

ALTER N°1
LA SEXUALIDAD AMPLIADA

La lactancia como seducción originaria y como escena originaria de seducción*

Jacqueline Lanouzière

Mi contribución a estas jornadas no tiene por objetivo aportar nuevos elementos a la teoría de la seducción de J. Laplanche ni tampoco cuestionarla, sino simplemente ilustrar su interés a propósito del origen del fantasma de la «escena originaria». Esta teoría, que permite ahorrarse el recurso a una incierta transmisión filogenética de fantasmas, otorga más bien un lugar «protagónico» al sujeto humano en la génesis de su sexualidad y de su inconsciente. En efecto, hace emerger la sexualidad psíquica del sujeto de su encuentro somato-psíquico obligado con un «otro» dotado ya de una sexualidad y de un inconsciente. Pero esta teoría no conecta dicho encuentro con un acontecimiento puntual y contingente sino con una situación a la cual, por su condición misma, el sujeto en vías de constitución no puede escapar. Hablaré de la lactancia para referirme a esta situación que, de entrada, se encuentra impregnada de sexualidad y de escenas que se dan a ver.

La observación del coito de los padres es presentada o bien como un fantasma de seducción (Freud), o bien como un hecho (J. Laplanche). Concebida como fantasma, esta seducción tendría dos fuentes, una filogenética y otra perceptiva, objetiva pero acotencial y, por lo tanto, coyuntural: la observación real del coito de los padres que aporta al niño índices perceptivos (visuales y auditivos) a partir de los cuales reconstruye la escena observada o, incluso, la observación del coito de los animales, que confiere al de los padres su carácter agresivo, bestial y repugnante.

La observación de la lactancia por el niño, la percepción visual de la conjunción del pecho de la madre y la boca de un lactante, también aporta al niño índices que, tal como el acoplamiento de los padres o el de los animales, servirán a la construcción de ese fantasma de una escena originaria.

La percepción visual de una escena de lactancia aporta esos índices al niño en razón de la reactivación y la reorganización de los trazos mnémicos dejados por la *situación* de lactancia, en cuyo curso se despertó la sexualidad del niño en el contacto

con el cuerpo materno, él mismo erotizado por el del bebé y por el contacto con su psique, habitada por una fantasmática reavivada por esta situación.

Debido a las emociones conjuntas que esta alianza de percepciones, sensaciones y representaciones suscita en los dos *partenaires*, la situación de lactancia aporta al fantasma de la escena originaria los elementos orales, bien señalados por Melanie Klein, y al fantasma de seducción los elementos de «realidad» necesarios para su reconstrucción.

Partiendo de aquí me vi llevada a distinguir dos «escenas», que tienen por origen común una experiencia de seducción que será elaborada en dos tiempos.

El *primer tiempo* consiste en una seducción *directa*, sufrida pasivamente, inherente a la condición parasitaria del bebé: su debilidad y su dependencia. El agente exterior activo de esta seducción son los cuidados que el niño recibe para asegurar su supervivencia psíquica y física.

La situación de dependencia y los cuidados «maternales» son los elementos constitutivos de los contenidos de una escena originaria de seducción, que se organizará como tal *après-coup*, porque:

- los «cuidados» provocan necesariamente estimulaciones de las zonas erógenas, en particular las zonas orificiales por donde se efectúan la penetración y la difusión de ciertas estimulaciones externas y, con ellas, los afectos que estén asociados;
- las respuestas sensorio-motrices del niño a estos cuidados, percibidas por la madre, activan y mantienen en ella una fantasmática que pasa al niño a través de ellos.

Los gestos «autoconservativos» de la madre no constituyen estimulaciones mecánicas de zonas electivamente aptas para una erogenización, sino que transportan con ellos, en diferentes lugares del cuerpo del bebé, unos mensajes de amor y de odio, de placer o de asco, cuyo sentido permanece oscuro, ambiguo y, por eso mismo, todavía más excitante e inquietante, tanto para quien los recibe como para quien los emite, porque van mucho más allá de su finalidad autoconservativa intrínseca.

Lo que podemos denominar «cuidados de boca» aportados por el pecho - zona/órgano femenino fuertemente erógeno y excitable, ya entregado a un comercio sexual anterior al nacimiento del niño-, hacen de éste, en el marco de la lactancia, un agente de excitación de la boca del niño, y de la boca de éste un agente de excitación del pecho materno.

El pecho, «agente doble» de la autoconservación y la sexualidad, no es simplemente lo que podríamos llamar un «porta-mensajes» de la madre al niño y del niño a la madre, sino que él mismo es un emisor de mensajes en dirección al niño y a la propia madre, mensajes igualmente oscuros para ambos. Si el niño tantea para responder a la «pregunta», evocada por Laplanche, «¿Qué quiere de mí ese pecho que se excita al excitarme?», la madre paralelamente busca a tientas respuesta a la pregunta que le plantea, a ella también, el pecho: «¿Qué quiere este pecho? ¿Qué quiere de mí?» El pecho también es enigmático para la mujer, tal vez incluso más que para el niño puesto que es, para ella, el objeto de una historia compleja, de una espera cargada de promesas o amenazas en el transcurso de la cual estuvo investido, sobreinvestido, contra-

investido en tanto significante fálico de la feminidad y la maternidad, objeto/zona de pulsiones sexuales y de autoconservación.

Así, con el pecho se introduce de entrada un proceso de excitación recíproca y de intercambios relacionales en los que la intersubjetividad encuentra su punto de partida. Con el pecho, el niño encuentra a la madre y también a la mujer. Cualquiera que sea el sexo del niño, la identificación primaria con el pecho tiene por consecuencia una feminización primitiva infiltrada de las significaciones inconscientes que el pecho tiene para la madre.

En este proceso, el pecho desempeña diversas funciones en relación con la historia libidinal de la madre, con la construcción de su feminidad y, por lo tanto, con la naturaleza de las respuestas que haya aportado a las preguntas « ¿Qué es el pecho? ¿Qué hace este órgano aquí sobre mi cuerpo? ¿Por qué crece o por qué no crece?». Toda una etapa de la vida femenina esta marcada por la idea de este empuje interno incontrolable. En efecto, a diferencia de otros órganos corporales presentes y visibles de entrada, que sufren un crecimiento progresivo más o menos acelerado en ciertos momentos del desarrollo, el pecho, ausente durante mucho tiempo, hace una verdadera irrupción en la escena del cuerpo femenino.

De ahí que mientras el pequeño se identifica precozmente con su pene, la pequeña, en el movimiento de identificación primaria con el pecho, se identifica con el pecho del otro (la madre, la mujer) antes de poder identificarse con su propio órgano mamario.

De esta situación deriva el sentimiento, frecuente en la niña, de que el pecho es un cuerpo extraño, intrusivo y hasta persecutorio. En mi opinión, no se ha insistido lo suficiente en el carácter *efractante* que en ocasiones puede adquirir el empuje mamario; efracción que por la inversión y la conjunción de las investiduras del pene puede ser vivida como una penetración por ese órgano. ¿Cómo esta vivencia no influiría en la experiencia de la madre al momento de dar de lactar y en la experiencia del lactante? Ese pecho puede desempeñar, por relación a la boca/vagina del niño, la función de un pene gratificante o frustrante, o incluso la de un pene intrusivo, agente de una violencia pulsional dominante y sádica. Con este desplazamiento operado de abajo a arriba -la permutación de las posiciones pasivo-receptivas/activas y «la intromisión» del pezón- se introducen los elementos constitutivos del fantasma de los padres combinados y de la mujer con pene.

El fantasma de los padres combinados, figura particular del fantasma de la escena originaria, corresponde a la imagen de una pareja parental indiferenciada sexualmente en razón del fantasma correlativo de una equivalencia entre el pecho y el pene como objetos, buenos o peligrosos, a chupar, comer, incorporar. Esto explica que ese fantasma comporte la idea de un estado constante de gratificaciones orales mutuas o de ataques asesinos angustiantes que resultan de la proyección en el pecho y el pene del sadismo del niño y de la introyección de las significaciones que tienen para la madre el pecho y el pene. La imagen de la pareja parental indiferenciada, unida en una gratificación oral, deriva de la situación de lactancia y encuentra su forma primitiva en la observación de una escena de lactancia, así como posibilidades de simbolización por la puesta en relación de los tres protagonistas de la escena.

El *segundo tiempo* consiste, pues, en una seducción *indirecta*, provocada por el *espectáculo* de «una madre dando sus cuidados, su pecho, a un otro», lo que reproduce la situación originaria de seducción en la forma de un dar a ver. Este espectáculo, que el niño contempla fascinado, desencadena una excitación análoga a la que fue provocada por la seducción directa, reactivando contenidos psíquicos formados a partir de excitaciones, sensaciones y afectos nacidos del contacto con el cuerpo maternal y de la interrupción de ese contacto. Este espectáculo ofrece al niño una ocasión para organizar esos contenidos representativos fragmentarios en escenarios de seducción, de escena originaria, pues permite un desdoblamiento identificatorio con el bebé, con la madre y con el tercer personaje, el padre, ocupando el espectador la posición de éste último.

El espectáculo del «otro» en-los-brazos-de-la-madre, colgado de su pezón, abre y triangula la relación dual de la situación de lactancia y tiene por efecto aportar una «forma», un «continente», una simbolización, a los contenidos representativos informes de una otra escena de seducción.

Desde esta perspectiva, el fantasma de la escena «originaria» propiamente dicho (la «escena primitiva», escena del coito parental), no es más que una elaboración secundaria de la escena de lactancia. Resulta de la reorganización de los contenidos representativos informes, provenientes de la situación de lactancia y del encuentro con el pecho y el cuerpo materno, por la observación de la escena de lactancia y por elementos perceptivos posteriores, como son precisamente la observación del coito parental o el acoplamiento animal.

La concepción que venimos de exponer, que se inscribe en lo que Laplanche define como «seducción originaria» (1), articula una situación originaria fundamental - la situación de lactancia como lugar de experiencias corporales precoces con la madre y, por ello, fuente de deseos y movimientos de investidura e identificación- con la observación de una escena originaria de lactancia.

Siguiendo la indicación de Laplanche de interrogar a la clínica en lo que concierne a la «efectividad» de la seducción y al imaginario cultural para captar su carácter de universalidad, me interesé en la lactancia y su iconografía. Fue así que me incline, entre otras opciones, por hablarles de un cuadro muy conocido por varias razones: «La Tempestad» de Giorgione. Este cuadro tiene, entre otras particularidades, la de ofrecer al espectador una representación condensada, en un mismo espacio-tiempo, de esos dos momentos fundamentales de la seducción originaria: el de la seducción originaria por el pecho de la madre y el de una escena originaria de seducción, plasmándolos pictóricamente para mostrar esta «seducción del enigma» de la que nos habla Laplanche.



Quae plus latent, plus placent.

ST-BERNARD (2)

He colocado esta cita en exergo a la segunda parte de mi exposición, porque se aplica perfectamente a ese resorte de la seducción que es el enigma, el mismo resorte del cuadro de Giorgione.

Pintado hacia 1500-1510 por un hombre de unos treinta años cuyo nombre y fechas de nacimiento y muerte son inciertos, su vida misteriosa -prácticamente desconocida- y cuyos cuadros en general son juzgados enigmáticos, «La tempestad» es considerada unánimemente por la crítica como una obra indescifrable, especialmente enigmática. Es por ello que ha fascinado a los críticos y ha suscitado innumerables comentarios.

En un decorado compuesto, un paisaje verdoso bajo un cielo de tormenta sobre un fondo que muestra los accesos a una ciudad, una mujer sentada semidesnuda amamanta a un bebé. A la izquierda, en un segundo plano de ruinas se destaca un joven vestido con pantalón corto, camisa y chaleco rojo, quien apoyándose en una larga estaca observa la escena con una sonrisa en los labios. En un primer plano, lo que podría ser una serpiente se desliza en la infructuosidad de la roca donde está sentada la mujer.

Es difícil describir «La Tempestad» sin caer en la interpretación proyectiva. Su ambigüedad es tal que llegó a ser propuesto a las lectoras de un periódico femenino como ¡test proyectivo de personalidad! Tres documentos ubicados entre 1530 y 1609, en el transcurso de tres inventarios desprovistos de interés iconológico pero no de

interés psicológico, dejan sin resolver la pregunta por el tema de esta obra a la que Salvatore Settis ha consagrado recientemente un trabajo erudito, documentado pero controvertido (3). En efecto, de los tres inventarios sólo el último menciona la presencia de la mujer amamantando al bebé; los otros dos simplemente escotomizan al bebé en el pecho y, por lo tanto, la «escena» de lactancia. La escotomización de esta «escena» -que se explica por la fantasmática sexual e incestuosa proyectada sobre la pareja de la madre y el lactante propia a toda escena de este género- muestra bien que la misma se inscribe en el registro de las escenas originarias.

El propio nombre del cuadro, conocido o bien como «La Tempestad» o bien como «La Tormenta», amplía su carácter enigmático. Por lo demás, se ignora si fue el pintor, un coleccionista, o la propia crítica quien le dio ese otro nombre.

Por último, otro enigma se ha añadido recientemente al misterio de esta obra. En 1939 una radiografía de «La Tempestad» sacó a la luz la presencia de un «arrepentimiento» de importancia: la presencia insólita, debajo del joven, de una «bañista».

La lactancia y su naturaleza

A primera vista parece que este cuadro propone un motivo anecdótico, una banal escena de lactancia contemplada por un joven. Pero su escotomización en dos de los tres inventarios citados más arriba nos lleva a rechazar tal interpretación e introduce la siguiente pregunta: ¿habría escenas banales de lactancia por relación a otras que no lo serían? El repertorio mitológico de numerosas leyendas encontradas en regiones muy alejadas unas de otras, en el que se han inspirado muchos pintores o escultores, incluye situaciones de lactancia que en efecto escapan a lo ordinario. Citemos, entre las más conocidas, casos de lactancia de un padre o una madre por su hija, que aparecen en la pintura con el nombre de «Caridad romana», la lactancia de un niño pequeño por un hombre o por animales que reemplazan a padres ausentes o, incluso, la lactancia mística de santos por la Virgen. Con estos pocos ejemplos nos hacemos una idea de la riqueza y la complejidad del imaginario humano en este dominio.

Para el común de los mortales, como para el biólogo, la lactancia es un fenómeno natural gracias al cual la mujer cumple una función que le es atribuida por la Naturaleza. Pero aunque podemos calificar de inhabituales a todas las situaciones de lactancia en las que el orden de generaciones, de sexos, de filiación o de las especies es transgredido, no es menos cierto que la lactancia en el ser humano depende de un orden que podemos llamar cultural, por oposición a un orden que pertenecería a la Naturaleza.

En efecto, a primera vista, ¿qué más «natural» que los cuidados proporcionados al lactante, cuyo paradigma es la lactancia? Propia de la clase de los mamíferos, cuya conservación asegura, la lactancia está al servicio de la vida. En todas las culturas suele asociarse el don de leche al don de sangre y de vida, de los que es una prolongación en los inicios de la vida extra-uterina. Debido a esta propiedad común al ser humano y el mamífero, la lactancia es considerada como una práctica de *Naturaleza*, ligada a la pertenencia a una especie, en oposición a prácticas de *Cultura* como lo sería la lactancia artificial, conocida desde la noche de los tiempos, como lo prueban los ancestros de nuestros modernos biberones. Considerada desde este punto de vista, la lactancia del

bebé no se distinguiría de la del pequeño mamífero. Pero ello sería olvidar que, a diferencia de la hembra de mamífero, la madre que alimenta a su niño no solo realiza una función fijada por la Naturaleza sino que, dotada de un inconsciente y de una sexualidad, de un imaginario formado por el juego de sus pulsiones y de los contenidos de su cultura, introduce al pequeño en el orden cultural. Los mitos dan prueba de ello indirectamente.

En los mitos relativos al abandono de bebés recién nacidos, constatamos que casi siempre el abandono ocurre en lugares inhabitados, inhóspitos, hostiles, considerados salvajes y hasta dominio de bestias no domesticadas. Además, podemos constatar que en estos mitos la primera nodriza del recién nacido abandonado ha sido una hembra de una especie animal, por lo común salvaje. Así, en el mito, los cuidados que el recién nacido necesita para su supervivencia física son asegurados en un primer tiempo por *el mundo de la Naturaleza* (representado por el animal salvaje) en oposición a los padres nutricios que representan *el mundo de la Cultura* (4), del que el niño no puede prescindir para su supervivencia y desarrollo psíquico. Así, lo que en el mito está disociado, clivado, cubierto por dos agentes distintos, en la vida está asegurado por un sólo personaje, la madre nutricia que sostiene simultáneamente las necesidades de autoconservación y las pulsiones libidinales del niño.

Del enigma de la lactancia al enigma de «La Tempestad»

El ser humano, como el niño, nunca cesará de traducir el enigma sexual, seductor, de los «cuidados» de la madre (bajo su forma directa o indirecta, por el espectáculo de éstos). En efecto, ese trabajo de traducción nunca está totalmente acabado, como lo muestra el artista en su propio trabajo de traducción. Pero entonces el mensaje que dirige «al otro» constituye para éste último un nuevo enigma que a su vez exige comprensión, interpretación, traducción. Esta nueva provocación viene a reabrir eso que, de manera diferente en cada uno, ha sido cerrado con la represión originaria: Así, el espectador es llevado, reconducido del enigma de «La Tempestad» al enigma originario de la lactancia.

Antes indiqué que una de las particularidades, sin duda esencial, de este cuadro reside en que nos muestra una situación y una escena de lactancia. Hay ahí, pues, dos tiempos condensados en un mismo espacio-tiempo. El primero nos devuelve a la seducción originaria y el segundo a la escena originaria de seducción, constitutivos uno y otro de la seducción originaria de la que el cuadro mismo es una representación. El enigma que este cuadro plantea al espectador es sin duda el resorte de la seducción que ejerce sobre él. Las «preguntas» que plantea «La Tempestad» a todo espectador de esta obra extraña son en parte la fuente de su fascinación. Estas preguntas testimonian la recepción por parte del espectador de mensajes diversos, reunidos aquí por el pintor, de los que ni uno ni otro poseen todos los elementos del código. ¿Por qué esta situación de lactancia tiene como marco un paisaje tranquilo pero amenazado por la tormenta y rodeado por ruinas? ¿Por qué el joven, a la izquierda del cuadro, se mantiene a distancia de la mujer y el niño? ¿Qué es lo que suscita su extraña sonrisa? ¿Qué mira la mujer? ¿Por qué su mirada no está puesta en el niño? ¿Por qué no lo coge en sus brazos? ¿Qué razón tiene su media desnudez en contraste con la cuidadosa vestimenta del joven?

¿Existe alguna relación entre el desorden de su aseo, su casi desnudez, el bebé que mama su pecho, la sonrisa enigmática del joven y el enigma del cuadro?

He retenido de este cuadro tres mensajes principales, de los que hablaré brevemente, relativos a: a) la composición del cuadro mismo y el hecho de haber colocado esta situación/escena de lactancia bajo el signo de la tempestad, b) el espectador/protagonista y c) la «melancolía» materna.

1 / La composición del cuadro

Lo que de inmediato impacta al espectador del cuadro es, por un lado, su atmósfera general, a la que es inmediatamente sensible y, por otro, la imagen de la mujer y el niño.

El color verde que baña de una misma luz glauca el cielo, el agua y el sol, así como la escena campestre de lactancia, contribuyen a crear una atmósfera a la vez misteriosa y tranquila, mientras que, en un contraste sorprendente, el relámpago blanco en el cielo y la serpiente que se desliza por la roca crean dos líneas de tensión. Rodeando así la escena de lactancia, esas dos líneas de tensión transforman esta situación aparentemente apacible en una escena potencialmente violenta y conflictiva.

¿Qué empujó al pintor a situar esta escena de lactancia en un paisaje campestre bajo la amenaza de una tempestad y no lejos de las ruinas? ¿Habría que ver en este escorzo una representación del ciclo de la vida y de las fuerzas destructivas que incluye? El desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza en la tempestad, la «locura» que se apodera bruscamente de la naturaleza, es como la metáfora de esta «locura» pasajera que se apodera de las madres y a la que Winnicott llamó «preocupación maternal primaria», pero que connota insuficientemente esta dimensión de violencia que estalla en ocasiones, como en la psicosis puerperal. Así, la tempestad sería el significante de fuerzas antagónicas que actúan no solamente en el ciclo de la vida sino de entrada en la relación más íntima, la más psico-corporal entre la madre y el niño, la relación de lactancia.

El rayo que precede al trueno frecuentemente se relaciona con la figura paternal y todopoderosa de Júpiter, y la serpiente que trepa por su vientre, con la del seductor (5) del Génesis después de la caída y la condena divina. Pero ninguno de estos dos objetos, representados en el cuadro por una misma línea sinuosa -por una misma ondulación- están desprovistos de ambigüedad. Son figuras dobles. Si en la tradición judeo-cristiana la serpiente es principalmente la instigadora de la tentación y representante del pecado y la muerte, en el antiguo Oriente también era representante de la fertilidad, y en la mitología griega se la consideraba como un símbolo de vida.

Júpiter, que puede ser representado bajo la apariencia del relámpago, no es solamente esa figura que trona para recordar la Ley sino también una divinidad concupiscente, un seductor que se esconde bajo diversos disfraces y que ha inspirado a muchos pintores (6).

El conjunto del cuadro tanto en su dimensión de verticalidad -relámpago/serpiente- como de horizontalidad -joven observador/pareja madre-niño

observada- está constituido por líneas de fuerza organizadoras de lo que puede designarse como escena originaria, en razón de la ambigüedad de los mensajes vehiculizados alrededor de esos dos ejes.

2 / *El espectador/protagonista o tercero excluido*

Todos los especialistas coinciden en la importancia que tiene el paisaje en este cuadro, pero también en la que tiene el joven situado a la izquierda, a distancia de la mujer y el bebé y que, más que como co-protagonista de la madre y/o del niño, fue colocado por el artista en posición de *espectador* de éstos. La exterioridad del joven, como excluido de la relación de pareja formada por la madre y el niño, transforma la supuesta banalidad de la situación de lactancia en una escena enigmática.

En efecto, la ubicación como observador, como espectador, tiene por consecuencia transformar la temática primitiva aparente del cuadro. Del tema «una mujer amamanta a un niño», conocido en la iconografía con el nombre de «Maternidad» y en la iconografía religiosa cristiana con el de «Virgen lactante», pasamos al tema que yo llamaría, a falta de mejor opción para marcar su carácter fantasmático, «un niño es amamantado».

En el primer tema, cualesquiera que sean el lugar, el contexto y el entorno en los que se encuentran los dos protagonistas, mujer y niño son el motivo del cuadro. Por lo demás, generalmente ocupan el lugar central del mismo.

En el segundo tema, el artista no representa la situación de lactancia sino una escena observada, dada a ver y contemplada por un tercero fascinado, excluido de la relación de lactancia. La observación de esta escena proporciona, pues, al espectador del cuadro, a su vez fascinado, los elementos constitutivos del escenario de una «escena originaria» que podríamos llamar «originaria».

Si en el primer caso la mujer y el niño están en primer plano y son el centro del cuadro, en el segundo, por el contrario, ocupan una posición descentrada que traduce la distancia entre la realidad observada y el escenario fantasmático elaborado a partir de ella. Tenemos aquí, pues, condensada en un mismo espacio o en una misma unidad espacio/tiempo, la representación de los dos tiempos de un proceso de seducción: una seducción directa y una seducción indirecta, a distancia de la primera, que servirá en la elaboración de la escena originaria.

La *Tempestad* de Giorgione no contradice este esquema general. En este cuadro hay un verdadero dispositivo escénico (la pareja de la madre y el niño, aislada en una roca que se inclina ligeramente hacia el lugar donde se encuentra el joven y separada por una especie de fosa) destinado a mostrar lo que la madre da a ver. Como en la «escena primitiva», lo que el sujeto ve es también lo que le es dado a ver. En esta «escena de lactancia» se reencuentra la exhibición inherente a toda «escena primitiva» (en la que reside una parte de su carácter de «seducción»).

Uno de los resortes esenciales de la fascinación ejercida por este cuadro se debe a la identificación del espectador con el joven, espectador en el cuadro, de la escena de lactancia. Muchos críticos han insistido en esta relación entre el espectador del cuadro y

el joven espectador de la escena, que aparece como un «verdadero protagonista/espectador» con quien el espectador del cuadro se identifica espontáneamente. Siendo a la vez espectador de la escena «un niño es amamantado» y actor de la misma por su identificación con uno y/o el otro de los dos miembros de la pareja, el joven bien puede ser un espectador/protagonista.

Esta identificación con los dos protagonistas de una relación enigmática (que se presenta también como un enigma para quien la contempla) representa, como ya lo había señalado Ferenczi, un modo sustitutivo de comprensión, comparable a la identificación como modo de transformación del traumatismo causado al niño por la seducción de un adulto. Un fenómeno del mismo orden se produciría en el espectador del cuadro, confundido, desconcertado por su encuentro con estas dos formas de seducción originaria: la de una seducción «directa», sufrida pasivamente e inherente a la condición del niño, y la de una seducción «indirecta» que se efectúa por el sesgo del *espectáculo* de una escena en la que el espectador es también actor, por su identificación con uno y/o el otro de los dos protagonistas.

Algunos críticos han sugerido que este joven, protagonista/espectador, no sería otro que el propio Giorgione. Ningún elemento histórico permite afirmar o refutar formalmente esta idea. Pero todo hace pensar que, en efecto, no puede ser otro que el propio artista, quién se representa bajo los trazos del joven de sonrisa enigmática, como capturado y absorbido en un sueño, por una visión que la escena actual viene a hacer resurgir del fondo de su memoria.

Este carácter cuasi alucinatorio de la escena observada por el joven fue bastante bien percibido por G. D'Annunzio en el comentario que dedicó al cuadro: «En esta tela venerable –escribe– la mujer y el niño tienen manifiestamente el carácter de una aparición fantástica, de una de esas alucinaciones tan intensas que tienen el espesor de lo real. Separado de esta pareja, el hombre de la izquierda está solitario y parece haber sido sorprendido en un espectáculo íntimo. Está solo: no se comunica con las dos apariciones como con criaturas cercanas (...). En el campo desierto amenazado por la tormenta, permanece inmóvil mientras su deseo se eleva vertiginosamente, estallando con el rayo entre las nubes» (7).

G. D'Annunzio percibió ese fantasma de escena originaria en el que estaría atrapado el joven del cuadro. Fantasma renovado, reavivado por el espectáculo de esta seducción originaria de la que él mismo fue objeto, aunque la pareja madre-niño represente a la vez una escena «real» y una escena «fantasmática» que se organiza y se inserta en los elementos de percepción aportados por la escena «real».

Si la sonrisa enigmática del joven no escapó a la atención de los críticos, la de otros comentaristas fue retenida por la mirada particular de la mujer, huella de una cierta melancolía o una suerte de malestar. Algunos incluso, identificándola con la Eva del Génesis, han descubierto en esa mirada la expresión de una inquietud y hasta de un remordimiento.

En lugar de fijarse en el lactante o en el joven que observa la escena, la mirada de la mujer parece volcada sobre sí misma. Absorbida en sus pensamientos, esta poco atenta a la presencia del bebé. Situado en una esquina de la tela que envuelve los hombros de su madre, y no cobijado entre sus brazos, éste busca un pecho que más que ofrecerse se deja hacer.

La posición del bebé, más bien excepcional en la iconografía de la pintura veneciana, nos lleva a preguntarnos qué llevó al artista a situar al niño fuera de los brazos de la mujer, estando únicamente su boca en contacto con el pecho. Apoyándonos en ciertas interpretaciones de la crítica podemos proponer diversas respuestas, como por ejemplo la de la representación de un niño abandonado y recogido, que estaría siendo amamantado por «caridad». Esta hipótesis aportaría algún crédito a la leyenda del nacimiento ilegítimo (nunca probado) del artista.

Yo plantearé otra hipótesis, la de una representación de la separación anticipada de la madre y el niño. El proceso de separación estaría ya comenzado, prefigurándose en ese modo de lactancia la inminencia del destete. La melancolía de la mujer reflejaría lo ineluctable de esa separación a la que ni uno ni otro puede escapar, lo ineluctable de la renuncia que debe ser operada por ambas partes.

En otro lugar (8), mostré que en las representaciones de lactancia de niños que han superado la edad de un lactante, la prohibición del incesto se expresa ya en una prohibición de *tocar* el pecho materno durante la lactancia.

La «locura materna» (9) normal tiene dos caras: una cara «maníaca» en cuyo curso la madre realiza sus deseos todopoderosos al ser para el niño lo que él es para ella: único y maravilloso, y una cara «melancólica» en cuyo curso esa fantasía todopoderosa es abandonada al tiempo que cae la elación narcisista y amorosa precedente, y donde amor y sexualidad se disocian.

Estas dos caras de la «locura» materna solo han sido estudiadas excepcionalmente. M. Klein, la primera en interesarse por los estados afectivos precoces del bebé, solo ocasionalmente los relacionó con lo vivido por la madre. Su descubrimiento de las dos «posiciones» por las que pasaría el niño merecería ser completado por la observación concomitante de lo que ocurre a su vez del lado de la madre y de lo que, por lo tanto, induce en el niño.

Es conocido el papel que tiene el padre en el desprendimiento de la madre de su relación pasional con el niño, así como en la nueva investidura de sus pulsiones sexuales en un tercer objeto. Ese papel es absolutamente fundamental en el restablecimiento que debe operar el niño caído del nido materno para salvaguardar su narcisismo, del que el retrato del joven pintado por Giorgione a la izquierda del cuadro nos ofrece una representación.

Sería erróneo situar el enigma sólo del lado materno. La mirada melancólica de la mujer ocurre al mismo tiempo que la mirada enigmática del joven. ¿Qué expresa ésta última? Surge del deseo doloroso y loco que percibió D'Annunzio, pero también de la representación de la caída narcisista que le está indisociablemente ligada. La erección de su cuerpo tenso y derecho, firmemente apoyado en una estaca inmensa como en un falo -en contraste con la posición encorvada y replegada de la mujer- sugiere ese necesario restablecimiento que el niño debe efectuar para superar la angustia de separación y la pérdida de una relación donde se confunden el ser y el tener. Ese papel del padre en el desprendimiento recíproco de la relación pasional narcisista de la madre y el niño también se encuentra ilustrado en el cuadro de Giorgione por el «arrepentimiento» descubierto en 1939.

Aunque la revelación de ese arrepentimiento no nos lleva con certeza a la versión original de «La Tempestad» o al secreto del cuadro, apoya algunas hipótesis concernientes al recorrido insólito del pintor que la crítica aún no logra comprender. Sin embargo, estudios rigurosos plantearon la idea de dos versiones sucesivas de «La Tempestad». En la primera versión, revelada con rayos X, parece que Giorgione habría esbozado primero a la bañista de la derecha, que enseguida habría trasladado a la izquierda, para luego pintar a la pareja de la mujer y el niño. En la segunda, que es la que conocemos, se reemplaza a la bañista por el joven. Pocos argumentos convincentes explicitan el paso de la primera a la segunda versión.

En la primera versión, dejando de lado los detalles del recorrido del pintor, observamos que están presentes dos mujeres, igualmente desnudas y «melancólicas», en una relación casi en espejo que reduplica la relación en espejo de la madre y el niño.

La imagen de la mujer en el baño, como aquella de la mujer en su aseo o frente al espejo, es siempre una representación narcisista de sí misma, incluso si en el imaginario universal el agua no es solamente un espejo identificatorio que nos refleja sino que se asocia también al nacimiento o al renacimiento y a imagos maternas. Además, el espejo se asocia también al fenómeno de la seducción, es decir de la captación del sí mismo en las redes del deseo del otro o en las de su propia imagen.

El vuelco radical de la versión definitiva (de la mujer al hombre; del cuerpo desnudo al cuerpo vestido con esmero; de la postura sentada a la posición de pie) no procede solamente del descubrimiento de un mejor equilibrio estético, sino que traduce la necesaria explosión de este universo narcisista indiferenciado y su reorganización gracias a la presencia vertical -fálica- del joven, reforzada por la inmensa estaca sobre la que se apoya y que, en efecto, reordena las relaciones de la mujer y el niño.

Este joven («pastor» para algunos críticos, «soldado» para otros) recorre de una manera u otra toda la historia de la pintura, invariablemente acompañado por un bastón (tronco, espada, lanza, estaca, palo, etc.) cuya relación directa con el árbol, símbolo universal de la «axialidad», es subrayada por Frédérick Tristan (10).

Conclusión

No explícito en Freud en 1908 con la «primera pregunta-enigma» (11) del origen (¿de dónde vienen los niños?) -formulada en ocasión de la llegada de un recién nacido- el fantasma de escena originaria es considerado por Laplanche y Pontalis en 1964 (12) como el modo en que el niño se representa el origen y sus enigmas (la procreación, el nacimiento, la filiación) así como sus propios orígenes. Más recientemente, en 1987, Laplanche relaciona este fantasma al enigma de la sexualidad parental. Rechazando el filogenetismo de Freud, como fue recordado más arriba, Laplanche restituye todo su alcance a la experiencia individual, aunque universal, en esta construcción fantasmática (13).

En efecto, este fantasma en el que predominan elementos visuales -sin ser los únicos-, no nace de algún «esquema» transmitido filogenéticamente sino de la integración de experiencias vividas y elementos perceptivos diversos, que intervienen en diferentes momentos de la maduración somato-psíquica marcada por el encuentro del bebé con su «entorno» humano.

Así pues, en función de los diferentes momentos de esta maduración serán privilegiados diferentes modos de encuentro con «el entorno» humano. Ellos aportan al niño experiencias coloreadas por elementos sensoriales, cuya predominancia evoluciona en función de la maduración misma y las características somato-psíquicas de la pareja.

Entre estas experiencias vividas y estos elementos perceptivos, he recordado los elementos originarios de la situación *vivida* de lactancia y la *escena* observada de lactancia, una y otra vehículos de mensajes sensoriales y fuentes de preguntas-enigma.

He sugerido que si la situación vivida de lactancia (como situación original paradigmática del despertar de la sexualidad en el encuentro con el inconsciente y la sexualidad del «otro») y la escena observada de lactancia proporcionan los elementos de construcción del fantasma del coito de los padres, éste contribuye, a su vez, en un movimiento de *après-coup*, a sexualizar y a triangular la escena de lactancia, y a aportar elementos de objetivación al fantasma de seducción por la madre.

Las preguntas-enigma despertadas tanto en el niño como en la madre por ese encuentro original del niño con el cuerpo y el psiquismo de ésta, cargados de una sensualidad más o menos reprimida o inhibida, están en el origen del cuadro de Giorgione conocido con el nombre de «La Tempestad». Esas preguntas son las que empujaron a Giorgione a la creación de esta obra múltiple, singular y universal, que más allá del tiempo dirige a quienes la contemplan los mensajes enigmáticos que la hicieron nacer. Precisamente porque él mismo fue receptor de tales mensajes durante esos dos tiempos de la seducción originaria que son la lactancia y la escena de lactancia, es que se vio empujado a traducirlos bajo la forma de este cuadro.

«La Tempestad» de Giorgione es un cuadro que, desde que recuerdo, siempre me ha gustado, porque curiosamente siempre me ha parecido a la vez muy familiar y misterioso, como si lo conociera desde siempre y sin embargo me fuera extraño. Sólo recientemente me he preguntado por la atracción que ejerce sobre mí y por el origen de ese doble sentimiento, que no soy la única en haber experimentado.

En el curso de este cuestionamiento me vi llevada a distinguir esos dos momentos de la construcción del fantasma «originario» y a sostener la idea de la existencia de un vínculo entre la escena originaria (del coito de los padres) y la escena originaria «originaria» de la lactancia, perteneciendo una y otra a la *seducción originaria*.

Una fijación al segundo tiempo de la seducción originaria (el de la observación de la *escena* de lactancia), especialmente cuando el primer tiempo (el de la *situación* de lactancia) ha sido parasitado por la fantasmática parental, conduce a una incapacidad de elaboración de la «escena primitiva». El horror bien conocido de Schreber (14) o de Madame Lefebre, cuyo caso fue expuesto por M. Bonaparte, son dos ejemplos famosos.

Notas

*«**De l'allitement comme séduction originelle et comme scène originaire de séduction**», en *Colloque International de psychanalyse*, Jean Laplanche et collaborateurs, Montréal, 1992, PUF, 1994. Traducción: Lorenza Escardó [La traducción de este texto ha sido revisada en noviembre de 2013].

¹. J. Laplanche, *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*, Paris, PUF, 1987, p. 126. [Ed. En castellano: J. Laplanche, *Nuevos fundamentos para el psicoanálisis*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, p. 129.]

2. En Cant. 67, 7 (en Migne Patologie latine, 183, columna 1106 G) citado por Savatore Settis, p. 123.

3. Savatore Settis (1978), *L'invention d'un tableau. «La Tempête» de Giorgione*, traducido por O. Christin, Paris, Ed. De Minuit, 1987.

4. N. Bellemont, Propositions pour une anthropologie de la naissance, *Topique*, 1989, 43, 7, 17.

5. Es también una alegoría de la mujer seductora. En algunas traducciones del Génesis es condenada a trepar «sobre su vientre y sobre su pecho». En la iconografía de los siglos XIV y XV, la serpiente es frecuentemente antropomorfizada con forma femenina, sobre todo con pechos voluminosos bien visibles y con una cabellera larga y rizada.

6. Así, en dos cuadros, uno de Palma le Vieux de 1510 aproximadamente y el otro de Rubens pintado un siglo más tarde -cuyo tema es la seducción de Calisto por Júpiter-, los dos pintores han representado dos ninfas sentadas al borde de un arroyo, remplazando así a Júpiter por una ninfa sin que sepamos cuál de las dos ninfas es el seductor y cuál la seducida. Esta ambigüedad no es el menor encanto de estos dos cuadros. Ambos artistas, tratando el tema de la seducción, han utilizado al misterio y al enigma para traducir su esencia

7. G. D'Annunzio, Dell'arte de Giorgio Barabrelli, in *Prose di receica, di lotta, di commando*, III, Verone, 3 éd., 1902, p. 325-352. Citado por S. Settis, p. 53-55.

8. J. Lanouzière, Le sein, *Approche psychanalytique, clinique et psychosomatique*, Thèse de Doctorat d'Etat, sous la direction de J. Laplanche, Paris VII, 1998, t. III, chap. V-V.

9. A. Green, *La folie privée. Psychanalyse des cas limites*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁰. F. Tristan, *L'oeil d'Hermès*, Paris, Arthaud, 1982.

- ¹¹. S. Freud (1908), Les théories sexuelles infantiles, en *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 17. [Sobre las teorías sexuales infantiles, en O.C., v. IX, Amorrortu,1979].
- ¹². J. Laplanche, J. B. Pontalis, (1964), *Fantasía originaria, fantasía de los orígenes, origen de la fantasía*, en *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
- ¹³. *Nuevos fundamentos para el psicoanálisis, op. cit.*