo hace mientras invoca una *juissance* que responde a algo mecánico —más allá de la volición, automática— en el mismo centro de la experiencia, que nos obliga a la compasión: la *juissance* de pasar más allá del límite de lo humano y disolverse en la pulsión que insiste más allá del deseo del sujeto. Por lo tanto, hace que Leonard, el *sinthomosexual* y sustituto del director, acepte el reto y responda al llamado de Thornhill a la compasión avanzando un pie y ayudando a Thornhill a que aprenda a dejarse llevar.

Puede que Thornhill no pretenda que su súplica sea respondida de este modo, pero nuestro sentido de lo que Thornhill demanda es lo que el acto de Leonard suspende. El que la súplica inicial de Thornhill, «Ayuda», se convierta, casi al instante, en «Ayúdame», no sugiere ni falta de compromiso con Eve ni los límites de su compasión. Después de todo, el suspense angustioso de Thornhill así como el del espectador dan testimonio de su identificación con Eve, suspendida de la cara del acantilado y tirando de él hacia el peligro mientras él trata de evitarlo. «Ayúdame» debe significar, entonces, «Ayúdame a ayudarla», y, por lo tanto, también «Ayúdanos», o incluso «Ayúdame a cambiar “yo” por “nosotros”; ayúdame a estar unido a ella». Como tal, la sinceridad de su súplica da fe de la seriedad de la pareja y de la importancia que siempre impone la lógica

del futurismo reproductivo (no es casualidad que la mujer se llame Eve). Por supuesto, Leonard está lejos de emocionarse por la importancia de esta seriedad^{vii} o por este pedido extraño que le llega, casi literalmente, de la nada, de abandonar su posición de enemistad y la figura que le quitó a Eve, no sea que Thornhill, al soltar a Eve, suelte algo más valioso que toda su tribu: la fantasía del amor heterosexual y la Pareja reproductiva que este consagra, como si se nos liberara del tirón de lo Real y de la ausencia de relación sexual al librarnos, dialécticamente, de un conocimiento con el que no podemos vivir: saber que, citando a Lacan, «el ser viviente, al estar sujeto al sexo, ha caído bajo el golpe de la muerte individual».¹⁵

A pesar de ese golpe, el *sinthomosexual* se opone a esa fantasía que genera narrativas infinitas de generación. Al escuchar, tomando la frase de Joel Fineman, «el sonido de la O» en Thornhill —la «O» que se muestra como la inicial de Thornhill hasta el punto de que no representa nada—, Leonard rechaza la tragedia del deseo que presagia el grito de Thornhill.¹⁶ Por el contrario, Leonard, al estar ligado a la figura con el microfilm, el MacGuffin (término de Hitchcock para un objeto investido de «vital importancia» en la narrativa, aunque «en realidad no es nada»¹⁷) de *Con la muerte en los talones*, podría interpretar la tragedia de Thornhill como su sinceridad recién descubierta ante esta amenaza a Eve y, por lo tanto, a su *cesar* de representar nada, es decir, a dar la espalda a la «O» vacía que convierte la tierra en podredumbre, para así representar la ley del deseo, a la que apropiadamente debemos nuestra posición como sujetos de lo Simbólico. Así, Leonard se posiciona como opuesto al deseo por el que Thornhill le solicita apoyo, al pararse sobre

vii. Cita del título de la obra de Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest*.

la mano que Leonard rehúsa levantar para así ayudarlo —o para declinar de manera diferente esa última frase que rehúsa levantar para ayudarlo *mejor*, para ayudarlo a quedar libre de la fantasía y de las garras del deseo, o sea, libre de la sujeción con la que el amor posterga su acceso a la *joissance* mientras que ofrece, más bien, la promesa de la totalización y de la auto-completitud, es decir, el Uno Imaginario de la Pareja y su relación sexual putativo, en un futuro que es inalcanzable porque siempre está por venir.¹⁸

Lacan nos da aquí alguna orientación por medio de su glosa de la leyenda de San Martín, cuya respuesta a un mendigo que le pedía ayuda en un frío día de invierno fue la de cortar en dos su propio cálido abrigo y darle la mitad al hombre que no tenía nada. «San Martín comparte su capote y se hizo de esto un asunto importante», observa Lacan al invocar esta piedra de toque de la compasión. «Sin duda palpamos aquí un término primitivo, la necesidad que hay que satisfacer, pues el mendigo está desnudo. Pero quizá, más allá de la necesidad de vestirse, mendigaba otra cosa, que San Martín lo mate o lo bese»^{viii}. Saber qué significa en un encuentro la respuesta del amor, no la de la beneficencia, es algo muy diferente.¹⁹ El amor al que Lacan se refiere aquí, el amor que sobrepasa a la filantropía («el amor por el hombre», etimológicamente), desdén la estructura imaginaria que conforma el inevitable amor narcisista que tomamos por el amor mismo. Lo que Lacan llama amor en este pasaje excede todas las formas *para sentirse bien* del altruismo, con las que solemos identificar la identificación compasiva, o sea la compasión que, como Lacan señala,

viii. En la edición española de este seminario pone «lo bese», pero en el original francés Lacan dice «le baise», «se lo folle» (como en el texto de Edelman en inglés, *to fuck him*).

refuerza el narcisismo del yo. Lacan declara: «Mi egoísmo se satisface muy bien con cierto altruismo, el que se ubica a nivel de lo útil». Y luego agrega, para hacer esto todavía más claro: «Lo que quiero es el bien de los otros a condición de que siga siendo a imagen del mío» (227). Sin embargo, Lacan distingue tales altruismo, filantropía y compasión de la clase de amor que el mendigo podría realmente estarle solicitando al santo: «La naturaleza del bien es ser altruista. Pero este no es el amor por el prójimo» (225). En su lugar, en el centro del amor a su prójimo que San Agustín asoció con el «consejo de la compasión», Lacan percibe la función de un «goce maligno» (227). Y solo esto, insiste Lacan, explica el porqué Freud, confrontado con el mandato bíblico de «tú amarás a tu prójimo como a ti mismo», «retrocede con un horror motivado» (234).

Por supuesto, Lacan está pensando en *El malestar en la cultura*, donde Freud, habiéndose quedado corto al notar que «los hombres no son criaturas amables», cuestiona el imperativo de «ama a tu prójimo», ya que, para la mayoría de los seres humanos, en su opinión «su prójimo es para ellos no solo un aprendiz potencial o un objeto sexual, sino también alguien que los tienta a satisfacer su agresividad con él, a explotar su capacidad para el trabajo sin compensación, a usarlo sexualmente sin su consentimiento, a apoderarse de sus posesiones, a humillarlo, a causarle dolor, a torturarlo y a matarlo». ²⁰ Uno podría escuchar en esto un eco lejano de Kant quien, al mantener «que nuestra especie, ¡ay! no es una que sea particularmente digna de amor», insiste en que el amor, como un sentimiento, no puede ser impuesto sobre nosotros como un deber, ya que lo que hacemos por coacción del deber, entonces, no es hecho por amor. El mandamiento de amar a su prójimo, por lo tanto, no puede, como Kant explica, «significar “Antes que nada, amarás, y por medio de este amor (en primer lugar) le harás el

bien”; sino: “Haz el bien a tu prójimo, y esto producirá en ti el amor por el hombre”». ²¹ Lacan explica hasta qué punto dicha traducción de «amar a su prójimo», aunque aparente apoyar un amor compasivo con sus raíces en lo Imaginario —en virtud del cual «imagino sus dificultades [de los otros] y sus dolores en el espejo de los míos»—, tiene el efecto, por el contrario, de reventar la totalización imaginaria del sujeto, es decir, la imagen de auto-completitud que el «amor» en tanto fantasía sostendría, al instalar la lógica abstracta del deber como la sumisión a la ley moral, por la cual el *pathos* se convierte en patológico y la razón en el camino lógico. ²² De este modo, la orden de amar a su prójimo desata su negatividad en contra de la coherencia de toda auto-imagen, sujetándonos a una ley moral que *evacúa* al sujeto, para así *localizarlo* en ese mismo acto de evacuación y mediante él, al permitir la realización, de ese modo, de una libertad más allá de los bordes de toda imagen o representación, una libertad que, al igual que el fundamento del poder de Dios, de acuerdo con Lacan, reside finalmente en nada más que «el poder... de avanzar en ese vacío» (238). El deber de Kant de conformar la ley moral sin ningún motivo patológico solo por el bien del deber, zanja así la cuestión de la *jouissance*, y esto marca el punto central de la elaboración de Lacan *Kant con Sade*: «Cuando se avanza en dirección a ese vacío central, en tanto que, hasta el presente, el acceso al goce se nos presenta de esta forma, el cuerpo del prójimo se fragmenta» (244). Aquí, en este acceso a la *jouissance*, por paradójico que parezca, el psicoanálisis encuentra el significado más íntimo del mandamiento de «amar a mi prójimo», el cual, como Lacan se apresura en recordarnos, «puede ser la vía más cruel» (235).

Así, Leonard, el *sinthomosexual*, al presionar su pie sobre la mano de Thornhill, intenta enseñarle que, soltándole de su agarre sobre el acantilado, le da el respiro que ha estado pidiendo:

el amor filial suficiente para liberarlo con *jouissance* y lanzarlo al vacío, alrededor del cual —y contra el cual— el sujeto se consolida. En la seriedad del grito de Thornhill, Leonard escucha aquello que San Martín no oía en la súplica del mendigo: un pedido, más allá de lo que el sujeto sabe, de algo más allá de su deseo. Si eso significó para Lacan, en lo que concierne al mendigo, que «San Martín lo mate o se lo folle», entonces Leonard, en tanto reificado obstáculos a la relación (hetero) sexual, representa sus tratos con Thornhill, al uno como desplazamiento del otro.²³ Al pisar los dedos de Thornhill bajo los ojos de los patriarcas de Norteamérica, que suplen la ley Simbólica, Leonard no puede evitar asumir un aspecto alegórico, como si encarnara una respuesta icónica a la pregunta planteada por Lacan: «¿Va de suyo que pisotear las leyes sagradas... desencadena por sí mismo no sé qué goce?».²⁴ Arado a la ley, cuya transgresión potencial lo provoca y lo excita, al deseo como falta siempre le falta lo que se necesita para atreverse a soltarse, simplemente. Pero Leonard, al ir más allá de la transgresión y, de este modo, más allá de la ley, aborda la *jouissance* que no está restringida por la fantasía o el deseo. Por lo que el *sinthomosexual*, que figura la disponibilidad sin trabas de la *jouissance*, es decir, la satisfacción continua que la pulsión alcanza con sus pulsaciones y no con su fin, amenaza al sujeto que habita la temporalidad del deseo, el sujeto que se aferra a la no satisfacción que *perpetúa* el deseo y encuentra su defensa contra la *jouissance* en la dilatación narrativa, que engendra infinitamente el futuro al diferirlo siempre.²⁵ Alineado así con las prohibiciones de la ley que mantienen a su objeto fuera de alcance, el deseo no es deseo de ningún objeto, sino, más bien, de su propia prolongación, del futuro mismo en tanto objeto libidinal conseguido por su falta constante. Entonces, paradójicamente, el *objeto a* de Lacan, el objeto-causa de deseo, no

participa del deseo mismo; más bien, consiste en la *jouissance* que el deseo debe mantener a distancia, en la medida en que el deseo *depende* de esa distancia, de esa falta, para su supervivencia. En contraste, la *sinthomosexualidad* hace visible a la fuerza del goce que el deseo desea aplazar. Al hacérselo, el *sinthomosexual* revela, de forma insoportable para el sujeto de la ley, la infiltración del goce y su implicación estructural en la ley misma del deseo que trabaja para mantener a raya la *jouissance*.

En otras palabras, la *sinthomosexualidad* encuentra algo más en las palabras de la ley, reforzando una conciencia de algo más, algo que permanece no considerado en la visión que tenemos de nosotros mismos, al figurar un encuentro con una fuerza que afloja nuestro agarre de los significados, a los que nos afanzamos cuando, por ejemplo, gritamos pidiendo ayuda. La fuerza figurada así es figurada en la película por la relación de Leonard, como he sugerido antes, con lo que la película describe como «la figura», que es una mera reificación del núcleo vacío alrededor del cual es formada y cuyos «contenidos», insertados para llenar ese vacío, determinan lo que ella «significa». En este sentido, la figura parece operar primordialmente como una figura para la figura en cuanto tal y no, como varios lectores de la película —incluyendo a Raymond Bellour— han propuesto, en tanto una figura de Eve o para Eve, como una figura del «cuerpo amenazador» de la madre.²⁶ Thornhill, en la escena de la casa de subastas, plenamente consciente de que Eve lo ha traicionado, podrá referirse despectivamente a ella como «esta piececita de escultura» (90), pero la figura que viene a figurar la duplicidad asesina pasa, —o más bien es transferida, en un movimiento que *literaliza* la «metáfora» mientras *instancializa* a la metonimia— de las manos de Eve a las de Leonard, cuando los dos forcejean sobre el Monte Rushmore. Así, la figura lo convierte a él, no

a ella, en la figura de la figura en la escena. En otras palabras, este acto de transferencia reinterpreta la espiritualización metafórica de la diferencia, es decir, la transformación de dos en Uno, como el deslizamiento aleatorio de la metonimia en el cual todo Uno debe caer.²⁷ A diferencia de la metonimia con la que Lacan se sabe que definió al deseo, sin embargo, esta exposición del sustrato metonímico en el que el significado metafórico siempre se sostiene deshace las estructuras sustitutivas de la identificación y, por lo tanto, del amor; y destruye así el lugar mismo desde el cual el sujeto es capaz de desear, el lugar del cual el sujeto *toma* su deseo mediante la identificación con el Otro.

En tanto «enterrador de la sociedad», alguien a quien «esos que no garantizar el futuro», Leonard, el *sinthomosexual*, anula la temporalidad del deseo dejando la finitud, al igual que la Pareja reproductiva cargada con la responsabilidad de aguantar eso, «suspendida, interrumpida, trastocada» en palabras que De Man usa para caracterizar el impacto de la ironía en la narrativa.²⁸ Al dejar a la «inteligibilidad de la narrativa (representacional) trastocada todo el tiempo», e inducir, como De Man dice en otra parte, «un *verrige* sin tregua, un marco hasta el punto de la locura», la ironía, al descomponer la identidad y su rechazo a la progresión histórica, al hacer trizas toda forma totalizada (y toda forma *en tanto* totalización), nombra la figura como la que figura la relación de Leonard con la figura de terracota.²⁹ La toma de la figura de barro rota, presentada justo después de que a Leonard le peguen un tiro, al sustituir la destrucción de ese objeto por el despedazamiento de su cuerpo al final de su caída, retrata así, en el destino del *sinthomosexual*, la fatalidad que él infligiría: la disolución efectuada por la *jouissance*, ante la cual, como Lacan afirma, «el cuerpo de mí prójimo se rompe en pedazos». La figura Tarasca encarna así

literalmente —al dotarla de la imagen *de* un cuerpo— la vacuidad central y estructurante que está destinada a contener. Y fieles a la radical falta de fundamento que efectúa la ironía, no podemos decidir nunca si los trozos de película que emergen cuando esa figura se abre al romperse (ver fotografía 14) son los precipitados de su vacuidad —es decir, imágenes de su vaciamiento, ese espacio vacío que siempre habita la imagen como señuelo imaginario—, o imágenes, más bien, de la fantasía precipitada para contrarrestar una vacuidad tal: la fantasía de la imagen en tanto que niega una negatividad así de vertiginosa, como llenando el vacío con la estructura de la fantasía que constituye el deseo. Porque las tiras de película, al igual que *Con la muerte en los talones*, son una imagen del vaciamiento de la imagen, del escape de su «verdad» ilusoria. Aunque al mismo tiempo y, precisamente al *hacer imagen* del vaciamiento de la imagen, lo sustancializan una vez más, regenerando la fantasía Imaginaria de una forma totalizante.³⁰

Pero fíjense en esta paradoja: este vacío interno a la figura, en el que esta se rompe, suspendiendo toda totalidad y coherencia por medio de la ironía, expresa la *presencia* de la *jouissance*, la insistencia de la pulsión y, por lo tanto, el acceso a la satisfacción perversa que es garantizada a la pulsión; mientras el deseo es posibilitado por la fantasía, aunque aspira a llenar ese vacío confirándole una sustancia y una forma, solo sustituye la *ausencia* por presencia, la búsqueda infinita de satisfacción y el aplazamiento que hace aparecer a la futuridad en lugar de la cosa de la *jouissance*. Se podría decir que esta es la ironía en la relación de la ironía con el deseo. Porque así como la compasión no permite ningún fundamento retórico fuera de su lógica ni ningún lugar para sostenerse más allá de sus identificaciones imaginarias impuestas —en virtud de las cuales, cualquiera que sea su objeto o el fin político al que sirva, la

compasión es *siempre* conservadora, siempre decidida a preservar la imagen en la cual el yo se ve a sí mismo—, asimismo la negatividad de la ironía requiere que la compasión *la niegue* y marca, de ese modo, a la compasión y a todos los componentes del deseo, o sea a sus identificaciones definitivas así como a las fantasías que las sostienen, con la negatividad de la pulsión misma, de la cual afirman defenderse.³¹

¿Qué es lo que actualmente pone de manifiesto más claramente esta ironía de la compasión, sino a la interpretación que se hace de la homosexualidad siempre como *sinbomosexualidad*? Por ejemplo, consideren la afirmación del papa Juan Pablo II, que no deja lugar a dudas, en julio del 2000, de que aquellos de nosotros fuera de la norma heterosexual merecemos, como él lo enuncia, ser tratados «con respeto, compasión y sensibilidad». Nada más decir estas palabras, el Pontífice sintió que era importante hacernos saber que «las personas homosexuales que afirman su homosexualidad», es decir, que no repimen o niegan su orientación sexual, sufren de un «desorden objetivo». Ellos poseen lo que él llama una «inclinación... hacia un mal moral intrínseco». Procedió luego a declarar compasivamente que esto excluye la posibilidad de cualquier reclamo legítimo a «la legislación civil... introducido para proteger una conducta a la que nadie tiene ningún derecho posible». ³² Uno podría imaginar fácilmente cómo algunos desestimarían tal «compasión y sensibilidad» sin pensarlo dos veces; seguros de que la Iglesia, con su programa de vigilancia para olfatear el «mal moral», está simplemente ladrándole al árbol equivocado en esta instancia en particular, podrían declinar aceptar tales explicaciones acerca de nuestras inclinaciones sexuales. Pero el declive de la civilización misma, en opinión de la Iglesia, podría ser garantizada si muchas varas o —¡Dios nos libre!— las varas en general estuvieran torcidas



siguiendo nuestra inclinación. Porque si «nadie tiene ningún derecho posible» de participar en «actos homosexuales» es solo en la medida en que los «actos homosexuales» no llevan a nadie a concebir; violan la llamada ley natural, según afirma el Catecismo, al punto de que inevitablemente clausuran «el acto sexual al regalo de la vida». ³³ Ese regalo, entendido por la Iglesia como el regalo de la compasión por excelencia, a pesar de la doctrina del celibato que sus propios sacerdotes todavía deben acatar, obliga a la repudiación continua de los actos homosexuales. Desde dicha perspectiva, solo un sentido de la compasión profundamente *mal encaminado* lleva a las personas «bien intencionadas» a actuar «bajo la perspectiva de cambiar los estatutos civiles y las leyes» en respuesta a «la propaganda engañosa... del movimiento pro-homosexual». En contraste, la Iglesia, como lo plantea el Vaticano, «no puede nunca ser tan cruel» y, por lo tanto, tal como sostenía una carta de amonestación a los obispos católicos, la desviación de la doctrina oficial de la Iglesia en lo que concierne a la homosexualidad, aun «en un esfuerzo por proporcionar cuidado pastoral [...] no es ni comprensiva ni pastoral». ³⁴ Un sentimiento similar fue expresado en una declaración atribuida a Concerned Families of Maryland (Familias Preocupadas de Maryland), una organización laica dedicada a la aplicación de políticas sociales «pro familia»: «Hay más compasión», aseguraba la declaración, «en la verdad, que [en] el engaño, y más compasión en denunciar a la homosexualidad, que [en] refrendarla». ³⁵

Que esa compasión pueda verse entonces como la crueldad y la crueldad como la compasión, es decir, que las lágrimas y sollozos de la hermanita de la caridad puedan destruir lo que la inactiva de su gemela, que habla duramente y promueve el amor de mano dura, aparenta redimir, sugiere que la compasión y la crueldad difieren solo en *grado*, tal como el Profesor

demostró de manera inadvertida al inicio de *Con la muerte en los talones*. Sin embargo, esta ironía debe perderse —interesa que se pierda—, al no ser captada por aquellos que apoyan al heredero de San Pedro sobre la roca del amor compasivo. Y perderse para ellos, sobre todo a través de la pérdida de los Leonard, y de todos los *sinthomosexuales*, cuya pérdida es percibida como si no lo fuera, ya que ellos representan la pérdida misma; representan, más precisamente, la pérdida de sí mismo, de la coherencia, de la vida y de los herederos. El Padre John Miller, autor de *Called by Love (Llamado por el Amor)* y editor del *Social Justice Review (Revista de la Justicia Social)*, escribe: «El activismo gay está empeñado sin reservas en luchar contra la vida humana». Por lo tanto, el padre Miller insiste: «Una compasión malentendida no debe permitarnos “otorgar” derechos civiles a los gays... Tenemos todo el derecho natural y dado por Dios para discriminar en contra de esa conducta inmoral, insana, horrible y perturbadora de la sociedad». ³⁶ Esta negación de la negatividad, de la *joissance*, del *sinthomosexual*, tipifica la lógica de la compasión a la que constantemente estamos «llamado[s] por el amor». En el proceso, ella determina siempre la dialéctica, en su elaboración temporal, como lo que Lacan llamaría una «dialéctica del deseo». ³⁷ O, para decirlo de manera un poco diferente, la fantasía en la que el deseo subsiste necesita de la dialéctica en tanto temporalización, como la producción de la secuencia narrativa que se mueve hacia un fin siempre no realizado. Esto es que el deseo, en oposición al *sinthomosexual* que figura la pulsión, necesita de la emergencia de la fantasía, precisamente para descartar la insistencia de la pulsión. Esa fantasía, siempre experimentada como la realidad misma en la que vivimos, instala la prohibición de la ley como una barrera para protegerse de la *joissance* y abre el espacio del deseo a un futuro infinito de búsqueda fallida a través de la cual el

deseo, al igual que Fausto, rehúsa su satisfacción o goce, prolongándose él mismo al negar la satisfacción a la que apunta y solo mediante esa negación, relacionándose con el goce que rechaza conocer.³⁸

La relación de la dialéctica del deseo, en su infinito desdoblamiento de la futuridad, con la pulsión de muerte del *sinthomosexual*, en su goce que está siempre «a mano», nos recuerda la relación de la alegoría con la ironía, tal como es elaborada por De Man.³⁹ Como explica en «La Retórica de la Temporalidad», la alegoría pone en acto «la tendencia de... el lenguaje hacia lo narrativo, el ensanchamiento a lo largo del eje de un tiempo imaginario, para así darle duración a lo que es, de hecho, simultáneo dentro del sujeto» (235). Por consiguiente, como afirma a continuación, «la alegoría en sí existe dentro de un tiempo ideal que nunca es un aquí y ahora, sino que es siempre un pasado o un futuro sin fin» (266). Por otro lado, la ironía reduce el tiempo a «un solo momento» (235) que no permite «ni memoria ni duración prefigurada» (236). Más bien, como De Man insiste, es «instantánea como una explosión», una caracterización a la que agrega la frase contundente, «y la caída es repentina» (235). Si la compasión por otros, como en la visión de Reagan, nos mueve a «extenderles la mano cuando caen», ¿podríamos pensar la compasión en términos de la secuencia narrativa de la lógica de la alegoría, a la cual se resiste, mientras transporta —mediante la dilatación del tiempo, y como tal— la negatividad condensada en el big bang instantáneo de la ironía? En ese caso, esta versión del amor compasivo, dirigida a animar el orden del deseo, cuya forma es el futurismo reproductivo, alegorizaría, en beneficio de la dialéctica, el gasto de una ironía irrecuperable que la compasión necesitaría proyectar sobre quienquiera que interprete como *sinthomosexual*, es decir, quienquiera que perciba como una

amenaza para la ley (entendida como la ley del deseo), al figurar un acceso a la *jouissance* que les sea más rentable.⁴⁰

Siguiendo esta traducción de la ironía al orden narrativo de la alegoría, por medio de la cual dicha ironía es excedida y aplazada de inmediato, es decir, excedida por un exceso de negatividad que es por lo tanto negada en ella, *Con la muerte en los talones* se libra con gran estrépito del *sinthomosexual*, y la ironía de esto se apreciará en el comentario mordaz que hace su superior, Vandamm, sobre el disparo de Leonard. Reprende al Profesor diciéndole: «No fue muy deportivo usar balas de verdad». La insistencia sobre lo Real da paso entonces a una realidad fantasmática, mientras que la película despreja la ironía con este breve epitafio irónico, desechando, junto con Leonard, el único rasgo obvio de Thornhill, o el rasgo que solo podría ser obvio si él mismo se mantuviera soltero. Ya casado —y ese matrimonio tiene lugar, diríamos, en el gesto de dejar caer la ironía para no dejar caer a Eve—, él suelta, como casualmente, una última frase que marca su cambio. «Soy sentimental», le confirma a Eve en las últimas palabras de la película, mientras su cuerpo cae sobre el de ella mientras que ella, a quien finalmente le es permitido hacerlo, cae de espaldas sobre la cama. No necesitamos aceptar que este enunciado expresa una sabiduría ganada a pulso por escapar al campo de fuerza de las negaciones de la ironía; de hecho, no necesitamos aceptar que a este enunciado le falta la ironía misma. Pero la ironía, entonces, sería la de Hitchcock, o la de *Con la muerte en los talones*, en vez de la de Thornhill, y haría irónico el sentimentalismo que Thornhill reivindica al final de la película al ironizar el reclamo del sentir, que es el reclamo también de la alegoría, es decir, haber superado a la ironía, habérsele levantado de debajo de la bota del *sinthomosexual* para garantizar así la supervivencia, en el futuro desplegado por

No al futuro

el deseo, de la unidad imaginaria del yo, que la compasión es siempre obligada a conservar.

¿Podría de forma más elegante alguna otra película dar una imagen sobre la conservación de tal imagen o mostrar de manera más económica la dialéctica del deseo mientras reinterpreta la caída fatal dentro del abismo de la *jouissance* como una caída infinita a través del tiempo, diseñada para mantener a raya a la *jouissance*? Al colgar de la cara del acantilado inscrito con esas caras que miran ciegamente —imaginen a los padres fundadores y, con ellos, la fe en que la ley del padre, al cerrar la puerta a la *jouissance*, puede servir como refugio y garantía de la imagen que tomamos por la nuestra—, la Pareja procura su futuro, y el nuestro, al representar la dialéctica con la que el yo pretende encontrarse a sí mismo, «sosteniéndose por encima de sus propias experiencias»,⁴¹ como dice otra frase de De Man. Así, la escena del Monte Rushmore solo puede concluir —es decir, el escape de la amenaza de la pulsión de muerte encarnada por Leonard— mediante una secuencia que combina los actos de suspender, anular y elevar. En cuanto la pulsión de muerte que Leonard lleva a la casa ha sido suprimida por la fuerza de la ley, la película suprime toda referencia a otras instancias que no sean la de la Pareja. Al filmar los primeros planos de Thornhill y Eve, sus caras se convierten en los sitios privilegiados para la totalización imaginaria en la película, y la cámara nos obliga a una suspensión de la lógica cuando Thornhill alza a Eve hacia la seguridad por su propia mano, en más de un sentido, al alzar su cuerpo de la cara del acantilado directamente a la litera superior de un vagón dormitorio en un tren (ver fotos 15-20). Cuando Eve es elevada y colocada dentro de una litera, el futuro mismo puede nacer; así la película representa una dialéctica de la continuidad a través de la desconexión, alcanzando con la alegoría, en palabras





La compulsión de la compasión

de De Man, «la ilusión de una continuidad que sabe que es ilusoria», y otorgando a la Pareja reproductiva la prolongación de su deseo a través —pero también por medio— de un corte como el del anacoluto.⁴²

La genuina rareza de este momento, que a menudo ocasiona una risa que mezcla decepción y alivio, se centra en la voluntariedad de Hitchcock —e incluso en su perversidad— al arreglar el escape del vacío por parte de la Pareja a través de una secuencia que reinstala ese vacío en el centro de su estructura. A pesar de que las manos unidas de la Pareja reproductiva unen también sus manos con la técnica cinematográfica de Hitchcock para figurar aquí la lógica de la continuidad, esta secuencia muestra de forma ostensible la *discontinuidad* de lo que su continuidad une en el montaje. Las violaciones temporales y espaciales involucradas en la sintaxis de este movimiento, que combina los detalles de un rescate del acantilado prácticamente imposible con el acto, más plausible y más mundano, de subir a Eve a la litera, coinciden con la violación del naturalismo, por parte de la película, en cuanto a la insistencia en la sincronización del sonido, puesto que las palabras en la banda de audio *dejan* de coincidir con el movimiento de los labios de Thornhill. De este hueco abierto en la «realidad» de la película, que responde a las rupturas de espacio y tiempo (divididas entre los eventos del acantilado y del tren) que ocultan las tomas cerradas y el montaje, una voz que viene de otro lado —la voz de Thornhill, seguramente, pero que viene de otro lado más allá de su imagen, al venir, de hecho, del futuro mismo que él lucha por llevar al cuerpo de Eve—, los libra a ese futuro con tres simples palabras: «Venga, Señora Thornhill». Con esto, la película nos lleva a *todas* hacia ese futuro. Nos lleva hacia adelante como el tren al que la feliz Pareja es transportada mágicamente, y el motor que conduce ese movimiento

es aquí solo la fantasía: la fantasía, sobre todo, de que toda esta escena *no* es una fantasía, sino un retorno precisamente a lo que es plausiblemente mundano. De este modo, la fantasía de que la futuridad, es decir, la temporalidad del deseo, puede estructurar efectivamente nuestra realidad al negar la presión de lo Real. Los dedos vendados de Thornhill podrán llevar todavía la marca de Leonard (y el guion, siguiendo las últimas palabras de Thornhill, nos llama la atención sobre ellos), pero la película, que solo puede cerrarse al abrirse al deseo, busca su camino hacia la supervivencia poniendo a Leonard —una vez que lo ha expulsado— en el papel de un sueño para —a diferencia del Stephen Dedalus de Joyce— despertar a la historia, a la temporalidad y a los ciclos de la reproducción.

Este es el destino pasivo destinado a hacer que la Pareja romántica nunca alcance su destino. Este fin, espere lo que espere el sujeto nunca será conseguido mediante la realización de la relación (hetero)sexual, es decir, mediante una unión con el sexo «opuesto» que imagina que podría completarlo. Sin duda, como Paul Verhaeghe escribe, «Cualesquiera que sean los esfuerzos que el sujeto realiza para unir su cuerpo (de él o ella) por medio del Otro del lenguaje, él o ella nunca lo lograrán puesto que el hueco [entre la *joissance* y el Otro] se debe precisamente a este Otro del lenguaje». ⁴³ En otras palabras, ese hueco es co-extensivo del sujeto «*qua* ser viviente» destinado a sufrir, como una consecuencia del hecho de la «reproducción sexual», una irreparable pérdida que nada de lo Simbólico puede restaurar: «la parte de sí mismo, perdida para siempre que se produce por el hecho de que es solo un ser viviente sexual, y porque ya no es inmortal»; en otras palabras, ya no está entero, completo, ni autosuficiente. ⁴⁴ Esta pérdida primaria u originaria excluye al Uno de la relación sexual, es decir, a la reconstitución de la unidad anticipada en el emparejamiento

reproductivo a través de la divisoria de la «diferencia sexual». La diferencia sexual para Lacan, como Joan Copjec recalca con toda razón, «es una diferencia real, no simbólica», y *Žižek* aclara qué significa eso retomando a Ernesto Laclau: «Para ponerlo en términos de Laclau —la diferencia sexual es lo Real de un antagonismo, no lo Simbólico de una oposición diferencial: la diferencia sexual no es la oposición adjudicando a cada uno de los dos sexos su identidad positiva definida en oposición al otro sexo (para que la mujer sea lo que un hombre no es, y viceversa), sino una Pérdida común debido a la cual la mujer no es nunca completamente una mujer y un hombre no es nunca completamente un hombre— las posiciones “masculino” y “femenino” son meramente dos modos de arreglárselas con ese obstáculo/pérdida inherentes». ⁴⁵ Esta pérdida o falta en lo Real da cuenta de la emergencia del sujeto de la pulsión, pero el orden simbólico repite y desplaza esa falta a la falta que constituye al sujeto del deseo. ¿No es este precisamente el destino presagiado en la conocida anécdota lacaniana acerca de dos niños, hermano y hermana, convertidos, por los significantes que traducen la diferencia sexual de lo Real a lo Simbólico, en extraños en un tren? Lacan nos informa de que «Damas y Caballeros serán desde ese momento para esos dos niños dos patrias hacia las que sus almas tenderán, cada una con un ala divergente, y entre ellas no habrá tregua posible porque son el mismo país, ninguno podría ceder en cuanto a la superioridad de la una sin atentar a la gloria de la otra». ⁴⁶ Al buscar una restitución en el orden de lo Simbólico por una pérdida que ellos sufrieron en lo Real, una pérdida de la que la pulsión emerge en tanto «el resto estructuralmente “excesivo”,

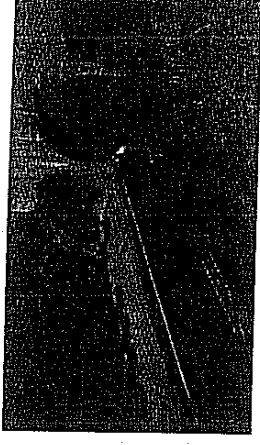
ix. El autor se refiere a la película de Hitchcock del mismo nombre.

“no real” que produce una *jouissance* siempre presente»,⁴⁷ estos niños, al igual que Thornhill y Eve, están destinados a reservar sus propias literas en un tranvía llamado Deseo^x, que lleva, como en la obra de Williams, a un fin alimentado por el tren de los nacimientos que anima su locomoción infinita.⁴⁸

Vemos que *Con la muerte en los talones* parece haber llevado a su héroe de viaje, lo ha conmovido enseñándole a conmovirse, le ha llevado, como sugiere Raymond Bellour, «de una ignorancia al saber», recordando en esto a la lógica narrativa de la sucesión temporal por la cual la alegoría ordena y distribuye secuencialmente, en un esfuerzo por hacer inteligibles las pre-siones incompatibles que la ironía condensa a cada instante.⁴⁹ La última toma de la película parecería confirmar dicho triunfo de la alegorización al dar caba a ese «saber» de un público que siempre está dispuesto a echar una mano —tanto a sí mismo como a la película— cuando el símbolo fálico que no vio venir le es dado como un regalo (ver figura 21).

A Hitchcock le gustaba simular que desvelaba el significado de esa última toma: «No hay símbolos en *Con la muerte en los talones*» le dijo a *Cahiers du Cinéma*. «¡Ah, sí! Uno. La última toma. Es un tren entrando a un túnel después de la escena romántica entre Grand y Eva Marie Saint. Es un símbolo fálico. Pero no deben decirselo a nadie.»⁵⁰ Aquí, en tanto símbolo de lo Simbólico, de la ley del padre como la ley del deseo que impide el acceso a la *jouissance* y, por lo tanto, de la fe normativa en el Uno de la Pareja reproductiva, el símbolo fálico pondría su sello en la superación de la ironía. Lo hace al punto de que, al fundar su orden del significado en el significante sin sentido que siempre viene del campo del Otro, nos impulsa por

x. Obra de Tennessee Williams de 1947.



tanto a buscar un «retorno» a la coherencia fantasmática, recorriendo los riales, como el hermano y la hermana que Lacan cita en su fábula, hacia la parte de nosotros mismos que está perdida para siempre y desplazada al «Damas» o «Caballeros»; hasta ese punto el símbolo fálico reinstaura la ironía misma, la simultaneidad de contradicciones, el intolerable «mareo» hasta el punto de la locura» que su constante promesa de «significado» promete trascender constantemente. Esos niños, como realizaciones del futurismo reproductivo —al que, tan cierto como que la noche sigue al día, también están condenados a ser conducidos— dan una imagen de la única respuesta permitida a la pregunta del deseo por medio de una cadena significativa cuya clausura llega en un futuro diferido por definición: un futuro al que ellos, en tanto niños, pueden servir para figurar por un tiempo, pero que tendrán que imaginar cómo mantener en el tiempo por venir. La *mise-en-abîme* o puesta en abismo, que el futurismo reproductivo está por lo tanto obligado a hacer —impulsado por el deseo, garantizado por el falo y figurado por el Niño—, protegería de la ironía abismal que él niega y preserva al mismo tiempo. Pero al hacerlo, expone la compasión para la que San Martín sirve de modelo, la compasión que nada se atreve a resistir en el campo social del deseo, en tanto que es meramente otro nombre para el mandato simbólico de castración: la ley que nosotros, al igual que el mendigo de San Martín, pedimos para que nos engañe, para que ponga una venda sobre nuestros ojos, para así cegarnos a la *jouissance*, que sacaría a estos de nuestras cabezas.

Leonard, el *sinthomosexual*, ama a su prójimo lo suficiente para decir no, para darle la patada que está pidiendo y de la que disfruta. A diferencia de Roy Batty (interpretado por Rutger Hauer) en *Blade Runner* (1982), un *sinthomosexual* posterior que enfrenta un momento similar de verdad cuando Rick Deckard

(interpretado por Harrison Ford), el adversario que lo persigue hasta la muerte, cuelga lastimosamente sobre el vacío, Leonard, al encarnar la maquinaria de la pulsión de manera más completa que su hermano androide, resiste in extremis el señuelo de toda humanización redentora. A él no le va esa identificación con la imagen del Otro, ni todo ese sentimentalismo sobre la forma del yo totalizado; no es para él la elegía que Batty entona tras rescatar a Deckard, ni pruebas de supervivencia trascendente tales como la paloma que vuela hacia arriba durante la muerte de Batty, igualando así su último acto de compasión con un alma ahora completamente humanizada. El único acto de Leonard es machacar su suela, como si fuera una marca, contra la carne de Thornhill, aplastando la mano que, inmovible, rechaza agarrar con la suya.⁵¹ Conmovido solo por la compulsión de la pulsión de muerte, más bien llega al meollo de la petición de ayuda al ayudar al otro a ponerse en contacto con su manera de dejarse ir⁵². El gesto altruista de Batty, al igual que el acto de compasión de San Martín, puede ganar entonces el sello de aprobación espiritual implicado por las alas de la paloma, pero el de Leonard ejemplifica la diferencia «entre la respuesta de la filantropía y la del amor».

Entonces, ¿el *sinthomosexual* como santo? ¿San Leonard, tal como Martín Landau lo interpreta, usurpando el lugar de San Martín? Sin embargo, el *sinthomosexual* no ofrecerá una cosa bendita a modo de salvación, no prometerá ninguna transcendencia ni nos otorgará una visión de algo por venir. Al romper nuestra seguridad en el futuro, el *sinthomosexual*, ni mártir ni impulsor del martirio por el bien de una causa,

xi. *Getting off* en el original en inglés. Se refiere a *dejar ir*, tanto en *soltar* (de la roca del acantilado, en el caso de Thornhill), como en *correrse*, en el sentido orgásmico.

renuncia a *todas* las causas, a *toda* acción social, a *toda* responsabilidad de un mejor mañana o de la perfección de las formas sociales. En contra de la promesa de un activismo tal, él ejecuta, más bien, un acto: el acto de rechazar lo social, de dar, o intentar dar un paso, con Léonard, más allá de la compasión compulsiva, más allá del futuro y de la trampa de las imágenes que nos mantienen siempre subyugados. Al insistir, con Kant, en una liberación de la motivación patológica, en un tipo radical de abnegación que la alegoría nunca redime, el *sinthomosexual* representa un acto ético completamente imposible. Y solo por esa razón, el orden social, al repetir bajo la forma de la compasión esa negatividad de la que reniega, se muestra incapaz de sostenerlo. En su lugar, ese orden continúa llenando con el futurismo su vacío constitutivo, elaborando alegóricamente, en la temporalidad de la secuencia narrativa, las tensiones contradictorias de su relación con lo Real y, por lo tanto, con la pulsión, en tanto residuo que lo asedia con *jouissance*. El futuro sirve así como un marcador de posición para mantener la incompletitud de lo Simbólico mientras parece superarla, pero el *sinthomosexual* irrumpe desde dentro como el obstáculo a dicha fantasía de totalización final y, por lo tanto, como un obstáculo a la fantasía misma.

En este sentido, el *sinthomosexual* encarna el límite interno de la inteligibilidad y sitúa su registro ético fuera de lo reconocible como humano. Para obtener una mejor comprensión de esto, consideremos por un momento un trabajo reciente, cuya orientación hacia el futurismo, al denotar su compromiso apasionado con una política de la compasión, se compromete a repetir el rechazo que pretende rechazar explícitamente. Judith Butler, al escribir *El grito de Antígona*, se propone, al igual que Thornhill cuando toma la mano de Eve (en un doble sentido) en el Monte Rushmore, prevenir una lesión inminente resis-

tiéndose a la repetición de la lógica responsable de causar la muerte de Antígona. Al negar la afirmación de que la ley simbólica necesita dichas repeticiones, al insistir, más bien, en que la ley depende de la *aparencia* de tal necesidad, Butler se dispone a reescribir ese pasado para rescatar a Antígona de la tumba en la que ha sido enterrada viva, y enterrada viva no solo por Creonte, sino también, como sugiere Butler, por lectores que incluyen a Hegel y a Lacan. Condenada siempre por atravesar, en vida, la frontera entre la vida y la muerte, por pasar más allá del espacio de reconocimiento y viabilidad sociales, Antígona figura para Butler «el deseo inhabitable que la habita».⁵² Esto significa que Antígona viene a alegorizar la tensión continua de una catácrisis que la mueve más allá de la inteligibilidad y, de esta manera, hacia nuevas formas de relación social, o incluso, como Butler escribe esperanzada, hacia «un nuevo campo de lo humano, logrado a través de catácrisis política, la que se da cuando el menos que humano habla como humano, cuando el género es desplazado, y el parentesco se funde en sus propias leyes fundadoras» (110).

Figurada de esta manera, Antígona lanza su grito en nombre de todos aquellos a los que las leyes del parentesco condenan a lo que Butler, siguiendo a Orlando Patterson, describe como la «muerte social» (100):

Cuando el tabú del incesto funciona *en este sentido*, para obstaculizar un amor que no es incestuoso, lo que se produce es un reino oscuro del amor, un amor que persiste, a pesar de su privación, de una manera ontológicamente suspendida. Así surge una melancolía que se ocupa de la vida y del amor fuera de lo vivible y fuera del dominio del amor, donde la falta de sanciones institucionales fuerza al lenguaje hacia una catácrisis perpetua, mostrando no solo cómo un

término puede continuar significando fuera de sus limitaciones convencionales, sino también cómo esa forma oscura de significación cobra su peaje con la vida, privándola de su sentido de certidumbre y durabilidad ontológica, en una esfera política constituida públicamente. (106)

Antígona reclama, con la voz poderosa que el argumento de Butler le da, un lugar apropiado en el orden de las cosas, aunque ese lugar debe exceder toda propiedad, una vida «habitable» en la «esfera política», aunque esa vida no afirmará lo Simbólico. Al rechazar la melancolía perpetua de amar «de un modo suspendido ontológicamente», esta Antígona rehúsa ser privada, por la lógica normativa y normalizante de la legitimación social y la inteligibilidad cultural, de la «certidumbre ontológica y la durabilidad» que ella demanda, «a pesar de su clausura», como la prerrogativa de su amor. Resuelta en su transgresión, ella emerge, terrible y triunfadora, de la tumba silenciosa en la última frase de Butler, determinada a re-articular la ley cuya repetición invariable la sentenciaría a ella y a toda su especie no familiar a una muerte-en-vida para siempre: «Ella actúa, habla, se convierte en alguien para quien el acto de habla es un crimen fatal, pero esta fatalidad excede su vida y entra en el discurso de la inteligibilidad como su misma prometedora fatalidad, la forma social de un futuro aberrante sin precedente» (110).

Aquello que es prometido tanto *en*, como bajo la forma *de*, este «futuro aberrante sin precedente» no es ni más ni menos que un Simbólico sin exclusión o clausura, un Simbólico cuyas normas recién articuladas adoptarían y, por lo tanto, restaurarían la vida de aquellos a quienes Butler caracteriza como «muriendo lentamente, sí, seguramente muriendo por una falta de reconocimiento, muriendo, de hecho, de una circuns-

cripción prematura de las normas por las que se puede otorgar el reconocimiento de ser humano, un reconocimiento sin el cual lo humano no puede convertirse en ser sino que debe permanecer alejado de ser, como aquello que no está bien cualificado para eso, que es y puede ser» (109). La queja de Butler parece aquí ser muy convincente, y su rechazo de lo más inhumano; pero a la vez nunca ha parecido más comprometida con la «certidumbre ontológica y la durabilidad», con la causa de lo humano en tanto *capaz* de acceder completamente al ser mediante alguna *apropiada*, y no «prematura», «circunscripción de las normas». Como resultado, su «radical política sexual» (103) parece demasiado liberal y familiar, y su abordaje del psicoanálisis, demasiado «norteamericano», como diría Lacan, por su promesa de dar a los excluidos un acceso a una forma social habitable. Por supuesto, esa forma es el futuro que la «fatalidad promisoría» de Antígona procuraría: una forma que traduce la fatalidad en los medios, no el fin, de la vida, en la medida que la fatalidad viene aquí a significar la rearticulación del significado a través de una transformación de la capacidad del significante de significar. Más tarde ella podrá acceder al «discurso de la inteligibilidad como su propia fatalidad promisoría», pero Antígona, de hecho, no promete ni desea un fin de la inteligibilidad. Al contrario, ella promete la entrada infinita a la inteligibilidad de todo lo que ha sido excluido. En otras palabras, el «discurso de la inteligibilidad» continúa su reinado supremo; simplemente se expande para acomodar lo que anteriormente había vetado. Así, la fe de Butler en su horizonte de inclusividad en expansión, es decir, la versión liberal de la realización del significado en el tiempo, por parte de la futuridad, reproduce, aunque desde la izquierda política, la seguridad fantasmática efectuada al final de *Con la muerte en los talones*, cuando la película se libra de Leonard, que rehúsa «acceder

al ser» como «humano», mientras parchea, con el «símbolo fálico» de Hitchcock, el hueco en la inteligibilidad como tal, al que apunta su gesto de rechazo.

Por tanto, la «fatalidad promisoría» de Antígona, la disensión que se supone *accederá* al discurso a través del «crimen fatal» de sus actos de habla, abre la posibilidad de significar lo que la significación ha negado. Con un acto así, de acuerdo con Butler, «lo humano ha accedido a la catacresis» porque Antígona, aunque excluida por definición de la «esfera pública de lo humano», «habla su lenguaje», no obstante, alterando y agrandando el significado que el significante «humano» es capaz de transmitir, hasta que, como Butler nos dice, «ya no conocemos su uso correcto» (110). Excepto, claro está, en la medida en que lo humano permanezca atado a la noción de futuridad como el sitio de su realización infinita mediante y en tanto catacresis. Pero si esta es la «fatalidad promisoría» por la que Butler quiere que Antígona hable, ella parecería *excluir* el «futuro aberrante, sin precedente» que Butler pretende. Porque la promesa de dicha «fatalidad» anima el lenguaje *desde su inicio* en la catacresis constitutiva por medio de la cual el lenguaje presupone al significado mientras oculta la maquinaria sin sentido de su propia presuposición lingüística. En otras palabras, la catacresis obliga a *todas* las palabras a ser siempre ya otras. Pero esa otredad, por más que sea disruptiva a pesar de los significados hacia los que transporta nuestras palabras, necesariamente supone algo tranquilizador para nosotros en tanto sujetos de lo Simbólico, en la medida en que lo interpretamos como si señalara la producción necesaria de significados de *futuro* y, por lo tanto, afirmara la identidad del futuro con la *promesa* del significado mismo.

Así que Antígona puede muy bien partir de su tumba al final del argumento de Butler, regresando a la vida en la esfera

política de la cual fue excluida, pero lo hace mientras preserva la tumba misma como el lugar de entierro para lo que sea que *continúa* insistiendo fuera del significado, inmune ahora a la inteligibilidad o en todo futuro por venir. Ella emerge de su tumba solo para reclamar, para aquellos condenados a vidas inhabitables en razón de amores ininteligibles, «nuevos esquemas de inteligibilidad» que los harían «legítimos y reconocibles» (52), como Butler duda en señalar. Se entiende que esta Antígona sale (con todas las implicaciones de esa frase) solo al *regresar* a la inteligibilidad a la que ella, igual que Leonard, renunció, confirmando en el proceso la legitimidad de las instituciones de legitimación, sin importar cuánto debe someterse al cambio, con el tiempo, lo que cuenta como legítimo. Irónicamente, la lectura de Butler entierra así a Antígona una vez más, o enterra al *sinthomosexual* que rechaza el mandato de la inteligibilidad y la economía correlativa que regula lo que es «legítimo y reconocible». Así como la ley en *Con la muerte en los talones* es obligada a librarse de Leonard, asimismo la lectura de Butler expulsa a la Antígona que no vuelve la cara al futuro sino que toma a pecho el significado de su nombre, «interpretado como “anti-generación”» (50). Al igual que el «futuro aberrante, sin precedente» al que lanza su grito político, la Antígona de Butler, lejos de transformar la ley Simbólica, la *repñte*, repitiéndola, de hecho, como nada más que la ley de repetición por medio de la cual nuestro destino está atado al destino del significado mediante la significación, cuyo funcionamiento continuado siempre se apoya en el futurismo reproductivo.

Entonces no es ninguna sorpresa que su acto subversivo, su «rearticulación de la norma», mientras que promete abrir lo que Butler llama un radical «campo nuevo de lo humano», nos devuelve, más bien, a formas familiares de duradero huma-

nismo liberal, cuyo grito de convocatoria ha sido siempre, y se mantiene aquí, «el futuro». Y ya que nada es menos «aberrante, [o] sin precedente» que el «futuro», que funciona como el fin literal hacia el que procede el *Grito de Antígona*, no debería sorprendernos que la frase misma reitera, más que rearticula, un uso anterior de ese término. Cuando responde al análisis que hace Lacan del «movimiento impulsado por la muerte» de Antígona a través de lo Simbólico, Butler identifica exactamente lo que es el «deber impuesto por el simbólico», y lo hace al citar a Lacan: «esta obligación de la progenie a seguir en sus direcciones aberrantes las palabras de su padre» (77). Con esto, el «futuro aberrante...» de Antígona demuestra ser ortodoxo, después de todo. Al socavar su afirmación de ser al mismo tiempo aberrante y sin precedente, este futuro transmite, bajo la forma aberrante *requerida*, tal como la futuridad demanda *siempre*—es decir, bajo la forma cuya cualidad es, por lo tanto, lo que sea menos, aberrante, y cuyo futuro repite sus precedentes precisamente en virtud de ser «sin precedente»—la cadena de discurso Simbólica, en la que, como todo el mundo sabe (y esto, por supuesto, es precisamente *lo que* todo el mundo sabe), la inteligibilidad tiene que tener lugar siempre.

Pero ¿qué pasaría si no lo hiciera? Y si Antígona, junto con todos aquellos condenados a la suspensión ontológica en razón de sus amores no reconocidos y, en consecuencia, «inhabitables», *declinara* la inteligibilidad, declinara ponerse, de forma catacrésica, en el ámbito del significado futuro, o declinara, más exactamente, desprenderse del significado que se aferra a esas identidades sociales que la inteligibilidad vuelve abyecta; es decir, su significado en tanto nombres del sinsentido que el orden Simbólico requiere como resultado de la catacrésis que, para empezar, presupone el significado. Esas figuras, los *sinthomosexuales*, no podrían llevar a la crisis

al orden simbólico, ya que solo emergen en la abyección para sostener la emergencia de la forma Simbólica, para metaforizar y representar la violencia traumática de la significación, cuyas energías borradoras de significado —liberadas por el corte que articula el significado— el orden Simbólico intenta siempre controlar. Sin embargo, a diferencia de la Antígona de Butler, tales *sinthomosexuales* insistirían en la no inteligibilidad de lo no inteligible, en el límite interno a la significación y en la imposibilidad de convertir la pérdida Real en ganancia significativa en lo Simbólico, sin su resto persistente: lo Real inevitable de la pulsión. En tanto encarnaciones de la no inteligibilidad, por supuesto, deben velar por aquello que exponen, convirtiéndose, en tanto figuras de él, en los medios de su aparente sometimiento al significado. Pero ahí donde la Antígona de Butler conduce a la lógica del futurismo de la inteligibilidad al no buscar más que ampliar el alcance de lo que esta nos permite aprehender; ahí donde se acerca, por medio del futuro, a la legitimación en curso de la forma social a través del reconocimiento que se dice proporciona «certidumbre ontológica y durabilidad»; la *sinthomosexualidad*, a pesar de estar destinada, por supuesto, a ser reclamada por la inteligibilidad, accede a la lógica que hace de ella una *figura* de lo que el significado no puede aprehender nunca. Rebajada, adopta la degradación, es decir, la de-significación, como insistencia infinita de lo Real que lo Simbólico no puede nunca dominar para el significado, ahora o en el «futuro».

Butler argumentaría que ese «nunca» realiza la instanciación de la ley que siempre intenta imponer, como ella lo enuncia, «un límite a lo social, a lo subversivo, a la posibilidad de agencia y cambio, un límite al que nos aferramos, sintomáticamente, como la derrota final de nuestro propio poder» (49). Comprometida como está con la inteligibilidad como el

horizonte en expansión de la justicia social, Butler afirmaría «nuestro propio poder» al rearticular, por medio de la catacre- sis, las leyes responsables de lo que ella llama acertadamente nuestro «horror sexual moralizado» (99). Ella afirma que una rearticulación así procedería a través «del escándalo repetitivo con el que lo indecible, a pesar de todo, se hace a sí mismo escuchado, tomando prestado y explotando los mismos tér- minos que pretenden forzar su silencio» (106). Por supuesto, esto asume que «lo indecible» pretende, sobre todo, hablar, mientras que Lacan mantenía, como Copjec nos recuerda, algo radicalmente diferente: que el sexo, en tanto «da incomple- titud estructural del lenguaje» es «aquello que no se comunica, aquello que marca al sujeto como incognoscible». ⁵³ Sin duda, tal como Butler nos ayuda a ver, las normas del orden social cambian, de hecho, por medio de la catacrexis, y aquellos que alguna vez fueron perseguidos en tanto figuras del «horror sexual moralizado» pueden cambiar sus escalofríos y sus tumbas silenciosas por un lugar en el escenario público. Pero esa redistribución de los roles sociales no acaba con la produc- ción cultural de las figuras, todas *sinthomosexuales*, que portan el peso de encarnar dicho «horror sexual moralizado». Porque ese horror sobrevive él mismo a las figuras fungibles que le dan cuerpo en la medida en que responde a algo en el sexo que es inherentemente indecible: lo Real de la diferencia sexual, la falta que lanza al ser vivo a los brazos vacíos de la futuri- dad. Para citar a Copjec una vez más, esto «es el significado, cuando todo está dicho y hecho, del famoso aserto de Lacan de que “no hay relación sexual”: el sexo, al oponerse él mismo al sentido, está también, por definición, opuesto a la relación, a la comunicación». ⁵⁴ A partir de ese límite a la inteligibilidad, a partir de esa falta en la comunicación, fluye, como sangre de una herida abierta, un flujo estable de figuras que pretenden

encarnar —y, por lo tanto, llenar— esa falta, que restañarían la herida de la inteligibilidad, como el factor de coagulación de la sangre al ligarlo encostrándolo en una forma Imaginaria. A pesar de estar destinado a ser, por lo tanto, bajo el modelo de Whitman, el vendedador de las heridas ⁵⁵, el *sinthomosexual*, como anti-Prometeo, no atado, nos desata a todos. O, más bien, per- siste como la figura para un desatamiento generalizado así por el cual la pulsión de muerte expresa al mismo tiempo el exceso imposible y el límite absoluto, tanto de, como dentro de, lo Simbólico.

En la cara del Monte Rushmore, mientras que enfrenta el vacío al que él mismo ofrece la cara, Leonard hace un gesto a dicho desatamiento al comprometerse al imposible acto ético del *sinthomosexual*: al mantenerse resueltamente *en, con y para* ese límite absoluto. Alenka Zupančič, en *Ethics of the Real*, señala que lo que Kant llamaba el acto ético «es denun- ciado como “radicalmente maligno” en toda ideología», y des- cribe cómo la ideología logra típicamente defenderse de él: «el hueco abierto por un acto (es decir, el efecto no familiar, “fuera de lugar” de un acto) está ligado de inmediato por este gesto ideológico, a una *imagen*. Como una regla, ésta es una imagen del sufrimiento, que es exhibido al público junto con esta pregunta: ¿Es esto lo que *quieres*? Y esta pregunta implica ya la respuesta: ¡Sería imposible, inhumano, que *quieras esto*!» ⁵⁶ La imagen del sufrimiento interpretada aquí es siempre el sufri- miento amenazado de una imagen: una imagen sobre la cual la cara de lo humano ha sido proyectada de manera coerci- tiva de manera tal que nosotros, al perderla, debemos perder también la cara con la que nos (pensamos) conocer a nosotros

xii. Se refiere al poema de Walt Whitman *The Wound-Dresser*.

mismos. Porque «somos solidarios, en efecto» tal como Lacan dice como un ventrilocuo sobre la comprensión normativa del yo, «de todo lo que reposa sobre la imagen del otro en tanto que es nuestro semejante, sobre la similitud que tenemos con nuestro yo y con todo lo que nos sitúa en el registro imaginario».⁵⁶ Ser cualquier otra cosa —rechazar el constreñimiento, la inercia, del yo en tanto forma— sería, como Zupancič afirma con toda razón, «imposible, inhumano». Tan imposible e inhumano como un mendigo tembloroso que pide que lo matemos o que nos lo follemos; tan imposible e inhumano como Leonard, quien responde a Thornhill aplastándole la mano; tan imposible e inhumano como el *sinthomosexual*, quien destroza el señuelo del futuro y, al rehusar el llamado a la compasión, no merece finalmente ninguna él mismo. Abrazar la imposibilidad, la inhumanidad del *sinthomosexual*: yo sugiero que esa es la tarea ética para la que los queers han sido señalados. Leonard no nos brinda ninguna lección sobre cómo seguir sus pasos, pero nos llama, más allá del deseo, a una *sinthomosexualidad* nuestra, que asumimos al coste de esa identidad que llaman «nuestra». Para aquellos a quienes su postura ética, su acto, supone una compulsión, Leonard les lega la ironía de tratar de interpretarlo como una alegoría, como alguien de quien podríamos aprender cómo actuar y en quien podríamos encontrar la concretización esencial del *sinthomosexual*: la formalización de una resistencia a la constante conservación de las formas, la sustancialización de una negatividad que desmantela toda sustancia. En resumen, él nos deja la tarea imposible de tratar de llevar sus zapatos —zapatos que están vacíos de todo lo humano, aun cuando él los usaba, pero que nos llevan, en contra de nuestro propio interés y a pesar de nuestro propio deseo, hacia una *jouissance* ante la que todo lo «humano» debe volver la cara, para tener una.

(ENDNOTES)

1. San Agustín (2007): *Obras completas*, Volumen II, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, págs. 42-43.
2. REAGAN, Ronald (2001): «Primer Discurso Inaugural», en *Speeches of the American Presidents*, 2 ed., Janet Podell y Steven Anzoulin (eds.), New York: H.W. Wilson, pág. 873.
3. Tomo este uso de «desfiguración» del trabajo de Paul de Man, para quien significaba la reducción de una realidad perceptual a un constructo retórico. Ver, por ejemplo, los ensayos reunidos en *La retórica del romanticismo*, AKAL, Madrid, 2007. Para un análisis más completo de la desfiguración y la cara, ver mi ensayo «Imagining the Homosexual: *Laura* and the Other Face of Gender» en *Homographesis*.
4. LEHMAN, Ernest (1972): *North by Northwest: The MGM Library of Film Scripts*, New York: Viking, págs. 45-46. Todas las referencias siguientes a este guion cinematográfico son de esta edición y serán citadas entre paréntesis.
5. Esto no quiere decir que aquellas personas que son interpretadas como figuras de la *sinthomosexualidad* son incapaces de amar, sino solo que la figura del *sinthomosexual* materializa la fuerza ansiogénica de una compulsión, cuya cualidad mecánica se plantea contra la ideología espiritualizante —y, por lo tanto, «humanizante»— del «amor».
6. MILLER, Jacques-Alain, «On Perversion», en *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*, ed. Richard Felstein, Bruce Fink y Maire Jaanus (Albany: State University of New York Press, 1996), pág. 313.
7. LACAN, Jacques (1987): *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós Ibérica, Barcelona, pág. 215. Anteriormente en este volumen, Lacan diferencia el narcisismo fundamental del amor de la función de la pulsión, cuando hace notar que él mismo se ha acercado a lo que Freud «articula cuando distingue entre dos campos, el campo de las pulsiones, por un lado, y el campo narcisista del amor, por el otro, y subraya que al nivel del amor, hay una reciprocidad entre *amir* y *ser amado*, y que, en el otro campo, es una cuestión de una actividad pura *dirich seine eigene Trieb* (a través de su propia pulsión), para el sujeto», pág. 205.
8. Ibid, pág. 210.

9. Para un análisis más completo de esta lógica, en relación con la pulsión de muerte, ver Richard Boothby, *Death and Desire: Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud* (1991), Routledge, New York. En cuanto a la imposibilidad de la diferencia sexual: es importante recordar que la fantasía de la relación sexual descansa sobre la creencia de que la diferencia sexual marca el sitio de una complementariedad que puede llenar la falta constitutiva del sujeto. Este intento de convertir lo Real de la diferencia sexual, es decir su resistencia a toda estructura de inteligibilidad, en la posibilidad de la relación sexual y, por lo tanto, en el fundamento del acceso putativo del sujeto a la totalización del significado, le permite restringir la lógica dominante del futurismo reproductivo. Esto supone que toda insistencia en lo Real de la diferencia sexual y, por consiguiente, en la *imposibilidad* de la relación sexual, debe estar en consonancia con la negatividad que la *sinthomosexualidad* siempre significa.

10. Algunos lectores podrán estar tentados, y es razonable, a preguntar si el *sinthomosexual* debe ser siempre masculino. Al igual que mi rechazo insistente de la política de la identidad debe ser tomado como una sugerencia, asimismo el *sinthomosexual* no tiene una relación privilegiada con ningún sexo o sexualidad —o incluso, sin duda, con ninguna especie, como aclara el capítulo 4. Sin embargo, mi ejemplo principal en este libro, con la excepción del capítulo 4, se centra en los *sinthomosexuales* masculinos porque nuestra cultura los representa más frecuentemente, y nuestros artistas retratan más frecuentemente la *sinthomosexualidad* como encarnada por hombres parecidos a máquinas (que de paso en la ciencia ficción son reemplazados por máquinas como tales), quienes están fuera del orden «natural» de la reproducción sexual. (El movimiento entre el hombre y la máquina puede ser rastreado por medio de los siguientes *sinthomosexuales*: el Mustapha Mond de Aldous Huxley; el Terminator de James Cameron; y los invasores marcianos asexuales y, por lo tanto, parásitos en *La Guerra de los Mundos*, de H. G. Wells.) La presencia abrumadora de *sinthomosexuales* masculinos en la representación cultural refleja, sin duda, una discriminación de género que sigue viendo a las mujeres como «naturalmente» vinculadas más de cerca de la socialidad, de la reproducción y del control de la emoción. Aun en las representaciones de mujeres que fracasan en adoptar estos atributos *naturales* y se encuentran, por lo tanto, asimiladas al tipo de fatalidad que el *sinthomosexual* encarna, tales rechazos son «explicados» muy a menudo en referencia a la fijación intensa de sus apegos emocionales. Así, mientras que cualquiera de los personajes femeninos podría ser considerado en los términos de la *sinthomosexualidad* (personajes de Du Maurier —y Hitchcock— la Señora Danvers, por ejemplo, o Ellen Berent de la novela de Ben Ames Williams, *Leave Her to Heaven* [*Que el cielo la juzgue*], en la que se basó la película de John Stahl),

para abordarlos se necesitaría de un análisis sintáctico de la categoría, para identificar sus diferencias de la *sinthomosexualidad* que planteo aquí. (Estos personajes femeninos, por ejemplo, están determinados por deseos socialmente interpretables, típicamente bajo la forma del «amor» obsesivo — más que por el rechazo de la socialidad y el deseo. En *The Taming of the Shrew* (*La Fiercilla Domada*) de Shakespeare, Katharine podría ser un contraejemplo digno de atención.) Aunque como la exploración de tales diferencias digno de ser valiosa, yo he elegido no abordarla aquí para evitar que la introducción de distinciones taxonómicas disipen desde el inicio la fuerza de mi argumento principal en contra del futurismo reproductivo.

11. «Party Ousts Phoebe French Senator» («Partido separa del cargo a "Senador francés homófobo"»), *Yahoo News*, 3 de agosto de 2000, <http://dailynews.yahoo.com/h/po/20000803/co/20000903002.html>.

12. SAVAGE, Dan, «The Baby», *The New York Times Magazine*, 15 de noviembre de 1998, pág. 95.

13. BLAKE, William (2002): «El matrimonio del cielo y el infierno», en *Poesías completas*, RBA Editores, Barcelona, pág. 53.

14. SPOTO, Donald (1983): *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, Ballantine Books, New York, 440.

15. LACAN, Jacques (1987): *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós Ibérica, Barcelona, pág. 234.

16. Con esta referencia al análisis de Otelio que hace Joel Fineman, quiero sugerir que Thornhill, quien al igual que Otelio es asociado a la «O» del deseo —aunque *Con la muerte en los talones* afirma explícitamente la «nada» que esa «O» representa—, se convierte en una figura mediante la cual nuestra fe en el deseo y nuestra confianza en su lógica para fabricar el mundo pueden confirmarse como el fundamento de la futuridad. De ahí la caja de cerillas sobre la que esa «O» es mostrada y que anteriormente lo llevó a afirmar que ella y, por extensión, él no representaban nada, se convierte en el medio por el cual él advertirá más tarde a Eve de la amenaza a su vida. En ese momento, él llena la «O» con el sonido del deseo que antes había negado. Ver Joel Fineman, «The Sound of "O" in *Othello*: The Real of the Tragedy of Desire», en *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition: Essays Toward the Release of Shakespeare's Will*, Mass: MIT Press, Cambridge, 1991, págs. 143-164.

17. ALFRED HITCHCOCK, citado en François Truffaut (2010), *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, pág. 112.

18. En contraste con este Uno Imaginario, o con el Uno de la relación sexual, propongo aquí un Uno fuera de la lógica de la totalización: el Uno del *sinhome*, acerca del cual Roberto Harari escribe lo siguiente: «Lacan propone —en otro aforismo extraño en el Seminario 19— que “Hay Uno”, en el aislamiento, pero no hay universo; porque este uno no es más un índice de sí mismo: no es la marca de la totalidad, de la unificación inherente a la “personalidad”. Ni siquiera se refiere a un rasgo que permita la identificación parcial con el Otro. Mejor aún, no estamos ya tratando con el uno que puede ser contado, situado en una problemática de la repetición. Es por eso que “Hay Uno” puede ser dicho para invocar el *Uno del sinhome*, indicando así una instancia marginal, ya que no puede ser ni totalizado ni sumado. Situado en otra parte, en otra orilla, opera como el soporte del hablante. Podríamos definirlo como un Uno no acoplado, fuera de toda secuencia; no responde a ninguna integración, a ningún contexto, a ninguna historia, ni a ningún significado anticipado. Por lo tanto, persiste de una manera incómoda e inquietante». Harari, *How James Joyce Made His Name*, págs. 125-126. Other Press, 2002.

19. LACAN, Jacques (1990): *La Ética del Psicoanálisis*, Paidós Ibérica, Buenos Aires, pág. 226. Todas las referencias siguientes son citadas entre paréntesis.

20. FREUD, Sigmund, *El malestar en la Cultura*, en *Obras Completas*, Amorrortu, tomo XXI, pág. 189.

21. KANT, Immanuel (2012): *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, Alianza Editorial, Madrid, pág. 63.

22. LACAN, Jacques (1990): *La Ética del Psicoanálisis*, Paidós Ibérica, Buenos Aires, pág. 226. Las referencias siguientes serán citadas entre paréntesis.

23. El guion de Ernest Lehman presenta a Leonard así: «Un hombre juega al croquet solo en la luz tenue. Su nombre es LEONARD. Más tarde, lo veremos de cerca y tal vez nos repugne ligeramente. Tiene como treinta años, pero parece más joven porque tiene un suave rostro infantil, ojos grandes y el cabello le cae sobre la frente. Sus maneras son inequívocamente afeminadas» (11). Noten que la relación mutuamente sustitutiva de matar y foliar puede verse también en la ejecución por parte de Leonard del «asesinato» de Vandamm con la pistola de salvos de Eve.

24. LACAN, Jacques (1990): *La Ética del Psicoanálisis*, Paidós Ibérica, Buenos Aires, pág. 226.

25. Ver, por ejemplo, la formulación de Jacques-Alain Miller de este aspecto del pensamiento de Lacan: «Lo que Freud llama la pulsión es una actividad que siempre cae. Lleva al éxito seguro, mientras que el deseo lleva a una segura formulación inconsciente, a saber, un acto fallido o un lapsus: “Perdí mi turno”, “Olvidé mis llaves”, etc. Eso es el deseo. La pulsión, por el contrario, siempre tiene sus llaves en la mano». «Commentary on Lacan's Text», en *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*, pág. 426.

26. BELLOUR, Raymond, «Symbolic Blockage», trad. Mary Quaintance, en *The Analysis of Film*, Constance Penley (ed.), University of Indiana Press, Bloomington, 2000, pág. 191.

27. La figura está ligada a Leonard antes de este forcejeo final. Por supuesto, es él quien dirige la atención de Vandamm a la figura en la casa de subastas, y ella aparece a cuadro cierto número de veces mientras que Leonard, con la pistola de Eve en la espalda, pone en acto lo que su jefe interpreta primero como sus celos de ella.

28. DE MAN, Paul, «El concepto de ironía», en *La ideología estética*, 199. Cátedra 1998.

29. *Ibid.*, pág. 179, n. 21; DE MAN, Paul (1991): «La retórica de la temporalidad» en *Visión y ceguera*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pág. 227. Las referencias subsiguientes serán citadas entre paréntesis.

30. Hasta el punto, por supuesto, en que estos trozos de película se refieren a la misma *Con la muerte en los talones*, apuntan a su propia oscilación entre el reforzamiento y la ruptura de la forma Imaginaria.

31. Cuando Lacan llama la atención sobre la retirada del sujeto frente a la *jouissance* y la transgresión que conlleva, señala también la lógica según la cual el altruismo, es decir, la realización de la compasión, llevaría necesariamente consigo la huella de la negatividad que él niega: «¿Frente a qué retrocedemos? Frente al atentar contra la imagen del otro, porque es la imagen sobre la cual nos hemos formado como yo. Aquí reside la potencia convincente del altruismo. También, la potencia uniforme de cierta ley de igualdad, la que se formula en la noción de voluntad general. Denominador común sin duda del respeto de ciertos derechos a los que

se llama, no sé por qué, elementales, pero que pueden asumir igualmente la forma de excluir de sus límites y, asimismo, de su protección, todo lo que no puede integrarse en sus registros», *La Ética del Psicoanálisis*, pág. 236. Paidós Ibérica 1990. El *sinthomosexual* figura lo que debe ser excluido de la protección y ese a quien deben serle negados ciertos «derechos elementales», en la medida en que amenaza los límites que aseguran la forma del sujeto social y niega, por lo tanto, la autoridad de la organización social o de la «voluntad general», es decir, la *voluntad* de articularse él mismo en una imagen, cuya totalización debe ser garantizada precisamente por medio del significado que la futuridad afirma.

32. «Some Considerations Concerning the Catholic Response to Legislative Proposals on the Non-Discrimination of Homosexual Persons», Carta a los obispos norteamericanos junio, 1992, <http://www.polanet.ca~prince/dignity/rights.html>.

33. «Chastity and Homosexuality», en *Catechism of the Catholic Church*, Mahwah, N.J.: Paulist Press, 1994, 2357, pág. 566.

34. Letter to the Bishops of the Catholic Church on the Pastoral Care of Homosexual Persons (October 1986), secciones 9, pág. 15, <http://www.polanet.ca/~prince/dignity/Halloween.html>.

35. «Homosexuality», Concerned Families of Maryland, <http://www.us2000.org/cfmc/poshomosex.htm>. La naturaleza no sectaria de este grupo refleja la universalidad del dogma del futurismo reproductivo: «Creemos que la familia es el corazón de nuestra nación y la clave para todo progreso verdadero que restaure nuestra orientación moral y construya un futuro mejor para nuestros hijos».

36. Reverendo John Miller, «Homosexuality: What? How? Dangers and Remedies», *Social Justice Review*, <http://www.txdirect.net/users/dgreaney/homosex.htm>, págs. 3, 5.

37. Ver el ensayo de Lacan, «Subversión del Sujeto y Dialéctica del Deseo en el Inconsciente Freudiano», en *Escritos*, tomo 2. Siglo XXI, 2008. Fijense especialmente en la oración penúltima, que es citada muy a menudo, de este ensayo: «La castración quiere decir que es preciso que el goce sea rechazado, para que pueda ser alcanzado en la escala invertida de la Ley del deseo», pág. 807.

38. GOETHE, Johann Wolfgang von (1989): *Fuente*, Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuántos, México, pág. 73.

Bien sabes tú que no se trata de placer.
Al vértigo me abandono, al más amargo de los goces,
al odio amoroso, al enojo avivador.
Mi corazón, curado ya del afán de saber,
no debe cerrarse de hoy más a dolor alguno,
y lo que está repartido entre la humanidad entera
quiero yo experimentarlo en lo íntimo de mi ser;
quiero abarcar con mi espíritu lo más alto y lo más bajo,
acumular en mi pecho el bien y el mal de ella,
entendiendo así mi propio ser al suyo,
y como ella misma, estrellándome yo también al fin.

(Parte I, líneas 1765-1775)

39. Tomo esta frase de Jacques-Alain Miller, quien escribe acerca «del perverso» como el que «tiene una parte inmutable y constante que siempre está lista para usarse, está a mano, un goce a mano», «On Perversion», en *Reading Seminars I and II: Lacan's Return to Freud*, pág. 310.

40. Noten que Lacan rastrea la dialéctica de la historia hasta el advenimiento del cristianismo: «El cristianismo también vuelve a esa muerte solidaria de lo sucedido en lo concerniente a la Ley, a saber, que sin destruirla, se nos dice, esa Ley, sino sustituyéndose a ella, resumiéndola, retomándola en el movimiento mismo en que la anula —primer ejemplo histórico donde adquiere su peso el término alemán *Aufhebung*, conservación de lo que se destruye, con un cambio de plano— el único mandamiento es desde entonces “Tú amarás a tu prójimo como a ti mismo”», *La Ética del Psicoanálisis*, págs. 233-234. Paidós Ibérica 1990.

41. De Man, *El concepto de ironía*, pág. 162, Episteme, Valencia, 1992.

42. De Man, «La retórica de la temporalidad», pág. 237, en *Visión y ceguera*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

43. VERHAEGHE, Paul, «Lacan's Answer to the Classical Mind & Body Deadlock: Retracing Freud's *Beyond*», en Barnard and Fink, *Reading Seminar xx*, 135. State University of New York Press, 2002.

44. LACAN, Jacques, *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, pág. 225. Paidós Argentina, 1999.

45. Copjec, *Read My Desire*, pág. 201; Žižek, *El espinoso sujeto*, pág. 293. Paidós 2001.

46. Lacan cuenta esta anécdota en «La Instancia de la Letra en el Inconsciente o la Razón desde Freud»: «Un tren llega a la estación. Un muchachito y una niña, hermano y hermana, en un compartimento están sentados el uno frente a la otra del lado en que la ventanilla da al exterior deja desarrollarse la vista de los edificios del andén a lo largo del cual se detiene el tren: —¡Mira, dice el hermano, estamos en Damas! —¡Imbécil!, contesta la hermana, ¿no ves que estamos en Caballeros?», *Escritos* 1, pág. 480, Siglo XXI, 1991.

47. BARNARD, Suzanne, «The Tongues of Angels: Feminine Structure and Other Jouissance», en Barnard and Fink, *Reading Seminar* xx, pág. 173. State University of New York Press, 2002.

48. Que el tren sea el vehículo de la dilatación temporal y, por lo tanto, narrativa queda señalado por el hecho de que el tren en el que Thornhill encuentra a Eve está identificado expresamente como el *Twentieth-Century* (*Siglo Veintié*), inscribiendo su función al mismo tiempo en el registro del tiempo y el espacio (ver Lehman, *North by Northwest* [*Con la muerte en las talones*], pág. 48).

49. Bellour, «Symbolic Blockage», pág. 81. *The Analysis of Film*, Indiana University Press, 2001.

50. Citado en *ibíd.*

51. El tropo de la mano extendida, o su rechazo, figura en cierto número de representaciones de los *sinthomosexuales*. Tal vez la suma más concisa de su papel en la lógica del futurismo reproductivo puede ser encontrada en *The Lion King* (*El Rey León*) de los estudios Disney (dirigida por Roger Allers y Rob Minkoff, 1994). Los espectadores recordarán el momento en el que Scar, el hermano bastante queer del Rey León, Mustafa, encuentra a su hermano colgando de un acantilado mientras que abajo miles de ñúes enloquecidos salen en estampida. Al tomar la pata de su hermano con la suya, Scar traza su plan para tomar el reino y entonces, al soltar su agarre, dejar caer a Mustafa hacia su muerte. Scar, que aún no se ha casado, asume ahora el trono y las consecuencias son dramáticas: la tierra fértil se convierte en un paisaje mortal, dominado por el *sinthomosexual* Scar y sus bienas, comedoras de carroña. Esta condición de la morbilidad persiste hasta la final res-tauración de Simba, el hijo de Mustafa y heredero por derecho, quien regresa al reino con Nala, que está destinada a ser su reina. La película encuentra su buena conclusión, por lo tanto, al afirmar la continuidad del «Círculo de la Vida». Repite la secuencia inicial, que retrata la celebración del nacimiento de Simba, pero esta secuencia virtualmente idéntica celebra el nacimiento del hijo de Simba. Con tal

énfasis en la repetición, vemos nuevamente la compulsión a la miseria en el futurismo reproductivo que el Viejo Señor Lameter remarcaba en *Silas Marner*. Por supuesto, es esta miseria la que el futurismo proyecta al *sinthomosexual*.

52. BUTLER, Judith (2001): *El grito de Antigona*, El Roure Editorial, Barcelona, pág. 25. Todas las referencias de página siguientes son de esta edición y aparecerán entre paréntesis.

53. Copjec, *Read My Desire*, págs. 206-207. Mit Press, 1996.

54. *Ibid.*, 207.

55. ŽUPANČIČ, Alenka (2000): *Ethics of the Real: Kant, Lacan*, Verso, New York, pág. 95.

56. LACAN, Jacques, *La Ética del Psicoanálisis*, pág. 237, Paidós Ibérica, 1990.

4. NO AL FUTURO

En un artículo de opinión de *The Boston Globe*, que fue publicado coincidiendo con el Día de la Madre en 1998, Sylvia Ann Hewlett y Cornel West anunciaron su campaña a favor de lo que llamaron una «Carta de Derechos de los Padres», que era una serie de propuestas diseñadas, en sus propias palabras, para «fortalecer el matrimonio y dar más poder electoral a las madres y a los padres». Para alcanzar este objetivo —un objetivo que les interesaba (aunque nunca lo presentaron de este modo) y redundante (¿Cuánto más «poder electoral» podrían tener las madres y los padres?)—, el ensayo sonaba como una llamada militante que representaba, durante el proceso —y con una sinceridad de corazón no afectada por la irónica conciencia de sí mismo—, la obligada profesión de fe por parte de los autores con el evangelio de un futurismo sentimental:

Es hora de unirnos y reconocer que el trabajo que hacen los padres es indispensable —que al nutrir esos cuerpecitos y hacer crecer esas pequeñas almas, ellos crean una reserva de capital social y humano que es esencial para la salud y la riqueza de nuestra nación.

Dicho de forma sencilla, al crear las condiciones que permitan a los padres querer a sus hijos, estamos asegurando nuestro futuro colectivo.¹

Ignoren por un momento lo que podríamos llamar lo *trans-parenté* de esta proclama. O sea, ignoren lo rápidamente que la visión espiritualizante de los padres «nutri(endo) y hac(iendo) crecer... cuerpecitos y... pequeñas almas» cede paso a una retórica que afirma más bien la investidura, mucho más pragmática (e imperativa políticamente), en «el capital humano... esencial para la salud y la riqueza de nuestra nación». Y al hacer esto, ignoren cómo este pasaje renombra a esas «almas» humanas como «capital», sin ceder al estímulo del pathos dickensiano que nos mueve a «valorar» estos humanos «capitalizados» («pequeños» pero, como la economía que está en uso actualmente, susceptibles de ser aumentados), precisamente en la medida en que vienen a encarnar este «capital» humanizado de este modo. Ignoren todo esto y aun así sus ojos se les saldrán de las órbitas al descubrir que solo la intervención política «permitirá», y aquí el verbo es crucial, «a los padres querer a sus hijos» para así «asegurar nuestro futuro colectivo», o asegurar, que es como decir la fe que nos engendra realmente, que nuestro presente sea siempre hipotecado a un futuro *fantasmático* en nombre del «capital» político en el que, entonces, esos niños se convertirán.

Una fuerza globalmente destructiva que odia a los niños se plantea en esas líneas —lo suficientemente cerca de la superficie como para desafiar su estatuto en tanto que meramente implícita, pero suficientemente enterrada para protegerlo de cualquier intento de explicitación—, una fuerza tan fuerte como para *desautorizar* a los padres de querer a sus hijos, tan profunda en su virulencia contra la especie como para poner en duda «nuestro futuro colectivo» —y planteada para dar

i. Juego de palabras: *transparency*, «parentcy» como parental, de los padres.

vida de la mejor manera a una unidad familiar mamificadaⁱⁱ de modo tan entusiasta, como para impedirnos ver alguna vez cuán destructivamente ha sido momificada. No hay necesidad de adornar esa fuerza con los vestidos ostentosos del pedófilo, cuya falta, como «todo el mundo» sabe, fracasa por un miedo a las mujeres adultas, *faute de mieux*ⁱⁱⁱ —y, de esta manera, cualquiera que sea el sexo de su objeto lo condena por y para su fracaso de penetrar en el círculo del deseo heterosexual. No hay necesidad de ponerle nombres tan bastos como los que usan los homóforos, cuyo lenguaje a menudo no es el objeto más basto a mano. Aun sin nombrarlo, lleva la firma, sin importar lo que Hewlett y West se propongan, del crimen que fue nombrado para no ser nombrado («*inter christianos non nominandum*»), mientras que mantiene la negación plausible que permite renegar de dicha firma, en caso de que alguien trate de descifrarla, como si hubiera sido forjada por alguien más. Sin lugar a dudas, el otro estigmatizado *en general* puede poner en peligro nuestra idea del futuro al conjurar la imagen intolerable de su ruina o contaminación, el espectro de su ser apropiado para fines insoportables; pero uno *en particular* es estigmatizado como si amenazara con el fin al futuro mismo. Ese *uno* permanece siempre a mano para encarnar la fuerza, que no necesita nunca ser especificada, que prohíbe a los padres de Norteamérica, por ejemplo, *ser capaces* de querer a sus hijos, ya que ese *uno*, como sabemos, se entromete en la reproducción colectiva del familismo al robar, seducir, hacer proselitismo, en resumen, al *adulterar* a esos niños y poner en duda la fantasía estructurante que asegura «nuestro futuro colectivo».

ii. *Mom-ified* en el original en inglés. Neologismo del autor para hacer énfasis en la momificación que lleva a cabo la mamá (mom).

iii. En francés en el original. «A falta de algo mejor.»

Ya he definido esta fuerza anti-niños y negadora del futuro, que responde tan bien a las necesidades inspiradoras de un familiasmismo moribundo, en tanto la *sinthomosexualidad*, un término que liga la *jouissance*, a la que accedemos por medio del síntoma, con una homosexualidad hecha para figurar la falta en la producción de significado de lo Simbólico, debido a lo cual, como Lacan afirma, «no hay relación sexual». Al designar un lugar de goce más allá de la lógica de la interpretación y, por lo tanto, más allá de la lógica correlativa del síntoma y de su cura, el *sinthome* se refiere a la forma de gozar constitutiva del sujeto, que ya no lo define como un sujeto del deseo, sino como un sujeto de la pulsión. Porque el sujeto del deseo viene ahora a ser visto como un encubrimiento sintomático dentro del lenguaje de la ley, es decir, del acceso *sinthomático* del sujeto a la fuerza de una *jouissance* que se manifiesta en las pulsiones de la pulsión. Ahí donde el síntoma sostiene la relación del sujeto con la reproducción de significado, es decir, sostiene la fantasía de significado que el futurismo entretiene consistentemente, asimismo el *sinthome* desenmaraña esas fantasías por —y en— las que el sujeto significa. Puesto que, como Bruce Fink enuncia, «las pulsiones siempre buscan una forma de satisfacción que, desde una posición moralista freudiana o tradicional, es considerada perversa», el *sinthome* que impulsa al sujeto, que lo vuelve sujeto de la pulsión, aborda así, a un nivel figural, un discurso de lo que, como no puede asimilarse a la genitalidad heterosexual, es interpretado como si fuera por defecto, como una versión de la homosexualidad, concebida ella misma como un modo de goce a expensas del orden social. Como Fink observa a continuación: «Lo que la pulsión busca no es la sexualidad reproductiva genital heterosexual, sino un objeto parcial que le facilite *jouissance*».² Entonces, la *sinthomosexualidad* solo significa, al figurar una *amenaza* para

el significado, que depende de la promesa de acceder, en un futuro diferido continuamente, a una presencia que reconcilia el significado con el ser en una fantasía de completitud, una fantasía de la cual depende la catexis del sistema significante por parte de todo sujeto. En tanto sombra de muerte que apagaría la luz de la reproducción heterosexual, la *sinthomosexualidad*, sin embargo, proporciona una ideología familiar; y sirve a la causa de futuridad con un paradójico sistema de soporte de la vida al facilitar la oportunidad para que la familia y el futuro soliciten nuestra intervención compasiva en la medida en que parecen, al igual que el Pequeño Tim, tener siempre los días contados.

Al agente responsable de efectuar su destrucción se le han dado varios nombres: una «exterminación global del significado», para Baudrillard; lo que sea que impide «permitir a los padres querer a sus hijos», para Hewlett y West; «homosexuales» como «los enterradores de la sociedad», para François Abadie; la pulsión de muerte y lo Real de la *jouissance*, para la teoría psicoanalítica. Así como el *sinthome* lacaniano anuda Real, Simbólico e Imaginario, asimismo la *sinthomosexualidad* anuda esas amenazas al futurismo reproductivo. Ninguna catacresis política, como la que Butler propone, podría entonces anticipar la necesidad de constituir una categoría así de *sinthomosexuales*, puesto que, como sugiere Butler, aunque la catacresis política puede cambiar con el tiempo a los *ocupantes* de dicha categoría, la categoría misma, igual que la tumba de Antígona, continúa marcando el lugar de aquello que rechaza la inteligibilidad. Más aún, la catacresis no puede garantizar la redistribución progresiva del significado. Al punto de que la rearticulación del significante y, por lo tanto, del alcance de un término como «humano», suplementa *sin* borrar los usos previos a los que se ha sometido, ninguna categoría histórica

de la abyección nunca es simplemente obsoleta. Se atiene más bien a su latencia, afectando a las significaciones subyacentes, siempre disponible, siempre a la espera de ser movilizadas nuevamente. La cataresis solo puede *formalizar* la lucha por «lo propio», repitiendo la violencia que está en el centro de sus propias imposiciones, siempre voluntarias, del significado. La *sinthomosexualidad* se presenta como la realización de esa violencia exactamente hasta el punto en que insiste en la desrealización de esos significados, al ocupar el lugar de lo que, en el sexo, permanece estructuralmente indecible: la falta o pérdida que se relaciona con lo Real y sobrevive en la tensión de la pulsión. Puesto que el Niño de la Pareja hetero-reproductiva sustituye, al menos fantasmáticamente, la redención de esa pérdida, el *sinthomosexual*, que afirma esa pérdida al mantenerla como el espacio vacío, la vacuola en el centro del Simbólico, destruye efectivamente a ese Niño y, con él, la realidad que pretende sostener.³ Ningún *sinthomosexual* podría, independientemente de las revisiones de las normas socioculturales que la cataresis pueda conllevar, escapar a los bucles de ese destino retorcido que le reclama para que encarne así una negación de la futuridad, es decir, un golpe mortal a la supervivencia del significado en la figura del Niño, en virtud simplemente de ser, o haber sido, él mismo, el Niño de alguien.

El 12 de octubre de 1998 fue la noche en que murió Mathew Shepard, un hombre gay de veintiún años estudiante de la Universidad de Wyoming, que fue seducido por dos hombres heterosexuales y conducido en la oscuridad a un lugar desierto donde fue salvajemente golpeado, aporreado con una pistola, atado a una cerca de madera y abandonado al brutal frío de la noche (no pudo ser rescatado hasta cerca de dieciocho horas después, cuando fue descubierto, ya comatoso, por un ciclista que pensó que el cuerpo lacio y ensangrentado amarrado al

poste era un espantapájaros). En esa noche de la muerte de Mathew Shepard, un portavoz del hospital, «con la voz entrecortada por la emoción», hizo la declaración siguiente a la prensa nacional: «La madre de Mathew me dijo: "Por favor dígame a todos los que están escuchando que se vayan a casa y les den un abrazo a sus hijos, y no dejen pasar un día sin decirles que los quieren"». Estas palabras de una madre en duelo, presentadas de manera extensa en las noticias, produjeron un mimético flujo de duelo de la gente a lo largo del país, como lo habían hecho con el portavoz, cuya voz estaba entrecortada cuando las pronunció. Pero estas palabras, que aún en ocasión del asesinato de un hombre gay definieron a los dolientes *apropiados* como aquellos que tenían hijos en casa a los cuales volver y a los que abrazar, especificaron el duelo que promovían como el duelo por una futuridad familiar amenazada, una amenaza que, para muchos, podría tomar la forma de la muerte de Mathew Shepard, pero también una amenaza que, para otros, debe tomar la forma opuesta: la de la vida de Shepard.⁵

De este modo, incluso mientras los dolientes se juntaban para rezar en recuerdo del hijo asesinado de una madre, otros llegaron a su funeral para condenar un «estilo de vida» que convertía a Mathew Shepard, para ellos, en una peligrosa ave de presa. Un artículo impreso en *The New York Times* reflexionaba sobre la importancia simbólica, para los asesinos, de dejar el cuerpo amarrado a una cerca, algo que remite a la «práctica del Viejo Oeste de clavar un coyote muerto a la cerca de un rancho, como advertencia para futuros intrusos». El ciclista que lo confundió con un espantapájaros, no estaría entonces lejos del blanco, puesto que sus asesinos, al colocar de este modo el cuerpo de Shepard, podrían ser vistos como si cacarearan hasta donde llegaron para ahuyentar a otras aves de su mismo

plumaje: aves que podrían parecer más o menos dóciles —sin duda, casquivanas y propensas a pavonear sus plumajes de manera narcisista; incluso graciosas cuando estén confinadas al espacio de una película popular como *The Birdage (La Jaula de Las Locas)*, de 1996, o cuando, fuera de las películas, enjauladas en los guetos que las hacen accesibles a la exhibición etnográfica o en los armarios que representan un deseo dominante de hacerlas desaparecer—, no obstante, serían las aves que los conocedores perciben como nunca del todo inofensivas.⁷ Porque sea cual sea la diferencia aparente de la especie, que podría engañar al ojo no entrenado, los observadores de aves profesionales siempre reconocen la marca delatora que distingue antes que nada a un polluelo de halcón.

En una atmósfera gorjeante con los gritos que se hacen eco de aquellos que solo observan y aquellos que cazan dichas aves, ¿qué importa quién mató a Cock Robin (Macho Petirrojo)? La lógica de la *sinthomosexualidad* justifica por adelantado ese destino violento al insistir en que dicho macho ha robado siempre, en cierto sentido, una cuna. Y esa cuna debeecerse infinitamente, se nos ha dicho, aun si se mece al ritmo de cada golpe que se dio al cráneo de Mathew Shepard, como contrapunto al himno sagrado de la melodía del sentido de la vida. Sin embargo, ese sentido, afirmado continuamente en y como narrativa cultural, no puede nunca descansar seguro y, en consecuencia, no puede nunca descansar. La necesidad compulsiva de su repetición, ese tamborileo con el que aporrea en nuestras cabezas (y no siempre, aunque no sin frecuencia, al aporrear la de Mathew Shepard), donde la cuna

iv. *Who killed Cock Robin?* en el original en inglés. Alude a la canción infantil popular inglesa del mismo nombre. Se cree que hace referencia a una figura similar a Robin Hood.

porta siempre el significado de la futuridad y la futuridad del significado, es la prueba de algo que excede al significado que pretendé asegurar de este modo: de una pulsión de muerte que porta, sobre alas extendidas, hacia el *sanctasanctorum* del significado, el peso de la fuerza radicalmente negativa que nombra la *sinthomosexualidad*.

Solo el más tonto de los tontos anhelaría una historia así sobre las historias mediante las cuales la ideología familiar toma obsesivamente su propio pulso para asumir un lugar principal entre las narrativas culturales, apreciadas por repetir como loros la fantasía reguladora del futurismo reproductivo. ¿Qué llevaría a un orden social que pregona esa ideología a contaminar su propio nido con textos que exploran cómo esta repetición de loros, sin importar la intención o la voluntad, habla del mecanismo estructurante de una pulsión de muerte dentro de sus discursos pro-vida? Aun así, tal texto podría *emplumar* el nido que se supone que debía contaminar si las tensiones de la forma y el contenido que *describiera* fueran proyectadas, a su vez, *sobre él*. Esto es, si sus esfuerzos por resistir el imperativo del futurismo fueran reducidos al estatuto de los temas absurdos en un trabajo considerado digno de atención solo por su eficacia técnica; o, mejor aún, si el desafío que plantea a la ideología reproductiva dominante pudiera ser forzado a servir de manera plausible a la causa de la futuridad naturalizante. Aunque la supervivencia de las historias en las que aparecen pudiera demandar que Silas Marner y Scrooge sean convertidos por el Niño, y que Leonard, al no convertirse, sea destruido finalmente, una historia resistente a la supervivencia Simbólica, mediante el futurismo reproductivo, podría sobrevivir aun si sus temáticas narrativas fueran desechadas, como lo es Leonard, y si sus propiedades formales pudieran conducir a la forma Imaginaria, como lo hacen Scrooge o Marner.

Y dónde buscar de mejor forma esa rara avis que entre las narrativas culturales privilegiadas —es decir, buscar el texto que nos podría ayudar a confrontar la reproducción incansable de la ideología reproductiva—, como en el *tour de force* de Hitchcock, *Los pájaros*, de 1963.

En su entusiasta reseña de la película en las páginas de *The New York Times*, Bosley Crowther restableció los términos con los que la película sería elogiada y criticada durante años, y distinguió entre lo que la película quería decir y el modo de decirlo: «se pretenda o no que en esta película uno encuentre un significado, tiene otros muchos elementos que trastornan nuestros sentidos. El señor Hitchcock, como es su costumbre, ha construido a la perfección, de manera que las emociones están trabajadas tan cuidadosamente que uno puede darles con el puño». ⁸ Esta tensión entre la técnica de la película y su cuestionable «significación» encontró un eco en una carta que Hitchcock recibió en el estreno de la película. Tal como es citada por Robert Kapsis, se lee: «estimado Señor, estoy bastante descontento al informarle mi desilusión con su última producción, *Los pájaros*. Había contado con su acostumbrada excelente dirección y no me defraudó, pero su final sólo puede ser descrito como inútil». ⁹ Al recordar la queja de Baudrillard de que el sexo, en la era de la reproducción biotecnológica «se vuelve una función superflua, inútil», el autor interpreta la película de Hitchcock, a pesar de su hábil dirección, como si rehúsara adoptar la reproducción del significado y, por lo tanto, se volviera, como el sexo sin procreación del narrador de *Hijos del Hombre*, «casi acrobática, sin sentido». De hecho, en una frase cuya ambigüedad no debe haber sido la intención del autor de la carta, él deja como indecible a qué se refiere al describir el «finab» de la película como «inútil», al suspender su significado entre la inutilidad de la técnica brillante del director y

la inutilidad de la conclusión deliberadamente desorientadora de la película. En cada caso, el «finab» fracasa no solamente, como algunos mantienen hasta hoy en día, porque la película tiene un final abierto (sugiriendo una vertiginosa colección de futuros posibles más allá del encuadre), sino, más significativamente, porque rehúsa afirmar cualquier futuro seguro.

El mismo Hitchcock presentó la película como un triunfo de la técnica, calificándola sin modestia como «probablemente el trabajo más prodigioso que se haya hecho jamás». ¹⁰ Cuando hablaba sobre las dificultades técnicas que planteó la película y cómo se sortearon, él la defendió de esas objeciones críticas de que parecía faltarle «significación» o algún punto temático claro, y presentó la película como una advertencia para aquellos que cometieran crímenes contra la naturaleza. «Básicamente, en *Los pájaros*, lo que se tiene es una especie de visión general sobre toda esa gente que da por supuesta la naturaleza», explicó antes de resumir su propia interpretación: «No fastidien o manipulen a la naturaleza». ¹¹ Si algo de esta interpretación que es difícil de tragar, no es solo la simplificación, sino también, y de forma evidente, la contradicción clara entre esta supuesta adopción de lo natural, por un lado, y la significación atribuida a la manipulación técnica de la realidad por parte de la cámara, por el otro lado. *Los pájaros* no canta alabanzas a la Madre Naturaleza ni en el tema ni en la práctica visual; ni tampoco las madres y los niños reciben de la película el tributo chantajista que la sentimentalidad les otorga como «su adeudo». Al contrario, *Los pájaros* viene a anidar, con una energía asustadiza y volátil, sobre una percha en la que aparenta empollar —desapasionadamente, inhumanamente—, dentro del hueco que ha sido abierto al interior de la naturaleza por algo inherentemente contra natura: la pulsión de muerte que asedia a lo Simbólico con su exceso de *jouissance* y encuentra su expresión figural en la *sinthomosexualidad*.

Al igual que las golondrinas que vuelven a Capistrano, los críticos de la película de Hitchcock vuelven a la pregunta que plantean varios de sus personajes: ¿qué significa el ataque de los pájaros? «¿Qué supones que les habrá hecho hacer *están*?» se pregunta Melanie Daniels (interpretada por Tippi Hedren) después de que la primera gaviota le haga un tajo en la cabeza. «¿Qué les pasa a *todos* los pájaros?» se pregunta Lydia Brenner (interpretada por Jessica Tandy) después de un fuerte ataque a los niños que celebraban el undécimo cumpleaños de su hija. «¿Por qué están haciendo esto los pájaros?» inquiere la pequeña Cathy (interpretada por Veronica Cartwright) a su hermano mayor, Mitch (interpretado por Rod Taylor), haciéndose eco de la pregunta que una madre alterada le plantea a Melanie después de un ataque en el centro de la Bahía Bodega: «¿Por qué están haciendo esto? ¿Por qué están *haciendo* esto?» Pero podríamos preguntarnos ¿por qué todavía necesitamos preguntarnos por qué? Hace algún tiempo, Robin Wood observó que «la película misma deja claro que los pájaros no se pueden explicar, o que la explicación es una incógnita». Él prosiguió su argumento, de manera persuasiva, de que los pájaros «son una encarnación concreta de lo arbitrario y de lo no predecible, de cualquier cosa que vuelva precaria la vida humana y las relaciones humanas, un recordatorio de la fragilidad y la inestabilidad que no pueden ser ignoradas o evadidas y, más allá de esto, de la posibilidad de que la vida no tiene sentido y es absurda».¹² Este análisis tan convincente de la película, al que regresaré, resiste con razón el impulso de localizar el significado de los ataques, pero al hacerlo rechaza también localizar los contextos en los que tiene lugar este mismo rechazo del significado. La narrativa que suscita el no sentido como una posibilidad, después de todo, le confiere un significado particular al mismo sinsentido. En otras palabras, al desplegar una figura dada,

como los pájaros, en este caso, en tanto el signifiante dirigido a materializar en general la «posibilidad de que la vida no tiene sentido», el texto hace necesariamente un gesto hacia la amenaza *específica* al significado y sugiere estrategias particulares por medio de las cuales uno podría conseguir repelelo.

Entonces, aunque Wood astutamente identifica a los pájaros con «cualquier cosa que vuelva precaria la vida humana», hay algo más que él necesita observar: los pájaros vienen de San Francisco o, por lo menos, es en San Francisco donde primero los vemos revolotear por los aires. Y otra cosa: ellos demuestran aparentemente una fuerte predilección por los niños. Cuando la Señora Bundy (interpretada por Ethel Griffies), una amante de las aves aristócrata terrateniente y de aspecto hombruno que conoce el momento perfecto para las mareas —de manera conveniente hace su entrada mientras Melanie, al hablar por teléfono con su padre, habla sobre el ataque a la escuela—, hace caso omiso de la idea de que los pájaros hayan montado dicho ataque, se vuelve hacia Melanie y le pregunta con condescendencia mal disimulada: «¿Qué cree que estén buscando, señorita...?» «Daniels» le informa Melanie antes de darle su respuesta fría y calmada: «Creo que iban tras los niños». La Señora Bundy la presiona, «¿Con qué propósito?» y Melanie, después de una pausa digna de la institutriz de *Otra Vuelta de Tierra* de Henry James, acepta el desafío y se pone a la altura, enunciando con precisión cada sílaba: «Para matarlos». Sin duda, los objetos de la violencia de las aves que son mostrados de manera más horripilante en la película de Hitchcock —Dan Fawcett, Annie Hayworth, e incluso la misma Melanie Daniels— no son polluelos precisamente; pero la amenaza de los pájaros alcanza su representación icónica más vívida en las dos escenas cruciales en las que eligen a niños pequeños para atacarlos.

22
23
24



[194]

25
26
27



[195]

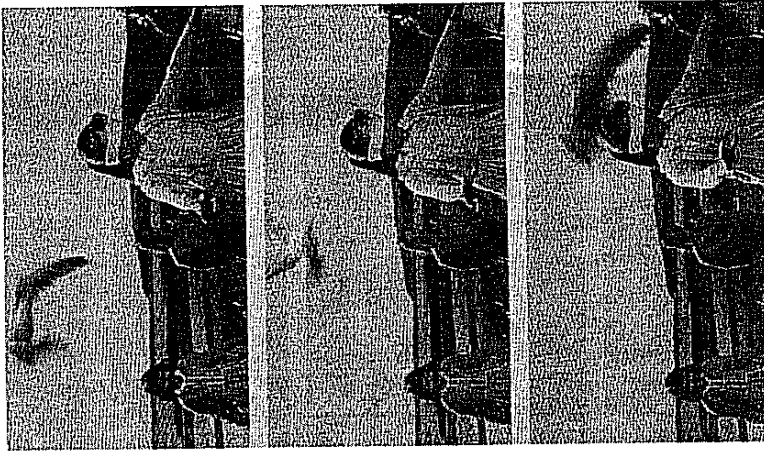
Su primer ataque grave, su primera acción conjunta, por así decirlo, tiene lugar en una fiesta ofrecida en honor del undécimo cumpleaños de Cathy Brenner, lo que le dio la idea a Mitch —quien se la comunica después a Melanie— de darle a su hermana un par de tortolitos como regalo.¹³ Aunque una gaviota sola ya había golpeado a Melanie en la frente el día anterior, la elección de la fiesta infantil para este primer ataque que completamente coreografiado sugiere hasta qué punto los pájaros apuntan a las estructuras sociales del significado, que prácticas como la fiesta de cumpleaños sirven para consolidar y representar. Esto es, que apuntan no solo a los niños y a la sacralización de la infancia, sino también a la organización misma del significado que rodea las estructuras de subjetividad que celebran, junto con el día del nacimiento de uno, la ideología de la necesidad reproductiva.¹⁴ Al igual que Bruno Anthony (interpretado por Robert Walker) en *Extraños en un Tren*, quien pincha el globo encantador que flota como un halo sobre un niño fastidioso (ver figuras 22-27) y no tiene reparos en arrojar a un segundo chico, aún más pesado, a lo que bien podría ser su muerte; asimismo los pájaros acorralan a los niños con una agresión sin restricciones que refleja y desplaza la agresión que los adultos infligen a los niños al castigarlos agresivamente.

Así, cuando Cathy, con los ojos vendados mientras juega a la gallina ciega, está aturdida por el primer golpe de refilón de un pájaro, asume sin dudarlo que le ha pegado otro niño y les grita a los otros, más despechada que dolorida, «Eh, no está permitido tocar!» (ver figuras 28-30). Mientras que docenas de pájaros descienden en picado graznando, induciendo en eco una suerte de chillido en los niños, quienes se aterran y corren, la película sugiere que los pájaros atacantes se parecen demasiado a los niños como para gustarles mucho, o para gustar de

ellos solo como los objetos de una pulsión asesina, que destrealiza de un modo asesino.

Hitchcock hace hincapié en este eco agresivo (y esta agresión en eco) cuando señala la relación entre los niños y los pájaros desde la escena inicial de la película. A través de la cámara, desde el comienzo, encuadra a Tippi Hedren, a quien Hitchcock «descubrió» y preparó para esta película, y el público puede deleitarse con su rostro por primera vez cuando ella se vuelve hacia la cámara respondiendo a lo que los críticos llaman convencionalmente un «chifido de piropo». Pero la fuente de ese chifido, de manera significativa, es menos una oveja que un cordero vestido de lobo, o sea un jovencito descarado cuya edad podríamos poner, arriesgando un número, en once años. Melanie, que espera ver a un donjuán gamberro mientras que se vuelve para encararlo, sonríe con alivio y sorpresa cuando ve que este supuesto macho del gallinero no es más que una gallina de peso pluma (ver figuras 31-35). Cautivada por su bravuconería juvenil, o sea por el cacareo de un jovenzuelo suficientemente engréido a los once años como para augurar con certeza absoluta un glipollas integral a los veintuno, Melanie, incapaz de ver esa incipiente actitud chulesca por parte del macho heterosexual, debido a la cual deseará, en unos minutos, cortarle las alas a Mitch Brenner, responde a este llamamiento, cargado sexualmente, al escuchar su amoroso arrullo en la clave de un trino prepúber. Su sonrisa exonera el acto de lo que ella había tomado como agresión (la cual, aunque estaba preparada para graznar, no la había realmente alterado) cuando creyó que era el jadeo sonoro de alguno más acostumbrado a usar pantalones largos.

Nada más iluminarse su rostro —difuminada su ira, sus defensas bajas— ante la visión del Niño, Melanie escucha de nuevo el silbido, multiplicado más de cien veces, pero viniendo

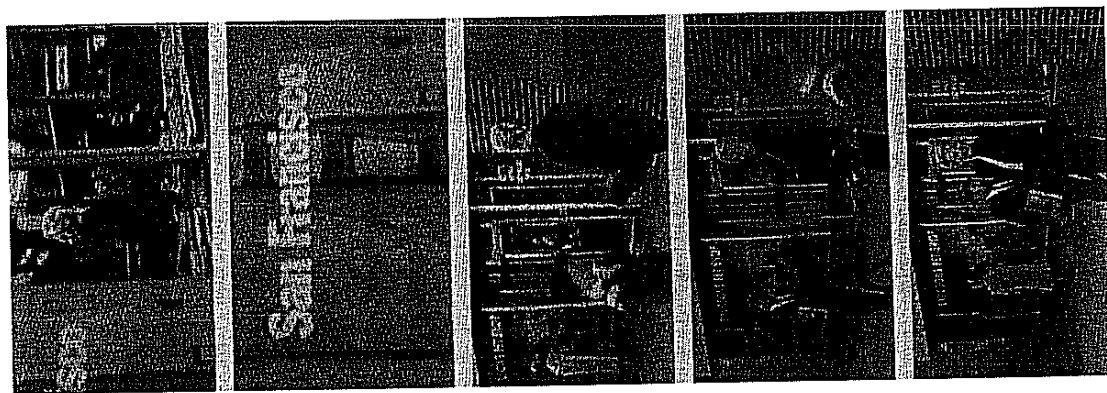


No al futuro

de otro lado.¹⁵ Un corte en el punto de vista de Melanie nos muestra ahora el cielo en una toma de plano abierto y dentro de él una virtual nube de gaviotas, cuyos graznidos ásperos parecen imitar el silbido del chico como si fueran pájaros del mismo plumaje, que patrullan ruidosamente San Francisco, sin sembrar ni segar.^v En una toma inversa, esa nube cruza por el rostro de Melanie, su alegría por el niño es eclipsada por los gritos de las gaviotas que vuelan en círculos lánguidamente, con su eco discordante y gutural arrancando el encanto del silbido, como si su ataque tuviera como blanco tanto a la mujer como al chico. O tuviera de blanco, más bien, lo que la película les permitió a los dos escenificar juntos: una pantomima de la tensión erótica resuelta en la figura del Niño (quien da a dicha tensión el significado que lo limpia de toda mácula) al interpretar la fricción constitutiva —la agresión determinante— inherente al eros, en tanto instancia que genera al significado y al Niño en un solo golpe, reproduciendo así una feliz economía heterosexual en la que el Niño significa «significado» para los adultos, quienes solo pueden alcanzarlo en virtud de participar en la labor de dar(lo) a luz (ver figuras 36-38).¹⁶

De este modo, esta secuencia, al igual que un huevo, contiene la película en forma embrionaria, con Melanie atrapada entre una energía libidinal redimida mediante la figura del Niño, o sea la versión heterosexualizada del eros servida tradicionalmente del lado reluciente, y la desarticulación que la encripta en la figura de los pájaros: la fuerza arbitraria y negadora del futuro de una pulsión brutal y mecánica. Podrá ser

v. Cita de la Biblia, Lucas 12:24: «Fijaos en los cuervos, que ni siembran, ni siegan».



el chico de esta escena quien silba, pero a través de él, y a través de su investidura en él, podemos escuchar al futurismo reproductivo tratando de pasar silbando por el cementerio. Y así como el dulce trinar del chico es rebajado al piar de los pájaros, así también el tranquilizador significado de la heterosexualidad, como garantía del significado mismo, confronta una resistencia en los pájaros, llamémosla *sinthomosexualidad*, que pretende borrar por completo la sonora satisfacción del rostro de Melanie. Al unirlos así a los pájaros a través de este chico, esta secuencia bien podría ser interpretada como el huevo del que emerge la historia de Melanie, pero esta escena, por más primitiva que sea dentro de la lógica de la película, se refiere a un momento *fuera* de la película y marca, como lo haría un ombligo, un origen claramente no aviar que la película de Hitchcock reproduce para generar así *Los pájaros*.

Donald Spoto ha escrito una crónica del momento al que esta secuencia se remonta, al momento en el que Hitchcock se fijó en la rubia que de ahí en adelante tomaría bajo su ala: «Una mañana... Hitchcock y Alma [su esposa] estaban viendo el programa *Today* (*Hoy*) de la cadena NBC. El vio un anuncio protagonizado por una rubia atractiva y elegante que atravesaba la pantalla y sonreía, volviéndose amigablemente en respuesta al silbido de admiración de un chico... Esa mañana, le dijo a sus agentes que averiguaran quién era, y esa tarde se arregló una reunión con ella».¹⁷ El anuncio de Sego, una bebida dietética destinada a ser el blanco de numerosas miradas de reojo, signo de un hambre de otro tipo conferido a la rubia por los diversos hombres que pasan por la calle, se resuelve de forma más explícita que lo que sugiere la crónica de Spoto. Hedren, quien sostiene una bolsa de compras mientras se detiene a admirar la ropa de moda exhibida en el escaparate de una tienda, está parada de espaldas a cámara cuando el sonido del silbido

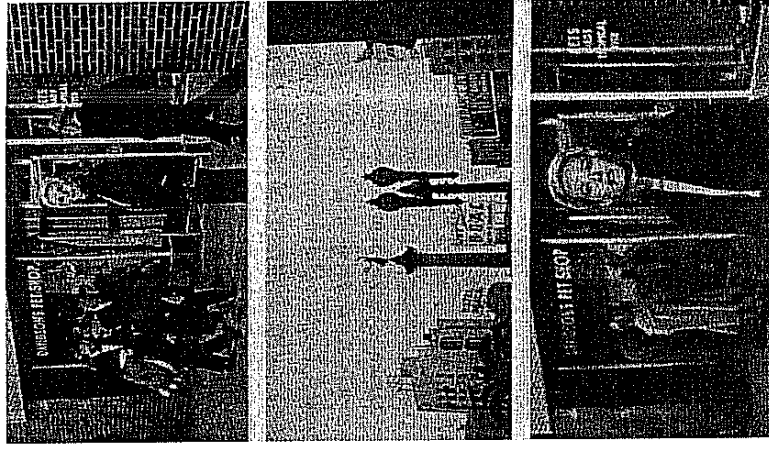
No al futuro

de admiración la avisa de que ella misma está en exhibición. Empieza a dar la vuelta, pero antes se nos da un vistazo de su expresión, la cámara corta y pasa a una toma insertada del insólito origen del silbido: un chico, como Spoto hace notar, de once años más o menos; pero, *de manera crucial*—y esto Spoto no lo señala—, el chico está interpretando a *su hijo*. Sentado en el automóvil (igual que el de Melanie, un descapotable) donde su madre le ha dejado esperándola mientras iba a encargarse de sus recados, el niño llama la atención de esta al ofrecerle el tributo de un hombre, desviando luego sus implicaciones eróticas al sonreír de oreja a oreja sin malicia. La amplia sonrisa de Hedren en respuesta al chiste le permite, y también al público del anuncio, deleitarse en el resplandor inocente del Niño, ignorando el hecho de que el niño toma el lugar —uno que pronto asumirá por completo— de los numerosos hombres a los que hizo girarse Hedren cuando pasaba junto a ellos justo momentos antes (ver figuras 39-42).

Y ninguna cabeza se vuelve con mayor interés que la de Hirschcock cuando Hedren accede a ser vista, representando la lógica narrativa que está detrás de la ideología del anuncio: una lógica en la que el silbido lícitamente «inocente» del Niño resuelve las energías explícitamente sexuales (entendidas como más amenazantes, más agresivas) que el anuncio, sin embargo y al mismo tiempo, promueve y enciende.¹⁸ Hirschcock, aquí un espectador modelo —en más de un sentido de la frase— se identifica con, y reproduce, el trino de pájaro del deseo del jovenzuelo. Al igual que el chico, él responde también a la visión de Hedren al hacer una llamada, convocándola a una reunión que la condujo por último a su rol estelar en *Los pájaros*. Sin embargo, cuando en la película Hirschcock la presenta en una versión de la escena que se le presentó a él, procede entonces a completarla insertando una toma de los pájaros.

[202]

36
37
38



[203]

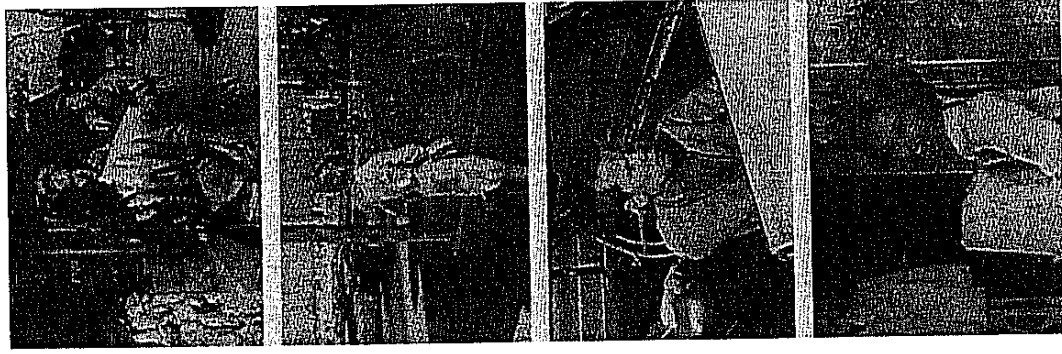
No es que ellos no hubieran sido ya escuchados antes: sus gritos señalan su camino a través de la banda sonora desde antes, podría decirse, de su inicio. A pesar de que un fundido visual separa de entrada los créditos iniciales de la narrativa propia, el clamor de los pájaros persiste como un puente de sonido entre los dos. Cuando comienza el fundido de entrada de la película (mediante el filtro verde-azul que anuncia los tonos dominantes), las vistas y sonidos de San Francisco atraen toda nuestra atención. Los cantos de pájaro, aunque continuos, se vuelven un mero fondo para la escena hasta que, como si hubieran sido provocados por el respaldo de Melanie al Niño —su respaldo al disimulo del Niño hacia la heterosexualidad en *tanto* sexualidad—, las gaviotas repiten como loros el sílbido del chico en tanto agentes materializados de la amenaza sexual.

Al mostrar, en el proceso, la agresión incansable y la insistencia de las pulsiones libidinales —pulsiones que el Niño, en tanto encarnación del futurismo reproductivo, sirve para enmascarar; al mostrar la erótica violenta que está en el corazón de una compulsión hitchcockiana que ensaya repetitivamente, privada de su gracia, la esperada nota de gracia del Niño, los pájaros representan el proceso de suscitarse o descubrirse, al haber estado presentes antes, ser reconocidos o ser vistos. Al igual que Marion La Bibliotecaria en *Vivir de Ilusión*, Melanie Daniels podría ponerse a cantar: «Había pájaros en el cielo/Pero nunca los he visto alzar el vuelo/No, jamás los vi del todo/Hasta que ahí estabas tú»¹⁹ —palabras que no son menos aptas para ser dichas en el momento de la verdad a la segunda rubia Marion, cuando su camino a la felicidad termina abruptamente al creer en la inocencia ingenua del Niño, e interpretar así como redentora la expresión nerviosa de gorrion herido que ve en Norman Bates. Más halcón que

gorrión, pero muy parecido a un ave, Norman somete al análisis aviar la mentira que le ofrece a Marion mientras habla con ella: «Creo que sólo los pájaros quedan bien disecados porque, bueno, porque para empezar son como pasivos».²⁰ Pero *Los pájaros*, al igual que *Psycho*, retrata la venganza (la cual refuerza de este modo la amenaza fantasmática) de aquellos conceptualizados como «pasivos» al representar la militancia activista que se ocupa de su salida del armario, especialmente cuando ese activismo toma la forma, al igual que Leonard en *Con la muerte en los talones*, de un acto «imposible, inhumano».²¹

Sin duda, uno podría objetar que Hitchcock favorecía la estrategia cinematográfica, un rasgo distintivo de las infatigables investigaciones epistemológicas de su cámara, que consiste en suscitarse una latencia, algunos podrían llamarla una *queeridad*, que habita las cosas que de otro modo tienden a pasar desapercibidas: un par de tijeras, la llave de una casa, un trozo de cuerda balanceándose.²² Sin embargo, tal como se escenifica en *Los pájaros*, este advenimiento, la semilla de innumerables interpretaciones de lo que significa, rechaza la promesa de significado condensada en la semilla que es el Niño; y tampoco estaríamos desvariando demasiado si sugiriéramos que los pájaros, al salir del armario, mandan a tomar por el culo²³ a la fantasía de reproducción como semillero de la futuridad mediante la significativa superación de la maquinaria, por lo demás sin sentido, de la pulsión. Lo que Butler llama la «matriz heterosexual» puede tentarnos, con Susan Lurie, a considerar los pájaros como objetos parciales fálicos o, como una alternativa, con Slavoj Žižek, como el superyó maternal bajo una

vi. Juego con *give the bird*, mostrar el dedo anular en gesto de rechazo e ira, como diciendo «que te dem».



No al futuro

forma visible. Al resistir la seducción de tales emparejamientos de la heterogenitalidad, podríamos lograr matar esos dos pájaros de un tiro y sugerir que los pájaros de la película de Hitchcock, al joder la matriz del apareamiento heterosexual, de-subliman los ritos reproductivos de los tortolitos humanos de la película, los cuales, al igual que los productos de estos, les importan un pito.²³ Los pájaros apuntan a la pulsión de muerte que anida en el futurismo reproductivo, despreciando la domesticación que supone el romance, que es siempre el romance del Niño.

Pero hay que dejar una cosa muy clara aquí: mi posición no es igualar a los pájaros con la homosexualidad ni sugerir que pueden ser entendidos como «significando» el deseo entre personas del mismo sexo. Tampoco la película de Hitchcock es, tal como yo la interpreto, una alegoría de la salida del armario gay. En la medida en que los pájaros cargan el peso de la *sinthomosexualidad*, que apunta a disociar la heteronormatividad de su propia implicación en la pulsión, sería más exacto, de hecho, decir que el significado de la homosexualidad está determinado por lo que la película representa en *ellos*: es decir, la descomposición violenta del significado, la pérdida de la identidad y la coherencia, el acceso no natural a la *jouissance*, que encuentran su expresión perfecta en el eslogan ideado por el mismo Hitchcock para la publicidad de la película, «Ahí viene *Los pájaros*».²⁴

A pesar de que participa del pacto narrativo de la futuridad a través de su promesa de algo, en la frase de Wordworth, «lo que siempre jamás está por ser», al mismo tiempo este eslogan apunta a un advenimiento radical sin reserva que se agota a sí mismo impróvidamente, no manteniendo nada en resguardo para mañana y rehusando, por lo tanto, toda fe en el tipo de inteligibilidad narrativa al que Hamlet, por ejemplo, difiere

cuando se contiene de diferir su destino: «Nada de eso, no creo en presagios. Hasta en la caída de un gorrion interviene una providencia especial. Si es esta la hora, no está por venir; si no está por venir, esta es la hora; y si esta es la hora, vendrá de todos modos. No hay más que hallarse prevenido»^{vii} (126). Los gorriones caídos de la película de Hitchcock —y la película especificará que son gorriones los pájaros que caen por la chimenea de los Brenner como un flujo vivo de hollín o desperdicio, convirtiendo el significado, en donde creemos que habitamos, en caos, y suciedad y muerte— derivan, en su devenir de presente progresivo, en la constancia de la *jouissance* a la que ahora salen (del armario), a lo que «no está por venir», en palabras de Shakespeare, ya que venir se convierte en su ser.²⁵ Exponiendo la impropiedad latente que conforma las estructuras de lo propio al incrustar la violación gramatical justo en la lógica de la gramática misma, «Ahí viene *Los pájaros*» anticipa la economía libidinal de la película al descolocar nuestra anticipación del simple sentido sintáctico o narrativo. El eslogan folia con la cópula, lo que significa que el significado se cae a pedazos, anunciando de este modo la amenaza de *Los pájaros* a la teleología narrativa del sujeto, constituido siempre a *expensas* de la *jouissance*, al coste de una involuntariedad violenta, es decir, la presión pulsante de un advenimiento, en cuyos estertores el sujeto del significado solo puede también caerse a pedazos.²⁶ Al atrincherarse como lo hace en la trinchera del sujeto que la *jouissance* ha excavado, el eslogan alude a una fisura que desgaja la sintaxis de la realidad social al igual que el eslogan mismo parece desgajar el acuerdo entre

vii. Edición de *Hamlet* de la Universidad de Antioquía, Colombia, 2010.

el sujeto y el verbo. «Venir»^{viii} entra entonces en conflicto con la predicación del sujeto de un futuro por venir, y *Los Pájaros*, como el lugar de este conflicto, no en menor medida que los pájaros que le dan cuerpo, agrade nuestra fe en el futuro, es decir, la gramática generativa de la generación, al advenir en lugar de la pulsión de muerte, en cuyo puño, en cuanto advenimos, nos malogramos, o llegamos, lo que viene a ser lo mismo al final, a un lugar como Bodega Bay.^{ix}

Qué lugar tan perfecto para que un par de tortolitos construya su nido. Definido, de manera alegórica, en oposición a San Francisco, el sofisticado centro urbano descrito por Cathy, citando a su hermano Mitch, como «un hormiguero al pie de un puente», Bodega Bay podría representar el concepto de belleza natural como tal si no fuera por el hecho de que sus escenarios naturales tienen el hábito peculiar de metamorfosearse en efectos cinemáticos claramente no naturales. Una y otra vez, y en momentos cruciales, sus vistas se aplanan en escenografías obvias o desrealizadas por el artificio fílmico, como, por ejemplo, cuando Melanie está cruzando el lago hacia la granja Brenner; o cuando ella y Mitch comparten sus pensamientos y una bebida antes de que las gaviotas interrumpen la fiesta de Cathy; o cuando Melanie y Annie, habiendo abierto la puerta para descubrir un pájaro sin vida, miran hacia arriba a la luz de la luna que debía haberles ayudado a no perderse; o cuando Melanie, al divisar un cuervo mientras planea para posarse cerca de la escuela, sigue su descenso y descubre que el parque de recreo está cubierto de pájaros. En el corazón

viii. Juega varias veces en todo el párrafo con el sentido sexual de *coming* (correrse), mezclado con el sentido de venir, advenir, porvenir, llegar a, etc.

ix. Es el pequeño pueblo de California donde se rodó *Los pájaros*, y donde transcurre la película.

de todos estos episodios radica una anunciación aviar que no trae consigo buenas nuevas ni una concepción milagrosa. En su lugar, al augurar lo funesto a Bodega Bay y a aquellos que tienen ahí su morada, estos pájaros exponen la idea mal concebida en la que se sostiene su realidad: la idea mal concebida de que la concepción misma puede asegurar el mantenimiento del orden Simbólico del significado, al representar la verdad, y preservar, bajo la forma del futuro, la perspectiva de redimir algún día la pérdida primitiva que hace imposible la relación sexual e impide al sistema signifiante de llegar jamás a una clausura.

La política del futurismo reproductivo, la única política que nos es permitido conocer, organiza y administra una economía del sentimentalismo aparentemente autorreguladora, en la que la futuridad viene a significar el acceso a la realización del significado, tanto prometido como prohibido por el hecho de nuestra formación como sujetos del signifiante. En tanto que figura para la suplementariedad, la lógica de restitución o compensación que sostiene nuestra investidura en los diferimientos que demanda la cadena signifiante, el futuro reserva la esperanza de una descomposición final de la fractura inicial, o sea el momento constitutivo de división por medio del cual el signifiante es capaz de nombrarnos en la subjetividad; y ofrece esa esperanza al movilizar una fantasía de inversión temporal, como si el futuro estuviera comprometido en resarcir esa pérdida que solo puede repetir. Siguiendo el ejemplo del análisis que De Man hace de «La Tarea del Traductor», de Walter Benjamin, vemos que el futuro puede abordar la temporalidad solo bajo el modo de la figuración porque la futuridad sustituye un destino lingüístico más que uno temporal. De acuerdo con De Man, «La dimensión de futuridad no es temporal, sino lo correlativo al patrón figural y al poder disyuntivo que

Benjamin localiza en la estructura del lenguaje». Esa estructura, tal como De Man la interpreta, requiere del movimiento perpetuo de lo que llama «un deambular, una *errance*, y «este movimiento, esta errancia del lenguaje que nunca llega a su marca», es solo la historia misma, para Benjamin, generando, en palabras de De Man, «esta ilusión de una vida que es sólo una vida después de la vida». ²⁷ Al confundir la realidad lingüística con la fenoménica, esa ilusión, que convoca a la historia desde el vacío del «poder disyuntivo» interno a toda «estructura del lenguaje», nombra la fantasía de una realidad social a la que el futurismo reproductivo nos compromete a todos.

Solo esta reducción violenta de la realidad al estatuto de una ilusión, el resultado de acercarse a la historia, con De Man, en tanto una retórica o poética más que como actual dialéctica de la realización final del significado a través del tiempo, es llevada a encarnarse en Bodega Bay, en la figura de los pájaros. No es que yo desee definirlos como un mero del deslizamiento del signifiante, imitando respuesta de Hamlet a Polonio, como si se fuera realmente incapaz de distinguir un halcón de un serrucho cuando este le preguntó qué leía, diciendo yo «Pájaros, pájaros, todo pájaros^x» Pero lo que quiero argumentar es que los pájaros de Hitchcock, en la especificidad de su encarnación, resisten, tanto dentro como fuera de la película, a la determinación hermenéutica, y lo hacen al portar, en la atmósfera figural que atraviesan volando, la fuerza de una poética que nunca está completamente contenida por un reclamo hermenéutico, en donde «poética», tal como el término es utilizado por De Man, identifica un «procedimiento formal

x. Chiste del autor que hace referencia a la respuesta que da Hamlet a Polonio cuando este le pregunta qué lee: «Palabras, palabras, todo palabras.» (Acto II, escena VII).

considerado independientemente de su función semántica».²⁸ Al identificar este excedente de «procedimiento formal» que habita y excede (y de este modo amenaza con frustrar) el imperativo de generar significado, los pájaros podrán golpear persistentemente contra él, pero están destinados, sin embargo, a volar *a través* y no *desde* el medio del significado al que advienen solo para significar su degeneración. Aunque nuestra fe en la realidad social hace que esa realidad parezca tan natural como el mismo aire que respiramos, el exceso radical que connotan los pájaros, al igual que la iteración constante y la acumulación de narrativas heterosexualizantes —narrativas sociales y políticas, así como literarias o estéticas— remite a una pulsión que elude todo esfuerzo por formular su significado.²⁹ La insistencia formal de la pulsión, de hecho, tiene el efecto de *deformar* el significado, en la medida en que muestra cómo el privilegio absoluto acordado a la «función semántica» sirve como mecanismo privilegiado para mantener la colectiva «ilusión de una vida». Al expresar la no inteligibilidad de este mecanismo formal o pulsión, los pájaros dan lugar al colapso de una realidad naturalizada ideológicamente en los diversos apoyos artificiales que están montados para mantenerla.

Si esto parece imponerle a *Los pájaros* un peso de implicación lingüística bajo el cual la película misma debe colapsar, entonces tal vez deberíamos tener en cuenta que Melanie, como le anuncia orgulosamente a Mitch, está en realidad matriculada en Berkeley en un curso de Semántica General. Más aún, la película empieza con ella dirigiéndose hacia la Tienda de Mascotas de Davidson, donde espera encontrar un pájaro mina que ha encargado como regalo para su tía, un regalo de broma, como pronto sabemos, ya que su meta es escandalizar a su conservadora tía al enseñarle al pájaro algunas «palabras» que Melanie ha aprendido en la escuela. En términos

narrativos, el pájaro mina demostrará ser una pista falsa, pero solo porque es sometido a un intercambio simbólico con los tortolitos —una variedad de loro, aunque muy pocos periquitos son capaces de hablar—, que son puestos en escena para significar el potencial significante inherente a lo «natural»; esto es, reflejan la determinación humana para hacer que el mundo responda a y en la voz de los sujetos que se dirigen a él. Al hacer esto, confirman el orden mismo del significado *en tanto* natural, el cual coincide, aunque no por casualidad, con la lógica heterosexualizante que torna inteligible el mundo y al sujeto a través de la promesa de su terminación mutua en el Uno de la relación sexual.

No debería ser una sorpresa, por lo tanto, que los tortolitos de Melanie escenifiquen de modo muy evidente la naturalización del significado humano, en el momento en que la película parece estratégicamente personificarlos como niños. Me refiero a la secuencia en la que Melanie está de camino a Bodega Bay, con las llantas de su coche deportivo chiriendo cuando ella toma demasiado rápido cada curva de la carretera. La cámara dirige nuestra atención a los tortolitos que están junto a ella en su jaula, sus cuerpos balanceándose a la izquierda y a la derecha cada vez que el auto toma una curva (ver figura 43). Este episodio busca y provoca nuestra sonrisa, y nos muestra a los periquitos en el plumaje connotativo de su pequeñez y dependencia. Esto es, se les interpreta igual que como Melanie interpreta al chico que chifla: como «lindos». Pero la labor ideológica de «ser lindos», aunque recae más frecuentemente en el más pequeño, no impone una carga insustancial en una cultura donde ser lindo facilita un no reconocimiento general de la sexualidad (el cual siempre pone implícitamente en peligro los ideales de la socialidad y del goce comunal), en tanto, al menos en la forma dominante

No al futuro

de reproducción heterosexual, asegurando la realidad colectiva que, por lo demás, amenaza con destruir.³⁰ Entonces, al estar encuadrados visualmente como niños y al servir como figuras para la ideología romántica que convierte a los amantes mismos en niños para explicar (es decir, para elidir) cómo los niños son producidos (consideren el sino de Cupido, quien, a pesar de su vínculo apasionado con Psique, es representado en imagen como impúber), los periquitos, eclipsados por el pájaro mina cuyo lugar narrativo toman, son obligados de este modo a decir la verdad de una Semántica General. Ellos significan aquí en tanto figuras *del* significado —más precisamente de la domesticación, de la colonización, del mundo *por* el significado— en la medida en que al ser lindos repiten y refuerzan la significación del Niño, del cual aun los animales más tontos son «naturalmente» capaces de hablar.

Pero ¿cómo podrían estos tortolitos, cuyo mismo nombre [*lovebird*] los casa no solo uno con el otro, sino también, en el proceso, con la naturalización del amor heterosexual, anticipando la violencia voraz con la que sus amigos de plumaje fino se divorciarán —inesperadamente, de la nada— de esa naturaleza que están destinados ideológicamente, y de manera poco natural, a significar? ¿De qué otra manera sino con la erupción o, como lo he llamado, el advenimiento, de algo contra natura implícito siempre en ellos desde el principio, algo que podríamos vislumbrar, por ejemplo, en la pregunta que Cathy lanza (camuflada solo en parte por su calculada coartada de ser lindos), que demanda que los tortolitos enuncien su significado compulsivo aún más alto: «¿Hay un hombre y una mujer? No puedo distinguir cuál es cuál».³¹ Melanie, a quien ella dirige su pregunta, la esquivo con una risa incómoda y un displicente, «Bueno, lo supongo». Pero ¿y qué si su suposición estuviera equivocada? ¿O qué si, todavía más perturbador, su



respuesta fuera cierta *literalmente*? Es decir, ¿qué pasa si el principio estructurante, la lógica formadora de mundo de la significación heterosexual fuera meramente una *suposición*, meramente un *planteamiento*, como De Man diría, y no estuviera, por lo tanto, implicado con la necesidad referencial de un «significado»? Después de todo, como De Man nos recuerda, «el lenguaje plantea y el lenguaje significa...», pero el lenguaje no puede plantear el significado». ³²

La pregunta de Cathy *solo* puede cobrar sentido al ensombrecer con la duda el principio subjetivador que coloca el significado mismo en la estructura de la diferencia sexual; el principio, por ejemplo, que resuena inicialmente en el silbido con el que tanto el chico como la película interpretan la diferencia sexual en tanto auto-evidente. Sin ser ninguna cabeza de chorlito, Cathy debe comprender que los tortolitos, en su igualdad, en su aparente intercambiabilidad, resisten, o sugieren una resistencia, a esta dispensa heterosexual al sugerir la inteligibilidad inherente a la diferencia sexual misma. Podríamos incluso escuchar en su pregunta un eco no intencional a Proust, cuyo narrador en *Sadoma y Gomorra* recalca, mientras observa a Charlus y Jupien haciendo poses en un esfuerzo por llevar su mutuo lígüe hacia un puerto algo más íntimo, «se hubieran dicho dos pájaros, macho y hembra; el macho, tratando de avanzar, sin que la hembra Jupien respondiese ya a este manejo con el menor signo, sino mirando a su nuevo amigo sin asombro, [...] y se contentaba con alisarse las plumas». ³³ Para los tortolitos anatómicamente indistinguibles, «macho» y «hembra» son atributos posicionales despojados desde el inicio de toda evidencia para el lector (ocasionando la necesidad de especificar a Jupien por el nombre como el ave «hembra»); aun así, la presencia posicional de acicalarse —parte pavo real, parte buitre— introducida por la posibilidad misma de imagi-

nar a dos tortolitos del mismo sexo, se cierne en la atmósfera que la pregunta de Cathy, a pesar de su «inocencia», amenaza con hacer pesada. Porque esa pregunta, inocente cucú al ser cuestionada por el emparejamiento heterosexual, repite como loro lo que todos se preguntan en cuanto a lo que concierne a las parejas del mismo sexo, o sea, el significado de todos los emparejamientos tales al ser emparejados con el significado que solo a la heterosexualidad se le permite determinar y confirmar.

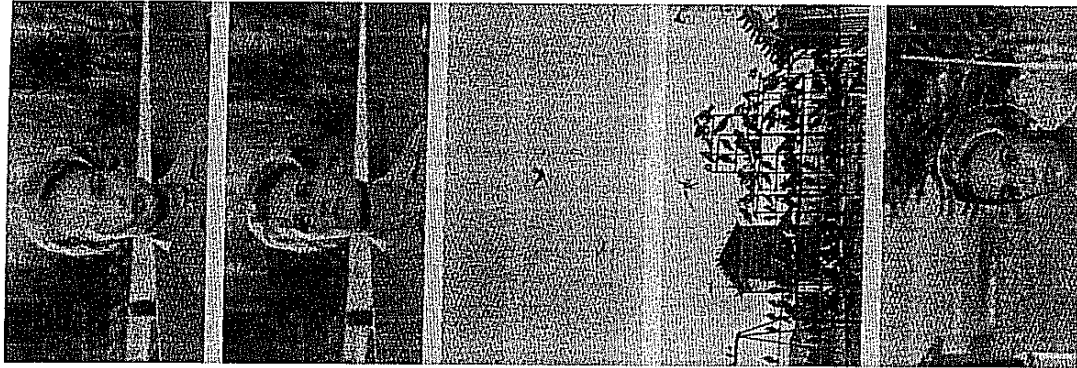
Si estos tortolitos, al igual que en la época de mudar de plumas («un tiempo particularmente peligroso», como Melanie le dice a un Mitch escéptico), son imaginados, con la duda de Cathy, dejando caer sus abalorios y plumas al mismo tiempo, ¿de qué otra manera podrían advenir en la fantasía de vida colectiva de Norteamérica de alrededor de 1963, que como miembros de esa tribu reproble de depredadores siempre al acecho, que parecen cuervos carroñeros en los habituales impermeables oscuros de su especie, que se juntan en parques públicos y patios de escuela aguardando el momento propicio para agarrar a un chiquillo inocente con el piquito que todos, incluso el picoteador mismo, perciben como el beso de la muerte? En tanto pájaros de mal agüero condenados a tales apareamientos infructuosos al vuelo, estas aves rapaces que, como es bien sabido, se alimentan de las crías que ellos mismos no son capaces de producir, podrán merecerse el título de «degenerados» por su antipatía tal a la generación y por su práctica, en su lugar, de una *jouisance* indiferente a la supervivencia social. No es que la escena en la escuela, tal vez la más famosa de la película, esté destinada a «significar» alegóricamente un escenario como este. Los cuervos, a diferencia del pájaro mina, resisten la demanda que nos dirigen; al no ser ningunos soplonos, no hablarán. ³⁴ Si vuelan de cara

al significado, lo hacen sin embargo sobre alas que son incapaces de mudar los significados con los cuales se han empleado, alas que golpean al ritmo firme e incesante de la pulsión («Es que nunca paran de migrar?» pregunta una agotada Annie Hayworth) y reducen la esperanza de futuridad a nada más que la repetición vacía, a la promesa de reproducción del advenimiento constante de la *jouissance*, como para confirmar el valor, sobre todo, del pájaro en mano.

Aunque aprendamos otras cosas al ir a la escuela en la escuela de Hitchcock, seguramente nos ha de deslumbrar la estructura de esta escena de instrucción realizada de manera brillante, esto es, deslumbrados por la forma tan estricta como, en un golpe maestro, él la construye al restringir el juego de su cámara a patrones de repetición formal. A lo largo de su carrera cinematográfica, por supuesto, Hitchcock era capaz de producir ansiedad al cortar rítmicamente entre imágenes de personas o cosas que iban a causar una explosión, algunas veces literalmente, cuando convergían. Esta secuencia parece alegorizar dicha repetición rítmica al producir una rima o analogía entre, por una parte, el control formal del director (incrementando el nivel de tensión al cortar repetidamente las tomas de Melanie, que se muestra en un plano de acercamiento cada vez más corto, a tomas de los pájaros mientras se juntan en el parque de juegos detrás de ella) y, por el otro, la tematización que dicho formalismo provoca (visualizando la noción de incremento mediante la multiplicación de los cuervos). Así como el cigarro, al que Melanie da caladas profundas y ocasionales de manera distraída, se quema, del mismo modo que la mecha encendida de una bomba, el tiempo y la esperanza del futuro se hacen humo ambos, mientras observamos más y más pájaros, indistinguibles, todos tan similares unos a otros como clones, arder en llamas igual que los anti-tipos visua-

les del futuro reproductivo que los niños, ellos mismos como figuras del incremento, deberían significar y garantizar.

Los niños, a pesar de ser escuchados, pero no vistos en esta secuencia, convertidos ahora en pájaros cantores, triangulan la relación de Melanie con los cuervos, prestando sus voces a una música que sirve, no en pequeña medida, a subrayar las repeticiones formales de la escena. Los versos que cantan perversamente giran del sentido al sinsentido, atrás y adelante, sin ninguna dirección clara, mezclando fragmentos narrativos que aluden al fracaso de la domesticidad heterosexual («Me casé con mi esposa en el mes de junio»; «Ella se peinaba una vez al año»; «Con cada golpe ella derramó una lágrima»; «Le pedí a mi esposa que limpiara el piso»; «Ella me dio mi sombrero y me mostró la puerta») con repeticiones incrementales de sonidos insistentes, sugestivos y, por último, sin sentido («Risi-tii, rosl-tii, ahora, ahora, ahora»; «Risl-tii, rosl-tii, heydonidosl-tii, cualidad rústica, risl-tii, rossl-tii, ahora, ahora, ahora»). La fórmula de la canción (o su falta de ella) la vuelve, en principio, infinita: los versos se repiten en desorden, sílabas sin sentido se expanden y contraen. Sólo por esa razón, tiene el efecto de marcar el tiempo en esta escena: midiendo y prolongando el diferimiento de la misión de Melanie en la escuela (ha venido a recoger a Cathy para tranquilizar así a Lydia) y para identificar dicho diferimiento con la temporalidad misma. El orden de la futuridad narrativa en lugar de la cual los niños vienen a sostenerse, se sostiene así, con esta canción, expuesto en tanto que atando a una estructura de repetición, una estructura que, como el soporte formal del significado de la realidad social, está necesariamente siempre inaccesible al alcance de toda significación misma. Su exceso formal, que no es tomado en cuenta en la economía doméstica del significado, delata —igual que la canción infantil, o los



cuervos— la fuerza obstinada de una pulsión que rompe, una y otra vez, como las oleadas pulsantes en las que los ataques de los pájaros parecen venir, en contra y dentro de la realidad que el significado intenta erigir frente a ella.³⁵ Por ello, tal vez no debería sorprendernos demasiado que, cuando Melanie se gira y descubre a los cuervos, congregados en masa como si aspiraran a materializar lo sublime matemáticamente kantiano, Hitchcock encuadre su plano de reacción contra un fondo meticulosamente desrealizado, evocando con esto la desrealización efectuada por los pájaros cuando suscitan la compulsión a la repetición, o sea la violencia intrínseca a la pulsión, que la realidad simbólica encierra en sí misma mientras la proyecta sobre los *sinthomosexuales*, quienes son obligados así a figurar la *jouissance* (ver figuras 44-53).

Así, al ir tras los niños, los pájaros, al venir, y advenir, cuando se congregan en bandada desde su percha en el patio de la escuela, parecen oscurecer el cielo como una mancha. Ellos emergen, mientras Hitchcock filma la escena, como de la misma escuela para sugerir los fantasmas no reconocidos que siempre asedian a la maquinaria social y a la ininteligibilidad en contra de la cual no prevalece ningún discurso del saber (ver figuras 54-55). Mientras que jóvenes horrorizados gritan y agitan los brazos, corriendo de regreso al refugio que piensan que sus padres y sus casas todavía les pueden proporcionar, los pájaros los dominan con garras y picos, picoteando y arañando ojos y piel con clara sed de sangre (ver figuras 56-57). «Risl-tii, rosl-tii, ahora, ahora, ahora» vuelve aquí con rabia, desenvuelta, en estas carrozas aladas que no se confortan con cernirse cerca, igual que la fuerza a gran escala de la pulsión de muerte que su repetición convoca. Al reinterpretar esta escena en un momento crucial de su ambivalencia hacia *Los pájaros*, que duró toda su carrera, Robin Wood la describió

como localizando la «debilidad» ostensible de la película en «el tratamiento somero de los niños... El fracaso notable de Hitchcock al responder a la noción de potencial renovado que ellos y la escuela podrían haber representado, con su reducción de los conceptos de educación e infancia —el futuro humano— a la reiteración automática de un canción publicitaria estúpida.»³⁶ A pesar de estar distorsionada por su ceguera al punto de reducir el «futuro humano» a la «reiteración automática», una ceguera inseparable de su propia «reiteración automática» de la lógica que siempre corona nuestra lista de éxitos ideológica (llamémosle a esa lógica «optimismo» y noten que su locus classicus es la versión de Whitney Houston del himno secular, «Creo que los niños son nuestro futuro», un himno que bien podríamos simplemente declarar nuestro himno nacional y darlo por terminado), la observación de Wood se percata, sin embargo, de lo que otras interpretaciones ignoran: la reducción de Hitchcock de la infancia, de la educación, de la realidad y del futuro mismo al estatuto de mera maquinaria, de reiteraciones automáticas—,³⁷ es decir, su reducción a las pulsiones sin sentido de la pulsión.

Si los ataques de los pájaros, como muchos sugieren, están tenidos por el deseo, poniendo en acto como agresión sexual la experiencia de la sexualidad misma, entonces estos marcan el lugar donde la sexualidad y la fuerza de la pulsión de muerte se sobreponen, exponiendo lo que Jean Laplanche llama «una especie de anti-vida en tanto la sexualidad, el goce frenético [*jouissance*], lo negativo, la compulsión a la repetición».³⁸ Con esto, ellos convocan lo que los regímenes de normatividad, de significación sexual, desacreditan: la torsión antisocial de la sexualidad como tal, reconocida luego, en tanto patología, solo en aquellos que están torcidos ellos mismos. «La sexualidad en el contexto de la familia y la procreación tiene límites

naturales» clama Alan Keyes, locutor de un programa de radio conservador y candidato esporádico de la nominación republicana para presidente. «Ella implica limitaciones, responsabilidad, disciplina y otras cosas.» En contraste, Keyes opina que «la contención contrarresta toda idea de la sexualidad que está involucrada en la homosexualidad misma, lo que es decir la sexualidad libre de limitación, libre de la convención, libre del contexto y las limitaciones de la procreación». ³⁹ Al disociar el placer reproductivo de la conmovión desenfrenada de la *jouissance* y a las dichas de la procreación de la «vivacidad violenta» de lo que, siguiendo a Lauren Berlant, deberíamos caracterizar como «el sexo en vivo», Keyes defiende la versión de historia de la heterosexualidad (sin duda, la única versión que nos han dado a leer) y plantea la sexualidad como hetero frente a la práctica heterosexual normativa, ligando el acceso al «goce frenético», o sea la pérdida de control en la *jouissance*, a una homosexualidad que está hecha para aparecer como *sinthomo*-sexualidad. ⁴⁰ Porque la sexualidad misma porta ahora la intolérable marca degradante, en tanto de-significante, del *sinthome*.

De esta manera, los pájaros, en su advenimiento, dejan que se pudra el mundo condensado en Bodega Bay porque ellos, al igual que la «Generación Homosexual» que Ken Worthy describió como «conducida y conduciendo», en un libro de 1965, «odian de tal manera este mundo que no los aceptará, que ellos, en cambio, no aceptan nada que no sea la destrucción de ese mundo». ⁴¹ «Conducida y conduciendo»: una descripción perfecta de la familia al final de la película. En un paisaje que late con pájaros volátiles, ellos se meten en el coche de Melanie, todavía aferrándose, aunque desesperadamente, a la esperanza, esa cosa con plumas en forma de los tortolitos que Cathy no soporta dejar atrás: es decir, la esperanza del futuro —del futuro *reproductivo*— que Cathy y los tortolitos afirmarían



juntos, en otro contexto.⁴² Podrá ser justamente dicho futuro al que la familia, empujados fuera de la seguridad doméstica por los pájaros, se conduce hacia el final; pero el final insistentemente «inútil» de la película nos ofrecerá solo la imagen conduciendo, o incluso de la pulsión misma, mientras que la banda sonora proporciona, en palabras de Hitchcock, un «monótono zumbido bajo... un extraño sonido artificial que, en el lenguaje de los pájaros, debe estar diciendo "No estamos listos todavía para atacar, pero nos estamos alistando. Somos como una máquina que está vibrando y podríamos comenzar en cualquier momento"» (ver figuras 58-60).⁴³

Si nos preguntamos, junto con otros críticos, a qué se dirige esta máquina hitchcockiana, podríamos debatirnos entre interpretar a los pájaros, al igual que Wood, como «una encarnación concreta de lo arbitrario y lo no predecible» o, al igual que Žižek, como «la encarnación de un desorden fundamental en las relaciones familiares». Pero dichas alternativas se juntan en la película cuando se unen también en la lógica del familiasm heterossexual. Esto es porque la anatomía que hace Hitchcock de las «relaciones de familia», en especial tal como Žižek la retrata, debería parecerse tan mecánicamente predecible al responder por la mecanicidad que conduce a los pájaros: «El padre está ausente, la función paterna... está suspendida y ese vacío es llenado por el superyó maternal "irracional", arbitrario y malvado, que bloquea la relación sexual "normal"». ⁴⁴ Al igual que el *manimism*^{xi} como lo que no vendrá, esta interpretación, promovida por la película misma, culpa a la madre del terror que desciende con los pájaros, en la medida

xi. *Manimism* en el original en inglés. Hace alusión al resultado de la *manificación*, es decir, la momificación efectuada por las mamás.

en que también la culpa de «bloquear la relación sexual "normal" [de su hijo]». A pesar de que esto tiene el mérito de ver a los pájaros, al igual que a Leonard, Silas Marner y Scrooge, como obstáculos reificados de la fantasía dominante de la relación (hetero)sexual, aparentemente no hemos progresado mucho desde la pseudo-psicología pregonada popularmente en la época en que fue hecha la película, una psicología representada por lo que deriva de las ideas recibidas de aquella época: «Kinsey nos ha brindado un retrato brutal de la madre del homossexual, con esta lista: a. Su amor sobre-posesivo durante su primera infancia y niñez, y b. Su odio subyacente hacia la esposa de él, sin importar cuán sabia, devota o sufrida pueda ser ésta». ⁴⁵ Esta versión para el mercado de masas de la etología gay podría aportarnos alguna ventaja interpretativa de la película al permitirnos finalmente darle un sentido al foular que Mitch usa bajo el suéter y dejándonos vislumbrar toda la fuerza de su insinuación cuando Annie cavila nostálgicamente en voz alta, «Tal vez nunca ha habido nada entre Mitch y *ninguna* chica» (ver figura 61). Pero los pájaros no descienden en la película de Hitchcock porque Mitch sea ligero de cascos. ⁴⁶ Ellos vienen porque lo que hacen es advenir, arbitrariamente e impredeciblemente, igual que los homossexuales que Keyes condena por promover «un paradigma de la sexualidad humana divorciado de la familia y de la procreación, y que participa solamente en beneficio de... el placer sexual y la gratificación». ⁴⁷ Esto es, ellos vienen para rastrear una conexión, tan directa como vuela el cuervo, entre el «desorden en la familia» y la ruptura, o sea la pérdida radical de familiaridad, desatada por la *joinsuance*. Por lo tanto, no es que los pájaros mismos *signifiquen* la homossexualidad, sino que la homossexualidad indica cómo figuran el rechazo radical del significado. Todo lo que invalida la carta de compromiso, la garantía, de la futuridad,

excluyendo que la esperanza la redima, o de redimirnos, debe ser marcada y, en este caso, emplumada en alquitrán, con la misma pluma que siempre lo tiñe de queer en una cultura que coloca en la *queeridad* la carga negativizadora de la sexualidad, esto es, la sexualidad como *sinthome*, como siempre *sinthomosexualidad*: la sexualidad como la fuerza que amenaza con dejar *foutu*, jodida, a la futuridad.

Cathy, Eppie, el Pequeño Tim, los hijos de Eva multiplicados constantemente con las esperanzas que se colocan en sus manos extendidas y los sueños que se leen en sus ojos siempre abiertos: ¿nos atrevemos a ver, en el final que está prohibido que sea uno, esta fila infinita de niños —una fila genética, una línea narrativa, que se extiende hasta la grieta de la pérdida—, que es ella misma la pesadilla de la historia de la cual no podemos despertar? Porque estos niños «inocentes», que nos ciegan a ver la implicación del futurismo en la ceguera de la pulsión, reproducen una fantasía colectiva, la que toca, al rehusar la negatividad que opone la naturaleza que estos niños afirman, las profundidades de esa negatividad en la violencia que conforma el rechazo mismo.

Parece que Benjamin, en sus «Conversaciones con Brecht», reconoce algo similar cuando recuerda su respuesta a Brecht, cuando este le dice:

que la vida, a pesar de Hitler, sigue, habrá niños siempre...

Pero entonces, todavía como un argumento para la inclusión de las «Canciones para Niños» en los *Poemas desde el Exilio*, algo más se afirmaba, lo que Brecht expresó mientras se paraba delante de mí en el prado, con una pasión que rara vez mostraba. «En la lucha contra ellos, nada debe omitirse. Sus intenciones no son triviales. Están planeando para los próximos treinta mil años. Monstruosos. Crímenes

No al futuro

monstruosos. Nada los detiene. Atacan todo. Cada célula se encoge bajo sus golpes. Es por eso que ninguno de nosotros puede ser olvidado. Ellos deforman al bebé en el vientre de la madre. No debemos dejar fuera a los niños, bajo ninguna circunstancia.» Mientras él hablaba sentí una fuerza que actuaba sobre mí que era igual a la del fascismo; quiero decir un poder que tiene su fuente, no menos profundamente que el fascismo, en la historia.⁴⁸

Al no ser menos profundas sus fuentes en la historia puesto que no son *diferentes de* las del fascismo, esta «fuerza» que actúa sobre Benjamin, este «poder» no identificado, podría ser visto como lo que he llamado «el fascismo del rostro de un bebé», que nos sujeta a su autoridad soberana en tanto figura de la política misma (esto es, de la política bajo su forma radical de futurismo reproductivo), cualquiera que sea el rostro que una política particular dé a ese bebé: ario o multicultural, el de un Reich de treinta mil años o el de un horizonte de inclusión democrática que se extiende por siempre. Lo que no quiere decir que la diferencia de esos programas políticos no haga una diferencia, sino más bien que ambos, *en tanto programas políticos*, están programados para reificar la diferencia y asegurar de este modo, bajo la forma del futuro, el orden de lo mismo. Y esto, como hemos visto en *Con la muerte en los talones*, ocasiona la emergencia de la historia mediante la dialéctica del deseo, produciendo una temporalización que genera, al igual que la «estructura de la alegoría», según De Man, la narrativa como el movimiento constante de y hacia la inteligibilidad.⁴⁹

Sin embargo, dicha historia, como Lacan y De Man la entienden, de maneras bastante diferentes, «de atañe estrictamente al orden del lenguaje», cuya «disyunción permanente» o su falta determinante efectúa la «ilusión de una vida» en res-



puesta al movimiento interminable hacia la clausura del significado en lo Simbólico. Si esta es la historia, a cuya supervivencia debemos, como humanos, comprometernos siempre; o es la historia mediante la cual, de modo catacrésico, esperamos primero ganar reconocimiento *como* humanos, entonces haríamos bien en recordar las palabras de De Man sobre el concepto de historia de Benjamin: «Lo que Benjamin llama la historia es una errancia del lenguaje, esta ilusión de una vida que sólo es una vida después de la vida. En cuanto tal, la historia no es humana, puesto que atañe estrictamente al orden del lenguaje; no es natural, por la misma razón; no es fenomenológica, en el sentido en que ninguna cognición, o sea un conocimiento sobre el hombre, puede ser derivada de una historia que como tal es puramente una complicación lingüística; y no es tampoco realmente temporal, puesto que la estructura que la anima no es una estructura temporal».⁵⁰

Más que expandir el alcance de lo humano, como sugiere Butler por Antígona, podríamos, junto con Leonard y los pájaros, insistir más bien en ampliar lo *inhumano*, o extender lo que, en su exceso, en su ininteligibilidad, expone a lo humano mismo como siempre una catacrésis no reconocida, una persiana que colocamos frente a la violencia deliberada que marca su imposición. «No hay, en un sentido muy radical», escribe De Man en su ensayo sobre Benjamin, «algo que sea lo humano. Si uno habla de lo inhumano, el fundamental carácter no humano del lenguaje, uno habla también de la fundamental no definición de lo humano como tal». Este borramiento de lo humano está implicado, para De Man, en la noción de Benjamin de *reine Sprache*, la cual, aunque es interpretada comúnmente en términos de lo sagrado o divino, designa para Benjamin, según De Man, «un lenguaje completamente falto de cualquier tipo de función significativa, el len-

guaje que sería significativo puro, que estaría completamente falto de toda función semántica en absoluto».⁵¹ Al poner un fin permanente a la esperanza de Melanie de una Semántica General, dicha *reine Sprache* es un lenguaje tan absolutamente inhumano y sin sentido que solo podría sonar al oído humano como el chillido del ruido blanco, como las señales aleatorias que rastreamos con los radiotelescopios que apuntan al espacio, o quizás como el sonido creado electrónicamente con el cual Hitchcock finaliza *Los pájaros*.

En aquello que él llamó «un monótono zumbido bajo», cuyo sonsonete podría recordarnos la «respuesta monótona» del telar de Silas Marner, por el sonido «extraño y artificial» que lleva la película de Hitchcock a su «final» «inútil», escuchamos, si no el canto de las sirenas, por lo menos el gorjeo de la futuridad. La máquina acelera; la máquina vibra; la familia conduce a través del peligro; y algo implacable, negador de vida, hostil a «nuestros» niños, obra para reducir el imperio del significado a la estática de un zumbido eléctrico. Nosotros, los *sinthomosexuales* que figuramos a la pulsión de muerte de lo social, debemos aceptar que seremos vilipendiados en tanto que agentes de aquella amenaza. Pero «ellos», los defensores de la futuridad que hierven por negar nuestra negatividad, son ellos mismos, aunque sin saberlo, también sus agentes secretos al reaccionar, en nombre del futuro, en nombre de la humanidad, en nombre de la vida, a la amenaza de la pulsión de muerte que figuramos con la ráfaga violenta de una *jouissance* que solo los devuelve, irónicamente, a la pulsión de muerte, a pesar de sí mismos. El futurismo nos vuelve a todos *sinthomosexuales*, no humanos.

Entonces, no deberíamos descartar como una coincidencia que el lema que expresa mejor nuestra actual cautividad en la lógica del futurismo y sirve como puente entre la izquierda

y la derecha en la escena política norteamericana es uno que los *sinthomosexuales*, al igual que los pájaros de Hitchcock, podrían respaldar también: «No dejen atrás a ningún niño». Sin embargo, cuando los *sinthomosexuales* lo repiten, sacan a relucir lo que tiene de «imposible, de inhumano»: un exceso agobiante y destructivo atado a su sentimentalismo piadoso, una sobredeterminación que delata el lugar del núcleo de la ironía que el futurismo trata de alegorizar como narrativa, como historia. El régimen político del futurismo, incapaz de escapar a lo que abyecta, lo niega en tanto la negación del significado, del Niño y del futuro que presagia el Niño. Al intentar evadir lo Real insistente que siempre pulsa en su sangre, el futurismo mece cariñosamente la cuna de la vida al batir de los infinitos golpes que dirige a los *sinthomosexuales*. En algún lugar, alguien más será golpeado salvajemente y abandonado para morir —sacrificado a un futuro cuyo palpitar prosigue, como un pulso o un corazón— y otro cadáver será abandonado como un espantapájaros destrozado para asustar a los pájaros que se congregan ahora mismo, que baten sus alas y que, al igual que la pulsión, siguen llegando.

(ENDNOTES)

1. HEWLETT, Sylvia Ann y WEST, Cornel, «For Mothers, It's No Paradise», *Boston Sunday Globe*, 10 de mayo 1998, C7. Quiero dejar claro que mi disputa con este artículo no es con las sugerencias particulares que ofrece para mejorar las vidas de las mujeres y madres trabajadoras que están mal pagadas; más bien, mi disputa es con la ideología invocada para naturalizar y promover estas sugerencias.
2. FINK, Bruce (1997): *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*, Mass.: Harvard University Press, Cambridge, pág. 211.
3. En el seminario *La Ética del Psicoanálisis*, Lacan le dice a su público: «A ese lugar, uno de ustedes, hablando de lo que intento mostrarles en *das Ding*, lo llama, de un modo que me resulta bastante bonito, la vacuola». Y observa a continuación: «En efecto, ¿dónde es creada verdaderamente la vacuola para nosotros? En el centro del sistema de los significantes, en la medida en que esa demanda última de ser privado de algo real está ligada esencialmente a la simbolización primitiva que cabe enteramente en la significación del don del amor». Jacques Lacan, *La Ética del Psicoanálisis*, pág. 184.
4. «Murder Charges Planned in Beating Death of Gay Student», 12 de octubre de 1998, CNN Interactive, <http://www/cnn.com/US/9810/12/wyoming.attack.03>.
5. Vale la pena notar, en este contexto, que menos de dos semanas después del asesinato de Shepard, *The New York Times* hizo un reportaje sobre el esfuerzo en Fort Collins, Colorado (donde está el hospital en el que Shepard murió), por incluir la orientación sexual como una categoría protegida en su ordenanza sobre antidiscriminación. El artículo incluía la siguiente frase que describe una de las respuestas provocadas por la distribución de materiales que apoyaban esa adición a la ley: «Yo estaba repartiendo pegatinas en la ruta del desfile y un niño extendió su mano pidiendo una», recordaba Bob Lenk, portavoz del grupo que promovía el cambio en la ordenanza. Su madre dijo, «Usted le pone eso y yo le rompo el brazo.» James Brooke, «Anti-Bias Effort Roils City Where Gay Man Died», *The New York Times*, 28 de octubre de 1998, edición vespertina, A16.
6. BROOKE, James, «Gay Man Dies from Attack, Fanning Outrage and Debate», *The New York Times*, 13 de octubre de 1998, edición vespertina, A17.
7. Por ejemplo, consideren el siguiente pasaje, que apareció en *í.e.*, una revista digital publicada por el Family Research Council (Consejo para la Investigación

sobre la Familia), en el mismo mes en que Mathew Shepard fue asesinado: «La homosexualidad no es meramente una preferencia personal inofensiva. Se trata de un estilo de vida que involucra tener sexo con otra persona del mismo género. Más frecuentemente de lo que cualquiera admite, se trata de la promiscuidad, e incluso de la violencia. Se trata de una conducta no natural, no segura y no saludable». Laurel L. Cornell, «Coming Out of Homosexuality: What's This All About», octubre de 1998, <http://www.frc.org/ic98j.html>.

8. CROWTHER, Bosley, «*The Birds*: Hitchcock's Feathered Friends Are Chilling», *The New York Times*, 1 de abril de 1963, pág. 53.
9. KARSIS, Robert E. (1992): *Hitchcock: The Making of a Reputation*, University of Chicago Press, Chicago, pág. 65.
10. HITCHCOCK, Alfred, «It's a Bird, It's a Plane, It's... *The Birds*», publicado originalmente en *Take One* I, no. 10 (1968): 6-7; reimpresso en 1995 en *Hitchcock on Hitchcock*, ed. Sidney Gortlieb, University of California Press, Berkeley, pág. 315.
11. HITCHCOCK, Alfred, entrevistado en «Just one Hitch», citado también en Camille Paglia, *The Birds* (1998): British Film Institute, London, pág. 88.
12. WOOD, Robin (1989): «*The Birds*», en *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia University Press, New York, págs. 153, 154.

13. En su otra soplifera y fiel adaptación de *Harry Potter y la piedra filosofal* (2001), el director Chris Columbus se desvía de la letra del texto de J.K. Rowling en una escena temprana que alude directamente a la película de Hitchcock. Criado por sus tía y tío Dursley, monstruos de la normatividad, la primera frase de la novela: «El Señor y la Señora Dursley, del número cuatro de Privet Drive, estaban orgullosos de decir que eran perfectamente normales, y muy agradecidos por ello» [1], da a entender que sus padres murieron en un accidente de coche cuando él era pequeño, en realidad, eran magos que fueron asesinados por el malvado Lord Voldemort (un *simhomosexual*, poco importa lo que puedan revelar futuros volúmenes de la serie), y el joven Harry, al igual que Cathy Brenner, encuentra algo que se le ha dejado de improviso cuando se acerca su undécimo cumpleaños. En el caso de Harry, se trata de una carta, que los Dursleys se ingenian para coger y quemar antes de que él pueda leerla. Esta carta robada, una copia de la cual, al llegar al Privet Drive al día siguiente, encuentra un fin similar, se convierte en tres más al día siguiente y en doce más después de eso. A diferencia de la película de Columbus, la novela no dice nada acerca de la razón por la cual aparecen

estas cartas, aunque sí da una base, por medio de la alusión, para la decisión del cineasta acerca de cómo esa omisión debe ser reparada:

«No hay correo los domingos», [el Señor Dursley] les recordó alegremente mientras ponía mermelada en su periódico. «Hoy no llegarán las malditas cartas». [...]

«Algo llegó zumbando por la chimenea de la cocina mientras él hablaba y le golpeó con fuerza en la nuca. Al momento siguiente, treinta o cuarenta cartas cayeron de la chimenea como balas. Los Dursley se agacharon, pero Harry saltó en el aire, tratando de atrapar una» (20).

Si las cartas toman el lugar de los gorriones invasores que se desparan por la chimenea de casa de los Brenner en la noche del undécimo cumpleaños de Cathy, la película aprovecha esto astutamente para explicar su llegada en primer lugar. El director, en una serie de escenas interpoladas, muestra búhos, volando adápticamente de día, que llevan las cartas al hogar Dursley y se posan en tejados cercanos y en automóviles como si esperaran una respuesta. Antes de que la chimenea escupa sus múltiples misivas esa funesta mañana de domingo, Harry, al vislumbrar algo que revolotea por la ventana, abre la cortina para ver qué es. Justo en ese momento, el director, en vez de insertar la toma esperada que retrata el punto de vista de Harry, corta a una toma abierta de Harry en la ventana, pero desde el otro lado, y encuadrado por la casa de los Dursley, con el césped y el auto, todos cubiertos por una plétora de pájaros, igual que el parque de juegos de Hitchcock. Las citas son de J.K. Rowling, *Harry Potter y la piedra filosofal*, Salamandra, Barcelona, 1999.

14. El hecho de que las celebraciones de cumpleaños estén determinadas por la ideología de la necesidad reproductiva está subrayado por una frase que apareció, en un contexto sin relación alguna, en las páginas de *The New York Times*. Al evocar el terror genocida llevado a cabo por los Jemeres Rojos, un artículo sobre una fotografía de Camboya durante los años del régimen de Pol Pot empieza diferenciando el registro fotográfico dejado por esa dictadura y los usos que se da normalmente a la fotografía en el Mundo Occidental: «Aquí no hay fotografías de bodas. No hay bebés. No hay cumpleaños». Seth Mydans, «Khmer Rouge Photography: Smiles Were Rare», *The New York Times*, 24 de enero de 1999, sección 4, pág. 5. La trayectoria evocada por esta oración es la de la narrativa organizadora (y heterossexualmente insistente) que forma la conexión entre el significado y la subjetividad. Entonces, mientras que el undécimo cumpleaños de Cathy pudiera ser interpretado por algunos como marcando el comienzo de

su maduración sexual (una posibilidad que será reforzada por su deseo de unos tortolitos como regalo), mi propuesta no es que este cumpleaños *particular* afirme el lazo entre la subjetividad y el imperativo reproductivo, sino que más bien esos rituales de cumpleaños como tales representan la no disociación de la subjetividad y del futurismo reproductivo. Dicho de otra manera: los cumpleaños deberían ser entendidos como lo que marcan no solo la fecha de nuestro nacimiento, sino también el *rito* del nacimiento mismo, la celebración de la reproducción.

15. Aquí, la visión del niño es alentadora, por supuesto, no solo debido a que sustituye al niño «inocente» por un adulto «libidinoso», purgando así la heterosexualidad de la mácula del sexo a través de una forma de inversión metaléptica en la que la causa es reemplazada por el efecto, sino también debido a que el niño, al desplazar de esta manera al macho adulto heterosexual, es heterosexualizado de modo tranquilizador, aun en el momento de este desplazamiento.

16. En la supuesta versión final del guion, Annie Haywarth, cuando le confiesa a Melanie su propia historia infeliz con Mitch, da un discurso, no incluido en la película, que evoca su compromiso con los niños a los que enseña en Bodéga Bay, describiéndolos como la fuente de significado en su vida, sin duda, su *raison d'être* (razón de ser): «Entraré a ese salón de clases el lunes en la mañana, y miraré a sus veinticinco caritas levantadas y cada una de ellas me dirá, "Si, dime. Si, dame por favor lo que tú tienes". (pausa) Y yo les daré a ellos lo que tengo. No tengo mucho, pero les daré cada onza de ello. Para mí, eso es muy importante. Me hace desear estar viva por un largo, largo tiempo.» *The Birds*, guion de Evan Hunter, 26 de enero 1962, toma en secuencia 202.

17. SPORO, Donald (1983): *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, Ballantine Books, New York, pág. 474.

18. Al igual que Melanie Daniels, la mujer del anuncio está encuadrada, por supuesto, como cómplice de estas energías agresivas del eros; después de todo, ella las ha «provocado» al utilizar la bebida dietética que vende el anuncio.

19. *The Music Man* (*Vinir de Iliúin*), letra y música por Meredith Wilson, se estrenó en Broadway en 1957 y fue estrenada como película en 1962.

20. *Psychois* (1960), dirigida por Alfred Hitchcock; guion de Joseph Stefano.

21. La Señora Bundy, repitiendo las palabras de Norman Bates, le dice a Melanie en Las Mareas: «Los pájaros no son criaturas agresivas, señorita. Ellos traen la

belleza al mundo». Esto recuerda una valoración similar de otra criatura del aire: «Oh, María, se necesita de un hada para hacer algo bello», como anuncia Emory en *The Boys in the Band* de Mart Crowley (Farrar, Straus and Giroux, New York, 1968), pág. 102.

22. Ver «pájaro» en el *Random House Dictionary of the English Language* (segunda edición, versión íntegra), definición 4: «Slang. Una persona, esp. Una que tiene alguna peculiaridad: *Es un pájaro raro (queer)*».

23. BUTLER, Judith (2006): *El género en disputa*, Paidós, Barcelona, págs. 10, 45-88, 161 n.6; LURIE, Susan, «The Construction of the "Castrated" Woman in Psychoanalysis and Cinema», *Discourse*, n.º 4 (invierno 1981): 52-74; ŽIŽEK, Slavoj, «Los pájaros: el superviviente materno», en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, ed. Manantial, Buenos Aires, 1994, págs. 210-217. Tanto el artículo de Lurie como el de Žižek son intervenciones importantes en el debate crítico acerca de *Los pájaros*. Mi posición no es disminuir su valor, sino localizar el binarismo heterosexualizante en el que tan a menudo se encuentra atorado el esfuerzo por leer el texto fílmico.

24. Evan Hunter, el guionista de *Los pájaros*, recuerda lo que sucedió cuando Hitchcock anunció su eslogan publicitario al equipo publicitario de Universal:

«Caballeros», dijo, «así es como vamos a anunciar la película.
¿Están listos?»

Hubo un momento de silencio de suspense, el maestro estaba trabajando. Extendiendo sus manos en el aire, Hitch dijo, «¡Ahí viene *Los pájaros*!».

Fue una genialidad pura. Una frase pegajosa aparentemente no gramatical que combinaba el humor y el suspense.

Uno de los jóvenes ejecutivos de publicidad de Universal dijo: «Perdóneme, Señor Hitchcock, ¿señor?».

Hitch se volvió hacia él.

«No quiere decir "Los pájaros *niñet*", ¿señor?» (Evan Hunter, *Me and Hitch* [Boston: Faber and Faber, 1997], págs. 76-77).

25. Al caer por la chimenea como la mugre o la mierda, igual que los reveses paródicos de Santa Claus con sus regalos sublimados más exitosamente, estos pájaros escenifican la fantasía fóbica de Hitchcock acerca de la limpieza y el desperdicio. El vendedor de Las Mareas despreciará a los pájaros en general, como criaturas «desordenadas» y la metalepsis interpreta los pájaros, fuente del des-

perdicio que cae del cielo, como un tropo del desperdicio (cayendo del cielo y hacia la visibilidad en la película), lo que es central en el texto de Hitchcock. Parodiando a *Las Pájaras* en *Máxima Ansiedad* de 1977, Mel Brooks entiende esto de manera intuitiva cuando representa gráficamente la plaga de pájaros que produce una plaga de mierda. Para una consideración más completa de la relación de Hitchcock con cuestiones de desperdicio y analidad, ver mis ensayos «Piss Elegant: Freud, Hitchcock, and the Micturating Penis», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 2, nos. 1-2 (1995): 149-177 y «*Rear Window's* Glassholes», en *Out-Takes: Essays in Queer Theory and Film*, ed. Ellis Hanson (Durham, N.C. Duke University Press, 1999), págs. 72-96.

26. La noción de advenimiento como caerse a pedazos será representada más claramente en el destino de Melanie. Ella sufre su colapso psicológico, o sea su disociación del significado simbólico, como resultado de su decisión de permanecer en Bodega Bay para la fiesta de Cathy. En este contexto, tal vez es útil recordar las palabras con las que Cathy le ruega a Melanie que se quede: «Oh ¿No podrías venir? ¿No podrías venir, por favor?».

27. DE MAN, Paul (1990): «Conclusiones: "La tarea del traductor"», de Walter Benjamin en *La resistencia a la teoría*, Machado, Madrid, pág. 81.

28. DE MAN, Paul (2007): *La retórica del romanticismo*, Akal, Madrid, pág. 288.

29. Al usar el término «heterosexualizando», no quiero sugerir que esas narrativas, de alguna manera simple y no medida, producen el deseo heterosexual dentro del cual los sujetos particulares localizan sus inversiones eróticas específicas; más bien, argumento que estas narrativas producen la heterosexualidad como el modo dominante del autorreconocimiento ideológico para las sujetos *heterosexuales* y no *heterosexuales por igual*. Ellas ponen en camino la lógica que permite al sujeto imaginar su propia realidad, brindando una trayectoria social que vigila las posibilidades de experiencias alternativas, al establecer una plantilla narrativa que articula la realidad como el campo de un movimiento obligatorio hacia la «realización» del sujeto, un movimiento que presupone y procura una alianza fundamental con la futuridad.

30. Para un análisis soberbio y profundamente influyente del anticomunalismo del eros, ver Leo Bersani, *Homos*, Manantial, Buenos Aires, 1998, págs. 140-180.

31. El sexo de un tortolito es tan difícil de determinar que algunas autoridades sugieren que solo la prueba de ADN puede resolver la cuestión con toda certeza.

32. DE MAN, PAUL (2007), «Shelley desfigurado», en *La retórica del romanticismo*, Akal, Madrid, pág. 117.

33. PROUST, Marcel (2011): *En busca del tiempo perdido*, Vol. 4, *Sodoma y Gomorra*, Alianza Editorial, Madrid, pág. 16.

34. Cualquier cosa que tengan que decir seguramente incluiría algo acerca del estatuto de las leyes Jim Crow [Cuervo] y la integración de las escuelas norteamericanas durante el fin de los años 1950 y los tempranos 1960. Tal implicación de lo racial por parte de los pájaros, sin embargo, es específica de esta secuencia, puesto que la rareza que mueve a la Señora Bundy a rechazar la posibilidad de una «guerra de aves» es que, en otro lado, los pájaros de diferentes plumas resultan estarse congregando juntos en bandada (como vemos al final de la película).

35. Al hacer los preparativos para huir de la casa que ha estado sitiada por los pájaros, Mitch enciende la radio del automóvil y escucha un informe de noticias que termina afirmando: «Parece que los ataques de pájaros vienen en oleadas, con largos intervalos entre ellos. La razón de esto no parece clara hasta ahora».

36. WOOD, Robin (1986): «Retrospective», en *A Hitchcock Reader*, ed. Marshall Deutelbaum y Leland Poague, Iowa State University Press, Ames, Iowa, págs. 39-40.

37. Sin duda no es insignificante que esta secuencia finalice después de que Melanie y Cathy, habiendo rescatado a una niña derribada por los cuervos devastadores, la guíen al refugio de un automóvil abierto. Los coches y conducir han sido, y serán, una imagen recurrente en la película, la imagen de la constancia de la pulsión misma, que nos conduce.

38. LAPLANCHE, Jean (1973): *Vida y muerte en psicoanálisis*, Amorrortu, Buenos Aires, pág. 132.

39. KEYES, Alan, *The Alan Keyes Show*, transcripción de radio del viernes 10 de julio de 1998, <http://alankeyes.com/071098.html>.

40. BERLANT, Lauren: *The Queen of America Goes to Washington City*, pág. 73.

41. WORTHY, Ken (1965): *The Homosexual Generation*, L.S. Publications, New York, pág. 184.

42. Al huir de su hogar al final de *Los pájaros*, Cathy Brenner no se lleva nada que pertenezca a su pasado, excepto a los tortolitos que figuraron su futuro: los tortolitos con que ella soñó en su cama de dosel antes de que Hitchcock denudara la facilidad pesadillesca con la que incluso el piquito más dulce, el más inocente, da lugar a la agresividad brutal de los pequeños pájaros desalmados. Al llevar a los tortolitos de la casa al coche en la jaula que no deben nunca abandonar, ella los cruza a través del umbral, no entre el pasado y el presente, como tendemos a pensar, sino más bien entre las familiares estructuras familiares en que reposa la futuridad y las aversivas incertidumbres aviares dirigidas a destrozar esas estructuras. Este acto de transportar o portar a través, al evocar la etimología de «metáfora», sugiere que la futuridad funciona para nosotros precisamente *como* una metáfora: una transferencia dirigida a dominar la proximidad aterradora de lo que no podemos saber al dar una forma Imaginaria al agujero en nuestro saber. Pero el futurismo reproductivo, la continuidad temporal prometida a través del emparejamiento de los tortolitos, es en sí mismo, como he sugerido, la jaula de los tortolitos: el espacio de la fantasía radicalmente circunscrito de lo que es siempre ya sabido, que convierte al futuro en la única cosa que nos es permitido ver; de hecho, lo convierte en el único sitio desde el cual podemos vernos *a nosotros mismos* al llenar el vacío de la mirada donde lo Real, o sea el meollo hueco de lo Simbólico, amenaza también con vaciarnos. Así, el futurismo moldea su investidura en la repetición en tanto reproducción, un valor que luego afirma en contra de las iteraciones pulsivas de la pulsión, los retornos narcistas de la «mimidad», la *jouisance* del *sinthomosexual*. Solo en el refugio garantizado por esta jaula, la realidad parece no tener costuras, con sus barrotes aparentando barrar el trauma de un encuentro con lo Real. Pero lo Real, como la película de Hitchcock deja claro, insiste sin embargo en la forma de los pájaros que vuelan de cara a la naturaleza, arañando y picoteando el orden de las formas con su constante promesa de significado: los pájaros que incluso dentro de su jaula portan todavía la marca de lo Real.

A pesar de haber sido atacada ella misma por una gaviota cuando los niños fueron atacados en su fiesta, el amor de Cathy por los tortolitos —su anhelo de tomarlos bajo su ala— preserva la esperanza de un futuro que ella debe encarnar en menor medida que ellos. En contraste, recuerden el retrato que hace Faulkner del *sinthomosexual* como un chico joven. A los cinco años ya bajo cuidado médico («de talla baja, débil y con un estómago tan delicado que la mínima desviación de un estricto régimen fijado por el doctor le provocaría convulsiones») y objeto de una prognosis perfectamente determinada («Nunca será un hombre, hablando con propiedad»), Popeye, en *Santiuario*, huye el día que se ofrece en su honor una «fiesta infantil», tal vez muy parecida a la de Cathy. (FAULKNER, William (2010): *Santiuario*, Alfaguara, Madrid, pág. 323).

Él escapa por una ventana del baño, pero no sin antes, como Faulkner se detiene a notar, dejar algo para que lo recuerden: «Sobre el piso descansaba una jaula de mimbre en la que vivían dos tortolitos; junto a ésta yacían los pájaros mismos, y las tijeras ensangrentadas con las que él los había hecho pedazos, vivos» (309). Al rechazar la puesta en acto figural de la metáfora con la que Cathy afirma la futuridad, Popeye pone en el lugar que él deja vacío, como un sustituto o tropo de él mismo, la imagen visual de la contigüidad, inmóvil por cualquier necesidad: la jaula de mimbre y, «junto a ella», las tijeras ensangrentadas y los pájaros sin vida. Pero incluso una descomposición tan radical de la metáfora (la relación espiritualizante, cuya lógica gobernante de aparear, emparejar y generar significado, es condensada en los pájaros apareados) no puede escapar más a su recuperación predestinada como una metáfora de Popeye (o del *sinthomosexual* como tal) que su destrucción de los tortolitos puede prevenir que su ser sea él mismo asociado, metonímicamente, con los tortolitos. Desde el inicio de la novela, cuando él se esconde en los arbustos mientras Horace Benbow bebe del arroyo, la presencia oculta de Popeye encuentra un eco en la escena: «En algún lugar, escondido y secreto pero cercano, un pájaro cantaba tres notas y cesaba» (4). Y cuando Horace vislumbra a Popeye («Su rostro tenía un color raro, sin sangre, como visto bajo la luz eléctrica... tenía esa cualidad viciada, sin profundidad de la hojalata troquelada»), el eco resuena más insistentemente: «Detrás de él el pájaro cantó de nuevo, tres acordes en una repetición monótona: un sonido sin sentido y profundo» (4). Al igual que «el ansia monótona por [la] monótona respuesta» del telar de Silas Marner, la «repetición monótona» de los pájaros evoca el aspecto maquínico, desubjetivante de la *jouisance* del *sinthomosexual* —la antipatía por el significado «natural» intrínseco, como el pájaro, a la naturaleza misma— que arroja una luz rara (queer) sobre el rostro de Popeye y lo marca con la «cualidad viciosa, sin profundidad» asociada con la manufactura industrial y tales comodidades como la «hojalata troquelada» corriente. Al igual que la repetición estúpida o sin sentido del sonido en la yuxtaposición de «sonido» y «profundo», la canción del pájaro, y por lo tanto también de Popeye, desconcierta el orden social del significado al asimilar el valor entronado en «profundo», la profundidad en la cual la verdad clama por hacer su hogar, con su anverso, con todo «sin profundidad» o «sin sentido», como si —en un guiño a «De Profundis», la carta de Wilde desde Reading Gaol— encontráramos de repente el fundamento que está en la base de lo profundo.

Santiuario se enfoca más que nada en la profunda implicación de Popeye en esta maquinaria de de-gradación o de-significación —a menos que sea la especificación de la sexualidad en tanto el campo en el cual él pone en acto más efectivamente esa de-significación, apretando aún más alrededor de él mismo el nudo corredizo del significado que le obliga a significar el impedimento a la reproduc-

ción del significado. Su asociación recurrente con la «perversidad» («su sombrero se sacudió con un destello opaco y perverso en la penumbra» [7]; «Popeye miró a su alrededor con una especie de apocamiento vicioso» [7]; «lo representó con una especie de petulancia viciosa» [137]) nos recuerda que «viciosos» y «vicio» derivan de *vitiūm*, palabra del latín para falta, defecto, falla. Pero la falla más excitante a la que alude la novela, el defecto sexual que se hace visible en «la mazorca [que] pareció haber sido bañada en una piniura de un pardusco oscuro» (283), convierte a la fatalidad en carne, o sea la maquinaria absurda con la cual la *sinthomosexualidad* contamina la creación heterogénica de la carne. Mientras que Temple Drake, la víctima de Popeye («Tienes un nombre de chico, ¿verdad?» [147], observa Reba Rivers), podrá expresar su desprecio por el fracaso de Popeye para realizar su ataque como un «hombre» («Vamos. Tócame. ¡Tócame! Eres un cobarde si no lo haces [sic]» [218]), su falta de naturalidad parece envolverla también cuando ella imagina, incluso mientras la mano de Popeye está «sacudiéndose dentro de sus bragas» (220), que *ella* misma se ha convertido en un hombre dorado de aquellos a lo que sustituye la mazorca: «Entonces pensé sobre ser un hombre, y tan pronto como lo pensé, sucedió. Hizo un sonido pequeño plaf, como si soplara un pequeño tubo de plástico vuelto al revés hacia fuera. Se sintió frío, como el interior de tu boca cuando la mantienes abierta. Podía sentirlo, y me quedé quieta para no réirme por lo sorprendido que iba él a estar» (220). Pero la sorpresa de Popeye no debería ser nuestra, en la medida en que este cambio de sexo alucinatorio, mientras que acentúa lo defectuoso de la masculinidad de Popeye (incluso Temple es más hombre que él), también registra la inflexión homosexual de la *sinthomosexualidad*, o sea la indisociabilidad del deseo del mismo sexo de su anéxodo al futurismo reproductivo.

Esta morbosidad que encarna Popeye (que aún vivo, «bien podría él haber estado muerto» [308]), el escalofrío de su carne parecido al de Scrooge («Entonces me tocó, esa repugnante manita fría, manoseando dentro del abrigo donde estaba yo desnuda. Era como hielo vivo» [218]), la ausencia de fuerza vital a la que convoca la mazorca prostética, se alían en la imagen inductora de *patillos* por la que, por lo menos metonímicamente, Popeye debe pagar al final: no por dispararle a Tommy, ni por la profanación de Temple, ni por la violencia callejera sobre Lee Goodwin, sino más allá de estos, por la mortandad del bebé de Ruby, «nunca más allá de medianamente vivo» [117] que señala más efectivamente el peligro que él presagía. A pesar de que Popeye, por supuesto, literalmente no tiene responsabilidad por la enfermedad del niño, él encarna el «mal» cuyo desenlace transmite el sopor cadavérico del bebé: «Estaba tendido en una especie de inmovilidad drogada, como los niños que llevan los mendigos de las calles de París, su rostro enjuto resbalando con una tenue humedad, su pelo un mechón de sombra humedecido atravesando su cráneo demacrado y venoso, una delgada medialuna de blanco

asomando por debajo de sus párpados plomizos» (116). Y Faulkner refuerza la conexión entre el *sinthomosexual* y la destrucción del niño cuando Benbow sondea las profundidades del «mal» de Popeye en el vacío de los ojos de un jovencito, ellos mismos tan pesados de muerte como los párpados «plomizos» del hijo de Ruby: «Quizás es en ese instante que nos dimos cuenta [sic], que admitimos, que hay un patrón lógico en el mal, que mortimos, creía, pensando en la expresión que había visto alguna vez en los ojos de un niño muerto, y de otros muertos: la indignación refrescante, la desesperación conmovida que se apaga, dejando dos globos vacíos en los que el mundo sin movimiento acechaba profundamente en miniatura» (221). A lo que parece redundante agregar: «profundamente», pero también sin sentido.

El *sinthomosexual* que detiene el mundo, que expone al Real en la realidad y hace trizas las significaciones totalizadas, es decir, todos los significados que genera la metáfora, en las esquirlas de significantes materiales que solo están unidos metonímicamente, destruye, al revelar las conjunciones promiscuas de los significantes sin el beneficio del matrimonio, toda fe en la posibilidad redentora de su relación productora de significado. La extensión temática de la herida infigida de este modo en la viabilidad de toda temática es la insistencia del *sinthomosexual* en la falta de relación *sexual*, en la ausencia de toda relación natural o instintiva entre los sexos, de toda complementariedad, de todo acceso entre ellos al significado. Al encarnar el impedimento a la fantasía de un futurismo que está consagrado a y por el niño concebido como su realización, el *sinthomosexual* asuela al niño («Él va a morir» [62], murmura Temple al mirar el niño enfermo de Ruby), y a la integridad de la pareja heterosexual en tanto síntesis que redime la diferencia Simbólica al reprimir la *joinsance*, puesto que el *sinthomosexual*, al igual que la *joinsance*, vuelve imposible la relación sexual, entrometiéndose con la fuerza de lo Real en la fantasía de cumplimiento recíproca del macho y la hembra del Uno de la pareja Simbólica. Esto explica por qué Reba Rivers, la señora que presta voz a la doxa naturalizante de la heterosexualidad (ella proclama: «Un hombre joven que derrocha como agua su dinero en chicas y nunca se va a la cama con ninguna. Es contra la naturaleza» [255]), rechaza a Popeye no a causa del asesinato o la violación, sino más bien debido al parasitismo sexual que lo ata como a una sombra (o la sombra de algo peor) en una unión demasiado íntima con otros hombres, ensombreciéndolos a ellos con la falta de profundidad de un automatismo sin sentido y, de modo más perturbador, a la relación (hetero)sexual.

La novela, con ayuda de la Señorita Reba, dibuja gráficamente esta relación perversa en el emparejamiento no natural de Popeye y Red (la mazorca prostética vuelta a la vida, o la vida reducida a la mazorca), a quien él trae a casa de Reba, para su horror, para satisfacer las necesidades sexuales de Temple y, al hacerlo, también las de Popeye. Reba anuncia a sus amigos respetos de Temple y Red,

No al futuro

«Esos dos estarían en cueros como víboras, y Popeye colgando al pie de la cama sin que se quite ni el sombrero, haciendo como un ruido relinchado» (258). Relinchando, agitando, perdiéndose en contorsiones mecánicas, Popeye representa la *jouissance* prohibida por el orden de la reproducción, e imposible dentro de este. Este tercero que se inmiscuye en la privacidad de la Pareja, que acecha tras las espaldas del hombre hetero, usurpa el lugar del niño para destruir lo que este se presenta para confirmar: el acceso privilegiado del emparejamiento heterosexual a la autenticidad de la naturaleza misma. No es casualidad que el que Benbow logre que Reba le ayude a saber la verdad acerca de Popeye dependa de su voluntad para jugar su mejor carta, la del futurismo sentimental: «¿Tienes hijos?» Ella lo miró. «No es mi intención meterme en tus asuntos», le dijo él. «Sólo estaba pensando en esa mujer. Estará otra vez en las calles y sólo Dios sabe lo que será de ese bebé»» (211).

43. Citado por Truffaut, *Hitchcock*, pág. 297.

44. Žižek, Slavoj (2000): *Mirando al Sego. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Barcelona, pág. 106.

45. WORTHY, *The Homosexual Generation*, pág. 44.

46. No solo por su buen ojo en lo que respecta al estilo elegante, sino también por su perspicacia ejemplar sobre el estilo más general de Hitchcock, deseo expresar mi más profundo agradecimiento por mis conversaciones regulares con D.A. Miller.

47. KEYES, *The Alan Keyes Show*.

48. BENJAMIN, Walter (1978): *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, trad. Edmund Jephcott, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, pág. 218.

49. DE MAN, *La retórica de la temporalidad*, pág. 225, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

50. DE MAN, Paul (1990): «Conclusiones: "La tarea del traductor" de Walter Benjamin», en *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, pág. 103.

51. *Ibid.*, págs. 109-110.

Títulos de la Colección G

Identidad y diferencia
Juan Vicente Allaga y José Miguel G. Cortés

Galería de retratos
Julia Cella

El libro de los hermosos
Edición de Luis Antonio de Villena

En clave gay
Varios autores

Lo que la Biblia realmente dice sobre la homosexualidad
Daniel H. Helminiak

hombres de mármol
José Miguel G. Cortés

Hasta en las mejores familias
Jesús Generelo

De Sodoma a Chueca
Alberto Mira

La marginación homosexual en la España de la Transición
Manuel Ángel Soriano Gil

Sin derramamiento de sangre
Javier Ugarte Pérez

Homosexualidad: secreto de familia
Begoña Pérez Sancho

10 consejos básicos para el hombre gay
Joe Kort

Teoría Queer
David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte

Los homosexuales al rescate de la civilización
Cathy Crummins

- Primera Plana**
Juan Antonio Herrero Brás (ed.)
- El vestuario de color rosa**
Patricia Nell Warren
- Sin complejos: guía LGTB para jóvenes**
Jesús Generelo
- El marica, la bruja y el armario**
Eduardo Nabal Aragón
- Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ**
Paco Vidarte
- Madres lesbianas en México**
Sara Espinosa Islas
- Amor sin nombre.**
La vida de los gays y las lesbianas en Oriente Medio
Brian Whitaker
- Una discriminación universal.**
La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición
Javier Ugarte Pérez
- Tal como somos: un libro de autoayuda para gays, lesbianas, transexuales y bisexuales**
Manuel Ángel Soriano
- Del texto al sexo: Judith Butler y la performatividad**
Pablo Pérez Navarro
- Masculinidad femenina**
Judith Halberstam
- ... que me estoy muriendo de agua. Guía de narrativa lésbica española**
María Castrejón
- El laberinto queer**
Susana López Penedo
- Miradas insuñisas. Gays y lesbianas en el cine**
Alberto Mira
- Tu dedo corazón. La sexualidad lesbiana: imágenes y palabras**
Paloma Ruiz y Esperanza Romero
- Que sus faldas son ciclones**
Rosa García Rayego (eds.) y M^a Soledad Sánchez Gómez
- Desco y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977-2007)**
Gracia Trujillo Barbadillo
- Ellas y nosotras.**
Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano
Elena Norandi
- Identidad y cambio social. Transformaciones promovidas por el movimiento gay/lesbiano en España**
Jordi M. Monferrer Tomás
- La voluntad y el desco. La construcción social del género y la sexualidad: el caso de lesbianas, gays y trans**
Gerard Coll-Planas
- El género desordenado: Críticas en torno a la patologización de la transexualidad**
Miquel Missé y Gerard Coll-Planas (editores)
- Los géneros de la violencia.**
Una reflexión queer sobre la violencia de género
Olga Aniso Simúes y Rafael M. Mérida Jiménez
- Rosa sobre negro.**
Breve historia de la homosexualidad en la España del siglo XX
Albert Ferrarons
- Por el culo. Políticas anales**
Javier Sáez y Sejo Carrascosa
- Las circunstancias obligaban.**
Homoerotismo, identidad y resistencia
Javier Ugarte Pérez
- La juventud homosexual. Un libro de autoayuda sobre la diversidad afectiva-sexual en las nuevas generaciones LGTB del siglo XXI**
Manuel Ángel Soriano Gil

Colección G
Últimos títulos

Después de Ganimedes.
Una aventura para hombres gays en transición de la juventud hacia la vida adulta y la senectud

Juan Carlos Uribezar

Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad
Patricia Soley-Beltran y Leticia Sabsay (eds.)

Reyes sodomitas.
Monarcas y favoritos en las cortes europeas de la Edad Moderna
Miguel Cabañas Agrela

Nuevas subjetividades / sexualidades literarias
María Teresa Vera Rojas (ed.)

La carne y la metáfora.
Una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer
Gerard Coll-Planas

Transexualidad, adolescencia y educación:
miradas multidisciplinarias
Octavio Moreno y Luis Puche (eds.)

Dibujando el género
Gerard Coll-Planas y María Vidal

Transexualidades. Otras miradas posibles
Miquel Missé

No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte
Lee Edelman

Judith Butler en disputa
Patricia Soley-Beltran y
Leticia Sabsay (eds.)

Reyes sodomitas
Miguel Cabañas Agrela

Nuevas subjetividades /
sexualidades literarias
María Teresa Vera Rojas (ed.)

La carne y la metáfora
Gerard Coll-Planas

Transexualidad, adolescencias y
educación: miradas multidisciplinarias
Octavio Moreno Cabrera
y Luis Puche Cabezas (eds.)

Dibujando el género
Gerard Coll-Planas y María Vidal

Desconocidas & Fascinantes
Thais Morales & Isabel Franc (eds.)

Transexualidades
Otras miradas posibles
Miquel Missé

Resentir lo *queer* en América Latina:
diálogos desde/con el Sur
Diego Falconí Trávez, Santiago
Castellanos y María Amelia Viteri (eds.)

No al futuro
Lee Edelman