

Algunas versiones de la caída

GABRIEL LOMBARDI

*It indeed appear'd to reason as if desire was cast out;
but the Devil's account is, that the Messiah fell, and
formed a heaven of what he stole from the Abyss. "The
Marriage of Heaven and Hell". William Blake.*

El Génesis

El primer libro de la Biblia comienza con la creación: las palabras vertiginosas de Dios introducen los cielos, la tierra, los animales, que les dan vida, el hombre, en quien la imagen de Dios se encarna; la mujer salió de un trozo superfluo de esta imagen y esta carne. A la obra, le sigue la evaluación de la obra. "Y vio Dios que era bueno", insiste el texto para concluir cada día de la creación.

La perfección es una tautología, no necesita la historia. Dios dice "luz" y la luz brilla: unos párrafos (*Génesis I*, 1-23) bastan para resumir los hechos prehistóricos, la obra de un Dios del que nada dice que sepa lo que está haciendo, sino que actúa con la divina facilidad de la Palabra que impone al caos sus formas y la repetición de éstas. Dios llama día a la luz y noche a las tinieblas, tierra al suelo y mar al conjunto de las aguas. Así, nace un mundo hablado, que duplica las palabras de este Dios hablante.

Rápidamente, aparece lo propio del hombre, la caída, que es el tema del Libro. El pecado, la primera obra humano, contribuye con la variedad necesaria a una historia digna de ser contada.

¿Cuál es la primera falta del hombre? Ciertamente, no parece tan grave ante los ojos informados del siglo XX: comer del fruto prohibido, el del árbol del conocimiento. El saber está prohibido. El libro no dice que sea imposible; dice que está prohibido. Dios creó al hombre para que dominara (*Génesis I*, 26), no para que supiera.

Las características de semejante pecado son sutiles, proféticas. Las condiciones en las que se produjo son sorprendentes. Revelan una curiosa fisura en el texto de las cosas creadas.

El pecado no se produjo en el momento en que Adán estaba solo en el Paraíso, cuando él podía nombrar a los animales, dominarlos, y quizá también, como su padre acadio Enkidu, acariciarlos con bestial inocencia. Existe algo que, antes del pecado del hombre, es un enigma en todas las versiones del *Génesis*: ¿qué sugiere a este Dios del Antiguo Testamento –que, como Schreber, parece entender a los seres humanos– que no es bueno que el hombre esté solo? Es la primera cosa que no le parece buena a Dios. “Le haré ayuda idónea para él”, dice. Hace caer a Adán en un sueño profundo y extático, le quita una costilla y cierra la carne. De esta costilla del hombre, hace una mujer para ponerla en contacto con él. Como si no tuviera a su disposición más que un material repetido, como si la diferencia sexual le fuera tan inaccesible, Dios le da a Adán como compañía... una parte de sí mismo. ¿Acaso no encontró otra carne para aliviar la soledad de Adán? Parece obvio que cuando la Palabra se hace carne en Adán, algo viene a limitar la omnisciencia de este Dios sin carne.

Adán, por su parte, está encantado: esta vez es hueso de mis huesos y carne de mi carne. La señora surge del señor, la *woman* del *man*. El malentendido ya está presente desde el principio, en la propia lengua del Dios que habla. La palabra hebrea *tsela*, que designa tanto la costa como la costilla, también significa –¡qué confusión!– el obstáculo, el infortunio. Curar al hombre de la soledad con una parte del cuerpo no habla muy bien de los recursos de este Dios hablador. Curar con la adversidad no sirve de mucho más. Lo más piadoso que podríamos decir es que esta ayuda es precaria. No es bueno que el hombre esté solo, pero ¿es mejor que esté acompañado de este modo: por una de sus propias partes? Según los griegos, la compañía que Dios concibe para el hombre pertenece a lo Mismo, y no a lo Otro. Pero, ¿puede lo Mismo acompañar a lo Mismo, o no puede más que reproducir su soledad?

La mujer es el paso en falso de Dios. La tradición judeocristiana ha valorado principalmente esta primera secuencia del *Génesis* en que la mujer viene después del hombre. Como dijo San Pablo, la mujer viene del hombre y no a la inversa. Pero existe un segundo tiempo en el *Génesis*, el de la curiosidad, la audacia, el pecado, en donde la mujer, esta vez, da el primer paso. Por su medio, que difiere del de Dios y su

prohibición, Otra cosa le ocurre a Adán. Dios había dotado a la mujer, de hecho, del don de la palabra; mas no parecía haber previsto las consecuencias. Ella habla con la serpiente, se tienta, y luego tienta al hombre.

¿Qué le dice la serpiente? Él no la seduce con esparcimientos, hombres o dioses. La tienta con la promesa del saber: “Serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal”.

La persistencia del mito tal vez nos oculta el vigor de lo que introduce. Nos dice que la tentación original es la del saber, esta tentación que Dios trató de ahorrarle a un pueblo pobre y tribal al alojarlo en un paraíso en donde los desiertos se volvían fértiles y el cuerpo frágil se apartaba de la enfermedad y la muerte. El saber es incompatible con el paraíso. No saber es la condición de vivir en el paraíso. ¿Por qué quería saber el hombre?

Investigación sexual infantil (versiones de nuestro siglo)

El texto de la *Génesis* anticipa y enmarca en una tradición irresistible lo que muestra la experiencia freudiana del psicoanálisis: el deseo de saber es el deseo primario, el más reprimido, el más insostenible también, y para muchos de nosotros irremediabilmente perdido desde la infancia. Freud descubrió en el niño al investigador, y el mundo se sorprendió: lo había olvidado. El niño, dice Freud, quiere saber. El enigma del sexo y el origen de los bebés son preguntas a las que el niño busca respuestas con mayor o menor empeño. Freud agrega, apasionado, que no se trata de una búsqueda solamente epistémica, porque surge del apremio de la vida. Es una búsqueda pulsional que se hace con el cuerpo y con pensamientos que tienen sus raíces en el cuerpo.

Además, se trata de una investigación que explora el deseo del Otro, aunque, en cierta medida, haya sido debilitada por la voluntad de represión del adulto, su adhesión tradicional a la demanda –el significante amo que, desde el exterior o desde el interior, casi siempre consigue hacerle renunciar al deseo de saber–. Cuando el niño intenta dar forma a su investigación, formular sus preguntas en los términos del otro, fracasa. El adulto sólo responde a sus “¿por qué?” con respuestas más pueriles que las que el

propio niño podría elaborar, respuestas que sólo apuntan a cerrar lo más rápidamente posible las angustiantes preguntas planteadas por el pequeño. La *père-version* viene a suturar con el amor y la ignorancia lo que el deseo de saber había abierto.

Es un hecho habitual: el adulto le responde al niño solamente con evasivas, con mitos ridículos, con incansables cigüeñas que cruzan el océano para llevar bebés. Juanito se da cuenta de que algo no anda bien con los adultos y entrevé en él una carencia. Al mismo tiempo, se da cuenta de que algo no funciona bien en su cuerpecito, inmaduro en relación al sexo. La deficiencia se convierte en falta, y la falta, en pecado.

Este querer saber es para Freud la primera ocasión de un conflicto psíquico. El niño debe elegir entre dos opciones alienantes: ser bueno y seguir las opiniones de los adultos dejando insatisfecho su interés pulsional, o bien seguir las opiniones por las que siente una predilección pulsional –pero que son inadmisibles para el adulto y que, por ende, lo apartan del lazo social–. El resultado es una escisión psíquica. En su conciencia, el niño sigue la opinión predominante que le hace suspender su reflexión. El trabajo de investigación se detiene, pero en su inconsciente conserva las opiniones y orientaciones de pensamiento que le producen placer, o goce, las tesis pulsionales que le han permitido llegar a explicaciones más satisfactorias. Esta escisión constituye, para Freud, el complejo nodal de la neurosis.

¿Por qué este querer del niño es culpable? ¿Por qué merece la sanción, la represión, el inconsciente? ¿Por qué? Es la pregunta planteada anteriormente. La mitología hebrea también la sitúa al comienzo, no de la neurosis, sino de la llegada del hombre al mundo. El objeto de este texto es retomar el programa freudiano en una de sus vertientes menos exploradas, la que dirige la investigación a la propia investigación y al deseo de saber que la anime.

¿De dónde partir? Propongo volver sobre algunas versiones de la caída, no sólo por la información que proporcionan –el hombre que se exilia del paraíso cuando intenta saber–, sino también porque conservan una angustia y un deleite originarios que se pierden en el acto de comer la manzana del saber maldito –que devora la carne del que la come–.

No es un camino de santidad, aquél sobre el cual puede marchitarse hoy la experiencia psicoanalítica del pase bajo el cuidado de lo que Blake llamó “la banda de Dios”. Para mí se trata de succionar lo que estos textos conservan de una satisfacción

pulsional que concierne al deseo del Otro, es decir, lo que Freud, a través de la cura, estudió en vez de intentar suprimir. La lista de las versiones de la caída podría ser muy larga. En la lengua inglesa solamente, podríamos contar decenas.

Lacan también nos dio algunas versiones. Por ejemplo, la que afirma al principio de su seminario sobre Joyce –unos pocos años después de haber calificado el mito del *Génesis* de entontecedor–, en donde se aparta del psicoanálisis aplicado. En efecto, Lacan no habla del autor, sino que más bien se deja invadir por él, como si quisiera pasar su lección a través de una tela de equívocos escritos por Joyce, y restituye algunos párrafos del *Génesis* con una torsión de la voz. Nos da así una versión diferente de la *père-version* de Freud, otra versión basada en su propio *sinthome*, que comienza con *sin*, el pecado, la falla del saber que los medios sin duda limitados del psicoanálisis sólo pueden detener con el singular remedio de la castración.

Quiero subrayar que no existe una última versión de la caída. Tal es la fuerza opuesta a los paradigmas del primer texto bíblico. Después de las versiones de Lacan, podemos considerar con interés, incluso para el psicoanálisis, la versión de Harold Bloom, más oriental que la desarrollada por Freud (que es muy cristiana en el fondo) y que, al igual que ella, se encuentra en el *Génesis* –ese texto eternamente joven y que aún nos interpreta–.

Bloom publica una acertada traducción de un texto hebreo que llama *El libro de J*, escrito más de mil años antes que las versiones cristianas más conocidas. De este audaz texto, que él considera el original del *Génesis*, recogeré dos pasajes que me parecen de particular interés. El primero es aquél en el que Bloom se pregunta quién escribió el *Génesis*. Conocemos varias teorías, incluyendo una que atribuye a Moisés este papel, pero no tenemos ninguna respuesta definitiva. Bloom plantea una extraña hipótesis, increíble y sorprendente, y para sostenerla no cuenta con otra prueba que la fuerza de su imaginación: J, autor desconocido del libro más antiguo es... una mujer. Conjetura demoníaca. Habíamos oído hablar de las versiones rabínicas sobre la mujer de Satanás, Lilith, pero afirmar que el autor del Autor, el autor de Dios sea una mujer, rebasa la comprensión de nuestra tradición judeo-cristiano-psicoanalítica. Sólo un estadounidense como Bloom, que puede decir sin ninguna vergüenza ni necesidad de coherencia que la distinción entre los textos seculares y los textos sagrados es el resultado de decisiones sociales y políticas, podía pronunciar semejante hipótesis en Occidente. El perseguidor

de sus creaturas, asesino de uno de sus discípulos elegidos, es, pues, la invención de una mujer.

El segundo pasaje, un corolario del anterior, que quiero recoger de las glosas de Bloom, dice que la mujer, Eva, es la hija activa, más curiosa e imaginativa que Adán, hijo que imita. Al igual que a Dios, su padre, Adán también imita a Eva. Aquí podemos referirnos a Milton, quien, a fuerza de una lógica y una poética irresistibles, hace preceder, a la caída de Adán, la de Satanás –un ángel curioso cuya naturaleza sería interrogar–. Bloom, que lleva el peso del pecado a Eva, carga a la mujer con una autoridad a la cual la tradición del poder masculino, al no poder más que renegar de su creadora, intenta exiliar sucesivamente en la prostitución, la culpa y el silencio. Por lo tanto, no sólo habría que revisar, con respecto a la cuestión del saber, la posición freudiana que considera pasiva a la mujer. También es importante advertir que tres mil años de prevalencia del deseo de poder nos dejan con hambre cuando se trata del deseo de saber.

El Génesis aun

Incitado por Eva, Adán come del fruto. “Entonces fueron abiertos los ojos de ambos”, dice el *Génesis*. ¿Qué es lo que ven primero? “Fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron delantales”. La naturaleza se pierde, y con ella su tranquila animalidad, cuando surge en ellos la necesidad imperiosa de coser y vestirse. Carlyle señalaba que antes de ser el animal que usa herramientas y cocina, antes de ser el animal político, el hombre era el animal vestido, avergonzado ante Dios, avergonzado del saber, avergonzado del sexo.

Este curioso pasaje merece ser aclarado: de hecho, no es el sexo lo que está prohibido, sino el saber, y tan pronto como se sabe, de sorpresa la vergüenza recae sobre el sexo.

El *Génesis* nos ofrece detalles sutiles y omisiones extraordinarias.

“¿Dónde estás tú?”, le pregunta Dios a Adán, quien se había ocultado de su presencia y su brisa. Éste le responde, y he aquí sus primeras palabras tras la caída: “Oí

tu voz en el huerto, y tuve miedo, porque estaba desnudo; y me escondí”. “Temblé; supe que mi piel era suave”, dice la poesía ancestral del *Libro de J*. Sigue la cuestión de un Dios desconcertado, sorprendido por la vergüenza de Adán y que supone que alguien le ha insinuado su desnudez. No basta con tener ojos para ver el cuerpo desnudo.

“¿Quién te enseñó que estabas desnudo?”, pregunta Dios. Adán escuchó, alguien le dijo, su cuerpo y su ser han cambiado, debe ocultarse. La desnudez surge de saberse desnudo. La mirada se constituye por efecto del decir. El cuerpo entonces es diferente, es una carne que pulsiona para rodearse de otra carne, un tejido que trata de rodearse de otros tejidos, con el fin de ocultarse de la mirada que lo pone al desnudo.

El texto no nos revela su misterio y, por ende, parece exigirnos una interpretación, interpretaciones, que obtiene: el Talmud de Jerusalén y el Talmud de Babilonia, la Mishná, San Pablo, San Gerónimo, el psicoanálisis aplicado, etc. Incita a la hermenéutica.

Pero está, por el contrario, la política del poeta, de aquél que se deja invadir por un texto que lo excede, y que goza de las influencias en la medida de su talento. Esta política justifica la memorable fantasía William Blake en *The Marriage of Heaven and Hell*, en donde Ezequiel, profeta y poeta, dice: “Los de Israel enseñamos que el genio poético es el principio inicial, y derivados todos los demás”.

Pero desde el comienzo y hasta las jaculatorias místicas del seminario *Aun* de Jacques Lacan, se trata de los equívocos y las delicias que la lengua permite al mismo tiempo, lo que se expresa sin pudor en el latín “*sapio*” y el español “saber”, lo que el francés sólo recibió por homofonía parcial entre “*savoir*” y “*saveur*”. En el origen, gozar de saber era un pleonismo. ¿Ha cambiado esto? Es lo que aún nos hace desear. Queda el decir del poeta, en donde *sapere* es más que *sapere*, porque también es *sapere*. En este exceso del lenguaje, en el saber del sabor, se concentra la esencia del pecado.

Antes de vestirse, el hombre habla, pero allí no reside su pecado. El hombre no peca al hablar; peca cuando come del fruto del árbol del conocimiento. El pecado bíblico radica en el saber. ¿Dónde está la diferencia? Está en ese giro del lenguaje, en ese exceso por el que el cuerpo se sabe desnudo. Allí surge la vergüenza que es un prelude al horror.

Será sólo después que vendrán las delicias de la reclusión, la pasión por la costura que limita los movimientos animalescos y hace germinar los sociales –más sutiles y más

formales—. El horror al cuerpo desnudo es atenuado por los lazos sociales, por lazos más o menos peligrosos, por nudos que afligen y acarician, por ropas que detienen los hábitos y por modas que aprietan lo efímero. La represión tendrá un sentido: ahorrar esa visión horrible. La represión es una forma de piedad; es la prenda interior.

En el Génesis, lo superfluo se vuelve necesario. La obra de una mujer agrega, a la creación de la palabra, el saber —el saber retorcido de las palabras que desnudan, que agujerean nuestro cuerpo y lo rodean con un sutil e intolerable abismo de nada—.

El mundo vestido, desvestido por Carlyle (del semblante en el siglo XIX)

Thomas Carlyle era un escocés malhumorado que admiraba a los filósofos alemanes, los divulgaba en Inglaterra y, quizá también, los odiaba. En cualquier caso, encontró una oportunidad para burlarse de ellos cuando resumió, en trescientas páginas, una obra gigantesca jamás escrita: *La vestimenta, sus orígenes y sus influencias*. Glorifica con ambigüedad al autor, el profesor Diógenes Teufelsdröckh, definiéndolo como un alemán erudito en “la ciencia de todas las cosas”. Carlyle, por su parte, se presenta como un mero comentarista, y esto en 1830, cuando ser un comentarista no era aún el grado más alto al que pudiese aspirar un intelectual.

Carlyle parte del hecho de que, hasta Teufelsdröckh, y aunque los filósofos ya hubieran hablado de todo, incluso de estética, nadie se había ocupado de la cuestión de la vestimenta. Carlyle tituló a su resumen *Sartor resartus*, que en latín significa remendón remendado o sastre recosido. El texto se anticipa en un siglo y medio a los procesos narrativos de Borges (*El acercamiento a Almotásim*), quien reconoce en Carlyle a un precursor. La estructura del texto además admite la concepción retorcida del sujeto planteada por Lacan, quien también reconoce y elogia, en una clase de 1964, la premonición de Carlyle.

Este procedimiento se adecua a la materia. El comentarista crea al autor, lo viste con nuevas ideas, le provee de unas poderosas tijeras que le permiten disecar el tejido social en donde ha logrado introducirlo a pesar de las amargas dificultades editoriales. En este tejido, se encuentra con sus propias entrañas hechas del humus del lenguaje.

Carlyle parte de una cuestión muy válida. La vida del hombre y de los que lo rodean ha sido descubierta y estudiada. Todos los tejidos celulares han tenido sus Lawrences y sus Bichats. ¿Cómo es posible, entonces, que el mayor de los tejidos, el único tejido verdadero, el tejido de las vestimentas haya sido descuidado e incluso despreciado por la ciencia?

Encontramos en el *Sartor* una versión muy entretenida de la caída en la que se constituye el hombre. Tiene la virtud visceral de tomar las cosas al revés.

Para Carlyle, el comienzo de la obra del profesor Teufelsdröckh no es menos ambicioso que el *Génesis*. El primer capítulo, que también se ocupa del paraíso y las hojas de higueras, es empero omitido en el comentario. Carlyle pasa rápidamente al segundo capítulo, en donde Teufelsdröckh, el experto en todas las cosas, se esfuerza por comprimir un *Orbis vestitus*, un examen de las ropas de la raza humana de todos los países y todos los tiempos. Semejante síntesis, sólo posible en Alemania según Carlyle, matiza la erudición del anticuario y el historiador con conmovedoras pinturas de la vida humanas y reflexiones filosóficas.

Carlyle elige en esta enciclopedia inagotable una tesis, y en ella detiene su pluma. El primer objeto de las vestimentas no es ni la necesidad ni la decencia ni la decadencia, sino el adorno. Sólo la ropa fue capaz de sacar al aborigen de su penosa condición de vida en la que sólo las angustias del hambre y la venganza podrían satisfacerse. Sólo la ropa pudo otorgar al hombre, al rey y a la jovencita la presencia divina que acostumbran encarnar. Surge misteriosamente, entonces, bajo el vestido, la vergüenza. Teufelsdröckh invierte aquí el orden del *Génesis*: la vergüenza viene después el vestido, no lo precede.

Esta permutación herética lleva al autor a una nueva versión del pecado que está en el origen del hombre: la vergüenza y el propio hombre nacen del vestir. La caída se encuentra en el ornamento y en la capacidad que tiene el hombre para mostrarse como lo que no es. La humanidad se encuentra en la primera mentira. La ropa nos ha dado la individualidad, la distinción, la cortesía social; nos ha hecho hombres, dice Carlyle bajo la máscara de Teufelsdröckh. El hombre es el disfraz. A través de la máscara, salimos del paraíso de la naturaleza en donde todo no es más que lo que se muestra –lo que los griegos llamaban *physis*–. Vestidos, ya somos la cosa desnuda, para siempre indigna de aparecer en la trama social de los semblantes. Somos la cosa que miente y que sólo puede mostrarse mostrando –otra cosa–.

En este punto preciso, Teufelsdröckh eleva sus preguntas más desgarradoras: “¿Qué soy yo, la cosa que se llama yo? ¿Una voz, un movimiento, una apariencia, alguna idea encarnada?”. En su desesperación, el profesor se enfrenta a una respuesta que no llega, la antigua idea de Dios retorna una vez más. Continúa: “¿Acaso soy yo mismo, como el espíritu de la Tierra del Dr. Fausto, el hábito viviente y visible de Dios?”. No su imagen ni su semejante, sino su hábito.

Teufelsdröckh cree entrever aquí una victoria abominable del arte sobre la naturaleza, tanto más lamentable cuanto que relega a la condición de salvaje la naturaleza humana. Además, estamos forzados a aceptar esta victoria: una vez conocido el deleite del traje, no podemos hacer otra cosa que elegirlo. En este punto exquisito, el autor interroga al lector: “¿Alguna vez has usado tus vestimentas por la fuerza, como consecuencia de la caída del primer hombre? ¿Acaso no te has regocijado con ellas como en una casa caliente, como un cuerpo que rodea tu cuerpo y en el que ese tú extranjero está al abrigo?”. El hombre prefiere el hábito, incluso a costa de transformar su yo en ese *tú* que lo liga a todos los hombres con lazos invisibles. La sociedad se funda en el goce del hábito, concluye, vehemente e indignado, el autor ficticio.

Para llegar a esta conclusión, Carlyle debe pasar, mucho antes que Freud, por una reflexión sobre el lenguaje. El tejido social, la delicia de la ropa y la vergüenza íntima que oculta, se tejen con la fibra del lenguaje. No es a través de su poder físico ni de su hábito rojo que el juez magistrado puede mandar al pequeño hombre de azul al cadalso, sino porque “se hace tal como se dice”. El lenguaje articulado pone en acción todas las manos y la cuerda cumple con su trabajo. Para Carlyle, aunque parezca extraño, es claro que el mundo en donde vive, el sonido es a la vez la más evanescente de las cosas y la más permanente. Es la palabra lo que hace al hombre divino. Puede fundar por su gracia, como Dios, que crea con un *fiat*, y convertirse en autoridad.

El juez viste de rojo, y los otros hombres, unidos por los lazos del lenguaje, saben por ende que es el juez. La caída, después de Carlyle, tiene la forma de la primacía de la mentira instituida por la palabra y estabilizada por la máscara social. Esta concepción tiene un curioso efecto sobre la percepción del lenguaje: nada posee un solo significado, todo posee al menos dos. El cetro de Carlomagno y el flanco del buey encuentran en el lenguaje la prosa y la decadencia, pero también el mérito y la poesía.

Al mismo tiempo, Carlyle rectifica y actualiza la versión de la caída del Antiguo Testamento. Sin elevar ni degradar al hombre como para anularlo desde un punto de vista ético, su versión muestra, por el contrario, el beneficio de goce que implica vestirse con costumbres, emblemas y autoridad. Ella no opone el ideal y el goce, el lenguaje y la cosa, como hacen los filósofos y los analistas, sino que muestra más bien el placer inherente al emblema. Este goce esencial al yo del mundo moderno revela lo que el lenguaje implica de envoltura carnal, de tejido de metáforas y de trucos que encarnan la cosa humana –esa cosa que, al vestirse, sale al mismo tiempo del reino de Dios y del reino animal–. El sujeto no es la cosa. Es la cosa lo que se encarna en el emblema, e incluso en el nombre, un fundamental emblema particular.

Carlyle se disfraza de Teufelsdröckh, envuelve la cosa con un tejido de metáforas, pero, al mismo tiempo, muestra que la afinidad del envoltorio con la cosa es lo más en-sí de la cosa humana. La ficción que encarna la cosa se convierte entonces en su texto cada vez más real, y cada vez menos metafórica. *Sartor resartus* es una matriz topológica de sujeto. El remendón remendado es el despliegue lúcido, lúdico, lúbrico de la torsión del ser cuya condición esencial es estar vestido. No podemos esperar que al desvestirse se revele una cosa-en-sí: nos quitamos todas las vestimentas y queda aún el cuerpo, el último arcoíris, detrás de la cual ya no hay nada humano, sólo un vil organismo, un montón de tejidos disecables. Visión imposible, se trata de una presentación del ser “que en su rostro no lleva más que unas gafas detrás de las cuales no hay ojos”.

“Y este envoltorio que es nuestro cuerpo, ¿no es el único lugar de nuestra felicidad?”, nos pregunta una vez más Carlyle disfrazado. Es por esto que, ni aunque Dios existiera, podría llevar al hombre al paraíso. El ser del semblante no está en la materia, ni tampoco en el espíritu. No puede saciarse con su naturaleza, ni ser feliz por ideas que lo habitan.

No es sorprendente inferir de este texto que, para Teufelsdröckh, el sentimiento de lo real sea la vergüenza. Cosa que en Kierkegaard será la angustia.

¿Qué podemos saber en este mundo del semblante? Al hacer esta pregunta, Carlyle no se interesa en verdad por el saber de Newton y Laplace. El cálculo de unos pocos siglos, la medición de algunos kilómetros cuadrados y el nombramiento detallado de un miserable puñado de lunas y globos inerte, no pueden, según él, orientar al hombre al

saber de lo real que lo rodea –el abismo infinito, sin fondo ni bordes–. Carlyle sostiene que para saber más bien deberíamos dirigirnos al milagro, a lo que viola las leyes que tejen las costumbres, a lo que nos permite extender la mano y hundirla, al mismo tiempo, en el infinito próximo y lejano. Una vez atravesada la vergüenza, podríamos llegar a una suerte de sobrenaturalismo natural que ya no nos ocultaría la creación, lo milagroso que no cesa de manifestarse en nosotros y alrededor de nosotros, y que permanece como algo prodigioso a pesar de la lentitud de los minutos, las horas o los millones de horas que necesita para producirse.

Allí radica la ciencia, en el saber de la nada que nos hace surgir en el frágil seno de la apariencia. Saber que no somos sino espectros pueden sumergirnos en un cierto horror. También podemos encontrar un alivio melancólico, por ejemplo, en ir al sastre para investirnos con dignidad y autoridad.

También podemos convertirnos en sastres, y no ser más hombres, sino una fracción de hombre que sólo viva por la intermediación de aquél al que viste. Sólo viviremos entonces para ser la causa de lo que habremos creado.

Una versión de Kierkegaard

Uno de los puntos débiles de la filosofía prerromántica del inexistente profesor Teufelsdröckh, es el rebajamiento de la mujer, representada por una Eva ideal y, por lo tanto, prescindible. Quince años más tarde, en 1844, el danés Søren Kierkegaard publicaba *El concepto de la angustia*, que también trata de la caída. Es quizá la primera vez en la tradición judeo-cristiana que este tema se aborda desde un punto de vista diferente que el del homosexualizado –para retomar la grafía neológica de Lacan–.

Kierkegaard se vale del hegelianismo que domina la época y, con éste establece un punto de partida para su empresa crítica y lógica. Declara que no sigue a Hegel, pues el núcleo escurridizo de su lógica, la síntesis, no le parece defendible, sobre todo en lo que concierne al sexo. Mucho antes del nacimiento del psicoanálisis, Kierkegaard escribe: “Solamente en lo sexual la síntesis se plantea como contradicción”. Precisamente porque la síntesis es imposible en este plano, el Otro se vuelve indispensable y podemos ofrecerle las garantías de su subsistencia en calidad de Otro.

¿Cómo encontrar una relación entre términos que, como el hombre y la mujer, no admiten ninguna síntesis? ¿Podría sustituirse la síntesis inexistente por una especie de mediación? Sí, pero con la condición de admitir la anfibología inherente a cualquier mediación, que se refiere a la vez a la relación entre los dos términos y al resultado de la relación, es decir, a la unidad de la relación, al mismo tiempo que a ambos elementos puestos en relación. Se refiere tanto al movimiento como al reposo.

Para mantenerse en el camino –clínico, podría decirse– que va de las ideas generales a lo real del sujeto, Kierkegaard se ubica en la posición del psicólogo. La atmósfera de la investigación, dice, se convierte entonces en una tenacidad de observador, una temeridad de espía, una angustia que explora y no retrocede ante el lenguaje que, siempre mentiroso, le dice que se angustia por nada, que no hay un objeto de la angustia, que se debe permanecer en la ignorancia.

El Otro indispensable se vuelve también inaccesible. Sin embargo, ¿deberíamos, como el cristiano tradicional, apartarnos del Otro, aislarnos en el individuo para ponernos al abrigo de la angustia? ¿Deberíamos limitarnos a no encontrar nunca otra relación que la que podría constituir, entre el cuerpo y el alma, el espíritu que aparece como tercero? Kierkegaard no lo cree así. Considera que el espíritu –sea humano, divino o milagroso– no puede ser el guion (*sic*) ni bien el erotismo está presente. A mayor sensualidad, mayor angustia.

En este doble contexto lógico y clínico, la caída se plantea y aparece en Kierkegaard. “Del árbol del conocimiento del bien y del mal no comerás”, dijo la piadosa voz de Dios. “Debes permanecer en la inocencia” –ese estado en el que no habrá necesidad de distinguir entre la idea y lo real–. “No debes saber”. Pero la defensa despierta el deseo, un deseo vacío al comienzo, que aún no es saber. Adán podría detenerse ante el umbral que le muestra la angustia, pero del deseo hace una voluntad, da un paso hacia el saber. ¿Qué encuentra? El saber de la diferencia, un saber alejado de la idea, un saber que sólo se adquiere por el goce.

En el estado de inocencia, la defensa también puede despertar la angustia, ya que se enfrenta a la elección. Pero Adán también puede decir que no quiere saber nada. Puede volver sobre sus pasos y no tener que elegir. Pero una vez que se enfrenta a la elección, el hombre seducido no tiene otra elección que no tener más elección. La libertad nunca es posible, porque ni bien ella es, es real, dice el lógico. La tentación es, por lo tanto,

determinante si se produce la elección, porque consolida la libertad. El saber adquirido es irreversible.

Estas fórmulas apretadas le permiten al autor no sólo ubicar el pecado, al igual que la tradición, en el acto de la elección, sino también captar la paradoja y el salto cualitativo que existen en la caída y que ningún psicólogo puede explicar sin riesgo de alterarse en su propio ser. Para acercarme al salto, incluso como psicólogo, tengo que tomar carrera y saltar. Tras el salto, ya no soy yo mismo; soy Otro, soy el Otro en mí. El pecado me hace Otro, me feminiza sin mediación, porque un deseo Otro viene a habitarme. Tal es el precio del saber para el psicólogo, sobre todo si se trata de un hombre. La seducción le provoca un deseo de saber quién lo hace elegir, y lo hace caer.

No son obviamente los ideales lo que puede detener a Kierkegaard, sino todo lo contrario. El autor sostiene que el pecado, tomado en cualquier plano, es una garantía contra el idealismo. En efecto, la idea misma del pecado radica en el hecho de que su concepto es destruido constantemente. No existe como estado, sino *de actu*, y se renueva.

Las consecuencias del pecado: después de la caída, viene el horror. Todos los autores están de acuerdo en este punto. Una vez que el paraíso de la inocencia se pierde para siempre, no podemos hacer nada mejor que consentir el horror. Aquí se revela la paradoja esencial del ser humano: todos tienen el deber de elegir. Sólo el horrorizado puede descansar, sólo aquél que desciende a los infiernos puede salvar a su amada, sólo aquél que desenvaina su cuchillo puede rescatar a Isaac. El temor y el temblor constituyen nuestra fuerza.

La versión lógicamente enmarcada de la caída que nos muestra Kierkegaard en este texto, no es la única que podemos encontrar en su trabajo rápido e inspirado. Existe, por ejemplo, otra versión, de la que a continuación transcribimos un pasaje que se refiere a la mujer, de la que describe algunas de las características en *Diario de un seductor*:

“Una muchacha, dondequiera que se vuelve, tiene siempre ante sí el infinito y para llegar a él no necesita más que dar un salto, un salto fácil, femenino, muy distinto del masculino. ¡Qué pesados suelen ser siempre los hombres! Deben tomar un envión, prepararse, medir la distancia, correr adelante y atrás varias veces para ensayar y adiestrarse. Al fin, saltan y... caen [...]. Para una muchacha, ese salto es tan sólo un paso; en cambio, el hombre tiene

que estudiarlo antes y el excesivo esfuerzo de comparación con el espacio, le pone en ridículo. ¿Quién es el tonto que imagina que una muchacha necesita de tantos preparativos? Muy cierto que podemos imaginarla suspendida en salto, pero para ella este salto es apenas un juego y un goce, ya que se muestra llena de gracia. Si, por el contrario, imagináramos que ella necesita tomar antes carrerilla, pensaríamos algo que no pertenece a la verdadera naturaleza de la mujer. Su salto es un vuelo en el aire. Y cuando ha llegado al otro lado no está agotada por el esfuerzo, sino que aún más hermosa, más deslumbrante en el alma y nos lanza un beso a través del abismo”.

Incluso idealizado por el seductor seducido, lo femenino aparece bajo una nueva luz en Kierkegaard.

Milton, o la soledad del goce

En el desamparo político, ciego y humillado por edad, hacia 1655 John Milton se compromete con todas sus fuerzas con la política del poeta. Celebremos su *Paradise Lost*, una sublime versión de la pérdida, con la convicción de no acceder al poema por el comentario o la traducción. Los que pueden disfrutar del francés quedan invitados a las delicias menores de la versión en prosa que Chateaubriand escribió en el siglo XIX –tan bien escrita que hacer palidecer a su propio *Edén antes de la caída*–.

Clarividente en su ceguera, Milton observa en el centro épico de las más profundas tinieblas, y de esta manera llega a pronunciar las luces más deslumbrantes. Entre la luz y las tinieblas, entre Dios y el mal, enmarca nuestros días, nuestras pasiones, nuestros deseos, nuestros sufrimientos. También nos muestra las puertas de la acción, las que están en el límite irrevocable del Edén. Para actuar, hay que salir.

Leer *Paradise Lost*, si esto aún es posible, es difícil en nuestros días –nuestros días cansados y fugaces–. Pero al leerlo, sentimos aún el antiguo sabor de la perdición. Milton tiene la virtud dantesca de haber sabido pintar la atracción de la falta como superior a la de Dios. Encontramos el mal tan bien afirmado que nos gusta Satanás, tan seductor que odiamos a Dios.

¿Quién habló en Milton? ¿El propio Dios, cautivado por el pecado, inaccesible a aquél que, por definición, sólo puede hacer el bien? Tendríamos dificultades para creerlo, porque la voz más inspirada del texto es la de Satanás, el envidioso, el héroe de un deseo que sólo busca trasgredir sus límites, y que logrará introducir en el paraíso el horror lejano de su antro aterrador. De todos modos, para escribir, el poeta invoca una causa que excede su obra. “*Sing, heavenly Muse!*”, pide, sin por ello pretender decir lo que, de semejante causa, no puede decirse. Lo sobrenatural, como en Plutarco o en Shakespeare, actúa como un disparador para la acción, que se desencadena por un milagro. Por lo tanto, lo que el poema introduce en primer lugar no es el pecado de Adán, sino la falta antes de la falta, la caída del ángel que cae, que cae y cambia y se convierte en Satanás.

El desdoblamiento de aquél que actúa siempre está presente, como si el equívoco del lenguaje atrapara a aquél que, para actuar, debe hablar. La falta del hijo fue inspirada, e incluso cometida antes, por el Padre: la falta de Adán es la de Eva, la de Eva también es la de Satanás. E incluso la primera falta, la de Satanás, es reprochada por éste a Dios mismo, Dios, el injusto. Cada vez, la falta cambia de naturaleza, la naturaleza cambia a su vez, y hace de su causa un milagro y un mito. Aquél que peca engendra a su padre en el pecado.

Milton relata, pues, la caída antes de la caída, el pecado que el pecado necesita para ser cometido. “Di qué causa –le pide a la Musa– impulsó a nuestros padres en su feliz estado, y con ellos a nosotros, a trasgredir la única restricción”. Para acercarse, canta el Caos sin límites que rodea el Cielo y el Infierno. Canta el odio inagotable del ángel apóstata y sus compañeros, más débiles en la potencia del crimen. Canta también el Infierno que quema con una tormenta de fuego sin luz alguna, en donde la multitud de los peores no atempera para nada la soledad de cada uno. Canta la única abnegación a las delicias del mal. En los primeros libros de *Paradise Lost*, la pluma se detiene en la voz ambigua de Satanás, que siempre maldice la gloria del Privador. “¡Sólo pronuncio tu nombre, oh sol, para decirte cuánto odio tus rayos!”. Canta el goce insatisfecho de sí mismo y las antinomias del deseo. Canta también el salto sin medida de Satanás, y el valor que atraviesa el abismo, sin esperanza y sin temor.

En un fresco aterrador y magnífico, Milton aloja las aflicciones de Dios. Si bien puede jactarse de que “lo que quiere es el destino”, ve su presciencia y su placer

limitados por el hecho de no tener ninguna influencia sobre la falta. Lo que Dios conoce no es aún el saber que es la meta de un deseo que el hombre no recibe de él, el Dios sin sexo. Él creó libres a los ángeles y los hombres. Cuando pecan, pues, son los autores de todo por sí mismos, a la vez de lo que juzgan y eligen. “Los he creado libres –dice Dios– y libres deben permanecer hasta que ellos mismo se encadenen”. “Por otro lado, ¿qué placer habría hallado yo –se pregunta– en una obediencia sin libertad, que serviría a la necesidad, no a mí? ¿Qué prueba sincera podrían haber proporcionado de su fe o de su amor?”.

El libro IV, grandioso, nos relata la llegada de Satanás al paraíso. Milton retrata la visión envidiosa de alguien que lleva el infierno en su interior y a su alrededor. “Dondequiera que voy encuentro el infierno –dice–, yo mismo soy el infierno”, el infierno en donde arde un deseo violento que se consume en el suplicio de la pasión. Disfrazado de cormorán, se vuelve invisible a los ojos de los ángeles inocentes. Se posa sobre el árbol del bien y del mal, desde donde observa a Adán y Eva en su feliz asilo de arroyos frescos y rosas sin espinas. Escucha sus frases inocentes y se entera de la única prohibición. En este punto, plantea la cuestión con la que concluiremos: “¿El saber prohibido? Esto es sospechoso, irrazonable. ¿Por qué su amo les envidiaría la ciencia? ¿Es la ignorancia la prueba de su obediencia y su fe? ¡Qué feliz fundamento colocado para cimentar su ruina! Con ello excitaré en su espíritu un mayor deseo de saber”.

Él, Satanás, conoce bien el mal. Conoce el sabor y conserva su saber, ambos marcados por la ambición y la carencia. Al igual que Dios y que Adán en el comienzo, está en el goce de la soledad, está en la soledad del goce. Para intentar no estar más solo, Dios creó; para no estar más solo, Satanás quiso ser elegido; pero sola y únicamente Adán, el hombre, el más bajo en la jerarquía celestial, convence a Dios con sus plegarias y tienen acceso a una Eva, es decir, al Otro del sexo en donde pueden plantearse las cuestiones de la compañía y la relación de los goces.

Pero, por desgracia, cuando se plantea la pregunta, cuando el saber puede adquirirse, ocurre la caída, y en el saber brilla la luz negra de lo imposible. Que la carne no sabe gozar del sexo, que el goce sexual sólo puede alcanzarse en soledad, es el resultado miltoniano e irrevocable de una caída buscada en la escritura de la relación sexual. *Paradise Lost* es el himno al oxímoron del sexo.

¿Podríamos quizá disfrutar en la ignorancia? Antes de la caída del hombre, en el Libro VIII, la unión sexual entre Adán y Eva se producía por primera vez, y en la inocencia todavía no parecía excluir el gozar ni el encuentro de los goces. Muy por el contrario, en la ignorancia, la relación sexual sembraba el gozo en el mundo:

“Cuando Adán llevó a Eva a la cuna nupcial, el cielo y sus constelaciones afortunadas derramaron en esa ocasión su influencia más selecta; la tierra y sus colinas dieron su signo de bendición; los pájaros fueron felices; las brisas frescas, los vientos ligeros murmuraron esa unión en los bosques, y moviéndose sus alas arrojaron rosas y los perfumes del matorral fragante”.

Muy diferente es cuando el hombre y la mujer llegan a saber; todas las demás serán las condiciones de su aproximación. Lo que Dios temía, el poeta lo había producido. Si hasta ahora la armonía de los goces en el sexo podía salmodiarse con gozo, ya no será posible a partir del libro IX. La poesía nunca podrá combinar de nuevo esta feliz relación. El sexo deberá refugiarse en la metáfora agotada, en la noche de los fantasmas oscuros y las fantasías mudas, en el disgusto, en la ola de las pasiones, para no revelar su falta en el escenario de la obscenidad –en donde el goce y la relación se excluyen mutuamente–.

También la descripción de la armonía sexual será imposible después de Milton. Giuseppe Tomasi di Lampedusa señaló, en cambio, que no podría haber una descripción más precisa de una noche de amor, que la que Stendhal resumió con un punto y coma: “La virtud de Julien fue igual a su felicidad; es preciso que descienda por la escalera, le dijo a Mathilde, cuando vio aparecer el alba del día”.

El psicoanalista podría advertirnos: si el saber está prohibido, también está prometido; y repetir lo que Satanás ya sabía, que la defensa despierta el deseo, y también la esperanza que lo vuelve estéril. El riesgo radica, en todo caso, en desconocer a Milton y unirse a la suerte actual del psicoanalista aplicado, aquél que atiborra con sentido el abismo que el poeta excava en torno a las palabras. Como dijo Paul Éluard, los poemas tienen grandes márgenes blancos, grandes márgenes de silencio. Para no alejarse más del arte, de los *sinthomes* y de los deseos de su época, ¿no haría mejor el psicoanalista, como Lacan con Joyce, en plegarse a la política del poeta? Aunque no se ocupe de lo bello ni de lo sublime, no puede desconocer esta dimensión antigua y

viviente en donde el sujeto, nacido en el centro de la materia muerta del lenguaje, quiere saber... para gozar del vacío. Quiere saber: quiere vestir con el vacío el sonido pulsional de las palabras.

Podemos sorprendernos de la fuerza inagotable de lo que Max Weber encontró hacia el final del último libro del *Paraíso*: la expresión enérgica y atea de la abnegación puritana al mundo que triunfa en Occidente: “Agrega solamente a tu saber las acciones que respondan a él... entonces te arrepentirás menos de salir de este paraíso, dado que poseerás dentro de ti un paraíso feliz”. Parece evidente que Milton creía menos en Dios que en la fuerza que el hombre, en su acto, puede arrebatarse a un habla engañosa y creativa a la vez. Milton la experimentó ciertamente en el acto de escribir. “*Acthéisme*”, escribió Colette Soler para resumir ese paraíso desgarrado que lleva en su núcleo aquél que actúa, es decir, aquél que ya no tiene ninguna esperanza y que sólo está seguro del desamparo en el que su acto se realiza. Cosa que se aproxima íntimamente a los dos versos finales del último Libro de *Paradise Lost*: “They, hand in hand, with wandering steps and slow, through Eden took their solitary way”.

Paul Auster, el escritor postmoderno de personajes con vocación de objeto *a*, también hizo varias versiones de la caída. En su novela *City of Glass*, Stillman, tan sabio como delirante, sostiene que el *Génesis* narra la caída del hombre y del lenguaje. El episodio de Babel no sería, pues, sino una recapitulación de la caída de Adán. Deduce esta teoría de *Paradise Lost*, en donde cada palabra clave tiene dos significados, dice: uno antes de la caída y otro después. En la inocencia, la lengua de los primeros hombres se dirigía directamente al corazón del mundo. Las palabras no sólo se agregaban a las cosas, sino que también revelaban su esencia. Una cosa y su nombre eran intercambiables. Después de la caída, los nombres se separaron de las cosas, el lenguaje se alejó de Dios, se volvió oscuro e informado de la falta. El saber, entonces, se aparta del sabor.

Existen delirios que pueden leer y que conservan el sabor de un texto con más talento que el de los críticos e intérpretes. El delirio de Stillman es uno que nos acerca al Milton más satánico, el que lleva la caída al extremo principio del *Génesis*. Cosa que parece más sensata si consideramos el hecho de que es bajo la autoridad de Milton que Blake puedo sostener que la creación y la caída son dos aspectos del mismo acto —el acto del habla—.

En Libro IX Satanás, con un rostro siempre artificioso, habla con una voz humana, impropia de la serpiente. Sus palabras, toscos engaños, hallan en el corazón de Eva una entrada demasiado fácil. Ella contempla entonces, con los ojos fijos, el fruto que, con sólo ser visto, puede tentarla y casi hacerla decidir. En la misma lengua en que Dios había prohibido el saber, Satanás lo permitió. “Tú puedes saber”, nos dice siempre con esa voz íntima y engañosa que penetra en nuestro cuerpo con el goce agujereado del *sinthome*. No nos anticipa las consecuencias. En parte, podemos conocerlas: sea por la cura, sea por el acto.