

Un analista shandy

Alejandro Varela*

Resumen

Donald Winnicott nos ha invitado a acompañarlo en un viaje por el país de la experiencia. Facilitándonos el recorrido, ha definido esa experiencia como una zona que no es ni subjetiva ni objetiva, configurándola como la sustancia de la ilusión.

Prefigurando al arte y a la religión, la ilusión necesita de objetos sustraídos al régimen habitual que dichos objetos tienen: el valor de cambio o el valor de uso. Winnicott denomina a dichos objetos transicionales.

Al ser un límite a la demanda del Otro, los objetos transicionales utilizados por el niño, según Lacan, se constituyen siendo el más humilde modo de representación.

Participando de la estética del fragmento que nos ha legado Walter Benjamin, estos objetos, pequeños o simplemente trozos, redimen de la demanda del Otro para lo que necesitan estar exentos de significación y ser particularmente apropiados para su uso.

El uso al que Winnicott se refiere es un uso particular que se aparta de su uso habitual y que tampoco se manifiesta como valor de cambio lo que hace al niño incomprensible para la pobre coherencia de los padres.

Herederos de la intangibilidad del objeto artístico que proponía Baudelaire, en relación al valor de uso y valor de cambio, estos objetos son invisibles en el sentido corriente y participan de la lógica del choc: debido a ello Winnicott se prodiga en explicaciones para psicoanalistas, médicos y padres.

No representando nada, sino siendo solamente siendo superficie para la representación se parecen a los objetos referidos por Enrique Vila – Matas en Historia de la literatura portátil.

El escritor catalán desarrolla una historia ficticia de otro viaje, pero éste es permanente: algunos artistas, entre los que se cuentan pintores, escultores y escritores surrealistas deambulan en pos de la recolección de objetos inútiles y estrafalarios.

Los artistas, denominados shandys en homenaje a Las aventuras de Tristram Shandy del escritor inglés Laurence Stern, remedan al personaje de la novela por su vagabundeo permanente desprovisto de sentido común.

Eco del contenido de la caja – valija de Duchamp, los objetos con los que se topan, como los motivos en los cuadros de Dalí, son importantes por su sustracción a cualquier ilusión de utilidad, caracterizándose fundamentalmente por ser portátiles.

Entre los objetos se cuenta un raro objeto hecho de ovillos de hilo y con forma de estrella, el que mal parado sobre sus puntas es tomado de un cuento de Kafka.

Perenne, sin haber nacido, tampoco se morirá jamás y es señalado por Slavoj Zizek como dotado del exceso inhumano que acompaña al padre de familia, protagonista del cuento: no se puede morir porque todo lo que se muere tiene que haber sido dotado de algún tipo de intención que lo haya gastado, y de eso carece Odradek, este objeto, tal como Kafka denomina a nuestro personaje.

* alejvarel@hotmail.com / [CV](#)

Por otra parte, cuando Winnicott hace referencia a la destrucción, pone el énfasis en la sobrevida del objeto para que la destrucción se pueda adjudicar a la fantasía inconsciente y la construcción de la ilusión sea posible.

Así pasa con "lo Odradek de cada objeto". El objeto se gasta y se abandona, pero su dimensión transicional, como en Odradek, perdura.

Sobreviviendo se hacen aptos para el uso, tanto el objeto como el otro. La transferencia en la perspectiva de Winnicott necesita de esa sobrevida que como exceso acompaña al Amo despojándolo de cualquier autoridad.

De este modo, el pequeño objeto transicional, portátil, incluido en la lógica del fragmento, convierte a Winnicott en el primer analista shandy de la historia.

Descriptorios

Objeto transicional, Valor de uso – valor de cambio, Invisibilidad del objeto, Objetos portátiles, Destrucción – construcción, Exceso de vida.

Como sabemos, **Winnicott** nos invita a explorar una zona intermedia de **experiencia** entre el pulgar y el osito, entre la creatividad primaria y la relación de objeto, que denomina **transicional**, en la que ocurren fenómenos y se hallan objetos. Constituyéndose como la **sustancia de la ilusión**, estos objetos y fenómenos son relevados en la adultez por el arte y la religión. Si esta ilusión persigue un afán de convencimiento, lleva el sello de la locura.

Ni subjetivos ni objetivos, estos objetos se disponen como las estatuas griegas. Estas estatuas, según **Kerényi**, más que haber sido objetos sólidos han sido fuente perpetua de acontecimientos, no solamente provenientes del hombre sino de la Eternidad.

De este modo, la inscripción "Yo soy Cares, estatua y alegría **de** Apolo", que acompaña a algunas estatuas, superpone los dos genitivos, el subjetivo y el objetivo, señalando la imposibilidad de decidir si se trata de un objeto o de un sujeto, ya que la estatua nos mira desde un lugar que supera la distinción sujeto-objeto. Esa zona tercera es señalada por **Giorgio Agamben** en *Estancias*, como resultado de un proceso que ha implicado apropiarse de una inexistencia alrededor del valor de uso de los objetos cuyo recorrido insinuaremos.

Además, el objeto transicional supone más que su sentido, su **uso**, haciendo que el propio **Winnicott** desestime que el conocimiento del simbolismo sea imprescindible, pero no así su raíz, que está presente precisamente en el **uso del objeto**.

Por otra parte, defensor de las paradojas, **Winnicott** no vacila en sugerir que el uso del objeto descansa en que este pierda su valor de uso.

Es en este sentido que **Lacan**, en *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*, convocará la lógica del objeto transicional para afirmar cómo a través de él, el deseo cumple su logro sobre la angustia, no especificando, pero sí dando por hecha la contingencia del mencionado objeto.

La pequeña cosa que el niño agarra, de la que se apropia, le permite separarse de su sujeción al Otro, nivel modesto por cierto, el más humilde modo de representación, dice **Lacan**.

El objeto transicional es pequeño –única cualidad atribuida en el fondo de contingencia señalado–; es más, suele ser un trozo, rescata también **Lacan**, y en ese sentido participa de la ética y la estética del fragmento.

En cuanto a la exigencia de adaptación, que **Winnicott** señala como coherencia que equivale a pobreza, expresión de la demanda del Otro, el objeto minúsculo fractura la omnipotencia de esta dimensión.

Por otra parte, **Walter Benjamin** ha señalado el modo en que lo minúsculo, lo fragmentario, se resiste frente a la *Totalidad*, esa pobre coherencia de la que nos habla **Winnicott**, totalidad que además está quebrada.

Winnicott heredó un mundo igual al nuestro, hecho de barbarie y catástrofe frente a cuyas consecuencias distó mucho de suponer un sujeto que debiera adaptarse.

Los efectos del desarrollo explosivo que se impone desde el siglo XIX han tenido su reverso en la catástrofe que previó **Benjamin**.

Lo que quedó fue, como dice el mismo **Benjamin**, el minúsculo y quebradizo cuerpo humano.

A ese cuerpo indefenso habrá que responderle con la posición horizontal que encontramos en el deambular de **Walsler** o en el mismo **Kafka**, quienes ven en la mutilación la ocasión para la resistencia minúscula.

El *jugar* de **Winnicott** –o mejor el *jugando*, para subrayar el gerundio– es una forma de resistencia, donde el uso de lo minúsculo es una forma de la redención.

Si la teoría del desarrollo, aun con el aporte kleiniano, tan completa que nada falta en ella, como decía **Joan Riviere**, es un relato narcisista del sí mismo, **Winnicott** clamará a **Melanie Klein** que la destruya para que la pueda inventar otra vez por medio de un lenguaje vivo que redima lo que ha sido absorbido por la Teoría.

La estofa de la que está hecho el *lenguaje vivo* que promueve **Winnicott** es la misma de la que está hecho su objeto transicional: un apartarse de un uso corriente que comunica y una resistencia que redime.

Gershom Scholem recuerda en *Benjamin y su ángel* que la máxima de **Abby Warburg** –*Que en lo más pequeño se abre paso lo más grande, que "el amado (buen) Dios habita en el detalle"*– eran para **Benjamin** conocimientos fundamentales aplicables a los saberes más diversos.

Así es que **Scholem** recuerda la excursión en París al Museo de Cluny, donde **Benjamin** se extasiaba frente a una colección de rituales judíos, ante dos pequeños granos de trigo, en los que un alma gemela había dispuesto todo el "Shemá Israel".

Frente a la *Totalidad coherente* fijada por el imperativo del progreso, también el evolutivo, el **pequeño trozo** al que el niño se aferra fuertemente resiste, mesiánicamente, como las pequeñas partículas mesiánicas que **Benjamin** encontraba en lo pequeño, en lo minúsculo.

Pensando en **Kafka**, **Elias Canetti** describe que hay en **Benjamin** algo profundamente conmovedor en ese tenaz intento, de parte de un ser exento de poder, de sustraerse al poder bajo todas sus formas.

Para **Benjamin**, en un gesto inesperado, lo minúsculo, al sustraerse al poder, abre camino a la llegada de ese pequeño mesías que no se cansa de irrumpir en la historia, pero también en cada acto de la vida cotidiana.

La sustancia de la ilusión, hecha arte o religión en el sentido que **Winnicott** le da, que no es el de la convicción, participa de esa sustracción al poder referencial, lo que se hizo con ese pequeño trozo de frazada o sábana al que el niño se aferró desesperadamente y que deshace cualquier pretensión omnipotente.

Para **Winnicott**, la subjetividad es un viaje hacia la experiencia, pero en él, el objeto transicional es su pasaje y es con esta exigencia que la redime.

Es por ello que esa redención que lo hace resistente a que se le otorgue un significado, y que al contrario, se lo use, participa de una lógica paradójica que ha desplazado el simple valor de uso de los objetos, y que intentaremos ceñir.

Baudelaire, cuyas consideraciones acerca del objeto artístico nos serán indispensables para situar ese tercer lugar winnicottiano, ha traducido un cuento de **Poe** llamado "El ángel de lo singular" (Poe, 1979, p. 775).

En él, un protagonista escéptico y positivista descreo de una interpretación periodística que adjudica a lo *maravilloso* –es decir, a lo siniestro– la causa por la que

un pobre hombre, invirtiendo el soplado de una cerbatana, terminase con la flecha clavada en su garganta: puro azar, supone el narrador.

Mientras cavila, un singular y bizarro personaje aparece en su habitación, hecho de brazos de botellas, cabeza de tabaquera y cuerpo de barril.

Anunciándose como el "Genio de los contratiempos", este personaje antropomórfico amenaza con funestos sucesos si el protagonista del cuento no se aviene a aceptar su existencia.

Así es que frente al positivismo negativista, una serie de infortunios que casi lo llevan a la muerte obliga al narrador a terminar aceptando el manejo del destino que el Ángel demanda.

Desde ya que este objeto antropomórfico no tiene nada de transicional.



El siglo XIX, momento de la traducción, comienza a expresar la mala conciencia que tiene el hombre respecto de los destinos de las cosas, las que se han mercantilizado. Es por ello que los objetos claman venganza, tal como el cuento de **Poe** refiere.

El hombre pierde desenvoltura ante los objetos que han pasado de ser artesanalmente considerados, a ser artículos de masas, como en el cuento de **Poe**.

Baudelaire, en el mismo sentido, tenía fascinación y aversión hacia los dibujos de **Grandville**, tan admirados por **Benjamin**, en cuyas producciones veía la naturaleza transformada en apocalipsis.



Es la época del nacimiento del género literario inquietante que ha dado entre otros escritores a **Hoffmann**, en quien se inspirara **Freud** para su ensayo acerca de *Lo ominoso*.

Lúcidamente, **Agamben** afirma que *en la utópica irónica de un dominio permanente del capital (que es la opereta, según Benjamin) se hace frente así a la presencia amenazante del objeto animado, destinado a tener una segunda vida en la época del capitalismo avanzado* (Agamben, 1995, p. 101).

En el capitalismo que analiza **Marx** los objetos han mutado: de ser cosas que se usan, por su valor de cambio han pasado a ser apariencias de cosas: ¿cómo no iban a tener que vengarse **inquietando**?

El proceso de mercantilización se describe en el famoso primer capítulo de *El capital*: "El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto".

Si bien la transformación de las materias primas por medio del hombre produce modificaciones, la madera sigue siendo madera aunque sea una mesa. El tema, para **Marx**, es que cuando se transforma en mercancía, se vuelve asible e inasible a la vez, *ya no le basta poner los pies sobre la tierra; se endereza, por decirlo así, frente a las otras mercancías y se abandona a caprichos más extraños que si se pusiera a bailar* (Agamben, 1995, p. 78).

El objeto se desdobra: por un lado, representa un valor de uso, pero además este valor de uso es el soporte material de su valor de cambio.

En este proceso ningún átomo de materia, dice **Marx**, penetra en el valor. Todos los objetos, agrega, no manifiestan más que una cosa: que en su producción se ha

gastado cierta fuerza de trabajo y que considerados como cristales de esa común sustancia social pasan a ser tenidos por valores.

Agamben también destaca una carta de **Rainer Maria Rilke**, quien en 1912 lamenta el desplazamiento de la existencia de los objetos en la vibración del dinero que desarrolla un género de espiritualidad que rebasa su realidad tangible.

Si bien al modo de **Marx** parece expresar una nostalgia por el valor de uso, **Rilke** se impide un regreso al pasado y plantea que frente al fenómeno de la aparición y el desarrollo del valor de cambio existe una estrategia de una transformación en lo **invisible** de las cosas visibles, reservando a su *ángel de las Elegías* la epifanía de esa transformación.

... el ángel rilkeano es el símbolo de la superación en lo invisible del objeto hecho mercancía, o sea la cifra de una relación con las cosas que va más allá tanto del valor de uso como del valor de cambio (Agamben, 1995, p. 81).

El ángel sucede al mercader. **Baudelaire** nos auxiliará para comprender ese proceso, pero podemos adelantar que así como el objeto transicional se sustrae de una coherencia hecha Totalidad a través de su función redentora, será la **invisibilidad** que resunta de esa sustracción, tanto en lo atinente a su valor de uso como a su valor de cambio, lo que a **Winnicott** le permite definir su **uso**.

Visitante de la Exposición Universal de París de 1855, verdadero antecedente de nuestros supermercados, **Baudelaire** dio cuenta del desafío que implicaba la exhibición de mercancías ornamentadas para el futuro del arte.

Baudelaire encontraba en la época del segundo momento de la Revolución Industrial el mundo de la mercancía transfigurada, ya no solamente en un objeto inocente, sino en una cosa cargada de una inquietante ambigüedad, que más tarde haría que **Marx** la refiriese dotada de una carga teológica y adquiriendo carácter de fetiche.

Si los objetos de uso se liberaban de su función, y adquirirían ese carácter caprichoso y exhibicionista: ¿qué diferencia podría establecerse entre la dimensión artística y la artesanal que desde el Renacimiento se mantenía inviolable?

Si bien no retrocede ante los avances de la mercantilización, **Baudelaire** pretendió sustraer los objetos artísticos a la tiranía de lo económico y a la ideología del progreso.

Por ello su gesto fue aplicar la lógica de la mercancía a la obra de arte misma, escindiéndola en valor de uso: la **tradición** y el valor de cambio: **su autenticidad**.

Por otra parte, le negó a la obra de arte cualquier **uso** que no fuese lo inasible de su existencia.

El aura de gélida intangibilidad que empieza desde ese momento a rodear la obra de arte es el equivalente del carácter de fetiche que el valor de cambio imprime en la mercancía (Agamben, 1995, p. 87).

Baudelaire da un paso más que escindir en la obra de arte valor de uso de valor de cambio.

Crea una mercancía en la que la forma del valor se identifica totalmente con el valor de uso; es decir, una **mercancía absoluta**.

Este proceso de *fetichización* se lleva a tal extremo que al ser este su uso paradójico, anula la mercancía en tanto que tal.

Una mercancía cuyo valor de uso y valor de cambio quedan abolidos el uno en el otro alternativamente y cuyo valor consiste por eso en la inutilidad misma no es ya una mercancía... (Agamben, 1995, p. 87).

La mercantilización llevada al punto de ser este su valor de uso es exhibida a través de lo que **Baudelaire** denomina *choc*, que es el potencial de extrañamiento que la obra debe provocar para que se deslinde de su valor de uso e inteligibilidad tradicional. de arte exhibida así como mercancía considerada como valor de uso y anulada en su valor de uso tradicional la hacía vehículo de lo **inasible-intangible** y restaura en esa intangibilidad su valor.

El objeto transicional en ese sentido también exhibe la propiedad de ser excedente al valor de uso; es más, **solamente se puede usar cuando pierde su valor de uso**. Por otra parte, tampoco ello lo transforma en un objeto dotado de algún valor de cambio: así se entiende la enigmática afirmación de **Winnicott** que el uso no es explotación.

Se fetichiza al extremo que se anula su valor de uso, pero hacer de su fetichización la clave de su uso lo anula como mercancía, del mismo modo que lo hace **Baudelaire** con la obra de arte: de hecho, el objeto transicional no es un juguete, por más oneroso que sea su valor de cambio, aunque un juguete puede ser un objeto transicional. Lo que hace de su presencia, su invisibilidad para el adulto, es más que frecuentemente denunciada con sorpresa por el mundo de los adultos, con lo que **Winnicott** tiene de sobra para describir sus frecuentes aclaraciones y consejos a médicos y padres.

Rilke hace referencia a la decepción de los niños ante los muñecos cuando ellos se encuentran *sucios de realidad* tras el fracaso de alimentarlos.

Irrumpen afuera, la muñeca yace frente a nosotros desenmascarada como el horrible cuerpo extraño sobre el que hemos disipado nuestro calor más puro... (Agamben, 1995, p. 110).

Evidentemente, frente a las cosas, la muñeca es infinitamente menos porque es lejana e inasible, pero justamente por eso es infinitamente más, ya que es el objeto inagotable de nuestros deseos y fantasías.

En esto radica el *uso del objeto*: en un menos de realidad, pero al mismo tiempo en un más que se verifica en el obstinado aferramiento con el que el niño se enfrenta a la omnipotencia de la demanda.

Decíamos que para **Rilke** el espíritu del dinero señalaba el eclipse de las cosas auténticas, lo que otorgaba al poeta, su Ángel, la tarea de transfigurarlas en lo invisible.

La muñeca destaca un tercer lugar: suspendido entre este mundo y el otro. Ha perdido su peso entre las manos del mercader y no se ha transformado todavía entre las del ángel.

Más aun el objeto transicional, que ni siquiera es un juguete, ya que no representa nada, sino que solamente es **presentación de una superficie** para la representación: *ese modo más humilde de representación, etc.* (**Lacan**).

Es cierto que un trozo de frazada (o lo que fuere) simboliza un objeto parcial, como el pecho materno. Pero lo que importa no es tanto su valor simbólico como su realidad (Winnicott, 2006, p. 22).

Esa realidad, invisible para la realidad real, realidad de uso, desplaza su valor de uso en la realidad real (subjetivo), y la exhibición fetichista de su valor de cambio (objetivo) anula su carácter de mercancía.

En cuanto mercancía, se vuelve inasible, y en ello consiste la impropiedad de interpelar la sustancia de la ilusión.

Imbuidos de ilusión, entonces, vamos a acompañar a **Winnicott** en un viaje imaginario que lo ubique junto a su objeto transicional como el primer analista *shandy* de la historia.

Vamos a permitirnos dejarnos llevar para ello por la ficción que despliega **Enrique Vila-Matas** en la *Historia abreviada de la literatura portátil* (1996).

Este viaje nos dejará en las costas del país de Odradek, el personaje de Kafka, cuya descripción esperemos que nos ayude a ubicar el objeto transicional como un recurso ante el **prójimo**.

Vila-Matas supone una especie de conjura surrealista encabezada por **Duchamp**, a quien le adjudica ser alma gemela de **Walter Benjamin**, conjura protagonizada por **Jacques Rigaut, Dalí, Juan Gris, Scott Fitzgerald, Francis Picabia, Man Ray, Georgia O'Keeffe**, el músico **Georges Antheil, Ramón Gómez de la Serna**, entre otros.

Shandy es una palabra adoptada en algunas zonas del condado de Yorkshire en el que vivió **Laurence Sterne**, autor de una novela del siglo XVIII llamada *Tristram Shandy*, y que significa –entre otras acepciones– alegre, voluble o chiflado.

Las almas gemelas, **Duchamp** y **Benjamin**, fueron vagabundos, exiliados del mundo del arte, pero al mismo tiempo coleccionistas cargados de cosas, o, como dice **Vila-Matas**, cargados de pasiones.

Su obsesión por lo pequeño, trasuntada para el berlinés en los pequeños objetos citados anteriormente en el Museo de Cluny o en su micrografismo, se traducían en el arte de miniaturizar para **Duchamp**, cuya caja-maleta transportada en sus sucesivos exilios ha sido un anagrama del grupo *shandy*.

Duchamp, un viajero fervoroso, transportaba réplicas de sus cuadros y algunos originales, además de maquetas, en una *caja-maleta* que lo acompañaba siempre, también cuando recaló en Buenos Aires.

Miniaturizar es hacer **portátil**. Así se entiende la forma ideal de poseer cosas para un vagabundo.

El objeto transicional es portátil: el niño lo lleva, lo agarra, lo arrastra, se lo pone en la boca.

Solamente siendo de reducido tamaño, este objeto resiste a la demanda del Otro, como un pequeño surrealista a quien no se le puede pedir justificación.

¿Qué se les pedía a los *shandys* para formar parte de la conjura?: *espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, nomadismo infatigable, tensa convivencia con la figura del doble, simpatía por la negritud, cultivar el arte de la insolencia* (Vila-Matas, 1996, p. 13).

El desarrollo de estas exigencias permitiría ubicar a **Winnicott** satisfaciéndolas, aun la de la sexualidad, a pesar de su aversión a pensar la subjetividad como efecto del conflicto pulsional.

Si bien tomaremos la problemática del doble, anticipemos que la exigencia portátil transformaba a nuestros *shandys* en desesperados viajeros. La teoría del desarrollo en **Winnicott** es también un viaje, hacia la experiencia, nos dice.

Impenitentes viajeros, nuestros *shandys* se entregaban a las delicias del azar objetivo descripto por **Breton**.

Influenciados por la *caja-maleta* de **Duchamp**, cuyo interior habría hecho las delicias de **Winnicott**, se hacen eco de un sueño del pintor y recalcan en las costas africanas, más precisamente en Port Atif, de suyo anagramático de *Port Atif*, es decir portátil, contenido del sueño del mismo **Duchamp**.

Las aventuras africanas de nuestros portátiles son bastante tediosas hasta que divisan un negro cojo que tocaba la flauta con su tibia faltante: imenudo objeto transicional el del africano!

Lo cierto es que entre otras ocurrencias dan en París una ruidosa fiesta de la que son corridos por la policía.

Vila-Matas señala que la posibilidad de escape es sugerida hacia Praga por **Walter Benjamin**, noticia que el catalán recibe tras su encuentro ficticio con **Duchamp**, en Port Bou, orientando de nuestros *shandys*, lo que nos aporta para nuestros intereses.

Que sea en Port Bou donde transcurra el encuentro ficticio entre **Duchamp** y **Vila-Matas** es significativo. En esa ciudad se suicidó **Walter Benjamin** acosado por la Gestapo.

Precisamente es con **Walter Benjamin** con quien redimimos a los *portátiles* según la ética-estética del fragmento que hemos esbozado.

Tampoco es casual que **Vila-Matas** haga figurar en su texto que **Benjamin** recomienda que, en Praga, los *shandys* se escondan en el barrio donde vive **Gustav Meyrink**, el autor de *El Golem*.

¿Por qué? Más adelante intentaremos situar el problema del objeto transicional bajo la égida del doble.

En algún momento de la supuesta entrevista entre **Duchamp** y **Vila-Matas**, para celebrar el encuentro descorchan una botella de champagne *cuyo tapón, después de golpear violentamente el techo, rebota sobre la parte alta de un mueble y acaba quedándose en perfecto equilibrio en el extremo de la varilla de unas cortinas* (Vila-Mata, 1996, p. 55).

Es en ese momento que **Duchamp** le anuncia al escritor catalán que podría tratarse de su **Odradek**.

La ficción destaca la ignorancia que **Vila-Matas** tendría acerca de los Odradek, y **Duchamp** entonces le refiere la idea de que el aspecto más enigmático del *shandysmo* consistiría en que sus representantes estaban habitados por unos inquilinos negros que se hospedaban en sus laberintos interiores.

Asimilados entonces los Odradek con los inquilinos negros, la referencia es indiscutiblemente a la figura del doble: ¿qué sentían los *portátiles* en el barrio de Praga?

Los inquilinos negros, cuyas apariciones eran más que frecuentes, señalaban con su presencia *la angustiosa seguridad de que se les arrancaba* –a los portátiles, claro está– *con premeditación y contra su voluntad su más verdadero y propio interior, sólo para que pudiera tomar forma plástica la figura del fantasma* (Vila-Mata, 1996, p. 56) forma que esos personajes adquirirían para cada uno de los portátiles era diferente: sombras negras para **Juan Gris**, el rostro de alguien que no se sabía si era él mismo o su padre para **Gómez de la Serna** o un violín masturbador dotado de un apéndice vibrador que se introducía en el ano cuando se ejecutaba, para **Dalí**.

Sólo uno de los *portátiles* tiene la visión de lo que es propiamente Odradek: un carrete de hilos entremezclados en forma de estrella de cuyo centro emerge un palito perpendicular agregándosele otro de ángulo recto.

El pasaje del inquilino negro a nuestro Odradek es señalado por **Vila-Matas** como manifestación de la figura del doble. ¿Es la única interpretación que cabe? ¿Quién es Odradek?

Este personaje es introducido por **Kafka** en uno de los cuentos de *Un médico rural*, llamado "Preocupaciones de un padre de familia" (Kafka, 1983, pp. 1141-1142). precisión respecto del origen de su nombre, **Kafka** lo describe y alude a que tal vez en otra época tuvo una forma inteligible que ahora está rota.

Inapresable, sólo refiere su nombre y se queda callado siempre. A veces desaparece pero siempre reaparece y se ríe, pero por la carencia de pulmones su risa es como un murmullo de hojas caídas.

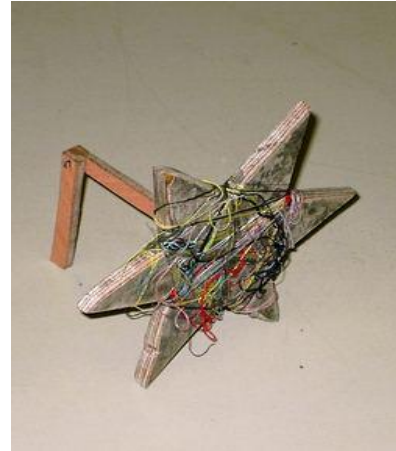
La sensata pregunta del padre de familia es si puede suceder que se muera, a lo que se responde con la habitual sencillez kafkiana que *todo lo que se muere tiene que haber tenido alguna especie de intención, alguna especie de actividad, que lo haya gastado; pero esto no puede decirse de Odradek*.

Dolorido porque pueda sobrevivirlo, la pregunta del padre de familia es si Odradek seguirá rodando por las escaleras y arrastrando pedazos de hilo ante sus hijos y los hijos de sus hijos.

¿Es posible aplicarle sin más la interpretación de **Vila-Matas** como encarnación del doble según el código surrealista que hemos descripto?

¿Es la manifestación de la venganza de los objetos degradados de su función de uso en la época del capitalismo mercantilizado?

¿Qué relación podríamos establecer entre Odradek y el objeto transicional?



En *El uso de un objeto y el relacionarse mediante identificaciones*, **Winnicott** desmiente que un análisis transcurra según el modelo convencional de interpretación de los síntomas.

Son conocidas sus objeciones a la interpretación como vehículo privilegiado del tratamiento y la atribución de la misma a la necesidad del analista.

Propone que, a diferencia del enfoque de las **relaciones de objeto**, donde el objeto teñido de las proyecciones del sujeto se libera de las mismas a través de las interpretaciones para el establecimiento del principio de realidad, de lo que se trata en un análisis es del establecimiento de la capacidad de **usar al analista**.

*Si se quiere que esa tarea de interpretación del analista tenga efecto, se la debe vincular con la capacidad del paciente para **colocar al analista fuera de la zona de los fenómenos subjetivos*** (Winnicott, 2006, p. 264).

La posición ética de **Winnicott** desemboca en el texto que se menciona, en la descripción de la construcción del objeto no considerado como dado y mucho menos en un contexto tenido por armonioso.

Para que este objeto se pueda usar, *es forzoso que el objeto sea real en el sentido de formar parte de la realidad compartida, y no un manajo de proyecciones* (Winnicott, 2006, p. 265).

Es conocido el hecho que asume que esta realidad compartida participa de la lógica de los objetos y fenómenos transicionales, a través de la cual se subraya que es ocioso exigir al sujeto que resuelva si el objeto está creado o ya estaba allí.

Lo importante es la descripción que hace **Winnicott** en el interior de esta situación **paradójica**.

Lo que transcurre entre sujeto, Otro y objeto dista mucho de ser armonioso. Para que la construcción del objeto sea posible se debe poder destruir, pero además debe poder sobrevivir.

Esta dramática, que desaloja cualquier idea de control omnipotente por parte del sujeto idealizando su relación con el objeto, excluye también la omnipotencia del Otro. *después de "el sujeto se relaciona con el objeto" viene "el sujeto destruye el objeto" (a medida que se vuelve externo); y después puede venir el "el objeto sobrevive a la destrucción por parte del sujeto"* (Winnicott, 2006, p. 267).¹

En este lugar tenso, donde una destrucción organiza paradójicamente una construcción, entendido como génesis de la fantasía inconsciente, la destrucción genera la construcción de la realidad fuera del control omnipotente del *self*.

El postulado central de mi tesis afirma que si bien el sujeto no destruye al objeto subjetivo (material de proyección), la destrucción aparece y se convierte en un aspecto central cuando el objeto es percibido de manera objetiva, tiene autonomía y pertenece a la realidad "compartida" (Winnicott, 2006, p. 268).

Sólo después de este proceso el objeto se puede usar. Esta realidad compartida sujeta a la destrucción dista, como anticipábamos, de ser armoniosa, y se aleja de lo que el sujeto espera, desde ya, pero también de lo que espera el Otro.

Contiene un exceso en relación con lo esperado, un exceso que desplazando el juego de las proyecciones nos animaríamos a calificar de inhumano.

Lacan nos ha enseñado a reconocer tres dimensiones en la relación que mantenemos con el otro.

Con el otro **imaginario** mantenemos relaciones especulares de competencia o reconocimiento mutuo.

También está el Otro **simbólico**, hecho de reglas impersonales gracias a las cuales coordinamos nuestras existencias.

¹ El destacado es nuestro.

Pero también tenemos al Otro **real**, nuestro socio inhumano con el que no podemos relacionarnos nunca simétricamente mediante el orden simbólico.

El prójimo (Nebenmensch) como la Cosa significa que, debajo del prójimo como mi semblant, mi imagen espejular, siempre acecha el abismo insondable de la Otredad radical, de una Cosa monstruosa que no puede morigerarse. (Zizek, 2010, p. 192).

La destrucción que señala **Winnicott** es un pasaje por esta última dimensión y el objeto transicional su salida. En ese sentido, todo uso de objeto implica que el mismo sea **también** transicional, y en ello radica la invisibilidad que mentaba **Rilke**.

Cuando **Kafka** incluía a Odradek permitía visualizar la convivencia con ese exceso inhumano.

Es un objeto no sometido al ciclo de las generaciones, es inmortal, está fuera de la finitud pues no responde a la diferencia sexual, no tiene ninguna utilidad y está fuera del tiempo.

Zizek lo ha destacado como el goce encarnado: *como aquello que no podemos alcanzar, pero aquello de lo que nunca podremos liberarnos* (Zizek, 2010, p. 220).

Kafka nos tiene acostumbrados a ponernos de frente a esta dimensión: una Ley invisible que insiste sin existir culpabilizándonos de no se sabe qué, una herida que no cierra pero que nos deja morir o una burocracia irracional, pero no por ello menos eficaz.

Jean-Claude Milner ha destacado que Odradek habla, tiene dos piernas, se ríe, tiene todos los aspectos de un ser humano, pero que si bien al tener esos rasgos es humano, no se parece a un ser humano, **sino que se muestra claramente como inhumano**.

Al modo de *Alien*, la película de **Ridley Scott**, Odradek es, como diría **Lacan**, la *lamelle: la libido como órgano, el órgano "no muerto" inhumano – humano sin cuerpo... el resto de la sustancia vital que ha escapado a la colonización simbólica...* (Zizek, 2010, p. 223).

Como índice del objeto parcial que no se totaliza nunca, **Zizek** destaca que el Odradek de **Kafka** se ubica en la coyuntura lacaniana entre el *padre o lo peor*, del lado de lo peor.

Por otra parte, el psicoanalista también es un interlocutor inhumano: de hecho para que un análisis sea posible es necesario que nos vinculemos con ese exceso con el que nos es posible establecer una relación social que eluda el significante amo.

En ese sentido, en la medida en que el analista no es una figura paterna, es decir una figura de autoridad simbólica paterna, y en cuanto su figura denota una suspensión de esa autoridad, está también del lado de lo peor.

Cuando a **Winnicott** se le reprocha la no inclusión del padre, ¿no nos expondrá también a lo peor?

Seguramente apela a un analista desautorizado de sus emblemas simbólicos. Así es que nos invita a desterrar al psicoanálisis como modo de vida.

Todos abrigamos la esperanza de que nuestros pacientes, una vez que terminen con nosotros, nos olviden y descubran que el vivir mismo es la terapia que tiene sentido (Winnicott, 2006, p. 264).

El espacio transicional contiene un radical aspecto inhumano: por un lado, la instalación en una paradoja, que si es tal no se resuelve. Por otro, una destrucción que construye. Además el valor de objetos que se sustraen a su uso y a su valor de cambio.

Zizek también ha señalado cómo por sobre la disolución del *sinthome* y todo el peso ontológico de la fijación, la pérdida de la mínima consistencia del ser lleva al último Lacan a proponer como meta del análisis entenderse con el *sinthome*, con su fórmula del goce específica.

Lo que ocurre en el psicoanálisis, entonces, no es la disolución del síntoma, sino un cambio de perspectiva que transforma la condición de imposibilidad en condición de posibilidad (Zizek, 2010, p. 235).

Atribuir al modo de funcionamiento de la *lamelle* el de suplencia descansa en que: el **Hay algo del Uno** no es darle función de unificador ni de significante amo, sino considerarlo como el Uno que persiste desestabilizando toda unidad.

¿No es este justamente el lugar de la paradoja haciendo de Odradek un simple carretel?

¿La vida que el uso del objeto asegura no descansa en la incertidumbre que nunca deviene religión o militancia, a menos que se haga locura?

Ocurre que **Winnicott** juega: también cada vez que ante la destrucción que construye, tropieza con sus Odradeks.

Es por proponer ese juego que seguramente si hubiese estado invitado a la fiesta *shandy* de París, habría huido con el resto de los presentes.

Benjamin lo hubiese notado y habría contribuido a que se *salvara*. Hubiera intuido que estábamos ante el primer analista *shandy* de la historia.

Noviembre de 2016

Bibliografía

Agamben, G. (1995). *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Kafka, F. (1983). Preocupaciones de un padre de familia. En *Obras completas, 4*. Buenos Aires: Teorema.

Poe, E. (1979). El Ángel de lo singular. En *Cuentos completos*. Barcelona: Edhasa.

Vila-Matas, E. (1996). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama.

Winnicott, D. (2006). El uso de un objeto y el relacionarse mediante identificaciones. En *Exploraciones psicoanalíticas I*. Buenos Aires: Paidós.

Zizek, S. (2010). Prójimos y otros monstruos: un alegato a favor de la violencia ética. En Zizek, S.; Santner, E.; Reinhard, K. *El Prójimo. Tres indagaciones en teología política*. Buenos Aires: Amorrortu.