

Maestría de Psicoanálisis  
Universidad Nacional de Rosario

Tesis de Maestría



## ***El cuerpo in-vestido.***

La función de la vestimenta en las mujeres

Autora: Dra. Luisina Bourband (UNR)

Directora: Dra. María Teresita Colovini (UNR)

Co-director: Dr. José Miguel Marinas Herrera (UCM)

Año 2009

*Dedico este escrito a mi amor Pablo Zenón, y a nuestro bebé Khalil,  
por mostrarme las texturas que dan a las cosas su relieve.*

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>6</b>
<b>PRESENTACIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>CONJETURAS .....</b>	<b>11</b>
<b>PRIMERA PARTE: ENJARETADO DEL TEMA. ....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1. HILVÁN DE LOS BORDES .....</b>	<b>13</b>
En la senda del Patchwork.....	21
<b>CAPÍTULO 2. EL CUERPO Y SUS VESTIDURAS.....</b>	<b>24</b>
De cómo un lenguaje fabrica un cuerpo .....	27
Las tres consistencias corporales .....	31
Espejito, espejito.....	35
El vestido como extensión corpórea .....	39
<b>CAPÍTULO 3. LAS FUNCIONES DEL VESTIDO .....</b>	<b>43</b>
Mujeres tramando .....	48
El corte es el alma del vestido .....	54
De la hebra infinita al vestido estructurado como un lenguaje.....	57
La telita envidiada.....	59
El tejido de la comun-idad.....	61

<b>SEGUNDA PARTE: LAS DIFERENTES SUTURAS DE UN VESTIDO .....</b>	<b>65</b>
<b>CAPÍTULO 4. EL FIGURÍN DEL SÍNTOMA .....</b>	<b>66</b>
El desnudo es casto .....	67
En el síntoma hay tela para cortar.....	71
“Estoy más caída que calzón de puta”. <i>Un recorte clínico</i> .....	74
Psicopatología del paño cotidiano .....	79
Que siga el curso.....	82
Lo traje-cómico.....	90
La fantasía entornada. Fragmentos clínicos.....	94
<b>CAPÍTULO 5. EL REVERSO DEL VESTIDO. ....</b>	<b>100</b>
La pasión por los trapos.....	101
El sonido <i>froufroutant</i> de la seda.....	105
El tras-vestido y las plumas del caburé.....	112
El frío en la “piel” .....	120
En cuero: el vestido encarnado.....	124
<b>CAPÍTULO 6. EL VESTIDO DESARMADO .....</b>	<b>129</b>
“La pequeña blusa que uno plancha”.....	130
“No tengo qué ponerme” .....	132

<b>TERCERA PARTE: CORTE Y CONFUSIÓN .....</b>	<b>135</b>
<b>CAPÍTULO 7: LOS PATRONES DE LA MODA.....</b>	<b>136</b>
La compulsión a comprar .....	139
El después de la moda.....	144
<b>CAPÍTULO 8. LA CONFECCIÓN DE UN ESTILO.....</b>	<b>147</b>
<b>EL MODELO TERMINADO.....</b>	<b>153</b>
<b>POST-SCRIPTUM .....</b>	<b>157</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>158</b>
Páginas web: .....	162

## **Agradecimientos.**

A Carlos Kuri, por facilitar con sus gestiones la presentación de este trabajo. También a Viviana y Andrea de la Secretaría de Posgrado, por su amabilidad y buen trato.

A Marité Colovini, por su incesante aliento, y por valorar con sus lecturas cada una de las páginas escritas.

A Miguel Marinas, por su cartografía inicial de la tesis, y porque siempre me anima a escribir con palabras transoceánicas.

A Alberto Giordano, por sus atinados señalamientos, pero sobre todo por su humor y cordialidad.

A Pablo Zöpke, por alojar los primeros esbozos de este tema con su mirada poética.

A mi “amiga de la maestría” Alejandra Mazzitelli, con quien compartimos lecturas, escrituras y angustias de extranjeras.

A Pablo, por las charlas fuera del tiempo en nuestro “tallercito”, mientras pateaba Khalil.

A mi padre, por su confianza en lo que hago, y por transmitirme los “detalles Bourband”.

## Presentación

Así como la aparición del lenguaje es contemporánea a la gestación de lo humano, al mismo tiempo que la ritualización de la muerte, también podemos decir que es un gesto de humanización el tratamiento y la preocupación por la vestimenta, en tanto aquello que tapa, diferencia y demarca los cuerpos, por un lado, y en tanto objeto de cuidado, mostración y catalizador de las miradas, por otro. Las más antiguas representaciones que tenemos del ser humano, en los frescos y en las estatuillas que han sobrevivido, lo muestran vestido.<sup>1</sup>

La vestimenta hace a la posibilidad del cuerpo humano.

En primer lugar, el cuerpo en psicoanálisis no tiene que ver con el dato inmediato, es toda una construcción que requiere de la armazón de los tres registros que constituyen al sujeto humano: real, imaginario y simbólico. Será todo un desafío para el sujeto poder conformar un cuerpo atravesado por el lenguaje, dejando atrás el soma biológico, y toda una conquista poder concebir y manipular objetos separados del cuerpo que acaba de inaugurar. Entre ellos se encuentran las vestimentas, como objetos ligados a la imagen del cuerpo especularmente, a modo de extensión imaginaria.

En segundo lugar, si tomamos la interrogación que me produce este tema desde la práctica analítica, puedo destacar que aparece respecto al cuerpo, la problemática de la vestimenta como un punto central del discurso en las mujeres.

Hay una cuestión que se repite en las pacientes que he tenido la oportunidad de escuchar. Es esa preocupación por el cuerpo y la vestimenta, que se presenta de muy diversas formas. La más conocida es aquella que tiene que ver con una insatisfacción del cuerpo que se ‘tiene’, por exceso o por defecto. Una desacomodación con el propio cuerpo que acompaña permanentemente y casi con exclusividad a las mujeres. Las mujeres se enfrentan a los sufrimientos más extremos que existen y la pregunta ¿qué me pongo? toma un tono existencial.

Tampoco necesitamos irnos al consultorio para saber esto. Es del orden de la observación fenoménica más rasa, desde donde podemos notar una simpatía estructural,

---

<sup>1</sup> Deslandres, Yvonne, *El traje, imagen del hombre*, Tusquets, Barcelona, 1985 (1976 en francés)

y que la lógica del consumo sabe aprovechar muy bien, entre la femineidad y un impulso a munirse de objetos varios, especialmente de adornos, de “accesorios” o “complementos”, como le dicen sugestivamente en Europa.

No es casual que Freud haya considerado al tejido como único invento atribuible a lo femenino –cuestión que abordaremos-. El clásico curso de “corte y confección”, que enseñaba el corte, la costura, la hechura del propio vestido, ha estado y sigue estando, aunque en una modalidad diferente, en cercanía con la constelación de lo femenino. Adelantándonos al desarrollo, puedo decir que es parte de la hechura de lo femenino el “corte” y el “hilo infinito”.

También tenemos el ejemplo tan maravillosamente descrito por Gaëtan G. de Clérambault, acerca de la pasión erótica por las telas en la mujer, por donde indagaremos esta especificidad ‘fetichista’ de las mujeres con las telas, que junto con el gusto desesperado por los zapatos, nos hace de bisagra, entre la neurosis y la perversión, para poder ocuparnos del traje en los llamados trans (travestismo, transexualismo)

Cuando hablamos de “mujeres”, damos un nombre genérico, bastante difícil por cierto, para aquellos o aquellas que pueden colocarse en su sexuación del lado del no-todo, como Lacan ubicó en los mathemas.

Por otro lado se torna insoslayable tomar a la moda como ‘discurso’ que hegemoniza -en el borde entre lo utilitario y lo finalista- el acceso a la femineidad. Es un espacio de identificaciones y sujetamientos, donde la mirada del Otro se convierte en determinante. Pero no es lo mismo confeccionarse las vestiduras que comprar vestimenta compulsivamente. Estas posturas tienen algo en común, pero la moda ejecuta un mismo ‘modelo’ de acceso para todas esas vestiduras que componen la posición sexual.

Actualmente, y luego de largos recorridos, para nada desconectados de los cambios socio-económicos, la moda como discurso hegemónico hace a la homogeneización “unisex” del vestir, impidiendo entre sus numerosos efectos, el encuentro con un *estilo* que es el efecto del reconocimiento de las propias marcas subjetivas.

En ese sentido se comporta como mito (pensado al modo de Barthes, o también de Benjamín) que conspira contra el despliegue y el recupero de las experiencias del propio recorrido vital en este armarse de cobertura, aunque no logre completamente su objetivo homogeneizante.



Barthes plantea el mito como un habla, en el sentido de una determinación social, un reflejo, que hace de la cultura, naturaleza<sup>2</sup>: “Se trata de un modo de significación, de una forma”<sup>3</sup>. Dice también: “El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales”<sup>4</sup>. “Este habla es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente es oral; puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica”<sup>5</sup>. La moda puede incluirse en esta descripción de ‘escrituras culturales’. Barthes propuso un método de análisis semiótico en pos de desarmar este mito de la moda, en *El sistema de la moda*.

Se habla mucho acerca de que nuestra sociedad está atravesada por la cultura de la imagen. Como dice Susan Sontag: “El más lógico de los estetas del siglo XIX, Mallarmé, afirmó que en el mundo todo existe para culminar en un libro. Hoy todo existe para culminar en una fotografía”<sup>6</sup>.

Los sujetos que se constituyen por estos tiempos también encuentran como uno de los destinos privilegiados ‘culminar en una imagen’. La moda es para ser mirada. Este gesto contempla a la moda como fenómeno de masas, y su lazo con la constitución del lugar de lo femenino en la actualidad, teniendo en cuenta el emparentamiento de lo femenino con el espejo.

Pareciera que la femineidad se funda allí donde hay tela para cortar, y recortar el cuerpo que se in-viste, allí donde las mujeres pueden:

“delinear ese borde donde lo interno de la piel es impulsado hacia lo externo y tiende a mostrarse... parcialmente: en el cuello, en las muñecas, sobre el escote, en el bajo de las faldas... Pues lo que tiene valor estética o eróticamente es esa mezcla suspendida de apariencia y oculto, así se encuentra preservada la ambivalencia

---

<sup>2</sup> Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987 (1984), p. 84.

<sup>3</sup> Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2003 (1957), p. 199.

<sup>4</sup> Barthes, *Mitologías*, cit, p. 199.

<sup>5</sup> Barthes, *Mitologías*, cit, p. 200.

<sup>6</sup> Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Buenos Aires, 2006 (1973), p. 44.

fundamental del vestido, encargado de revelar la desnudez al mismo tiempo que la esconde.”<sup>7</sup>

Lo dicho anteriormente se presenta en el caso en que se ha podido ‘hacer’ cuerpo, confeccionar sus bordes. Veremos que la posibilidad de que la vestimenta se articule a un cuerpo y colabore a una composición cuasi sintomática, que la ropa se convierta en un *síntoma hecho figura*, es un recurso con el que no cuentan todas las estructuras clínicas.

Como fondo de esa costura imaginaria a la que la mujer está trabajosamente abocada, hay “patrones” diversos:

“... patrón en el sentido que esa palabra tiene para la costurera, el fragmento de tela que permitirá estudiar tal mitad de vestido, la función de pequeña letra, muestra lo que debe ser cosido; esta función de costura ficticia, que debería permitirnos con suficiente atención un método que es el que tratamos de sugerirles, y permitiría aprehender, diferenciar de esta imagen una suerte de soporte primitivo a propósito del cual podría distinguirse el modo en el cual se hacen las suturas. No se hace en el mismo punto ni con el mismo fin en el psicótico, el neurótico, el perverso”<sup>8</sup>

Es entonces la composición de la vestimenta, un trabajo único, que lleva las marcas de nuestra historia, y que requiere del encuentro con un estilo que comporte esas marcas. La vestimenta forma parte de la hechura estilística de la femineidad. Intentaré dar cuenta en esta escritura que emprendo, de esos diferentes puntos y suturas.

Este tema que aparenta trivialidad, centrado en unas telas de tan alta rotación, habla de aquel objeto que es lo que más cerca tenemos de la piel<sup>9</sup>, acaso como la desnudez, acaso como lo más cercano a ese ser que se nos escapa evanescentemente... ¿será por eso que la moda pasa tan rápido?

---

<sup>7</sup> Barthes, Roland, *Système de la mode*, París, Ed. du Seuil, 1967, p. 162, citado por Lemoine-Luccioni, Eugénie, *El vestido*, Engloba, Valencia, 2003.

<sup>8</sup> Lacan, Jacques, Seminario XII, Problemas cruciales del psicoanálisis, Clase 13 (7/4/65), inédito.

<sup>9</sup> Como lo muestran tan magistralmente las obras de nuestro artista plástico Ernesto Bertani.

## Conjeturas

Concluyendo, seguiré en mi búsqueda estas preguntas hipotéticas:

¿Qué mitos e historias presenta el origen del vestido? ¿A qué se atribuye su función?

¿Qué especificidad podemos encontrar entre el cuerpo y las vestimentas en las mujeres, en los distintos enclaves estructurales: neurosis, psicosis, perversión?

¿Se podrán descubrir esos intersticios donde la tiranía de la moda sea un camino de acceso a la hechura del estilo femenino?

¿Existe una disyunción entre la convivencia con los paradigmas de la moda y aquel destino presentado como el más logrado de lo femenino: la sublimación?

### Conjetura tentativa:

*Las vestimentas son el modo que tiene el cuerpo de mostrar su relación con el lenguaje. El vestirse es un modo de decir si esa relación fracasó o no, es una manera en que el sujeto representa la sujeción o la extranjería respecto del significante.*

*En las mujeres esta relación con la vestimenta resulta constitutiva, necesaria y más fundamental que para el hombre, resultando un 'exo-esqueleto' del psiquismo.*

*Asimismo se presentará en diferentes modalidades y tendrá diferente función si se trata de un "vestido" psicótico, neurótico o perverso.*

Existe una razón personal y antigua (dentro de lo que resulta formulable), para acercarme a estos temas. Una forma de enlazar los dos mundos que me componen, lo profesional por un lado, y lo artesanal por otro. Es decir, este trabajo intenta hacer juntura de dos de mis recursos: el intelectual y el manual. Me sucede que cuando he trabajado, pensado, o escrito mucho, con gran esfuerzo, me adviene una necesidad imperiosa de coser, tejer, o cortar alguna tela como un extraño modo de compensación psíquica, labores que aprendí siendo muy pequeña, con el objetivo de vestir a mis muñecas y luego vestirme.

Pretendo escribir este ensayo como se hace un vestido. Siguiendo los 'patrones' y encontrando mi propia puntada en aquellos pliegues que aparezcan sorpresivamente.

## Primera parte: Enjaretado<sup>10</sup> del tema.



**Diego Velázquez. La costurera. 1653**

---

<sup>10</sup> Enjaretar 1-tr. Hacer pasar por una jareta o dobladillo un cordón, cinta o cuerda. 2- col. Hacer o decir algo atropelladamente o de mala manera: le enjaretó una apresurada disculpa. 3- Hacer de prisa ciertas cosas. 4- col. Endilgar, intercalar algo molesto o inoportuno: nos enjaretó un sermón que no venía a cuento. 5- col. Propinar un golpe: me enjaretó un bofetón.

## Capítulo 1. Hilván de los bordes



**Lacy Duarte.** Las Traperas. 2005

*Es nuestro espíritu lo que vestimos, no nuestro cuerpo.*

James Laver, escritor inglés.

*No hay nadie más frívolo que el  
que considera a la moda algo trivial.*

José Ortega y Gasset

Abordar el tema de la vestimenta siempre se inserta en una bisagra entre el vestirse como acto íntimo y la moda como institución social. Si bien me interesa ahondar en lo primero, la moda y el uso de la vestimenta es un lugar de enlace de disciplinas. La sociología, el diseño, la antropología, la historia, la semiótica y las razones psicológicas se interesan por ella. No podremos hacer coincidir sus respuestas como si pasáramos un cordón prolijamente por una jareta. Quizás sí nuestro pensamiento se acomode atropelladamente, y nos haga decir de prisa ciertas cosas, que caigan como inoportunas, molestas o simplemente sean un golpe para el lector. Intentaré bucear entonces en este tema que muy pocos, desde nuestra parroquia psicoanalítica, consideran potable, protegiéndome con la escafandra de los iniciadores.

Como pensamiento inaugural tenemos a Michel de Montaigne, quien, según comentarios, vestía sólo de blanco y negro, lo mismo –aclara- que su padre. En el siglo XVI, para muchos el primer ensayista de la historia, acierta cuando observa que:

“estando todos los seres dotados en sí mismos de hilo y aguja con que proveerse, parece inverosímil que sólo nosotros hayamos sido producidos en estado indigente y defectuoso, y tal que no nos cabe sostenernos sin ayuda ajena, Así creo que, de igual modo que las plantas, árboles, animales y todos los demás seres vivientes se hallan equipados por la naturaleza para defenderse de las injurias de la intemperie, de igual modo, digo, también nosotros lo estuvimos.”<sup>11</sup>

La vestimenta es entonces la necesaria y primera protección ante la indigencia humana y su defectuosa existencia.

Nuestro recorrido comienza con una expresión negativa. Es Kant, quien sostiene que la moda nace de la imitación de modo de no mostrar inferioridad ante los demás, por lo que “entra bajo la rúbrica de la *vanidad*, puesto que no tiene en su designio ningún valor intrínseco; e igualmente en la de la *tontería*, porque hay en ella una fuerza de obligarnos a dirigirnos servilmente por el mero ejemplo que otros muchos nos dan en la sociedad». Y sigue: “Así, pues, no es la moda propiamente una cosa del gusto (puesto que puede ser extremadamente contraria a él), sino de la mera vanidad de ser

---

<sup>11</sup> Montaigne, Michel de, “De la costumbre de vestir”, en *Maestro de Vida*, Debate, Madrid, 2000, p. 71.

distinguido y de la rivalidad por superarse mutuamente (de este modo, los *élégants de la cour*, otras veces llamados *petits maîtres*, son unos presumidos).”<sup>12</sup>

Ni anticuado, ni extravagante, Kant jamás se dejó ver en público sin la peluca convenientemente empolvada, siguiendo la moda para poder pasar desapercibido, y proclamarse contra la vanidad y la tontería de la moda.

Georg Simmel (Berlín, 1858-Estrasburgo, 1918) es aquel precursor que observa los aspectos considerados fortuitos de la realidad, tildados como “superficiales”. Es un modernista, que incómodo con las vestiduras de la academia, da vida a pequeñas experiencias que convierte en obras inolvidables. En *Imágenes momentáneas, sub specie aeternitatis*<sup>13</sup>, se recopilan ‘miniaturas filosóficas’, diminutas perlas salidas de miradas fortuitas, fragmentos de diálogos escuchados al pasar y escenas de la más ritualizada vida cotidiana- y por lo tanto invisibilizadas-, que dan cuenta de su fervorosa intención de ser actual, de comprender la época, de no perderse en especulaciones inertes, y dar toda la eternidad a lo efímero y momentáneo. La moda para él, entra en este cuadro conectando lo superficial y lo profundo, lo azaroso y lo universal, lo instantáneo y lo eterno.

Leído por Benjamín y reconocido por T.W. Adorno como el que efectúa el retorno de la filosofía a los objetos concretos, a pesar de su idealismo y hasta de su misticismo, Simmel es un filósofo de la vida. Es sorprendente que sea a principios del siglo XX cuando da al acontecimiento del vestir su estatuto e interés. La moda se basaría entonces en la imitación, que es la “herencia psicológica de la transición de la vida en grupo a la vida individual... podríamos llamarla *la hija de la idea con la inconsciencia*”<sup>14</sup> La imitación, si bien facilita la diferenciación en la grupalidad, es una trampa desrenposabilizante que da generalidad un impulso que podría ser creativo y propio: “el instinto de imitación como principio caracteriza una etapa evolutiva en la que el deseo de actividad personal está vivo, pero no existe la capacidad para extraer de ella o para ella contenidos individuales.”<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Citado por Fernández Tresguerres, Alonso, “De la moda y del vestir”, El Catoblepas, Revista Crítica del Presente, Año 2, en [www.nodulo.org](http://www.nodulo.org).

<sup>13</sup> Simmel, Georg, *Imágenes momentáneas, sub specie aeternitatis*, Gedisa, Barcelona, 2007.

<sup>14</sup> Simmel, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Alba, Barcelona, 1999, pp 36-37. El subrayado es mío.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 37.

La moda, según el autor, lejos de ser una banalidad, es un fenómeno complejo que representa todas las tendencias contradictorias de la psique. Mínimamente contempla dos tendencias opuestas, se dirige tanto hacia la igualdad social como a la diversificación y la variedad, gracias a un cambio permanente de contenidos. Es una forma de vida que se basa en la absoluta incompreensión de las normas objetivas de la vida, y no sigue ningún principio de comodidad o necesidad real. Cambia de mini-faldas a faldas largas y vaporosas que hacen tropezar a sus usuarias, de zapatos puntiagudos que ahogan los pies a botas usadas en temporadas estivales, de cabellos al viento a *raros peinados nuevos*.

“Cosas tan feas o incómodas como éstas son a veces modernas, como si la moda quisiera expresar su poder precisamente por la docilidad con la que aceptamos por ella sus aberraciones.”<sup>16</sup>

También en Europa, pero en tierras más soleadas, y un siglo después, el sofisticado diseñador de zapatos Manolo Blahník, habla de su nueva creación llamada *Tortura*, que son unas altísimas sandalias de cuero negro, con aires sado-masochistas, y frente a la idea de si un calzado que hace daño tiene sentido, dice: “Pues a mí me gusta esa idea. Me gusta esa idea de que para estar perfecta hay que sufrir un poquito, siempre lo escuché y me gustó.”<sup>17</sup>



Simmel observa con lucidez cómo emerge el consumismo en el temprano capitalismo, atento a cómo el origen personal o coyuntural de alguna indumentaria se va integrando al proceso productivo de la economía. “Ya no sólo surge un artículo

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>17</sup> *Entrevistas, Manolo Blahník*, por Elsa Fernández-Santos, RqueR, Barcelona, 2005, p. 48. A propósito, escuché desde muy pequeña a mi abuelo José Miguel, que era un carbonero muy lúcido, y él siempre decía que la moda que hacían los modistos era hecha por misóginos, para que sufran las mujeres. Similar comentario aparece en un blog titulado *La revolución naturista*, de un tal Freman: “Siempre he pensado que las modas es el arma de los maricones para vengarse de las hembras. Pero quizás me equivoque”-duda.



cualquiera, que luego se vuelve moda, sino que se crean artículos para que se conviertan expresamente en moda”.<sup>18</sup>

Esta última frase le interesó particularmente a Walter Benjamin, y aparece entre las notas que conforman el glorioso *Libro de los pasajes*. Publicado en forma póstuma, de corte aforístico, y basado en el principio del montaje, es una joya íntima de su pensamiento que vio la luz editorial antes de ser finalizada por el autor, trágicamente fallecido. Benjamin, al igual que Simmel, sigue la expresa intención de trabajar en la práctica de lo concreto, de recoger los retales de la ciencia y de la filosofía, de barrer los desechos con la escoba filosófica. Sus pilares son tanto lo particular existente, llamado por él *lo concreto*, como la teoría surrealista de los sueños. Este particular encuentro hace que trate al mundo objetual como si se tratara de un mundo de cosas soñadas. Dice: “La historia, bajo las relaciones de producción capitalista, es comparable a la actividad inconsciente del individuo que sueña: aunque hecha ciertamente por hombres, lo es sin conciencia ni plan, como en un sueño.”<sup>19</sup>

Benjamin considera que toda época tiene un lado vuelto a los sueños, el lado infantil. Y que ese costado, que es aquello irresuelto o inconsistente que se encuentra en lo más concreto, puede aparecer en la arquitectura, en los pasajes y galerías parisinos, en los personajes decadentes y tediosos, en la moda, en el arte y la publicidad, en las calles, la fotografía, la literatura. Estipula un inventario muy cercano al que recorrerá Barthes con sus mitologías. Tampoco olvida el carácter mercantil de los objetos y bienes culturales, que se presenta como fantasmagoría, espejismo, engaño frente a los ojos fetichizados de los hombres. Por lo tanto, no supone la esencia tras las manifestaciones de la cultura más cercana y obvia, sino que las sabe en ellas.

“La verdad... está unida a un núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor. Tan verdadero es esto, que lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido que una idea”<sup>20</sup>

Es en la moda donde esta sociedad que considera seca y ayuna de fantasías, refugia toda la energía onírica. El redoblado ímpetu de la humanidad se pierde en el “impenetrable y silencioso reino nebuloso de la moda”.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Simmel, Georg, *Cultura femenina...* cit, p. 40.

<sup>19</sup> Benjamín, Walter, presentación de el *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 14.

<sup>20</sup> *Ibidem*, N 3,1.

Es ella una amarga sátira sobre el amor, la condensación de todas las perversiones sexuales, el soporte del olvido, la superficie que conecta el organismo vivo con la muerte, pero lo más importante:

“El más ardiente interés de la moda reside para el filósofo en sus *anticipaciones*. Es sabido que el arte, de muchas maneras, como por ejemplo en imágenes, se anticipa en años a la realidad perceptible. De igual modo, la sensibilidad del artista por lo venidero llega mucho más allá que la de una gran señora. Y sin embargo la moda está en un contacto más constante y preciso con las cosas venideras merced a la intuición incomparable que posee el colectivo femenino para aquello que el futuro ha preparado. Cada temporada trae en sus más novedosas creaciones ciertas señales secretas de las cosas venideras. Quien supiese leerlas no sólo conocería por anticipado las nuevas corrientes artísticas, sino los nuevos códigos legales, las nuevas guerras y revoluciones. Aquí radica sin duda el mayor atractivo de la moda, pero también la dificultad de sacarle partido.”<sup>22</sup>

No resulta casual el modo en que Benjamin construye el texto del *Libro de los pasajes*: alude al lenguaje del objeto con el que trata. La moda es un cúmulo de fragmentos ofrecidos a la lectura de aquel que cree en ella señales secretas del porvenir. Anticipación que es de aquello ya vivido, lecturas de las huellas inconscientes que se hacen novela textil ante la existencia del lector.

¿Es entonces el uso de la vestimenta una vía regia al inconsciente? Tanto Simmel como Benjamin no fueron paladines de la hipótesis del inconsciente, pero pudieron entrever en medio del delirio de la moda, su latido.

La pregunta se anticipa a la consideración de Freud, contemporánea a estos autores. Nuestro querido maestro no trabajó especialmente este tema, pero tuvo algo que decir, que nos regala una pista: “Todo cambio en la acostumbrada manera de vestir, toda pequeña negligencia (por ejemplo, un botón sin abrochar) y todo principio de desnudez quieren expresar algo que el propietario del traje no desea decir directamente y de lo que, siendo inconsciente de ello, no sabría, en la mayoría de los casos, decir nada.”<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ibidem, B 1 a, 2.

<sup>22</sup> Ibidem, B 1 a, 1.

<sup>23</sup> Freud, Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), Obras Completas, Ed. Biblioteca Nueva, 1995, Tomo III, p. 877.

La forma de vestir es tratada dentro de lo nimio e indiferente que son voces del inconsciente, en este caso como acto sintomático que cifra aquello informulable en palabras.

Hay entonces coincidencias notables (¿influencias epocales?) en el quehacer de esta trilogía de autores, que son dignas de destacarse:

- Trabajan con los restos, con los vestigios, lo desechable por el orden social y científico imperante.
- Se toman a sí mismos como objetos de estudio (los tres autores comparten la particularidad de anotar y analizar sus sueños o los detalles de su vida cotidiana)
- Elaboran el texto bajo un principio de intertextualidad, empezando por “lo que se dijo antes sobre...”
- Su perspectiva hace que cualquier fenómeno cultural “concreto” puede ser leído como evanescencia de lo irresuelto, de lo inconsistente, de lo no capturado por la razón, de lo inconsciente.

Esto último nos señala un método, un camino, que se parece bastante a la confección de un patchwork<sup>24</sup>.

Pero antes de entrar en esas costuras, no podemos olvidarnos del trabajo de Roland Barthes, que también aporta a nuestras huestes. Barthes caracteriza la moda como un lenguaje, el lenguaje de la vestimenta, que traduce, significa al vestido. En pos de obtener una metodología férrea de trabajo, presenta una trilogía que permitirá ordenar un acceso a este condensado mundo: la diferencia entre vestido real, vestido icónico y vestido escrito. El vestido real es el vestido puesto, su estructura sólo puede ser “tecnológica”, sus unidades sólo pueden ser las huellas de los actos de fabricación: estamos en el nivel de la materia y sus transformaciones, que es aquel que tiene en cuenta Eugène Lemoine, en sus exquisitos ensayos sobre el vestido, que introduciremos en el transcurso de la escritura. Del vestido tecnológico al vestido icónico se pasa por medio de los patrones de costura. Esos esquemáticos dibujos reproducen analíticamente los actos de fabricación del vestido. En cambio, el paso del vestido tecnológico al

---

<sup>24</sup> Tejido hecho por la unión de pequeñas piezas de tela cosidas por los bordes entre sí, con el cual se confeccionan, colchas, tapices, etc.

vestido escrito lo facilitan las instrucciones o programas de costura, lenguaje transitorio que indica lo que debe hacerse, ubicado entre el hacer y el ser del vestido, entre su origen y su forma, su técnica y significación.

El pasaje que más interesa a Barthes, siendo el corpus sobre el que sitúa su investigación, es del vestido icónico -el de la foto de la revista-, al vestido hablado o escrito, es decir, esos pequeños shifters elípticos, elementos anafóricos de la lengua, que señalan detalles de la prenda fotografiada o dibujada. “El vestido escrito se apoya en el lenguaje, pero también se le resiste, y en ese juego se constituye”<sup>25</sup>. Según el autor, el lenguaje posee funciones específicas que la foto no puede asumir: inmovilizar la imagen en un nivel de inteligibilidad, transmite informaciones, añade un saber, enfatiza elementos, orienta hacia un conocimiento inmediato y específico de la moda. Su creencia para con el lenguaje es notable: “La imagen suscita una fascinación, la palabra una apropiación; la imagen es plena, es un sistema saturado; la palabra es fragmentaria, es un sistema disponible: reunidas, la segunda sirve para *decepcionar* a la primera”.<sup>26</sup>

La categoría elegida de vestido escrito tiene la particularidad de hacer coincidir el nivel de la lengua y del habla. Es decir, representar a la forma estructural, institucional del vestido, y al mismo tiempo a esa misma forma actualizada, individualizada, “llevada puesta”.

En este punto es que nos asociamos a su razonamiento, sin querer convertirnos en semiólogos (lejos estamos de ese modo de tratar las palabras): nos interesa saber ¿cómo organiza la descripción del cuerpo una moda?, ¿qué nombra? ¿cómo el uso de la vestimenta interviene sobre la organización de la libido?, recogiendo decires sobre aquello que se lleva puesto, buscando el vestido escrito que conecte *la idea con la inconsciencia*.

---

<sup>25</sup> Barthes, Roland, El sistema de la moda y otros escritos, Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 20.

<sup>26</sup> Ibidem, p. 35.

## En la senda del Patchwork.

“¿Acaso no es el vestido como un poema  
hecho de piezas y de trozos, aquí y allá raptados?”

Eugène Lemoine-Luccioni

Entiendo que aquello sobre lo cual quiero escribir no será encontrado en una búsqueda bibliográfica, pero que quizás lo ‘escuche’ azarosamente, ya que “no tenemos método para lo desconocido que buscamos” como dijo Paul Éluard.

Podemos establecer el quehacer epistémico de Freud, es decir, el modo en que reflexiona y produce conceptos, como un interjuego de tres elementos que siempre están presentes en su modo de hacer ciencia y en su modo de exponerlo: lo que él llamó “autoanálisis”, la clínica y la formación erudita<sup>27</sup>.

De la dinámica de ellos se desprende una metodología (antimetodológica), o una forma de proceder con el material. Es en *La Interpretación de los sueños* donde podemos apreciarlo. En los primeros capítulos es donde define el modo en que se abordará los sueños, deslindándolo de aquellos que se utilizaron a lo largo de la historia. Al método ‘asociativo’, que se caracteriza por la asociación libre para alcanzar lo singular del paciente, Freud le agrega un método estructural, más ligado a una explicación universal, a ciertos temas comunes a todos los seres humanos.

Si seguimos el estudio que realizan Sarah Kofman<sup>28</sup> acerca de lo que ella llama sin tapujos el ‘método’ de análisis en Freud, podemos decir que es en el mismo texto donde puede observarse su *circularidad*.

Por ejemplo, tomando “Sueño de muerte de personas queridas” (Capítulo V), allí comienza con un testimonio de la Antigüedad que permite interpretar los sueños típicos de muerte de los padres. Luego es el sueño el que confirma la universalidad del Edipo, del mismo modo que el sueño, en el interior de la pieza de la tragedia, de la boca de Yocasta.

---

<sup>27</sup> Starobinski, Jean, “Psicoanálisis y conocimiento literario”, en *La relación crítica, Psicoanálisis y Literatura*, Taurus, Madrid, 1974.

<sup>28</sup> Kofman, Sarah, *El Nacimiento del Arte, Una interpretación de la estética freudiana*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1973.

Al mismo tiempo es *intertextual* por la recurrencia continua a diferentes niveles de escritura y su puesta en juego: los sueños, los síntomas neuróticos, la literatura, los mitos y sus subsiguientes apariciones en épocas posteriores, como se puede observar en la relación que siempre establece entre Edipo y Hamlet.

En ese mismo texto, Freud continúa hablando de Hamlet para argumentar con solidez su hipótesis. Se da, por lo tanto, una fundamentación recíproca y circular del sentido del sueño por la tragedia y del sentido de la tragedia por el sueño.

Esta facilidad de comunicación entre los dos textos está basada, en el parentesco –insospechado hasta entonces– que Freud supone entre las distintas producciones psíquicas (neurosis, sueños, enfermedades mentales) y culturales (poesía, mito, costumbres lingüísticas y el folclore), el cual proviene de la circunstancia de que las impresiones de la primera infancia, sea cual fuese su contenido, tienden a repetirse. Su iteración en la diferencia es siempre realización de deseos.

Allí se comprende cómo tanto una pintura, como una leyenda, como también una forma de vestirse, “dice” algo que el autor no quiere decir directamente, que casi no lo sabe, y de lo cual no sabría decir mucho.

Sintetizando, el método freudiano es:

- Estructural: pone en relación distintas producciones de la literatura, el folclore y el mito universales para dar cuenta de una constante que se repite.
- Genético: parte de asociaciones que proporciona cada sujeto desde su singularidad.
- Circular: se referencia en forma reversible y continua.
- Intertextual: salta de un texto a otro guiándose por la iteración de un detalle.

El giro epistemológico de Freud es poder colocar a todas las producciones del ser humano al mismo nivel y dotadas del mismo valor. Trabaja como un bricoleur, al decir de Lévi-Strauss. Este personaje está más del lado de un artista de la técnica –de la *tejné* como arte–, que de un científico.

“El bricoleur es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su

universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con “lo que uno tenga”, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento ni, por lo demás con ningún proyecto particular, sino con el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del bricoleur no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto... se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera y para emplear el lenguaje del bricoleur, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que ‘de algo habrá de servir’.”<sup>29</sup>.

Basada en estos principios de unir tela por tela, aún si su textura o color no dialogan, es que intento abordar el tema con y en una composición hecha de distintos materiales: textos, imágenes, viñetas clínicas, es decir, restos de lo oído y lo visto.

“Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro, son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría significar... interroga al universo, en tanto que el bricoleur se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un sub-conjunto de la cultura.”<sup>30</sup>

Con estos restos, vestigios de acontecimientos que se reúnen por propia voluntad en mi memoria, *ensayaré* una escritura que sepa sostener la equidad respecto a la valencia inconsciente que ellos portan, argumentada por Freud mediante el recurso de la circularidad y la intertextualidad, y señalada por Simmel, Benjamín y Barthes desde tierras cercanas. En el intento de comprender de qué se tratan estas escrituras culturales que se imprimen en un cuerpo.

---

<sup>29</sup> Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento Salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1987, pp 36-37.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp 37-38.

## Capítulo 2. El cuerpo y sus vestiduras



**Renè Magritte.** *La Philosophie dans le Boudoir. La filosofía en el tocador.* 1947

*“... y no llevéis... ni perfumes ni bañistas,  
ni alabastros para Palas; pues Atenea no  
gusta de esencias mezcladas. Tampoco llevéis  
un espejo: Su rostro es siempre hermoso.”*

Calímaco, Baño de Palas.



Pequeños fragmentos clínicos pueden ayudarme a entrar en el tema.

A diferencia de las diosas de la mitología, que parecen no necesitar adornos ni espejos, las mujeres se enfrentan a los sufrimientos más mundanos cuando de la vestimenta se trata.

Estrella, de 64 años, se presenta con un semblante pétreo con aires de desafectación. Ella que ha sido en los últimos años “modelo de la tercera edad”, en desfiles que se organizan a beneficio de instituciones caritativas; le preocupa que ahora se siente deprimida y no quiere comer, no puede tragar, no siente apetito. Su marido ha fallecido hace dos años y medio, y hasta ahora todo seguía más o menos igual. Él tenía una importante pajarera en el fondo de su casa con muchas clases de pájaros –como *hobby*–. A los pocos días que murió Estrella mal-vendió todo: pájaros y jaulas porque “*no los podía alimentar*”. Se empezó a sentir mal hacía dos meses (al momento de la consulta) cuando vió puesto a la venta, enfrente de su casa, el camión que usaba su esposo (fabricaba y transportaba comida canina). Es allí cuando ella se descompensa. ¿Qué significaba su marido para ella? ¿Qué puede decir de su vida con él? –que duró más de 40 años–. ¿Qué extraña de él?, le pregunto. “*El auto, el perro, los pájaros, la compañía*” –va contestando escuetamente–. Cae en la cuenta de que le falta la compañía cuando se va desprendiendo de esas tres cosas (también malvende el auto y regala el perro por un altercado con los vecinos). El miedo a salir sola es otro síntoma, y un acrecentado raíd por los circuitos médicos, que cuenta detalladamente: “*¿Me podrán poner suero?*” –pregunta–. “*¿Qué medicación tomar?*”. “*Alguien tiene que hacer algo por mí... ya bajé 10 kilos*”. Hablando de su tristeza, trae un comentario de una amiga que le dice: “*Estrella, ¿dónde están tus ojos?*”. Sus ojos se han perdido, junto con el desfallecimiento de la mirada de su marido, y su cuerpo se ha desvanecido... perdió el apetito de vivir. A la vez que desaparece la mirada que la sostenía, de la mano de los atributos fálicos del marido, su cuerpo ya no puede “modelar” más las vestimentas sobre la pasarela de la “tercera edad”.

Carla, de 40 años, está diagnosticada como debilidad mental en la clínica psiquiátrica donde he trabajado. Dispone de un sistema de externación de día que le permite hacer sus actividades (mandados, participación en ferias, etc). Ella se “enfermó” a partir de la “desilusión” de un hombre, y un embarazo donde dio a luz a su hija, de la cual se encargó su hermana, a la cual visita esporádicamente. Rechaza cualquier tipo de

relación amorosa o erótica con un hombre, diciendo que son para problemas. Es muy hábil para el tejido del crochet, me regala una bufanda tejida por ella, a raíz de lo cual la invito a que teja una para ella. Al terminarla, este ‘producto’ adviene como un objeto de relevante importancia, desde el momento que le sirve como aquello que le garantiza una situación de lazo, conversar con la gente, contarle cómo la hizo, e incluso recibir pedidos de trabajo (de bufandas similares), o de otras prendas tejidas, a lo cual responde con esmero. Los diálogos con ella no salen de la cuestión del tejido, del relato semanal acerca de los avatares de su oficio, de lo que teje, con qué hilos, y a cuánto lo vende.

Sandrita, de 28 años, internada, tiene reiteradas crisis donde se tajea el cuerpo para luego mostrarlo: “mirá lo que me hice”. Ella reclama permanentemente que le traigan ropa, que hay una ropa de ella que tiene que llegar allí donde está internada (enviada por el Consejo del Menor), etc, etc. Reclamo que no cesa aún cuando esas esperadas vestimentas llegan. Le regalo unos zapatos, lo que le provoca una gran alegría, y a partir de ese momento puede empezar a dar unos paseos, para los cuales antes estaba imposibilitada. Pareciera que a partir de allí ella puede concebir la idea de que tiene pies.

Es evidente que en los tres casos no se trata del mismo cuerpo: Superficie de tramitación de las ‘investiduras’, cuerpo deserotizado, condición –difícil- para el lazo, o inexistencia de cuerpo, cobrando la vestimenta el lugar de prótesis.

Veremos de qué se trata entonces un cuerpo, sin la intención de realizar un recorrido exhaustivo, pero con la motivación de rastrear qué lugar psíquico podemos ir pensando para la vestimenta.

## De cómo un lenguaje fabrica un cuerpo



**Wright, Stephen.** Drawing The Insides Out. *Dibujando de adentro hacia afuera.* 2007

Nuestros maestros se han esmerado en transmitir lo que significa el efecto del lenguaje sobre el soma, cómo es que partiendo de la cría que nace en un estado de fetalización se constituye un cuerpo.

Trabajado en lenguaje neurológico en el *Proyecto*, publicado en forma póstuma, Freud lo retoma en la *Traumdeutung* a raíz de la pregunta acerca de cómo se gesta el deseo.

A causa del estado de ‘prematuration’ (término que introduce Lacan) en que nace el ser humano, es completamente necesario –y esto es lo que marca una diferencia indiscutible con las otras especies-, la atención por parte de un Otro, que Freud llamará

“auxilio ajeno”. Ese Otro, que desea y fundamentalmente habla, “... por el cual se llega a la *experiencia de satisfacción*, que suprime la excitación interior”<sup>31</sup> será en el mejor de los casos una intrusión sexualizante, que hará de la máquina fisiológica de la necesidad un pulsante cuerpo erógeno, arrancado de la alucinación.

En su teoría sobre las zonas erógenas define el cuerpo como aquella construcción que dista ampliamente de sus funciones biológicas, apuntalas pero desdobladas de la actividad fisiológica.<sup>32</sup> Su ejemplo princeps es el chupeteo, de cuyo carácter rítmico extraemos el modelo para la obtención de placer que haría específicamente sexual y al mismo tiempo generalmente sexualizada toda la superficie de la epidermis. Cualquier recóndito lugar del cuerpo puede despertar a la sexualidad por su cualidad erógena.

El tempus en que el soma orgánico se convierte en cuerpo, es un largo camino de operaciones psíquicas, donde el Otro tiene su papel específico<sup>33</sup>.

La *experiencia de satisfacción* da cuenta de un encuentro mítico que pondrá en conexión al sujeto (a advenir) y al Otro de por vida, de muy diversas formas. El fantasma definitivo e inconsciente va a ser planteado como el intento de respuesta estable a la pregunta vehemente por el deseo del Otro –si se pone en juego la chance de ser interrogado-. La pregunta que punza la existencia, acerca de ¿Qué quiere el Otro? se direcciona a ¿Qué quiere el Otro de mí? Lo que designa que para la formación del fantasma es necesaria la configuración narcisista, yoica, imaginaria.

El auxilio ajeno puede operar frente al llanto y los gritos si este bebé significa algo para él. Es decir, si le proporciona goce, si cifra algo de su gozo. La escena está bañada de lenguaje. Desde el momento que el auxilio ajeno puede ‘significar’ el llanto (el hambre, el frío, etc) elevándolo a nivel del signo, basado en una creencia donde lo arbitrario es lo ‘necesario’, el niño ya está inmerso en el lenguaje. “El bebé, en principio, ingresa al lenguaje por el bias del signo”.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> Freud, Sigmund, *Interpretación de los sueños* (1900), Obras Completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1995, Tomo II, p. 689.

<sup>32</sup> Freud, Sigmund, *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), Obras Completas, Biblioteca Nueva, 1995, Tomo IV.

<sup>33</sup>No hablamos de psicogénesis, ya que esto supone pensar etapas biológicas predeterminadas que se van cumpliendo ‘naturalmente’, con muy poca incidencia de las circunstancias del deseo que rodean al niño.

<sup>34</sup> Amigo, Silvia, *Paradojas clínicas de la vida y la muerte*, Ed. Homo Sapiens, Rosario, 2003, p. 27.

Por ser huésped del signo, el bebé va a sonreír ante cualquier *gestalt* humana, lo cual nos dice que *estar en el orden del lenguaje produce efectos en la imagen*.

El ingreso al orden del signo es el “*primer incorporal que hace del soma un cuerpo*”<sup>35</sup>, permite libidinizar el vacío que constituye la laringe preparando para la fonación. Se produce un pasaje fundamental del sonido gutural a la vocalización humana, el soma se pierde mortificado por el lenguaje: se *corpsifica*<sup>36</sup>.

La posibilidad de hablar cualquier lengua se cierra en el momento que el bebé identifica a su madre. El bebé sonríe y se angustia. En el mismo momento, apertura al lenguaje, identificación de la madre y juego del fort-da coinciden. Cuando puede jugar con la ausencia y la presencia es allí donde el primer par significante se inscribe y la madre puede empezar a ser simbolizada. Algo está perdido para siempre. En palabras freudianas, *das Ding*, la Cosa Materna será ‘lo excluido dentro del interior’. El objeto comienza a instalarse como perdido.

El niño comienza a identificar a su madre cuando ella renuncia a quedárselo como objeto de goce: puede ausentarse, puede desear otra cosa. Es una situación que introduce una paradoja, que hace a la lógica del significante, hace a la erradicación del sentido como unívoco. La madre encarga a un niño al que se lo comería, pero no lo engulle<sup>37</sup>. Para ello la madre también tendrá que haber pasado por el Edipo, con la consecuente inscripción de la falta, y el amor a su padre como deuda. El acto de amor de renunciar al niño está sustentado en este amor a su padre, con el que funcionó la promesa.

Entonces, instalada la ley del significante por medio de la paradoja, el Otro para el niño aparecerá faltante al mismo tiempo que el objeto se revela radicalmente perdido. En tanto al Otro algo le falta y algo desea, ya que no se colma comiendo al niño. Su goce está manchado por la ausencia de ejecución, y en esa mancha puede inscribirse la pregunta del sujeto por venir. El cocodrilo puede mantener sus fauces a raya por el amor al padre operante en la madre. Si el rasgo paterno funciona, ordena tanto a la madre como al niño en sus goces.

---

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>36</sup> Expresión que bajo el recurso de la lengua extranjera reúne lo corporal y el cadáver, acuñada por Daniel Paola, en *Lo incorpóreo*, Ed. Homo Sapiens, Rosario, 2000.

<sup>37</sup> Muchos cuentos infantiles desarrollan esta fantasía que está desplegada en la maternidad.

“Porque el niño está inmerso en el circuito de amor al Padre, la madre detiene el decurso libre de la vida y acepta al chico como muerto para su goce. A la vez el niño succiona y traga al Padre Muerto, sustrato del lenguaje devenido simbólico subrayando cuán poco natural desde el punto de vista biológico es la alimentación para el ser humano. Esa absorción del Padre Muerto modifica el soma del bebé que lo incorpora y lo hace corpse, cadáver somático fuera de juego para el psiquismo.”<sup>38</sup>

A través de este complejo raíz psíquico que podemos decir que el soma se hace cuerpo y el lenguaje se hace simbólico.

---

<sup>38</sup> Amigo, Silvia, *Paradojas...* cit, p. 33.

## Las tres consistencias corporales



**John Green.** *Soldiers Without Guns. Soldados sin armas.* 1939

*“¿Se puede... hacer del cuerpo  
una obra de arte que la  
edad no alteraría con el paso  
del tiempo? ¿Sin embalsamarlo?”*

Francis Hofstein. *El amor del cuerpo*

Las tres consistencias que logra un cuerpo, son producto de las tres identificaciones que debe atravesar el sujeto para constituirse.

Lo desarrollado en el apartado anterior tiene que ver con el logro de una primera consistencia corporal, que mediante la primera identificación, por incorporación, permite la obtención de una imagen real. Allí situamos la primera ‘pérdida’. Es decir la inscripción inaugural de un vacío. El objeto tiene el estatuto de ‘extraído del cuerpo’. Y esto permite que el movimiento pulsional se ponga en funcionamiento como fuerza constante. Es la parte en ‘deriva’ que fluye en relación a lo ‘fijo’, si seguimos el decir del *Proyecto*.

“Todo objeto del mundo se torna manipulable como objeto desglosable del resto gracias al hueco de esta pérdida inicial, sin la cual el mundo resultaría –tal como le resulta al psicótico- un caos amontonado, un abigarrado apilamiento enloquecedor. La brecha, el corte, entre un objeto “de la realidad”, imaginario, y otro, lo permite esta primera pérdida”<sup>39</sup>.

La segunda identificación, incluye el espejo plano<sup>40</sup>, cuyo sostén es la palabra del Otro, que si es amorosa, convalidará el surgimiento de un cuerpo, produciendo un ordenamiento libidinal. Toda la fuerza pulsional estará orientada hacia esa imagen narcisística. El vacío se ‘unariza’, y el deseo puede orientarse a objetos ‘vestidos’ pulsionalmente.

Si seguimos el desarrollo del Estadio del Espejo, podemos decir que el soma es ese cuerpo real, ese cuerpo fragmentado por la sensualidad dispersa de las zonas erógenas, eso es lo que se pierde como condición de adquirir la imagen del cuerpo.

---

<sup>39</sup> Amigo, Silvia, *Clínicas del cuerpo. Lo incorporal, el cuerpo, el objeto a*, Homo Sapiens, Rosario, 2007, p. 54.

<sup>40</sup> Cfr. Esquema óptico, en “Observación sobre el informe de Daniel Lagache: ‘Psicoanálisis y estructura de la personalidad’”, en Lacan, Jacques, *Escritos II*, Siglo XXI; Buenos Aires, 1975.



Desde este momento la imagen especular que devuelve una proyección de la superficie corporal, hará de tope para que el retorno del soma no sea posible.

Lacan dijo:

“El espejo puede implicar en ocasiones los mecanismos del narcisismo, y especialmente la dimensión de destrucción o de agresión que encontraremos subsecuentemente. Pero también cumple otro papel, un papel como límite. Es esto lo que no puede ser atravesado. Y la única organización en la que participa es en la de la inaccesibilidad del objeto.”<sup>41</sup>

Pero hay maneras diferentes de ‘hacer’ con ese objeto inaccesible. Más adelante veremos que la diferencia sexual aquí deja su marca.

La tercera identificación va a dar lugar a que el sujeto pueda llevar con “autonomía” el deseo sin depender del aval del deseo del Otro. Permite el recorte definitivo del  $-\phi$  que en momentos anteriores se anticipaba como mancha indefinida.

“A través del  $-\phi$ , letra decisiva de la tercera identificación, se podrá producir el acto decidido, momento del cierre del tour de la pulsión, donde su fuerza constante logra investir pantallas exogámicas sexuales directas o indirectas; o sublimatorias”.<sup>42</sup>

Las vestimentas en el “cuerpo de la neurosis” (¿expresión redundante?) estarán en función de vestir ese objeto inaccesible que dota de ‘consistencia corporal’ al estar restado. Es decir, en la neurosis el objeto sí está negativizado y eso hace a la posibilidad de su positivización. Está presente la alternancia propia de lo simbólico. Siguiendo la cuestión de la vestimenta, no cualquiera puede vestirse y desvestirse, debe haber llegado a la conquista del tercer eslabón identificatorio:

“Los objetos cotidianos, de la realidad y su manipulación, dependen pues de la extracción al lenguaje del objeto a. Por ende, sólo si el objeto se constituye como tal podrá aparecer negativizado o positivizado.”<sup>43</sup>

En las mujeres, como decía al principio, aparece en forma privilegiada la alusión a la “pantalla” de la vestimenta, como garantía de ubicación y tratamiento de un cuerpo.

---

<sup>41</sup> Lacan, Jacques, *Seminario VII, La Ética del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1988, p. 151.

<sup>42</sup> Amigo, Silvia, *Clínicas del cuerpo...* cit, p. 271.

<sup>43</sup> *Ibidem* p. 50.

En la psicosis se sitúa la falla en la primera identificación, no se obtuvo la oportunidad de constituir un cuerpo compuesto por las tres identificaciones, de abrirse al mundo significativo. De modo que se persigue permanentemente esa imposibilidad de tener un cuerpo, un cuerpo como superficie yoica, como catalizador pulsional, como aquello que es el tronco de las identificaciones futuras y también es el lugar de tratamiento del goce mortífero:

“... hasta el momento del brote, el sujeto parece contar con un cuerpo, se reconoce en el espejo, interactúa con otros. Este uso de lo imaginario se realiza a través de “prótesis imaginarias”, que no implican de manera alguna el logro del verdadero cuerpo”<sup>44</sup>.

Volviendo a los fragmentos clínicos del principio, podemos pensar que el hecho de poder poner en juego el cuerpo y la vestimenta, como aquello que permite la tramitación, en un ejercicio metonímico y metafórico de movilidad y sustitución, da cuenta de poder contar con el objeto como aquello recortado y pasible de ser vestido y desvestido -por lo tanto el duelo aquí es posible-.

En el segundo ejemplo, puedo decir que es la prenda lo que sirve de ‘posta’, frente a la imposibilidad de poner el ‘cuerpo’ en juego ‘astillado’ en su erotismo.

En el tercer ejemplo, encuentro la versión más primaria. Es decir, el ‘corte’ es propinado sobre la superficie, como muestra de aquello que no se logró en el plano simbólico. Ni siquiera se cuenta con una prótesis imaginaria –quizá las hubo en las antípodas-, siendo los ‘zapatos’ un recurso precario y discontinuo, que no alcanzan para dar cierta estabilidad imaginaria.

De este modo vamos pisando los talones a la conjetura inicial, para vislumbrar cómo las vestimentas muestran los modos que tiene el cuerpo de enunciar su relación con el lenguaje.

---

<sup>44</sup> Ibidem p. 126.

## Espejito, espejito...



**Balthasar Klossowski de Rola (Balthus)**

Si nos detenemos en la constitución imaginaria del sujeto, podremos entrever las sutiles diferencias que encarnan la niña y el varón en el pasaje por el espejo, bajo el trasfondo edípico.

La ligazón de la niña con la visión, en el momento mítico de constitución del fantasma de castración es fundamental. Cuando descubre la diferencia, bajo la premisa de universalidad del pene (falo), al instante, se definirá como carente. Frente a este panorama, se interna en un Complejo de Edipo regido por lo escópico, donde lo central será ubicar al cuerpo como ese objeto que puede participar de la dialéctica del *ver-verse-darse a ver-ser vista*.

La pulsión escópica le va a devolver lo que “pierde” por medio de la vista: “Como el pasaje a la pulsión genital no tiene en la mujer el carácter decisivo que tiene en el hombre, permanece gobernada –como lo hemos constatado– por la pulsión

escópica durante mucho más tiempo y más esencialmente, persistiendo el riesgo de que se encierre en la estructura narcisista”<sup>45</sup>.

Hay algo que detiene a las niñas (y luego a las mujeres) en el espejo de una manera diferente, de una forma más devoradora que a los hombres. Y es porque desde el principio el niño consta de una diferencia anatómica que hace de soporte, y que no se hace visible en la niña. Lemoine-Luccioni arriesga que en la mujer habría no sólo asunción jubilosa a partir de esa imagen ortopédica que es el otro del espejo, sino captación. Dice que, en un primer momento “... la niña entra en el espejo y no sale más. El Yo ideal que su madre ve es ella.”<sup>46</sup> La madre es “otra ella” que dona un sostén de la identificación con la que ella misma ha tenido que lidiar: el falo. En esto residen los avatares de la madre que recibe una niña: le costará más ponerse en el lugar de “madre” quedando en el de “mujer”, lo cual hace a una dialéctica de rivalidad donde la edad y los lugares no serán lo que defina la situación.<sup>47</sup>

La niña tendrá sólo una imagen especular que la confronta<sup>48</sup>, y el espejo abre a una doble función: será lugar para la apertura simbólica o el lugar para la eterna captura narcisística. La vacilación frente a estos dos caminos es incesante, a raíz de colocarse en otra posición respecto a la pérdida fálica –a la castración–, ya que es *todo su cuerpo*, su imagen proyectada lo que está en juego en la pérdida y no un trozo de ella. En su ser podemos hablar más de “partición imaginaria” que de “castración simbólica” (al menos en un primer momento). Se ve partida entre lo que es como sujeto y lo que es como objeto.

Es entonces la función escópica la que organiza particularmente la libido femenina, que como señaló Lacan, es la función que más elude a la castración.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Lemoine-Luccioni, Eugènie, *La partición de las mujeres*, Amorrortu, Buenos Aires, 1982 (1976 en francés), p. 124.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Abundan los relatos sobre la rivalidad entre madres e hijas, o sobre hijas agobiadas por madres “piolas”. Desdibujados sus lugares, se visten y peinan iguales, quieren las mismas cosas, consumen los mismos objetos. Podemos decir que hasta cierto punto es apreciable que la hija mujer use las ropas de su madre (en el proceso de un trabajo identificatorio), pero observamos cómo lo inverso complica las cosas.

<sup>48</sup> Es en esta senda que en la literatura griega de la antigüedad, se habla de las mujeres en términos de *ikelon*, que significa semblanza, copia.

<sup>49</sup> Lacan, Jacques, *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis* (1964), Barcelona, Paidós, 1987.

La niña prefiere bascular en la imagen antes que ponerse a distancia. Lo cual en un primer momento le permite la mirada captadora de su madre, para que ella en un segundo momento le permita la mirada omnividente del padre. No habiendo un objeto “saliente” con el cual negociar la castración, todo el cuerpo es objeto de simbolización. La percatación de esta falta en la madre es la que dirigirá su alejamiento, redoblado con la falta de significante para nombrar la femineidad.

Es la mirada de la madre, desde su carencia, orientando ese espejo con sus palabras, la que hará aparecer una niña, “vestirá una niña”, pasará las vestiduras a la niña, absteniéndose de ser su rival. En esa tela especular bordada por la palabra del Otro (injuriante, alojante, desbordada, faltante), allí se teje la novela mítica de cada sujeto. Sin embargo, la “buena mirada” y las vestiduras que pueda donar la madre no son suficientes en este enclave edípico. El amor al y del padre será un resguardo frente a la amenaza de la infinitización en el espejo por la partición perpetua de su ser. Si encuentra el deseo en su padre, esta niña vestida se dará a ver para ser vista. La pulsión escópica se volverá invocante, ya que hay una *cierta mirada* que requiere de la instancia paterna. Lacan decía que toda pulsión parcial es invocante porque llama al Otro, lo provoca.

Podemos hablar de Edipo escópico, porque de lo que se trata es de “hacerse mirar bien”<sup>50</sup>. Es decir, que esa mirada sancione que allí una niña se está haciendo mujer. Es una demanda muda que tiene toda la carga de la *invidia* originaria y el reproche de la frustración fálica a la madre con el consecuente alejamiento.

Lo que está en juego es obtener el reconocimiento, *ser vista*. ¿Cómo no ser invisible (para el padre, luego para los hombres)? Es la pregunta que funciona como amenaza, no de castración que recae sobre una parte del cuerpo, sino de aniquilación del cuerpo todo. En este mostrarse para ser vista ella está “decidida” a no fallar. Decisión que la seguirá en la búsqueda del hombre ideal.

Habiendo “significado” algo para la madre, en este momento de la conquista de la femineidad se trataría de buscar el signo –la validación especular– de lo que para el padre es que ella se convierta en mujer.

---

<sup>50</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Lecciones psicoanalíticas sobre la Mirada y la Voz*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997, p. 231.

De allí desprendemos este gusto de la mujer por el espejo, en la interrogación eterna: ¿cómo me veo?, o el clásico “¿espejito, espejito, quién es la más linda?” (dirigida en forma encubierta al padre) de los cuentos infantiles.

La niña haciéndose mujer depende mucho más que el varón de esa validación de sí que da la palabra del Otro. Para eso se viste, para eso se adorna (aunque hay aquí también una faz “entre mujeres” que no debemos dejar de lado).

La niña puede darse a ver, ofreciéndose como objeto si no quedó capturada en el espejo, operando un corte sobre la pulsión escópica que siempre la gobernó. Lo cual nos habla del lugar que le estará designado en el fantasma del hombre, ya que podemos deducir de la vida erótica de los sexos, que la demanda de mirada de la mujer se corresponde en un engañoso encuentro, con el acceso a la mujer por la mirada de parte del hombre.

La vocación por colocarse como objeto de mirada hace que sea desplazada fácilmente como sujeto y que desarrolle por medio de la “psicopatología del espejo”

“...una instancia imaginaria permanente que la protege del desmoronamiento, del desdoblamiento y de la pérdida del ser”<sup>51</sup>.

Entonces, concluimos que es del orden de la necesidad que la hija vea su imagen –como promesa de mujer– reflejada en la mirada de ese padre.

Es en un punto preciso y decisivo que se demanda la validación. Si la mirada ha sido demasiado insistente, nos encontraremos con la histérica que dará cuenta en su “hiperfemineidad” de los esfuerzos de la seducción paterna. Si la mirada falla, la niña se sustraerá peligrosamente del “cuadro”, como cuenta el doloroso sentimiento de “invisibilidad” presente en la anoréxica, la bulímica o la toxicómana. La homosexual, ante esto, hará sus esfuerzos para volver a existir, desafiando la mirada del padre como condición de la encarnación de un “deseo” con el costo de un mantenimiento del objeto en el linaje de las mujeres<sup>52</sup>.

El cuerpo entonces será para la mujer un objeto a conservar, amenazado por su desaparición, condicionado por la mirada ajena. Y marcado por los avatares que el pasaje por el Edipo le imponen: cambio de objeto de amor, cambio de objeto de deseo, cambio de zona rectora de la sexualidad.

---

<sup>51</sup> Lemoine-Luccioni, Eugénie, *La partición...* cit, p. 73.

<sup>52</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Freud y la mujer*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, p 17.

## El vestido como extensión corpórea



**Audrey Hepburn.** Breakfast at Tiffany's. *Desayuno en Tiffany's.* 1961

*El traje es el concepto de sí mismo  
que se lleva sobre sí mismo.*

Henry Michaux

Freud, cuando habla del segundo despertar sexual, se refiere a lo que significa el narcisismo como lo que permite “tratar” el desarrollo de los genitales femeninos. Ante la aparición en la pubertad de esa genitalidad que había permanecido en la sombra, se

responde con una intensificación del narcisismo primitivo. Dice que en el tipo de mujer más corriente y probablemente más puro y auténtico<sup>53</sup>:

“(…) parece surgir, con la pubertad y por el desarrollo de los órganos sexuales femeninos, latentes hasta entonces, una intensificación del narcisismo primitivo, que resulta desfavorable a la estructuración de un amor objetal regular y acompañado de hiperestimación sexual. Sobre todo en las mujeres bellas nace una complacencia de la sujeto por sí misma que la compensa de las restricciones impuestas por la sociedad a su elección de objeto. Tales mujeres sólo se aman, en realidad, a sí mismas y con la misma intensidad con que el hombre las ama. No necesitan amar, sino ser amadas, y aceptan al hombre que llena esta condición. La importancia de este tipo de mujeres para la vida erótica de los hombres es muy elevada, pues ejercen máximo atractivo sobre ellos, y no sólo por motivos estéticos, pues por lo general son las más bellas, sino también a consecuencia de interesantísimas constelaciones psicológicas. Resulta, en efecto, fácilmente visible que el narcisismo de una persona ejerce gran atractivo sobre aquellas otras que han renunciado plenamente al suyo y se encuentran pretendiendo el amor del objeto.”<sup>54</sup>

Seguidamente, compara este tipo de narcisismo con los niños, los animales (gatos y grandes fieras), los criminales y los humoristas, a partir de “... la persistencia narcisista con la que saben mantener apartado de su Yo todo lo que pudiera empequeñecerlo”.

El narcisismo, que gira entorno a lo especular, resulta reparatorio respecto a la carencia, y devuelve un plus que le permite colocarse como objeto de deseo del hombre.

Para convertirse en materia especular y objeto de contemplación se debe evacuar su complejidad orgánica, su extensión, sus alteraciones. Como dijimos, el espejo hace de límite para que el soma no retorne. Pero en la mujer, lo “real” del cuerpo no está completamente sucumbido, cuestión que puede resultar más sencilla en los hombres, causa de que la vivencia del cuerpo en la femineidad sea diferente.

---

<sup>53</sup> Es un enigma cómo se definiría este tipo de mujer. Dice: “Quizá no sea inútil asegurar que esta descripción de la vida erótica femenina no implica tendencia ninguna a disminuir a la mujer. Aparte de que acostumbro mantenerme rigurosamente alejado de toda opinión tendenciosa, sé muy bien que estas variantes corresponden a la diferenciación de funciones en un todo biológico extraordinariamente complicado”.

<sup>54</sup> Freud, Sigmund, *Introducción del narcisismo* (1914), Obras Completas, cit, Tomo VI, pp. 2025-2026.



El cuerpo de la mujer es un cuerpo sometido a los avatares cíclicos femeninos: menstruación, embarazo, puerperio, lactancia, menopausia; es un cuerpo que comunica un adentro y un afuera al contar con un canal que permitirá fluir líquidos y objetos (niños, pene, etc.)<sup>55</sup>; es un cuerpo que podrá portar atributos fálicos que darán significado a su femineidad y al mismo tiempo un cuerpo que podrá despojarse de esos mismos atributos orientándose a una vivencia del vacío.

Es por este polifacético envés del cuerpo que Lacan situará a la femineidad entre lo imaginario y lo real. Hay algo de lo simbólico que jamás se escribe en el cuerpo femenino y que pugna por ser significado. A partir de esto es que la mujer tendrá un desafío con lo simbólico, un activismo en pos de conquistarlo, una voluntad de hacerse adoptar por la ley.

El pasaje por un espejo que coagule la inquietud orgánica y el peligro de perderse toda, hace a la inscripción del objeto inaccesible que abrirá la puerta al mundo de los objetos. La función del estadio del espejo es “establecer una relación del organismo con su realidad; o, como se ha dicho, del *Innenwelt* con el *Umwelt*.”<sup>56</sup>

El yo será una sustancia imaginaria repleta de imágenes, de imágenes pregnantas que son el telón de aquello que les da consistencia: el falo imaginario.

“El yo no percibirá indistintamente cualquier imagen sino que seleccionará sólo aquellas en las que se reconoce, y al reconocerse tendrá el placer o el displacer del amarse u odiarse, es decir, de crear sentido”<sup>57</sup>. El mundo cobrará existencia a imagen y semejanza del yo. Los objetos del mundo serán su extensión.

Aquí podemos postular a la vestimenta como el primer doble del cuerpo, proyecto de objeto a flor de piel, que “olvida” su origen somático:

“Convirtiéndose así en vestido, la tela que no ocupaba realmente espacio, toma forma y volumen para rodear el cuerpo. El propio vestido se hace él también cuerpo en el espacio y gracias a ello, puede ser llamado como el doble del cuerpo. Como él, abre y

---

<sup>55</sup> El embarazo, por ejemplo, resulta un momento privilegiado donde el cuerpo y su doble hacen proliferar estos fantasmas que habían quedado suspendidos. El cuerpo y su doble son tanto la mujer embarazada y el bebé, como la embarazada y el cuerpo de la madre, que se coloca como una sombra, como una mancha, un oscuro doble maternal con el que habrá que maniobrar. Es decir, en este momento se reeditará la identificación especular.

<sup>56</sup> Lacan, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, p. 89.

<sup>57</sup> Nasio, Juan David, *La mirada en psicoanálisis*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992, p. 45.

cierra, mientras que la tela que se repite simétricamente hasta el infinito en sus estampados y su textura, escapa a la categoría de lo abierto y lo cerrado”.<sup>58</sup>

El vestido refuerza la *gestalt* que compone el yo en su titánica conquista del espacio. La vestimenta nos permite extender nuestro yo corporal:

“... la ropa, aumentando de un modo o de otro el tamaño aparente de un cuerpo, nos da una sensación mayor de poder, de una mayor extensión de nuestro yo corporal, cosa que, en última instancia, nos permite ocupar más espacio.”<sup>59</sup>

Pero como veremos, no es su única función. El vestido no sólo se constituye en una caparazón defensiva y aparente, es la colorida cornisa por la que se asoma la infinitud del ser.

---

<sup>58</sup> Lemoine-Luccioni, Eugènie, *El vestido*, cit, p. 70.

<sup>59</sup> Flügel, Karl, *Psicología del vestido*, Paidós, Buenos Aires, 1964 (1° ed 1930), pp. 34-35.

### Capítulo 3. Las funciones del vestido



**Malcolm (Skip) Liepke.** Fashion Illustrations. *Ilustraciones de la moda.* 1970

Una de las preguntas que rodean este trabajo tiene que ver con poder definir la función de la vestimenta. Existen muchas hipótesis al respecto. ¿Bajo qué motivo necesario y primordial nos vestimos?

Todos los argumentos que podamos reunir aparecen teñidos permanentemente de un idioma mítico-supersticioso que impregna el esclarecimiento de cualquier origen. Debemos entonces amigarnos con los aedos.

Karl Flügel nos presenta en su emblemático texto sobre la *Psicología del vestido*, los tres motivos más nombrados, y convenidos por todos los que han estudiado

las vestimentas: “... cumple tres propósitos principales: decoración, pudor y protección”<sup>60</sup>.

El autor señala que la primacía de la *protección* como causa del uso de ropas tiene pocos defensores, ya que coloca lo importante del lado de lo utilitario e intenta velar el destacado lugar del pudor o la decoración. Existen numerosos ejemplos de pueblos autóctonos que aún viviendo en zonas muy frías, como Tierra del Fuego, muestran que el abrigo no les ha sido indispensable. Darwin observaba azorado cómo se derretía la nieve en la piel de los habitantes originarios del sur. También aparece la protección contra el calor, en la medida en que es producido por los rayos solares en contacto directo con la piel.

Pero la protección que más se destaca es una más sutil, menos climática, y que roza el límite entre el peligro real y el imaginario: cuando las ropas nos protegen contra los enemigos, humanos o animales. He allí la existencia de las armaduras que pueblan los museos de guerras. Los cascos, chalecos antibalas –en un tiempo túnicas metálicas-, máscaras de gas, anteojeras, hasta las rodilleras del arquero, etc.

Tirando del hilo protectorio, encontramos una segunda función más primitiva, que es la utilización de la vestimenta como protección mágica contra espíritus. Un uso supersticioso de objetos llamados “amuletos”, colgados o anexados al cuerpo, que revestían propiedades mágicas, de los cuales encontramos testimonios actuales: la cintita roja en la muñeca contra la envidia, y la conservación de objetos que traen suerte, y de uno que se escribe en la piel, como el tatuaje.

Respecto al pudor, quien encabeza su candidatura es la tradición bíblica. El génesis bíblico cuenta que Eva se tapa por vergüenza, al descubrir la desnudez de su cuerpo. También los mitos griegos presentan un tratamiento muy rico sobre el motivo de la desnudez y el pudor, como el comportamiento punitivo y absolutamente desmesurado de Atenea con Tiresias, o de Diana con el cazador Acteón, al ver sus cuerpos desnudos.<sup>61</sup>

El pudor, según Flügel “parece implicar la existencia de ciertas tendencias desarrolladas más primitivamente, y consiste en sí mismo especialmente en una

---

<sup>60</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>61</sup> Cfr. Luisina Bourband, Tesis Doctoral *Mitos sobre la mirada y la femineidad*, capítulo “El cuerpo de la mirada”, Universidad Autónoma de Madrid, Año 2008.

inhibición de estas tendencias”<sup>62</sup>, una lucha entre el exhibicionismo y su rechazo. Este impulso “negativo” abre a toda la dinámica entre la desnudez y el cubrimiento que ya retomaremos. Según el autor, puede dirigirse contra formas de exhibición principalmente sociales o sexuales; o contra la tendencia a exhibir el cuerpo desnudo o a exhibir vestidos suntuosos o hermosos; puede referirse también a las tendencias de la propia persona o a las tendencias de los otros, o puede apuntar a obstaculizar el deseo o la satisfacción, o a prevenir el disgusto, la vergüenza o la desaprobación. También puede relacionarse con distintas partes del cuerpo.

Sin embargo, como señala Yvonne Deslandres, el pudor no ha detenido jamás a ninguna moda. “No se le puede atribuir en la historia de la indumentaria más que un papel consultivo [aporta un elemento moderador de las operaciones de seducción], a menos de confundirlo con la noción, similar en sus efectos pero diferente en la intención, de la conveniencia social”<sup>63</sup>.

En definitiva, no es el pudor el que ha dado vida al vestido, sino el vestido el que ha generado el pudor. Si bien un tanto binario nuestro procedimiento reflexivo, nos inclinamos ante esto último, si tenemos en cuenta que es el pudor una consecuencia de la represión. Forma parte de los diques anímicos, precisas operaciones intelectuales que luchan contra la angustia, quantum de afecto que en “ligadura psíquica” produce rechazo, base para la moral, el pudor, el asco, etc.

Dice Fernández Tresguerres “... lejos de nacer el vestido para proteger un sentimiento de pudor, lo hace justo para lo contrario: propiciar la atracción, excitación y estimulación sexual del otro, convirtiéndose, de este modo, en un mecanismo clave en el juego de la seducción (Eva no se cubrió con una hoja de parra para proteger su pudor, sino para incitar a Adán. Y Adán porque hacía siempre lo que veía hacer a Eva)”<sup>64</sup>.

El motivo de la decoración se postula para convertirse en la causa primera, “... no parece probable que, con los datos disponibles, el psicólogo se sienta inclinado a contradecir al antropólogo cuando éste considera la decoración como motivo primario y en ciertos sentidos más importante que el pudor y la protección”.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Flügel, Karl, cit, p. 68.

<sup>63</sup> Deslandres, Yvonne, cit, p. 20.

<sup>64</sup> Fernández Tresguerres, Alonso, cit.

<sup>65</sup> Flügel, Karl, cit. p.14.

Pueden existir pueblos que no se vistan, pero no pueblos que no se decoren. “Comparando la ontogenia con la filogenia, parecería asimismo que en los niños el placer por adornarse se desarrolla antes que la vergüenza de exhibirse...”<sup>66</sup>

Algunos creen, como por ejemplo Wundt, en *Psicología de los pueblos*<sup>67</sup>, que el uso mágico de los artículos precedió aún al propósito ornamental, y que por consiguiente, constituyó el motivo real de los primeros comienzos de la vestimenta. El motivo de decoración en el vestido surgió entonces gradualmente del motivo utilitario mágico. Asunto más que sugerente si seguimos las huellas del nacimiento del cinturón, basada en el mito griego de Medusa y Atenea. Enemigas íntimas, esta última desolla a la primera y con la piel se hace una capa que la viste. Pero lo importante es que llevará un cinturón con una réplica del horrendo rostro frontal de Medusa para defenderse de los enemigos que acechen su bajo vientre.

Esto nos lleva a una de las funciones principales incluidas dentro del motivo decorativo, en el texto que estamos siguiendo, ya anunciado por la pecadora pareja del génesis bíblico: “Entre los pueblos salvajes la vestimenta y la decoración (lo mismo que sus antecedentes el tatuaje, la pintura, etc.) comienzan anatómicamente en la región genital o cerca de ella y se refieren con frecuencia a un acontecimiento sexual (pubertad, matrimonio, etc)”<sup>68</sup> No se inaugura aquí sólo una dinámica de representación, las ropas no sirven sólo para despertar el interés sexual, sino para simbolizar en sí mismas a los órganos sexuales. He aquí el “simbolismo fálico”, como lo llama el autor -que portan los zapatos, sombreros, corbatas, grandes trajes voluminosos- del que Freud señaló su camino principalmente en el análisis de sueños, bajo el posterior refunfuño de Lacan, que propone trabajar justamente sobre el *impasse* de la noción de símbolo: “Sobre ese paño los analistas ganaron terreno, intentando ver qué simboliza, diciéndonos que a la vez muestra y oculta que el simbolismo de la vestimenta es un simbolismo válido, sin que en ningún instante podamos saber si lo que se trata de hacer con ese falo-paño es revelarlo o escamotearlo.” Y prosigue:

---

<sup>66</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>67</sup> Citado por Flügel, cit.

<sup>68</sup> Flügel, Karl, cit, p. 24.

“Cualquiera sea el caso, todas las tonterías que se dijeron en torno al simbolismo igualmente nos llevan a algún lado”.<sup>69</sup> Veremos dónde.

Dos reflexiones tentativas se hacen necesarias hasta ahora. Por un lado se percibe en todas estas discusiones, una permanente tensión entre el supuesto carácter utilitario del vestido y el carácter lúdico-gozoso. Como si la vestimenta viniera a ocupar este lugar donde se comprometa a suturar la distancia entre el cuerpo biológico –ficción de un soma que sabemos perdido- y el cuerpo pulsional.

La carne cocida y el trapo cosido nos reciben en las puertas de la humanidad.

Por otro lado, sería necio inclinarnos por alguna de las razones del vestir dadas por los estudiosos, creyendo que atraparemos la escurridiza causa. Pero sí hay un motivo, una razón loca, una creación genial *sui generis*:

“Al inicio hay *invención productiva*, a saber, el hecho de que el hombre -¿y por qué sólo él?<sup>70</sup>- se pone a trenzar algo que no está en una relación de envolvimiento, de capullo, respecto de su propio cuerpo, sino que se pasea independientemente por el mundo como un paño que circulará. ¿Por qué? Porque ese paño es valor de tiempo”<sup>71</sup>

La carne cocida, el trapo cosido, y la finitud del tiempo, esa pálida mujer que nos espera sin tregua a la salida de la vida.

Para ingresar a este laberíntico “mecanismo de la naturaleza del paño”<sup>72</sup>, como lo llamó Lacan, nos tomaremos fuerte de la mano del maestro Freud, que tanto intimó con los mitos, para permitirnos otros tontos balbuceos. Allí vamos.

---

<sup>69</sup> Lacan, Jacques, *Seminario VII*, cit, p. 273.

<sup>70</sup> Y aquí dialoga con Montaigne.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 274.

## Mujeres tramando



Diego Velázquez. Hilanderas. 1651

*Al inicio cualquier cosa se articula como  
significante, aunque sea una cadena de pelos.*  
Jacques Lacan, Seminario La Ética del Psicoanálisis.

Otro de los inicios posibles de la vestimenta, que hacen al desvanecimiento de los tres que nombramos antes, sigue la vía de la *invención productiva*. La aparición del enhebrado de los hilos que otrora volaban sueltos e inconexos.



Las búsquedas acerca de documentación histórica del inicio de esta técnica son infructuosas, y contrastan con la abundancia de luminosos relatos míticos. Cuando hablamos de indumentaria, predominan las fuentes visuales (pintura, escultura, cerámica, relieves), en cambio los testimonios respecto al tejido son de carácter predominantemente mítico-literario.<sup>73</sup>

Según los mitos griegos, Pándroso es la primera mujer que hiló. No sólo lanas, sino misterios, y también curiosidad. Junto con sus hermanas abrió la canasta donde Atenea (diosa de las tejedoras) había ocultado al pequeño Erictonio<sup>74</sup> y fue castigada con la muerte.<sup>75</sup>

El rey Alcínoo en la Odisea, dispuesto a ayudar en todo a Odiseo para que regresara a su patria, recuerda:

“... que, ya en su casa, padecerá lo que el hado y las graves Hilanderas (Klothes) dispusieron al hilar el hilo cuando su madre lo dio a luz”<sup>76</sup>

Posteriormente tenemos a las tres Moiras (las Parcas en los latinos), que Freud nombra en el trabajo sobre los tres cofres: Atropos (la inflexible), Cloto (la que hila) y Lakheisis (la que dispone y distribuye el destino), hilan para el recién nacido su destino, su comienzo, su destino y su fin.

La hilandería y la tejeduría aparecen como un trabajo íntimamente relacionado con la vida y la muerte, con el destino y la creación. Penélope ejerce estas dotes, dando esperanzas y haciendo esperar a sus pretendientes durante veinte años.

Así relata Antínoo, uno de los que esperaba los favores de la bella: “... se puso a tejer en palacio una gran tela sutil e interminable, y a la hora nos habló de esta guisa: «¡Jóvenes, pretendientes míos! Ya que ha muerto el divinal Odiseo, aguardad, para instar mis bodas, que acabe este lienzo –no sea que se me pierdan inútilmente los hilos-, a fin de que tenga sudario el héroe Alertes, cuando lo sorprenda la Parca de la aterradora muerte. ¡No se me vaya a indignar algunas de las aqueas del pueblo si ve enterrar sin mortaja a un hombre que ha poseído tantos bienes!... desde aquel instante, pasaba el día

---

<sup>73</sup> Bembibre, Carlos, Croglano, Ma. Eugenia, *Grecia, Indumentaria, Mitos, Tejidos*, Nobuko, Buenos Aires, 2003.

<sup>74</sup> Que a su vez es el hijo rechazado de Atenea y Hefesto, engendrado en un pedazo de lana con la que la diosa se limpia asqueada el semen y arroja a la tierra. La etimología de su nombre aún “lana y suelo”.

<sup>75</sup> Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, 1981.

<sup>76</sup> Homero, *Odisea*, Gredos, Madrid, 2000, VII.

labrando la gran tela, y por la noche, tan luego como se alumbraba con las antorchas, deshacía lo tejido»<sup>77</sup>

El trágico fin de los pretendientes bajo la saeta de Ulises (Odiseo), devela que los verdaderos destinatarios de las mortajas eran ellos mismos.

El tejido se muestra como destreza en hilandería pero también metáfora de prudencia y astucia.

El arte de la tejeduría aparece emparentado con la alquimia y la brujería. De alguna forma ellas transmiten a los tejidos sus poderes, entrelazan en sus urdimbres las pociones capaces de perpetrar la mala o buena suerte. Sobre todos las instruidas por Atenea, como Helena, Calipso y Circe.

El bello relato del latino Ovidio en sus *Metamorfosis*, cuenta la historia de una tejedora que presenta habilidad pero no prudencia. Sin dejar de ser una descripción técnica rigurosa de la labor, cuenta los avatares de un tejido que es motivo de envidia, competencia y castigo de parte de la diosa. Aracné, bañada en soberbia, se jacta de tejer mejor que Atenea, sin reconocerla como maestra. Compiten entonces en un certamen.

Palas Atenea teje esa escena en que fue coronada la diosa de la ciudad que lleva su nombre, luego de disputar con Poseidón (Neptuno), acompañada en los cuatro extremos de la tela, por otros momentos en que los hombres perdieron desafiando a los dioses.

Por su parte, Aracné osa tejer las hazañas poco respetables de los dioses, sexuales en su mayoría, donde Zeus (Júpiter) tuvo un papel central.

“Ni Palas ni la misma Envidia podrían criticar su obra. La rubia diosa guerrera no pudo soportar su éxito y rompió, celeste crimen, aquellas telas bordadas, y con la misma lanzadera de madera del Citoro que tenía en su mano, la golpeó en la frente una y otra vez a Aracne, hija de Idmón. La infeliz no pudo soportarlo, se ató una soga al cuello; cuando Palas la vio colgada se apiadó y la sostuvo, y le dijo: «Vive pues, desvergonzada, pero seguirás colgada; y para que no te creas a salvo en el futuro, este castigo recaerá sobre tu estirpe, hasta tus últimos descendientes». Luego, al marcharse, la roció con jugo de acónito, la hierba de Hécate: inmediatamente al contacto con el funesto fármaco, sus cabellos cayeron deshechos, al igual que la nariz y las orejas, su

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, II.

cabeza se hizo diminuta, y todo el cuerpo se empequeñeció. De los costados cuelgan delgados dedos en lugar de piernas, y todo lo demás lo ocupa el vientre, desde el que, no obstante, ella, una araña, sigue soltando un hilo con el que, como antes, elabora sus telas.”<sup>78</sup>

Este mito, contado magníficamente por Diego Velázquez en su pintura *Las hilanderas* (La fábula de Aracné), problematiza aquello que Freud calificó como *único invento femenino*. La pintura universaliza la dramática entre estas mujeres griegas.

Sobre el final de la conferencia sobre *La femineidad*, anuncia que describirá las peculiaridades psíquicas de la femineidad madura, y seguidamente a presentar el “pudor”, teniendo como “intención primaria encubrir la defectuosidad de los genitales”<sup>79</sup>.

Dice: “Se cree que las mujeres no han contribuido sino muy poco, a los descubrimientos e inventos de la historia de la civilización; pero quizá si han descubierto, por lo menos, una técnica: la de tejer e hilar”.

Nombrada como técnica, no como arte ni como método, sería producto de imitar a la naturaleza del propio cuerpo. El tejido modelizaría la vegetación pilosa que oculta los genitales. Ante la visión de la desnudez y la carencia divisada desde un código extra-corporal Freud “... da un sobrecogedor símbolo de esta huella de la castración de la mujer en la *Kultur*: el del tejido (*weben*)”<sup>80</sup>

Volvemos al ejemplo de Eva, esta vez Lacan es el exegeta.

“La fábula pone en escena en esta ocasión a Adán y Eva, con la sola condición de que también esté presente la dimensión del significante, introducida por el Padre con sus bien intencionadas indicaciones, *Adán, dé usted nombre a todo lo que lo rodea*. Entonces vemos a Adán y vemos esos famosos pelos de una Eva que anhelamos esté a la altura de la belleza que evoca ese primer gesto –Adán le arranca un pelo. Todo lo que estoy aquí intentando mostrarles pivotea alrededor de ese pelo, de ese pelo de rana. Adán le arranca un pelo a aquella que le es dada como su cónyuge, esperada desde toda

---

<sup>78</sup> Ovidio, Plubio Nasón, *Metamorfosis*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, p. 222.

<sup>79</sup> Freud, Sigmund, *Lecciones de introducción al psicoanálisis* (1915-1917), N° XXXIII, “La femineidad”, en *Obras Completas*, cit, Tomo VI, p. 3176.

<sup>80</sup> Assoun, Paul Laurent, *Freud y la mujer*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1994 (1° ed 1883), p 237.

la eternidad y, al día siguiente, ella retorna –con un tapado de visión sobre sus hombros”<sup>81</sup>

Su vestimenta es su primer bien, mecanismo de la naturaleza del paño puesto en marcha a partir de este pelo que falta y que muestra lo que falta. Ante el “lo ha visto, sabe que no lo tiene, y quiere tenerlo”<sup>82</sup> el primer paso será velarse, primer bien textil que recubrirá su falta con determinación. . Porque la tela no es otra cosa que el desarrollo extrapolado de la pelambre femenina en tanto ocultadora de lo que no tiene.

La historia también nos muestra como salto evolutivo aquel momento en que la mujer utiliza el tejido para defenderse de las inclemencias de la naturaleza. La copia para defenderse de ella, que le sirve como modelo a la vez que es manipulada.

“Ya desde sus orígenes, el textil fue concebido simultáneamente como vestido y como casa. El textil es una de las primeras manifestaciones culturales y artísticas de la vida humana. Los primeros textiles fueron vegetales, y de este modo sirvieron para crear una alianza indisoluble entre el ser humano y su ecosistema, además de implicar una relación intrínseca entre la naturaleza y el mundo del diseño: vinculación entre aquello que viste, abriga, acoge, refresca y nutre”<sup>83</sup>.

La mujer texturiza la vivienda al mismo tiempo que su cuerpo, aunque deberíamos pensar si la primera no es una extensión imaginaria de éste.<sup>84</sup>

El tejido se convierte en una tejné, en defensa de la desnudez que permite simbolizar y al mismo tiempo esconder, creando, aquello que simboliza. Metaforiza en un arte, el agujero de significantes respecto de la sexualidad femenina, y prepara para aquella posición que le es propia: el darse a ver como aquello que se sustrae a la mirada, donde se oculta algo pero a la vez se muestra otra cosa.

El tejido es alegoría del trabajo de investidura de la nada y su reparación.

La mujer, adhiere “unas a otras aquellas hebras que salían aisladas de la piel”<sup>85</sup>, un b(v)ello velo que viste y repara, convirtiendo el tejido en efecto de carencia y trabajo sobre la carencia.

---

<sup>81</sup> Lacan, Jacques, *Seminario VII*, cit, p. 274. El subrayado es del autor.

<sup>82</sup> Freud, Sigmund, *Teorías sexuales infantiles* (1908), Obras Completas, Tomo IV, cit, p. 1266.

<sup>83</sup> Saltzman, Andrea, *El cuerpo diseñado, Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 40.

<sup>84</sup> Cfr. Infra “La fantasía entornada”.

En ese giro transforma la nada, que de plano no sería causa del movimiento de esconder, en tesoro de encantos que permita imaginar que allí hay causa de lo que brilla.

Es aquello que repara, ya que le permite no “deshilacharse”, y tender el hilo para no perderse, como lo demuestra Ariadna, en el laberinto. También Penélope, que de su vacío y su pérdida, teje, en sus mortajas y sus escarpines, aquel vaivén de lo vital que la anuda al recuerdo de ese vínculo conyugal que conserva.

“La mujer teje mortajas o escarpines”, anuncia el dicho popular.

Un juego que remeda a un fort-da exclusivamente femenino, para hacer agujeros entre lo vital y lo mortífero y evitar perderse toda.

Es decir, aun tejiendo mortajas, es el tejido aquello ligado a lo vital, a lo amoroso, a lo reparatorio, al resto que se convierte en recurso.

O como evoca el dicho popular: “La hebra de María Moco, cosió un vestido y le sobró un poco”.

---

<sup>85</sup> Freud, Sigmund, “La femineidad”, cit, p. 3176.

## El corte es el alma del vestido



**Odoardo Borrani.** *Le camicie rosse. Costureras de camisas rojas.* 1863

Se postulan dos maneras de vestirse: una es drapearse una tela sobre el cuerpo con broches, alfileres o cinturones, dependiendo para conformar una figura, de los pliegues y el peso de la tela. Su ejemplo son las túnicas griegas, como el peplo, el quitón jónico y el himatión. La segunda manera es ponerse un traje ajustado, con piezas que han sido cortadas y cosidas previamente de modo de ceñirse la tela a las formas del cuerpo, como la mayoría de los trajes actuales cuyas formas datan del siglo XIX.<sup>86</sup> Exceptuando el velo o *haik* árabe masculino que constituye un vestigio del himatión griego.

---

<sup>86</sup> Deslandres, Yvonne, cit, p. 99.

Todo vestido cortado o no cortado es lo que está a flor de piel, lo que envuelve, es una envoltura que da cuerpo. Se escucha decir: “ese es un vestido que tiene cuerpo”.

Es notable cómo llevó tanto tiempo a la civilización poder cortar las telas, teniendo a la mano varias especies de tijeras desde la Edad de Bronce, y teniendo en cuenta que desde la era paleolítica (600.000 AC) el hombre estaba cubierto.

La Edad Media se presenta como una mixtura donde, en Europa, “los abrigos son capas o grandes túnicas de forma geométrica simple, superpuestas a un traje cosido y ajustado.”<sup>87</sup> Sin embargo, estos trajes eran cosidos y descosidos diariamente sobre el cuerpo –para lo que se necesitaba una gran cantidad de personal-, y la existencia de patrones de pergamino, papel o cartón no se documenta hasta el Siglo XVIII. En 1589 aparece el primer libro de “corte” en Madrid, escrito por Juan de Alceya, con unos patrones esquemáticos, que según Deslandres, mostraban una indiferencia total a los motivos y el ajuste de la tela. Gran trabajo para el sastre.

El corte sale del patrón, mientras que la unión a hilo recto, como el tejido en el telar, está directamente ligada al bastidor. El bastidor es una superficie primaria, pero es el corte el que *engendra* una superficie: “El corte determina una superficie del vestido, como todo recorte determina una superficie; al igual que el simple trazo dibujado con lápiz por el sastre en la pieza informe”<sup>88</sup>

Los trazos tienen efectos significantes, recortan formas al igual que el inconsciente, informes para quien no sabe interpretarlas.

El corte es el primer acto de la humanidad sobre el saco de tela, es hacer del paño un texto. “Si todo el pensamiento está ya en el acto de cortar, como ha dicho Lacan justo cuando se publicaba *La pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss, y si este pensamiento radical más que salvaje, consiste en el manejo de un útil –en este caso las tijeras, a menos que sea el lápiz-, entonces, efectivamente, cortar es pensar.”<sup>89</sup>

Se recorta en el magma textil inicial una forma, función esencialmente humana, es decir, significativa. “Antes del corte no hay nada, después no hay más que un trazo y

---

<sup>87</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>88</sup> Lemoine-Luccioni, Eugénie, “El corte y el recorte”, en *El vestido, ensayo psicoanalítico*, cit, p. 27.

<sup>89</sup> Ibidem, p. 25.

un resto inasimilable”<sup>90</sup>. Identidad de percepción que se abandona en pos de que el vestido conquiste un alma.

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 27.



## De la hebra infinita al vestido estructurado como un lenguaje



### **Benjamin Cho**

Knitted dress in progress with giant needles. *Vestido de punto sin terminar con agujas gigantes*  
NY Fashion Week - Semana de la moda en Nueva York . 2007

Me permito entonces aventurar algunas reflexiones al amparo de la fantasía filogenética de Freud, de la que también hace uso Flügel, cuando habla de la función decorativa de la vestimenta.

Buscamos señales históricas acerca del nacimiento del tejido, invento original, emblema de la mujer, y nos encontramos con esta forma de relato mítico que alude a modos alegóricos de abordar los acontecimientos. En cambio se sitúa fácilmente en la historia el corte en la confección que hace a un registro racional, a la posibilidad de pensar.

El tejido tiene una aparición mucho más antigua, y regresamos a él en un lenguaje más arcaico. Ejecutado de generación en generación, permanece como algo

esencialmente femenino, y alude a los vericuetos de sus pensamientos. Una transmisión vía femenina que comporta un secreto y su fascinación: el punto no acaba nunca, es infinito. En todas las mujeres habita una Penélope... pero también una Atenea.

El cuadro de Velázquez pone en escena las dos composiciones que coexisten en la mujer, que aluden a dos lazos radicalmente diferentes

El tejido, ligado al hilo infinito y compartido por todas, es lo más antiguo, dice de un “querer-mujer” posado en lo insondable del inconsciente. Y el vestido como aquello que ha sido cortado, que ha entrado en la lógica significante, y por lo tanto permite ingresar al registro del deseo, preludiado (o detenido) por la envidia, que abre al campo de la competencia fálica.

Son metáfora filogenética de dos modos de relacionarse con la carencia con la que se ve enfrentada la niña en el devenir mujer.

## La telita envidiada



Axelle Dossier. Spider Web. *Telaraña*. 2008

La envidia es una resistencia a la tramitación de la carencia, y hace a lo escabroso de la vinculación femenina. La envidia siempre es envidia del pene, ese es su núcleo. Data del descubrimiento de la diferencia sexual, donde lo que organiza la danza de las miradas es un “miembro saliente”, que impone la necesidad de la argumentación y el posicionamiento.

Lo que sucede cuando niño y niña reciben con la vista la diferencia es muy distinto. Freud dirá que la niña “al instante adopta su juicio y hace su decisión. Lo ha visto, sabe que no lo tiene y quiere tenerlo”<sup>91</sup>. Su comportamiento es al modo de vini,

---

<sup>91</sup> Freud, *Teorías sexuales infantiles* (1908), cit., p. 1266.

vidi, vinci, o un “ha visto, ha sabido, ha querido”, con el espíritu decisivo de la conquista cesariana. En cambio el niño aparece vacilante, evasivo, emotivo.

Assoun dirá que “la pequeña mujer es contemporánea de su percepción, allí donde el hombrecito aborda la diferencia con un corrimiento, incluso un desfasaje revelador y un sentido irreversible”<sup>92</sup>.

Podemos situar entonces la coyuntura del juicio escópico sobre lo que se instala como carencia, como aquello que inicia el camino férreo y decidido de la envidia en la mujer, ligado a su búsqueda idealizada del sustituto fálico. También es el trauma escópico lo que hace al desprendimiento de la Madre (fálica) hacia la demanda de mirada del Padre. La carga de *invidia* que en un primer momento estaba presente en la demanda a la madre es la que aporta la fuerza –cargada también de dolor– con que se mira el objeto fálico en medio de un juego de seducción.

“La ‘envidia del pene’ en la mujer no es una disposición ontológica: es una envidia que la captura en esta primera mirada y a partir de entonces ya no la abandonará”<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Lecciones psicoanalíticas sobre Masculino y Femenino*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006, pp. 52-53.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 53.

## El tejido de la comun-idad.



**Henrietta Mabel May.** *Tejido en comunidad.* 1914

El mito que cuenta Ovidio y pinta Velázquez parte de una reunión de tejedoras. Puedo pensarlo como alegoría del lugar donde ellas “se resguardan”, siguiendo la idea de Freud donde la mujer es la que distribuye a Eros y Ananké, convirtiéndose en el reverso de la cultura<sup>94</sup>.

Un encuentro labrado de oficio silencioso que elabora la tela donde se comparte. Walter Benjamín considera ese espacio de distensión laboriosa donde se hila o se teje como el estado propicio para que algo de la experiencia y el relato puedan tramarse. En sus profundidades se cumpliría un proceso de asimilación y transmisión que requiere

---

<sup>94</sup> Freud, Sigmund, *El Malestar en la cultura* (1929), Obras Completas, Tomo VIII, cit.

como condición a la distensión: “Cuanto más olvidado de sí mismo esté el oyente, tanto más profundamente acuñará lo oído en él”<sup>95</sup>.

Olvidado de sí mismo, o sea inconsciente, allí donde se inscribe lo que perdura.

Es el costado silencioso de lo femenino –es decir, lo que no entra en el lenguaje– que Freud encontraba en la tercera mujer<sup>96</sup> (efigie de la muerte, pero también del amor), lo que marca que habría un silencio como tesoro de lo femenino que remite tanto al pacto de amor in formulable hecho con el Padre –vía una promesa– como a la Madre, y esa ligazón que no se disuelve por completo jamás.

El resto no absorbible siempre presente de la ligazón madre-hija es aquello que hace de tope para que la mujer no esté toda del lado fálico. En este caso este “más acá” del falo imprime la modalidad en que se experimenta la carencia.

Habría dos formas en que la femineidad “elude” la castración, operando sobre el acotamiento que impone el goce fálico: ella inventa un “más acá” o un “más allá” del falo, recortado como tal por la castración.

La reunión de mujeres a la que aludo es donde se recrea ese costado de desestimación del deseo que habita a las mujeres como consecuencia de su trato particular con la castración.

Assoun habla del “querer” (diferente al deseo), como “ese punto imposible de absorber que en el sujeto firma su presencia en su propio deseo, como posibilidad de adherir o no a él”<sup>97</sup>.

En eso la femineidad sería ejemplar pudiendo decir que el “querer-mujer” es la actividad inconsciente, “permanente y dirigida en un sentido definido”<sup>98</sup>, que se sale tanto del orden del falo como de la demanda de amor, lo cual hace evitable la afiliación total respecto del deseo.

“Esta parte del querer que hace que el sujeto parezca que no habita totalmente su deseo no remite ni a una estrategia de comportamiento (preconciente, de alguna manera), ni a un oscuro sacrificio, si es cierto que el querer no es una “parte maldita”.

---

<sup>95</sup> Benjamin, Walter, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, *Sobre el programa de la filosofía futura: Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo*, Buenos Aires, Planeta Agostini, 1986, p. 196.

<sup>96</sup> Freud, Sigmund, *El tema de la elección de un cofrecillo*, Obras Completas, Tomo V, cit.

<sup>97</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Freud y la mujer*, cit., p. 157.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 147.

Es, podría decirse, una reserva: reserva en la que no puede habitar totalmente el contenido de su propio deseo, de manera que el sujeto se reserve-y es en ello que residiría su ‘querer’.”<sup>99</sup>

Considero entonces esa reunión de tejedoras como prototipo –antagónico de la envidia– que muestra el tipo de lazo entre las mujeres donde la tramitación de la carencia es lo que hace a la posibilidad del encuentro cuando no se aliena toda a la función fálica. Es la reserva secreta tejida entre mujeres, avalada por el “querer-mujer”, con la que se cuenta para poder “volver al ruedo” (siguiendo la metáfora textil).

“Así, si bien es verdad que Freud identifica la relación con el falo como el destino del deseo de la mujer, también es verdad que detecta en la mujer, más allá del deseo, aquello del gran querer primitivo-materno que sigue brillando”<sup>100</sup>.

Es el lugar donde el hombre “no entra”, y donde de alguna forma se lo “manca”, ya que es imposible que llegue allí. Pero es en ese mismo movimiento donde la mujer lo reconoce como posible y se vuelve accesible al instalar la carencia propia como lo que hace al encuentro, allí en el olvido remoto de su ser.

Se trata de una comunidad femenina que responde a la comun-idad: lo común es poder compartir el regocijo de la carencia que hace brillar la falta elevada al estatuto de objeto, anclada en lo no visible de la imagen, en el No-toda “estar allí”: el *i(a)*. Lo cual hace que ese punto de unión sea un vacío.

En contraposición con la como-unidad, tendiente al Uno, de los círculos masculinos: aquella voluntad por componer una masa entorno a la coronación de un ideal común, convocados por ese objeto que los liga libidinalmente.

Concluyendo, el trabajo de la femineidad es la insistencia en lograr la “costura imaginaria” entre los dos mundos que habita, descendientes de la pasión originaria por la madre, y el amor secreto -como lo define Cordelia- por el padre, entre el querer y el desear.

De la descripción de los dos modos de encuentro, y de esta partición fundamental podemos concluir que emana su particular posicionamiento sexual, que consiste en el debate perpetuo de esta contradicción irreductible.

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 155.

No hay evolución allí, al modo de la ciudad Eterna, que tanto hacía soñar a Freud: el arcaico e infinito tejido del querer-mujer (testimonio de la pasión por la madre) se conserva bajo las alas y los pliegues del vestido cortado y confeccionado. Es decir, el modo y la secuencia en que aparece historizado en la civilización, da cuenta del trabajoso pasaje que debe realizar una mujer para saltar del hilo infinito al vestido como una formación del inconsciente, estructurado como un lenguaje, y bajo el patrón de la ley amorosa del padre. La filogénesis nos señala la ontogénesis.

Sin negar la ambivalencia que lo constituye: aparte de comportar entre sus pliegues su origen “micénico”, el vestido se muestra como producto yoico, proyección de superficie que se vuelve resistente al inconsciente. Se convierte en un bien, en el primer bien que disimula la carencia, y permite que esa estructura en deshicencia femenina no se descomponga, pero quede expuesta al salvaje banquete de la envidia. La costura imaginaria se lleva adelante con la cobertura proporcionada por el material textil que la mujer no deja de proporcionarse. He aquí el comienzo del fetichismo de las telas.<sup>101</sup>

El hábito ama al monje porque gracias a él forman una unidad<sup>102</sup>

La vestimenta es lo que hace, de un hilo infinito un trozo de tela, de la tela un traje, mediante el corte. “Es una cápsula en la que el sujeto se envuelve, para, a continuación, estallar”<sup>103</sup>

Los felinos publicistas de las modas conocen la amenaza que cae sobre nosotros, que el sujeto no tiene status propio, que es insoportable vivir en la privación total de un significante de sí mismo, que alguien puede “perderse en las rebajas” o “liquidarse hasta el final de la existencia”, como dicen algunos carteles en las vidrieras, si no encuentra la cápsula “adecuada” dentro de la inadecuación absoluta del ser.

---

<sup>101</sup> Cfr. *Infra* Capítulo 4, “La pasión por los trapos”.

<sup>102</sup> Lacan, Jacques, *Seminario XX, Aún*, Paidós, Buenos Aires, 1981.

<sup>103</sup> Lemoine-Luccioni, Eugène, *El vestido*, cit, p. 48.



## Segunda Parte: Las diferentes suturas de un vestido

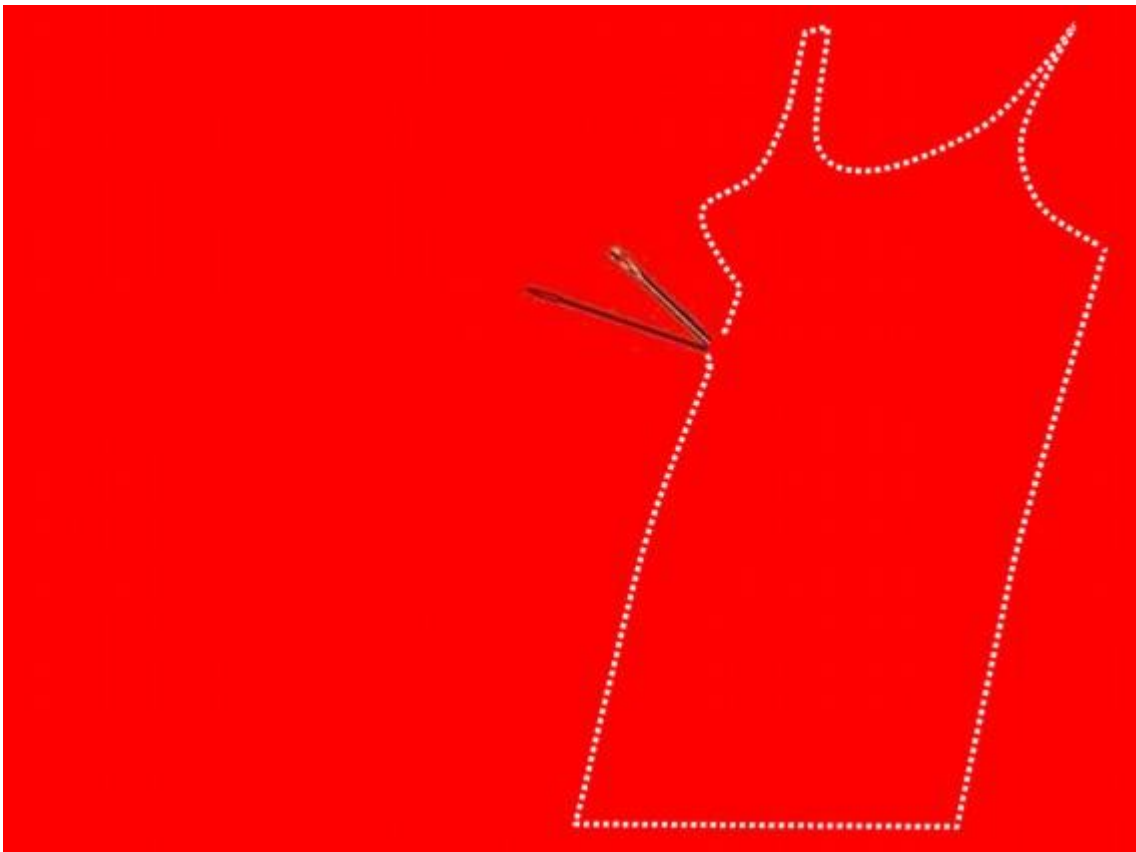
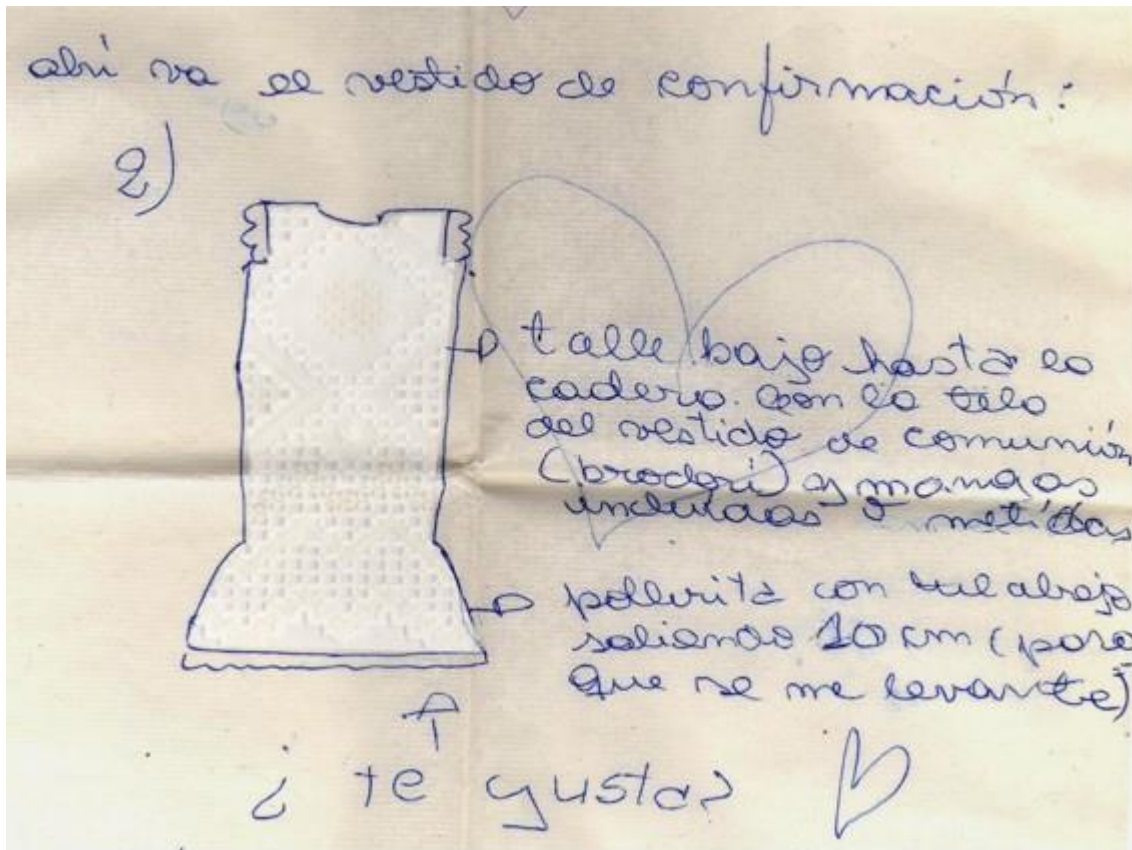


Ilustración sobre la base de la pintora uruguaya **Lacy Duarte**. Las Traperas. 2005

## Capítulo 4. El figurín del síntoma



**Luisina Bourband.** Dibujo en correspondencia. 11 años – 1987

- Figurín:* 1- Dibujo o figura que sirve de modelo para hacer vestidos.  
2- Persona que, para resultar elegante, se arregla de forma exagerada.

*¿Qué regula la moda? Los desplazamientos de ese órgano a- real, la libido.*

*La imagen se peina, los ojos se maquillan, el cuerpo se ribetea y se corta en diversas partes, los movimientos se inventan, etc. Y todo eso se da a ver, como diciendo: “allí donde algo no puede ser, eso mismo llega a tu ser, y puedes verlo”... podríamos decir que en la moda “se da lo que no se tiene a alguien que no lo es”.*

Germán García. Entrevista en Revista Moda Nº 3, Barcelona, Octubre, 1982.

## El desnudo es casto



Robert Mc Ginnis- Slava. *Eslava*. 1974.

*Desde que hemos aprendido a traducir incluso los sueños más absurdos y confusos, sabemos que al dormirnos nos despojamos de nuestra moralidad, tan trabajosamente adquirida, como de un vestido, y sólo al despertar volvemos a envolvernos en ella.*

Sigmund Freud

Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte.

Comencemos por un cuerpo sin ropas, objeto onírico en la vida sexual del neurótico.

Freud bucea una y otra vez en los sueños de los neuróticos: el soñante se encuentra desnudo frente a personas desconocidas que le son indiferentes, no es posible ocultarse, se precipita a la fuga, quiere huir, pero se encuentra paralizado. Este tipo de producciones componen una categoría de sueños “típicos” de avergonzamiento ante la propia desnudez, que no corresponde con el grado de desnudez que resulta siempre difícil de precisar. Son sueños que se hallan basados en recuerdos de nuestra más temprana infancia, donde la desnudez no provocaba vergüenza, y donde el placer exhibicionista –y el gusto por los adornos- está presente. Y dice:

“En los sueños de los militares queda muchas veces sustituida la desnudez por un traje antirreglamentario. Así, sueñan haber salido sin sable, o sin gorra, hallándose de servicio, o llevar con la guerrera unos pantalones de paisano y encontrar en la calle a otros oficiales, etc.”<sup>104</sup>

Afirma que es el cuerpo humano en su totalidad uno de los pocos “objetos” que hallan en el sueño representación simbólica: “La desnudez es simbolizada por *trajes y uniformes*”<sup>105</sup>. Ya que “el sueño se vale de simbolizaciones que ya se hallan contenidas en el pensamiento inconsciente”<sup>106</sup>. Los vestidos y los colores se ponen al servicio de la representación onírica, según el título del texto de Tausk que Freud cita.<sup>107</sup>

Habría una dialéctica entre el cuerpo desnudo y los atributos que diluye la diferenciación entre ambos y nos hace preguntar cuándo es que un cuerpo se percibe en su real desnudez.

Sigamos la pregunta de Lacan: “¿La desnudez es un fenómeno pura y simplemente natural? Todo el pensamiento analítico está ahí para mostrarnos que no. Lo que tiene de particularmente exaltante, significativa en sí misma, es que hay todavía un más allá de ella que ella oculta.”<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, cit., p. 494.

<sup>105</sup> Freud, Sigmund, *Lecciones introductorias al Psicoanálisis*, Lección N° X, “El simbolismo en el sueño”, Obras Completas, Tomo VI, cit, p. 2215. El destacado es del autor.

<sup>106</sup> Freud, Sigmund, *Interpretación de los sueños*, Obras Completas, Tomo II, cit, p. 559.

<sup>107</sup> Del que lamentablemente no tenemos noticias en castellano.

<sup>108</sup> Lacan, Jacques, *Seminario VII*, cit, p. 274.

De Pandora en adelante, la mujer fue definida como, “toda exterioridad”, o “constituida por sus envoltorios” (adornos, coraza, égida), conteniendo en su interior algo de *adunatón*<sup>109</sup>, que hace de su enceguedora desnudez una visión impensable<sup>110</sup>.

Proponemos darle un giro al asunto y decir: hay en la desnudez algo de impensable, que es justamente lo que ella oculta. El esmerado “pudor” que ha mostrado la mujer durante siglos, entonces, señala la nada que es el ser por debajo de las vestiduras. La desnudez muestra que no hay *nada allí que se pueda ver*, acercándonos a ese punto de imposible, de imposible de mirar, de “mejor no mirar”, que detenta el cuerpo de la femineidad.<sup>111</sup>

La desnudez es aún un velo del cuerpo como la belleza lo es, convirtiéndose en un adorno más, en un envoltorio más de lo “débil”, de lo “imposible de ver”.

¿Qué función tiene el cuerpo-desnudo-bello para la mujer?

“... La belleza pone a distancia al objeto del deseo del hombre; pero mantiene así a este objeto en su estatuto de tal... De igual modo, su propia belleza pone a la mujer a distancia de su mirada; como lo hacía la imagen especular”<sup>112</sup>.

En principio, en el cuerpo, lo que no se toca con las palabras, no tiene existencia.

Flügel nos trae un ejemplo: “las mujeres salvajes que acostumbran a estar desnudas pueden sentirse tímidas y embarazadas si se cubren de pronto una parte de su cuerpo”.<sup>113</sup> Así como también opina que “toda la teoría musulmana del vestido de calle de las mujeres representa un intento –a veces desesperadamente total- de impedir el despertar sexual en los hombres”<sup>114</sup>. En esto último, Karl olvida que aquello que está oculto es la clave agalmática que sostiene todo el edificio desiderativo.

La desnudez es un producto de la civilización, por lo tanto es un producto neurótico –al menos en sus inicios-. No puede prescindir de los accesorios, son precisamente los refinamientos de los adornos los que la convierten en objeto de deseo.

---

<sup>109</sup> *Adunaton*, en griego, quiere decir: incapaz, inepto (para algo), inservible, sin fuerzas, flaco, débil, imposible, que no puede hacerse. También hallarse enfermo, sin fuerzas.

<sup>110</sup> Loraux, Nicole, *Las experiencias de Tiresias, Lo femenino y el hombre griego*, Biblos, Buenos Aires, 2003.

<sup>111</sup> Los griegos le dieron su nominación a este intangible que no se escribe: llamaban *nedús* al “interior” imaginado en forma de cavidad.

<sup>112</sup> Lemoine-Luccioni, Eugène, *La partición de las mujeres*, cit, p. 115.

<sup>113</sup> Flügel, Karl, cit., p. 74.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 78.

El desnudo adquiere potencia por lo que no muestra, por lo que desplaza, por lo que “simboliza”. Quizás entonces tendríamos que llamar a la mujer que se presenta así, “desvestida” antes que “desnuda”.

Levi-Strauss ya observaba en *El hombre desnudo* las inconveniencias de la falta de adorno: “En los raros casos en que no hay ningún tipo de vestido (..) se trata de tribus en decadencia en que el macho es incapaz de tener una erección”.<sup>115</sup>

El desnudo es casto. “Porque desnudarse significa mostrar lo que no se tiene, y más precisamente mostrar la ausencia del órgano”<sup>116</sup>. Por lo tanto no es perverso. ¿O tendremos que pensar que la proliferación del desnudo femenino es producto del tan mentado sometimiento del poder masculino propinado sobre las mujeres y nada tiene que ver con que el desnudo masculino plantea una “presencia” problemática?

---

<sup>115</sup> Lévi-Strauss, Claude, *El hombre desnudo*, Mitológicas IV, Siglo XXI, México, 1976, p. 30.

<sup>116</sup> Lemoine-Luccioni, Eugène, *El vestido*, cit, p. 31.

## En el síntoma hay tela para cortar



**Waisted Effort.** Corset. 1952

*Entre lo que se te ve y lo que se te adivina  
menudo tormento para la imaginación*

Piropo leonés (España)

La desnudez o la preocupación por la vestimenta aparece en los sueños, en aquellas mujeres que demandan la auscultación psíquica del maestro. Como por ejemplo, la mujer que en su sueño baja desde un elevado lugar, avanzando por una

singular pasarela, y se regocija de que sus vestidos no queden enganchados en ningún sitio y pueda conservar así un aspecto decente<sup>117</sup>.

También Emma, que sufre de no poder salir sin ser acompañada, pone en su relato sintomático un lugar central al vestido. En su pubertad, los hombres de un comercio se habrían reído de sus vestidos. Freud acota tratando de entender: “En caso de que hubiese sentido algún displacer porque se reían de sus vestidos, hace mucho que dicho afecto debería haberse corregido, por lo menos desde que viste como una dama.”<sup>118</sup> Advierte que el vestido de dama no alcanza para velar ese otro recuerdo más antiguo: aquel en que el pastelero le pellizcó los genitales *a través* de sus vestidos. El “inocente” vestido es el paño compartido por las dos escenas, y despertado por la risa del dependiente buen mozo.

El vestido se torna “símbolo” del complejo reprimido, impregnado de sexualidad: “... lo notable de nuestro ejemplo es, precisamente, el hecho de que no ingresa a la consciencia aquel elemento que despierta interés (el atentado), sino otro, en calidad de símbolo (los vestidos).”<sup>119</sup>

Incluso antes había adivinado que el cuerpo en juego en la histeria no era el cartografiado por la laboriosa anatomía: “... afirmo yo que la lesión de las parálisis histéricas debe ser completamente independiente de la anatomía del sistema nervioso, puesto que la histeria se comporta en sus parálisis y demás manifestaciones como si la anatomía no existiese o como si no tuviese ningún conocimiento de ella”.

Las histéricas no simulan parálisis periférico-espinales o de proyección, ignoran.

“Toma los órganos en el sentido vulgar, popular del nombre que llevan: la pierna es la pierna hasta la inserción de la cadera, y el brazo es la extremidad superior *tal y como se dibuja bajo los vestidos*.”<sup>120</sup>

El síntoma está conformado por la estofa del paño, es parte de la anatomía imaginaria que delimitan la costura del vestido, el borde del escote, los pliegues de la

---

<sup>117</sup> Freud, Sigmund, *Interpretación de los sueños*, cit, p. 558.

<sup>118</sup> Freud, Sigmund, “Proton pseudos histérica” en *Proyecto de una psicología para neurólogos* (1895), Obras Completas, Tomo I, cit, p. 252.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>120</sup> Freud, Sigmund, *Estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas* (1888-1893), Obras Completas, Tomo I, cit, p. 19.



falda. Más que nunca vemos cómo la vestimenta pone en relación al yo con su imagen, y su imagen con aquello que ella pretende ignorar.

El vestido es el decorado escénico por dónde el síntoma encuentra su línea de fuga, cristaliza un lenguaje que no quiere hablar.

“... en un caso observado por mí, la enferma sujetaba con una mano sus vestidos contra su cuerpo (como la mujer objeto de una agresión sexual) y con la otra mano intentaba despojarse de ellos (como el hombre agresor). A esta simultaneidad contradictoria se debe en gran parte la dificultad de reconocer la situación representada en el ataque, resultando así muy *adecuada para encubrir la fantasía inconsciente en él exteriorizada.*”<sup>121</sup>

En este caso el tironeo de los vestidos encubre la significación bisexual de los síntomas histéricos. La “telita” se muestra y evidencia la posición en el fantasma. Bajo los ecos voluptuosos de los casos del maestro, un poco más cerca, y en un consultorio argentino, una mujer sufre...

---

<sup>121</sup> Freud, Sigmund, *Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad* (1908), Obras Completas, Tomo IV, cit, p.1353



James Lileks. A fare loser. *Sin boleto*. 1953

### **“Estoy más caída que calzón de puta”. *Un recorte clínico***

Una paciente que vamos a llamar Sara, a los 78 años inicia uno de varios análisis que había hecho en su vida, éste a raíz de la muerte de su marido.

Luego de algunos meses me regala una ropa interior para navidad. Había anunciado en sesiones anteriores el tipo de regalo que quería hacerme, por lo que yo había respondido si no pensaba en comprárselo para ella. Cuando lo recibo le digo que es rojo, como la camiseta que ella traía puesta. “*Es contra la envidia*”, dice. Le contesto: “*Ah, tenés razones por las cuales te puedan envidiar*”. Me dice: “*Ah, yo soy bárbara, divina, no tengo problemas*”, en un tono burlón, presumiendo. De alguna forma se había presentado siempre así, muy energética, y en su primera entrevista entró diciendo: “*Yo de joven me analicé con Pichón Riviere*<sup>122</sup>”, ante lo cual le pregunté:

---

<sup>122</sup> Él le habría dicho: “*Qué patología rara la suya*”.

“¿Cómo remontamos eso?”. Dijo: “Yo siempre elijo lo mejor”, lo cual nos provocó la risa, y comenzó a hablar.

Luego de la alusión a sus atributos y a la envidia, inmediatamente relató dos episodios con amigas que había sufrido esta semana.

Cristina era una amiga que en general la trataba con mucha agresividad. La había culpado de la muerte de su marido (el de Sara), diciendo que ella lo había tensionado con la mudanza a la ciudad donde ahora residía, y que por esa razón él había fallecido. Venía muy consternada por las palabras malintencionadas de su amiga.

También Georgina, “una judía miserable”, como ella la describía (siendo también de la colectividad), había sido invitada a almorzar a su casa por Sara. La amiga había llegado con una manzana (lo cual me recordó al instante a las brujas de los cuentos, a raíz de la imitación barroca que hacía de ella). Éste es el diálogo:

G:— Me traje una manzana.

S:— Podrías haber traído dos, ¿no te parece?

G:— No me di cuenta... Voy a tomar vino.

S:— Tu hijo tiene muchos vinos muy sabrosos, ¿no? ¿Por qué no trajiste uno?

G:— Sí, ricos... No me di cuenta.

La amiga luego de comer se descompuso y Sara debió llamar un taxi para llevarla a atención médica.

Luego de los relatos, Sara dejó caer como al pasar la frase “*las mujeres son más malas*”. Al preguntarle sobre eso, dijo: “*Los hombres tampoco te dan nada.. pero estos problemas los tengo ahora. Antes en Buenos Aires, en Capilla del Monte, en San Luis (lugares donde había vivido con su marido, rebatiendo la idea de la ‘tensión’ de la mudanza propuesta por Cristina) estaba con gente joven que me decían cosas lindas... ‘qué divina que sos’, ‘cómo se quieren con Edgardo’*”.

Ella se contagiaba de la juventud de esa gente, se miraba en ese espejo que le devolvía agilidad y dinamismo, y representaba para ellos esa madre canchera que todos querían tener, ya que Sara refería que “*no tuvo tiempo para tener hijos*” luego de una pérdida de un bebé sietemesino a sus 17 años.

Pero ahora se encontraba con mujeres de su edad: “*Ellas están gordas, están mal, y me dicen ‘vos no tenés necesidad, vos tenés todo, sos elegante, fresca, te arreglás las uñas, siempre estás bien...’*”.

Las muchachas jóvenes envidiaban de una forma sosegada (envidia sana, dicho en el que se intenta traslapar la envidia a secas) que ella hubiera podido conservar un hombre, como aquel que garantiza lo fálico. Relacionado evidentemente con la envidia del pene –la salida “normal”– de la que nos habla Freud:

“No nos es difícil indicar el destino que sigue el deseo infantil de poseer un pene cuando la sujeto permanece exenta de toda perturbación neurótica en su vida ulterior. Se transforma entonces en el de encontrar marido, aceptando así al hombre como un elemento accesorio inseparable del pene.”<sup>123</sup>

Sara, que relataba su gran capacidad de trabajo, su independencia e irreverencia para vivir, ella que “*compró un negocio sin dinero*”, se había desplomado frente a la muerte de su marido, sin saber qué hacer, “*para dónde agarrar*”, sin poder siquiera decidir los más mínimos detalles sobre la organización de su hogar al faltarle el hombre. A Edgardo lo recordaba con los rasgos de su padre y también con los rasgos de Perón (al que había conocido en una oportunidad, por ser la fisioterapeuta del peluquero de Evita). Su padre le decía, como un halago, como un dicho amoroso y cómplice, que ella nunca iba a ser “una dama”. Algo que había sabido arrogarse para sí, ya que sus amigos varones le decían: “*Vos sos bárbara, hablás de fútbol, de cosas de la vida, tomás alcohol, fumás*”. Había podido convertir esos atributos “masculinos” en signo de seducción distraída y desinteresada, lo cual la volvía más confiable frente a los hombres (según decía).

De alguna forma, ella, con la semblanza desde la que se ofrece, “descomponía” a las demás. Ella “no necesitaba”, sino que deseaba, y mucho había hecho en su vida con relación a ese desear. Les traía una imagen autosuficiente en la que trataba de resguardar su pérdida, que hacía a las otras mujeres mirarla-mal y extenderle una manzana (¿envenenada?).

Sin embargo, aquella mujer que “todo lo tenía” (semblanza con la que ha decidido presentarse), que había sabido retener a un hombre y despertar con esto los más enroscados pensamientos en sus amigas y confrontarlas a que se preguntaran qué de todo esto que ella “tenía” –que suponían que tenía– era lo que les faltaba a ellas, se encontraba frente a una pérdida por elaborar.

---

<sup>123</sup> Freud, Sigmund, *Sobre las trasmutaciones de las pulsiones y especialmente del erotismo anal*, Obras Completas, Tomo VI, cit, p. 2035.

Lo más curioso fue el modo que encontró de hacerlo: en el transcurso de las sesiones aparecía siempre con alguna cartera o algún par de zapatos que había llevado a reparar, mostrándome o preguntándome qué *“podía ponerse”*. El trabajo de duelo tuvo que ver con cambiar las “vestiduras”. Eso que la investía. Rondó en torno a las preguntas de qué hacer con las prendas del marido, a quién dárselas; cómo cambiar aquello que texturiza su hogar (el cortinado, las fundas de las sillas, la pintura, el jardín) y, sobre todo, cómo sacarse el *jogging* al cual se había confinado como marca de la viudez y de la deserotización que le imprimía. Se quejaba de no poder envejecer y al mismo tiempo ése era su resguardo, una posición jovial, un modo histérico de relacionarse con los objetos que la hacía saltar de un tema a otro, de una tela a otra, huyendo de la desesperación para nunca encontrarla.

En estos diálogos de mujeres resalta este estar siempre alerta frente a un “tener” que se convierte en objeto de disputa. La envidia es un tono que mantiene las relaciones “femeninas” en una tensión permanente, con la sensación de que no hay descanso. El otro no aparece como un complemento que permita aliviar al ser del sujeto, marcado siempre por el malestar cultural.

Ella está entre los dichos del padre “nunca vas a ser una dama” (referencia lo que el padre le donó culturalmente) y los atributos de su marido. Frente a su ausencia, tapona la falta con lo que él le dejó, no sabiendo al mismo tiempo muy bien qué hacer con eso. Ante el despliegue de los “dones” es que aparece la envidia de las amigas.

Lo que la hace tambalear, aparte de la mala-mirada de ellas, es que se ha sustraído la mirada deseante en la escena en que se sostenía subjetivamente, lo cual hace que lo único que le quede es un calzón caído, ajado, deserotizado. Varias veces dice: *“Estoy más caída que calzón de puta”*.

Un día apareció a la sesión usando y mostrando un vestido, haciendo gala de su indumentaria desde la sala de espera. Es el mismo día que me regala la bombacha roja. Quizás algo de esa ropa caída es lo que recibí como regalo para navidad.

El regalo es por su color, para la envidia, como yo misma le digo, y de alguna forma, olvido que es para mí, ya que no pude pensar que hay una suposición en él, que es justamente para que no sea envidiada quien la use. Me incluye con el regalo en el círculo de las envidiadas. Por su significación mundana, es un tipo de bombacha que se usa con hombres, o al menos indica eso. “Hombres” en plural, anónimos, hombres que no donan su nombre, y dejan a las mujeres a merced de la cruel envidia, sin los recursos con los cuales pasar de ella, para pasar al deseo.

El calzón de puta ¿está caído para dejar lugar al cuerpo femenino como objeto de goce? ¿Dice de la disposición de ese cuerpo que puede cambiar jogging por vestido?

## Psicopatología del paño cotidiano



**Carl Larsson.** Karin Vid Linneskapet. *Karina en el armario de los paños de lino.* 1906

No es un dato trivial entonces, haber tomado como un indicio que nuestra paciente cambie jogging por vestido. Freud, como un obrero del inconsciente, trabaja sobre los actos supuestamente casuales e inadvertidos, que deben “...despertar extrañeza ninguna y producir efectos insignificantes.”<sup>124</sup> A diferencia de las ejecuciones de intenciones inconscientes que se manifiestan como perturbaciones de otros actos intencionados y se ocultan bajo la excusa de la torpeza, estos actos “desprecian apoyarse en una intención consciente y, por tanto, no necesitan excusa ni pretexto alguno para

---

<sup>124</sup> Freud, Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana*, cit, p. 875.

manifestarse... no se sospecha de ellos finalidad ni intención alguna... Deben, pues, pasar inadvertidos”<sup>125</sup>.

Opina Freud que estos actos casuales pueden denominarse más propiamente actos sintomáticos “pues expresan algo que ni el mismo actor sospecha que exista entre ellos, y que regularmente no habría de comunicar a los demás, sino, por el contrario, reservaría para sí mismo. Así, pues, estos actos, al igual que todos los fenómenos de que hasta ahora hemos tratado, desempeñan el papel de síntomas.”<sup>126</sup>

Agrupados en dos, los primeros son los tícs más corrientes, que se consideran características de las personas que los realizan. Los segundos “... coloco el jugar con el bastón, trazar garabatos con un lápiz que se tiene en la mano, hacer resonar las monedas en los bolsillos, fabricar bolitas de miga de pan u otras materias plásticas y *los mil y un arreglos del propio vestido. Tales jugueteos, cuando se manifiestan durante el tratamiento psíquico, ocultan, por lo regular, un sentido y una significación a los que todo otro medio de expresión ha sido negado.*”<sup>127</sup>

La persona que ejecuta estos actos lo hace desde la más perfecta ignorancia, ni de su realización, ni de su forma, ni de sus efectos.

“Igualmente significativos y dignos de la atención del médico son todos aquellos arreglos o modificaciones que, sin causa que los justifiquen, suelen hacer en los vestidos. Todo cambio en la acostumbrada manera de vestir, toda pequeña negligencia (por ejemplo, un botón sin abrochar) y todo principio de desnudez quieren expresar algo que el propietario del traje no desea decir directamente y de lo que, siendo inconsciente de ello, no sabría, en la mayoría de los casos, decir nada. Las circunstancias que rodean la aparición de los actos casuales, los temas recientemente tratados en la conversación y las ideas que emergen en la mente del sujeto cuando se dirige su atención sobre ellos, proporcionan siempre datos suficientes, tanto para interpretarlos como para comprobar si la interpretación ha sido o no acertada”.<sup>128</sup>

Resulta para Freud tan evidente, que se niega a dar ejemplos de sus afirmaciones. Será también esta obviedad lo que nos ha hecho dormirnos tantos años

---

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 877. El subrayado es mío.

<sup>128</sup> Ibidem.



respecto a la actual temática, dejando que el “pasar inadvertido” del síntoma haya logrado su cometido. Porque aparte de escucharlas, ¿no observamos las vestimentas del paciente que entra a nuestro consultorio? Nasio afirma que la sesión comienza desde que el paciente toca el timbre, recibimos el tono de su voz, la textura de sus manos, la velocidad con que se mueve, el modo en que porta lo que trae puesto, la forma de dejar sus pertenencias sobre alguna superficie. ¿No nos asombraremos si alguien que siempre se vistió con corrección casi obsesiva aparece con harapos colgando? ¿O si una siempre esmerada mujer llega con el rouge salido de sus bordes, el maquillaje corrido en un rictus exagerado, sin hacer mención a su presentación?

Todavía más pertinente resulta la inclusión de la vestimenta en el tratamiento, cuando opina que si bien es en los neuróticos donde se observa mayor cantidad de estos actos, estos actos en los individuos sanos poseen igual significación que en sus pacientes neuróticos.

La vestimenta forma parte de la textura del síntoma, está enjaretado en sus haces asociativos, es un colorido mensaje que aún no ha encontrado cartero. Es una mascarita buscando su carnaval.

## Que siga el corso



Marcello Dudovich. *Simplicissimus. Carnaval*. en *Revista Simplicissimus*. 1913

*La coquetería es una promesa que no se cumple*

Georg Simmel

*El lector puede preguntar cómo distingo*

*la feminidad del disfraz, de hecho*

*no sostengo que tal diferencia exista.*

Joan Rivière

Las temporadas pasan y las mujeres se adornan, con una catarata de accesorios diferentes. De eso hay múltiples evidencias, y la industria de los “complementos”, como

los llaman en otras tierras, se sostiene en ese fervor incesante. El adorno las representa hasta el punto de con-fundirse con ellas. Lacan decía algo de esto antes de pensar el concepto de semblante: “...oportuno recordar que imágenes y símbolos en la mujer no pueden ser aislados de las imágenes y símbolos de la mujer”<sup>129</sup>.

Es un ejemplo de la representación del todo por la parte. Está dicho que la mujer, en posición histérica, hace gala de estas “partes” permanentemente en pos de seducir. La coquetería promete, y se viste para matar. He recorrido algunos casos de Freud donde la vestimenta integra al síntoma. También la vestimenta forma parte de una mascarada, al convertirse en superficie pregnante que evoca lo fálico entre los pliegues, aquello que al mismo tiempo no está en ningún lado. Una mujer puede situarse en la posición histérica, como modo de afrontar la castración, pero no siempre. Deslizarse hacia la mascarada resulta otro modo. La mascarada es una forma que tiene la femineidad de presentarse, pero tampoco es la única.

“La mujer va transitando estas posiciones: histeria, mascarada, esposa de, hija de, madre de. Ninguna resume ni la posición ni la sexualidad femenina. Entre medio de todas éstas, en todas éstas, en completud y descompletud, se encontrará algo que tiene que ver con la posición femenina.”<sup>130</sup>

La configuración, la forma del cuerpo va a intervenir en esto, sobre todo porque se carga a su cuenta la falta de significante que defina su posición sexual. No hay identidad femenina. Y el inconsciente circula huérfano de nombre.

Aún en la diversidad en que se presenta la femineidad, el falo es el semblante por excelencia, es por eso que el hombre accede a la mujer cuando toda ella se erige como falo. “Es necesario que la mujer posea el falo o que ofrezca la ilusión de ello para que luego sea reconocida dando lo que no tiene. Entre estos dos tiempos acontece la angustia que sobreviene frente al peligro de ser tomada como la propietaria del falo, es decir, toda estrategia en realidad se dirige a ser reconocida como desprovista de falo, aunque debe pasar primero por el momento de hacer como si lo tuviera.”<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Lacan, Jacques, “Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina”, en *Escritos II*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1987, p. 707.

<sup>130</sup> Alderete de Weskamp, Mariel, *Lo entrañable, de la posición femenina y el fin de análisis*, Escuela Freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003, p. 15.

<sup>131</sup> Colovini, Marité, *Lo femenino en la clínica*, Laborde, Rosario, 2008, p. 76.

Para una mujer, la posición histérica es ponerse bajo la égida protectora del falo, con el amor al padre como garantía. Se pregunta qué es ser una mujer, y avanza férrea en contestar, pero cuanto más avanza, menos se llega a serlo, ya que se aleja de la posibilidad de la alternancia, de la suspensión lógica, de la receptividad, de la entrega.

Pero aquí la histeria y la femineidad comparten el registro del semblante. Hay una profundidad que ellas tratan de evitar, participando del repudio de lo femenino.

Considero “lo femenino” como aquello que es lo *heteros*, lo radicalmente diferente, la alteridad que habita tanto a hombres y mujeres como un extraño y los interroga. Lo femenino es el suplemento a las relaciones entre hombres y mujeres<sup>132</sup>. Lo femenino es lo que se impone como objeción frente a la universalización o al cierre del Todo, es lo que descompleta permanentemente al sujeto en su obstinación fálica. Lo femenino es lo que queda exiliado de lo simbólico, fuera de sistema en los mathemas, inconsistiendo el cierre.

Al no estar simbolizado ni domesticado, puro real, evoca el terror, el espanto, el miedo abismal a lo desconocido.

Los lacedemonios, cuenta Plutarco, vestían a la mujer en el día de su boda con prendas y calzado masculinos, y se le rapaba el pelo, para espantar de ella cualquier vestigio de salvajismo que trajera en sus atributos femeninos. Se la acostaba en un jergón, sola y sin luz, y el esposo, que había comido con sus compañeros, le desataba el cinturón, y tomándola en los brazos, la llevaba al lecho. Luego de un rato se reunía con sus compañeros nuevamente, como si fuese necesaria la comunidad de hombres (común unidad) para hacerle frente conjunto a tal peligro y conjurarlo<sup>133</sup>.

La mascarada femenina, espanta y atrae a la vez. Es de una belleza que tiene el brillo del horror que esconde. Resulta enigmático lo que allí ella esconde como un

---

<sup>132</sup> Hay una diferencia entre “femenino y femineidad o femineidad”. Ambos términos provienen del latín *femeninus*, 'que es propio de la femina', que da hembra en castellano. Femenino es **adjetivo**; ingresa a la lengua hacia 1438. Femenidad o femineidad son **sustantivos abstractos**, y un poco posteriores; derivan de *femineus*. Femineidad es una **cualidad** (carácter natural o adquirido que distingue/ manera de ser). La significación final es semejante: femenino: propio de la mujer; femineidad: cualidad de femenino. Si bien el adjetivo femenino puede sustantivarse con el artículo abstracto lo, la diferencia está en que femineidad apunta a la forma y femenino, a la materia. Por eso hablamos, por ejemplo, de sustantivos o adjetivos de género femenino y jamás nos referimos a la femineidad de un sustantivo. (*Referencia de la prof. Graciela Ianuzzo, Licenciatura en Letras, Universidad Autónoma de Entre Ríos*).

<sup>133</sup> Citado por Flacelière, Roben, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Hachette, Buenos Aires, 1959.

tesoro, por entre la cadencia de su falda busca la ansiedad del que pide “mostrame cómo sos...”.

Imaginemos a Julio Sosa cantar un tango:

(...)

Te quiero conocer;

saber a donde vas

alegre mascarita,

que me gritas al pasar:

"¿Qué hacés?¿me conocés?"

"adiós... adiós... adiós..."

"Yo soy la misteriosa mujercita de tu afán".

No finjas más la voz

abajo el antifaz,

tus ojos por el corso,

van buscando mi ansiedad.

Tu risa me hace mal,

mostráme como sos

detrás de tus desvíos,

todo el año es carnaval

(...)

Con sonora burla

trueno la corneta

de una pizpireta

dama de organdí.<sup>134</sup>

(...)

El antifaz fascina, y deja traslucir este tono de perplejidad que reúne las dos sensaciones: todo el horror de Medusa y toda la risa de Baubo<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> Fragmento del Tango “Siga el Corso”, de Francisco García Jiménez, música de Anselmo Aieta.

<sup>135</sup> Baubo es la vieja sacerdotisa que socorre a la desolada y melancólica Demeter, quien busca a su hija Perséfone desesperadamente, la cual ha sido raptada y llevada al Hades por su tío. Es alojada junto a su hijo Yaco, en su periplo en la casa de Disaules y su esposa Baubo, en Eleusis. Demeter, muy triste, no quiere probar bocado. Entonces la vieja, para alegrar a la diosa, levanta sus vestidos y –según la versión– le muestra los genitales, lo que causa una risa irrefrenable a las dos<sup>135</sup>, o se pone a gritar como si estuviera

En Baubo, las dos bocas de lo femenino, de arriba y de abajo se fusionan<sup>136</sup>. Es gastrocéfala. A Baubo, que “evoca también ciertas fantasías inconscientes que conducen a la identificación de los genitales con el resto de la persona, así como a determinadas maneras de decir, tales como ‘soy todo oídos’”<sup>137</sup>, se la homologa al monstruo de los cabellos serpentinicos: “Los vestidos levantados encuadran la cara como una corona de cabellos”<sup>138</sup>

Baubo muestra sintéticamente qué es el sexo hecho máscara. Ante esto, el espanto de los hombres se corresponde con la risa de las mujeres. Es lo mismo que espanta a los hombres lo que hace reír a las mujeres. La mujer se ríe “con sonora burla”, escapa del espanto pudiendo soportar allí donde no hay representación. Miller afirma que ellas saben que no hay nada detrás de eso que a ellos los horroriza (¿lo sabrán?). En la risa está la caída del semblante decretada por la mujer. Aun siendo máscara, el genital que muestra grotescamente Baubo, es la burla del semblante, en una carcajada compartida entre mujeres. Y en el espanto está el encuentro del hombre con lo Otro, que se abisma en la oscuridad de lo que no se puede reflejar en ningún espejo.

Un joven oriundo de Corrientes me preguntaba azorado: “¿Cómo puede ser que esas mujeres no tienen para comer y se gasten 8.000 pesos en un traje, en plumas, en lentejuelas, para bailar en la comparsa?”<sup>139</sup>. Su decir me recordaba a la escena de *Feos, sucios y malos*<sup>140</sup>, donde la mujer del protagonista, viviendo en un rancho precario, lo primero que hace cuando obtiene algo de dinero es comprarse un vestido azul\* brillante, para lucirlo paseando por su casa.

---

de parto e inesperadamente saca de su falda al pequeño Yaco<sup>135</sup>, o le muestra el trasero, a lo cual Yaco aplaude divertido y esto reconforta a la diosa<sup>135</sup>.

<sup>136</sup> Han sido encontradas representaciones que reproducen la figura de Baubo: un cuerpo femenino sin tronco ni cabeza, con una cara en el vientre.

<sup>137</sup> Freud, Sigmund, *Un paralelo mitológico a una imagen obsesiva plástica* (1916): *Obras completas* cit., pp. 2429-30.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Léase carnaval o corso.

<sup>140</sup> Brutti, Sporchi e cattivi (1976), Dir: Ettore Scolla,

\* En la lectura pos escritura, caigo en la cuenta de que no hay tal vestido azul en la película, sino rosa, y que la que obtiene el vestido es la prostituta que el protagonista lleva a vivir a su casa. He suplementado la película italiana con una fantasía de mi propia cosecha.

El mito muestra lo que está presente en la canción popular: la sexualidad femenina es abordada a partir de la noción de mascarada, de *semblante*<sup>141</sup>, que es lo que tiene la función de velar la nada. En ese sentido el velo es el primer semblante. La noción de semblante reúne lo simbólico y lo imaginario, en oposición a lo real –no en oposición al ser–<sup>142</sup>.

“El semblante no se impone a lo real, resulta de él. Al desplegarse como un lienzo para cubrir el trauma del sexo, es el sexo el que, por ‘pudor’, se cubre. Lo real mismo se oculta”<sup>143</sup>.

El semblante es aquello que permite tener una representación del otro, una apariencia, un artificio, que no deja de estar en relación con la verdad. “La noción de semblante parece inseparable de un par de contrarios: el semblante indica la cosa que él vela, a la manera del telón que disimula la escena y al mismo tiempo señala. A este par de términos antinómicos ‘indicar-velar’, preferimos este otro: ‘evocar-velar’”<sup>144</sup>.

La mujer tendrá una predisposición especial para ocultar, manipular, adoptar, hacer respetar y fabricar semblantes, sabiendo más profundamente que son engaño. Ellas pueden acceder a esta verdad, ya que son más amigas de lo real, desde el momento en que no tienen la misma relación con la castración que los hombres, es decir por efecto de su constitución. Pudiendo jugar a ponerse y quitarse los atributos femeninos, joyas que brillan y al instante baratijas que pierden su esplendor.

Miller habla de una “...antipatía de la posición femenina por los semblantes”<sup>145</sup>, ya que pueden elucidar que no todo de lo real es atrapado por los significantes. En ese sentido, los hombres toman más seriamente su afiliación a los semblantes que los acercan a la virilidad, y a las exigencias de su posición sexual, siendo el falo el semblante privilegiado.

---

<sup>141</sup> Marinas, José Miguel y Gárate, Ignacio, proponen como traducción de *semblant* el término “semblanza”, que se ajustaría más a la idea lacaniana que responde a una ensambladura significativa y no a un espejismo imaginario, en *Lacan en Español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

<sup>142</sup> Miller, Jacques-Alain, *De mujeres y semblantes*, Buenos Aires, Cuadernos del pasador, 1993, p. 8.

<sup>143</sup> Nasio, Juan David, “Fragmentos sobre el semblante. Comentarios sobre La Cabeza de Medusa de S. Freud”, en *El inconsciente es un nudo entre analista y paciente*, Nueva visión, Buenos Aires, 1994, p. 139.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>145</sup> Miller, Jacques Alain, *cit.*, p. 81.

Lejos de ser pura superficialidad, hombres y mujeres se encuentran, se enamoran y gozan a través del uso de los semblantes<sup>146</sup>.

Como en Baubo o Medusa, la dama de organdí, o la chica del corso con espaldar de plumas, la visión de ese rostro apotropaico<sup>147</sup> a la vez aterroriza y hace reír. Allí lo real promulga la instalación de una división entre la risa y el terror, que hace a la diferencia entre los sexos.

Sin querer abandonar nuestro tema, estuvimos todo el tiempo allí, porque la vestimenta es participante activa. La composición del semblante está emparentada con la dependencia generalizada que tiene la mujer con la vestimenta. Como advierte Mariel Alderete, vestirse no es solamente crearse una mascarada sino “ir creando diversos i’(a) que distingan, que separen”<sup>148</sup>. Por medio de la vestimenta se recrean formas que permiten la demarcación de un cuerpo, propio de la histeria; pero también, y más allá de eso, los vestidos distinguen una imagen, separando a la mujer de la imagen de la madre, descosen la confusión de investiduras. Los vestidos son portavoces *prêt-à-porter* de las distintas mujeres y lugares que van transitando en Una.

No me considero tan categórica como Miller entorno a la facilidad para manejar semblantes en la mujer, a su salir y entrar, a poder desecharlos y burlarse de ellos – basado en la antipatía visceral por ellos-. Hay un goce en el uso de los atributos fálicos, ya sea por medio de lo que una mujer puede decir, como por los elementos que puede usar para adornarse. Existe una estrecha relación con la mascarada, y con el cuerpo, y un odioamoramiento íntimo con el espejo, de modo de poder soportar algo de lo indecible, rodeándolo de telas. Sin embargo diría que es una verdadera conquista, de pocas, el poder descansar de los “postizos”, su alternancia, su prescindibilidad.

“Es importante que una mujer utilice una mascarada femenina, que no es más que la distribución en el cuerpo de los atributos fálicos, pero también es importante, que una mujer pueda mostrarse sin tal mascarada... La consistencia femenina tiene que ver con poder ensillar y desensillar los atributos fálicos, poder conectarse con este cuerpo

---

<sup>146</sup> Al parentesco entre los semblantes masculinos y femeninos lo encontramos en referencias históricas. *Phallos (olisbos: fascinum* de cuero o mármol) es también llamado *baubôn* para destacar su parentesco con Baubo. Quignard, Pascal, *El sexo y el espanto*, Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2005.

<sup>147</sup> “*Apotropaion* designa en griego la efigie que aparta el mal y cuyo carácter *terribilis* provoca al mismo tiempo la risa y el espanto. El griego *apotropaion* se dice en latín *fascinum*. El *fascinum* (el fascinus artificial) es un *baskanion* (un preservativo contra el mal de ojo)”. Quignard, Pascal, *cit.*, p. 48.

<sup>148</sup> Alderete de Weskamp, Mariel, *Lo entrañable*, cit, p. 46.



que soporta algo de lo indecible y que, a veces viene muy bien adornarlo y otras, puede estar y sobrevivir sin ello... Una mujer no es solo su vestido, es una mujer que en su vacío puede alojar y éste es un goce también estrictamente femenino...”<sup>149</sup>

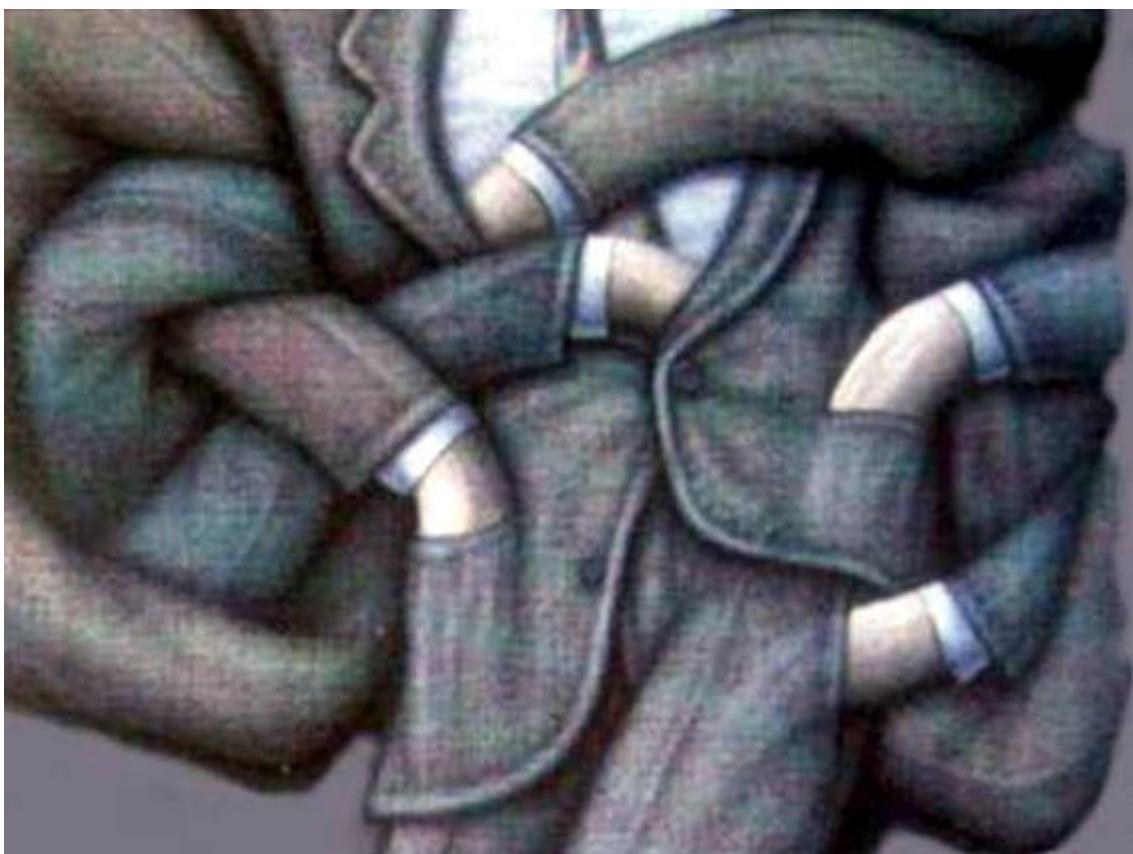
Aunque primero hay que saber sufrir, después amar... y después encontrar “el goce de poder alojar y dejar partir”<sup>150</sup>, para andar desnudos de pensamientos por el curso de la vida.

---

<sup>149</sup> Baraldi, Clemencia, *Mujeres y niños, ¿primero?*, Homo Sapiens, Rosario, 2005, pp. 82-83. El subrayado es de la autora.

<sup>150</sup> *Ibidem*, el subrayado es de la autora.

## Lo traje-cómico



**Ernesto Bertani.** Sin Fondos. 1993

¡Que decís quijote, que pinta tenés!  
ya te disfrazaste, como un burgués,  
la vivís contento, sin preocupación,  
en los días estos, te sentís señor.  
alquilaste un traje, muy original,  
y estas hecho "nene" muy fenomenal,  
las chicas al verte, te disputarán,

pues el plato tuyo, lo disfrutarán.

bis

Te quiero ver mascarita,  
al pasar el carnaval,  
cuando lleves tus pilchitas,  
al banco municipal.  
te quiero ver mascarita,  
como te vas a arreglar,  
al pasar estos seis días,  
y no tengas que morfar.

Divertite mucho, sin preocupación,  
sabes que la vida, es pura ilusión.  
deja que la gente, hable mal de vos,  
al mundo lo arregla, solamente dios.  
Te dirán, papucho, que lindo que estás,  
y vos, mascarita, te las tomarás,  
sos un gran vivacho, según tu opinión,  
por algo tu vieja, te compro varón.<sup>151</sup>

Tampoco para el hombre son sencillas las cosas. El falo resulta tan estafador como la máscara, sino no haría falta su exaltación en insignias y trajes. Si el pene fuera el falo, el hombre no emprendería la actividad del pavoneo, del atavío de las corbatas, las medallas, los bastones y sombreros, tampoco sería coleccionista de objetos: libros, autos, monedas, mujeres.

A lo largo de la historia se fue configurando para el hombre un principio de fijeza en el vestido, que está muy lejos de abandonar, inversamente proporcional al crecimiento, variación y exposición erótica de los vestidos de las mujeres<sup>152</sup>. A fines del

---

<sup>151</sup> Letra del tango “Te quiero ver mascarita”, de Tomás C. Ferrer. Música de José Luis Anastasio.

<sup>152</sup> Cfr. Deslandres, Yvonne, cit. y Flügel, Karl, cit. También Cosgrave, Bronwyn, *Historia de la moda, Desde Egipto hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

Siglo XVIII aparece una reducción súbita de la decoración en la indumentaria masculina, "... alrededor de ese momento ocurrió uno de los acontecimientos más notables en toda la historia de la vestimenta, bajo la influencia del cual vivimos todavía...: los hombres renunciaron a su derecho a todas las formas de ornamentación más brillantes, llamativas, elaboradas y variadas, dejándolas enteramente para uso de las mujeres y haciendo con ello de sus sastrería la más austera y ascética de las artes"<sup>153</sup>. Flügel llama a este acontecimiento "La Gran Renunciación Masculina", renuncia a ser hermoso en pos de ser útil, los ecos de la "Libertad, Igualdad y Fraternidad" lo llaman. La uniformidad del traje sastre responde a estos ideales. Los hombres renuncian a la apariencia, a los fastos del Siglo de Oro para ganar en poder político y social. Pero todo poder también oculta una impotencia, y no se sabe aquí quién pierde y quién gana, ni qué cosa<sup>154</sup>.

Al modo en que la mujer opera con su desnudez, mostrando lo que no tiene, los hombres hacen alarde de lo que no tienen realizándolo con lo que tienen. Alardean aún teniendo órgano fálico, y se trajean con uniformes que les "marca el paso", o con sotanas que les garantiza un "hábito". "El alarde, al igual que la mascarada, oculta pues un defecto: nadie tiene falo"<sup>155</sup>.

A la mascarada femenina le corresponde la fanfarronada masculina.<sup>156</sup> Como dice el tango, el hombre, cual Quijote, alquila un traje, para que las chicas coman de su plato, aunque después del carnaval no tenga para morfar. Se disfraza de hombre viril, hace metáfora de la masculinidad, encarnando aquello de lo que paradójicamente carece, pero que es su única referencia.

Según Sergé André<sup>157</sup>, las prostitutas también saben que el falo es una estafa, carnadas que llevan a un borde pseudo travesti su vestimenta, saturando la imagen fetichizada de la femineidad.

Aquí todo se confunde. Las prostitutas ponen en acto el hecho de que "la mujer está en una relación de estructura con el travestismo"<sup>158</sup>. Assoun dice esto basado en el

---

<sup>153</sup> Flügel, Karl, cit, p. 141.

<sup>154</sup> Lemoine-Luccioni, Eugène, *El vestido*, cit., p. 39.

<sup>155</sup> Ibidem.

<sup>156</sup> Cfr. Assoun, Paul Laurent, "Destinos socioclínicos de lo masculino y lo femenino", en *Masculino y femenino*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

<sup>157</sup> André, Sergé, *¿Qué quiere la mujer?*, Siglo XXI, México, 2000.

caso de Joan Rivière, donde el disfraz de mujer es utilizado para esconder la masculinidad subyacente nucleada en la identificación con el padre...¿mujer que se hace la tonta?, como se suele decir. La vestimenta del hombre, con su traje único, que le permite identificarse en los círculos de varones, es lo “antitravesti”, aunque sabemos que a los hombres les encanta disfrazarse de mujer (¿no hacen eso en las poco simpáticas y tradicionales despedidas de solteros?) Por otro lado, el travestismo es definido como “pulsión de disfraz”.<sup>159</sup>

Pareciera que cuando el disfraz interviene todo se desliza al plano de lo cómico, y muestra la insuficiencia del semblante. El muchacho del tango que se cree un vivacho, comprado por los dichos de su vieja, les creerá a las chicas cuando le digan “papucho que lindo que estás”, y comienza la comedia tragi-cómica de los sexos.

Existe una versión amplificada de este permanente deshilache de los semblantes: aunque el *vintage* intente devolverle su valor de actualidad, de mascarada potable, no podemos evitar sonreír ante lo que nos provocan las colecciones de indumentaria de épocas anteriores, peinados, ropas y maquillajes, y todos esos usuarios tomando su vestimenta tan en serio, aunque un eco que no sabrían precisar les diga “te quiero ver mascarita, al pasar el carnaval”.

---

<sup>158</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Lecciones psicoanalíticas sobre Masculino y femenino*, cit., p. 114

<sup>159</sup> Por Hirschfield, 1910. Cfr. *Infra* Capítulo 5.

## La fantasía entornada. Fragmentos clínicos



**Baltasar Klossowski Balthus.** *Chambre. La habitación.* 1945

*Cada hombre lleva una habitación dentro de sí. Este hecho puede comprobarse hasta por medio de la audición. Cuando alguien pasa apresuradamente, y uno escucha en la quietud de la noche, se percibe, por ejemplo, el golpeteo de la vibración de un espejo que no está bien sujeto a la pared.*

Franz Kafka.

*Para la mujer, su casa es simplemente su interior, su propio interior.*

Eugène Lemoine-Luccioni

Entraremos ahora en el territorio íntimo que significa la casa para las mujeres. La casa como ropaje, como objeto de costura imaginaria. Flügel ya lo advertía: “Ambas protegen contra el frío y otras inclemencias del tiempo. De hecho, sus funciones son en cierta medida complementarias... las ropas, como la casa, son protectoras; pero como está más cerca del cuerpo y se apoyan realmente en él, son (a diferencia de la casa) portables. Con ellas llevamos –como los caracoles y las tortugas- una especie de casa sobre nuestras espaldas y disfrutamos de las ventajas de abrigo sin la desventaja de estar quietos.”<sup>160</sup> Los “carruajes” techados o los paraguas ofician de objetos de carácter transicional entre casa y vestimenta.

En la película *Caché*<sup>161</sup> encontramos el extrañamiento inquietante con el que alguien se puede encontrar cuando una mirada de carácter intrusivo traspasa la protección que una casa promete, y el sujeto se sorprende ‘observado’ dentro de su propia vivienda. La familia recibe videos de la fachada en tiempo real. En ellos se les devuelve una imagen externa de su casa que conforma su interioridad. Pareciera ser que ver la casa como exterioridad y habitarla aparecen disyuntos. ¿Quién mira, por qué y desde dónde? son las preguntas que se hacen los personajes y las que nos hacemos los espectadores en el transcurso de la trama.

A raíz de trabajar en una clínica psiquiátrica con atención ambulatoria, he recibido diversas consultas, de mujeres mayores, en su mayoría, que en general vienen realizando un deslizamiento por diferentes consultorios médicos, hasta que alguno les sugiere que consulten un psicólogo porque “no les encuentran nada físico”. Ellas sufren porque se han quedado viudas, o porque sienten una tristeza o depresión de origen indeterminado, frente a lo cual no pueden decir mucho, o porque su memoria ya no es la misma de antes, o sus hijos tampoco son los de antes.

Si algo puedo pensar del epígrafe que encabeza este apartado, es que el espacio se escucha. Al menos he pensado eso escuchando a estas mujeres, y también a hombres que vienen por otras razones, traídos por sus mujeres, o porque no pueden acomodarse a ser jubilados, y haber abandonado el campo laboral, entre otros asuntos.

Queda esclarece en estos relatos, al menos para mí, que la casa no es lo mismo para la mujer que para el hombre. El hombre la ha construido o la ha pagado, ha sido el

---

<sup>160</sup> Flügel, Karl, cit, p. 106.

<sup>161</sup> Traducida *Caché escondido*, de Michel Hanecke (Francia, 2005)

lugar de residencia de la familia, o de horizonte al final del día. En cambio, la casa, para la mujer, es objeto privilegiado, moebiano, la aloja y la desprotege. Es su continuidad y su vestimenta. El hombre la construye (con sus manos o su dinero). La mujer la decora, la limpia, la organiza.

En los relatos, la casa aparece enhebrada a la fantasía.

Una paciente dice en la segunda entrevista: *No hallo lugar.*

Se siente deprimida, desganada, depresión ‘heredada’, compartida en un pacto de silencio con sus hermanas. *La cama me llama. Siento tristeza al tener que levantarme.*

Indagando en su ‘depresión’, dice: *Siempre vivimos en ese barrio, yo vendía ropa en mi casa, todas venían a comprar, de un día para otro no vinieron más, me quedé con un montón de clavos para cobrar. Desde allí no quise salir más.*

Siente la hostilidad y la envidia de estas mujeres. *Ellas nos envidian porque arreglamos la casa... la casa era mi ocupación, mi pasión, la arreglamos de a poco. Ahora me quiero mudar, no quiero vivir más ahí...*

Por momentos se siente ahogada allí adentro. *Una me dijo: “ayer dejaste la luz del garage prendida”. Me están observando qué hago. Dejo abierta la ventana y hay una que mira desde enfrente. Ayer me asomé y su cortina se movía.*

La casa como objeto, tendría una doble faz. Por un lado es objeto especular, consecuencia y derivación del primer objeto: el cuerpo. Según E. L. Luccioni la casa viene después de la imagen especular y después de la imagen de la madre. Interesa a la pulsión escópica, se la observa, se obtiene placer de ver su imagen, fotografiarla, proyectarla sobre una pantalla.

La otra faz de la casa refiere a su interior, no responde a la luminosidad ni el brillo del objeto. Tiene que ver con poder ‘habitarla’ y no ‘avistarla’. Es una puerta que hace bisagra con la realidad, cuyo interior no es permanente, es difuso, cambiante, ligado a la fantasía.

Es decir, la casa como imagen (vista desde fuera), tiene que ver con la mirada del Otro. Esa mirada que nos pre-existe, que presuponemos antes que cualquier sujeto. Esta podría ser la razón de la arquitectura primitiva, una mirada más antigua que el hombre. Si nos remontamos a su origen, que siempre implica un mito, allí encontramos la juntura entre alojamiento y tejido, de modo de protegerse de las inclemencias del tiempo, siendo las primeras casas edificadas, tejidos de fibras naturales.



Lacan plantea siguiendo a Merleau Ponty que antes de ver somos seres mirados. Suposición que deriva en las creencias teológicas de un ser omnividente.

Entonces, ese segundo costado de la casa, tendría que ver con opacar esa mirada, con volverla inaccesible a algún espacio. La intimidad es el logro de esa sombra que no permite entrar la mirada del Otro, creación de espacio donde sustraerse a la mirada.

Quizás resulte esquemático el desarrollo, incluso decir la función de la casa “para las mujeres” y “para los hombres”. Sin embargo me he encontrado con esta ‘versión’ del hogar en los diferentes relatos. Es probable que otras mujeres de distintas generaciones no coloquen en la casa esta función, y que ellas se resguarden de otras maneras, en otros objetos.

Volviendo a la viñeta, y al modo de Juliette Binoche<sup>162</sup>, pero en un barrio de las afueras de Paraná, la paciente se inquieta cuando se siente observada por aquellas que intrusan su intimidad, y envidian aquel producto que ella pudo construir “desde adentro”. Ella sufre este mal de ojo de la comadre, figura de mirada indiscreta, nacida en el S XIV, “mujer que pega el ojo contra las ventanas para espiar la vida de los vecinos”.<sup>163</sup> ¿Por qué la mirada de la vecina resulta tan eficaz sobre el cuerpo, al punto de desvanecerlo, de ‘deprimirlo’?

Es decir, aquello que fue construido en torno a agujerear la mirada del Otro con un hueco edificado, un vacío de sombra (razón de cualquier arquitectura) es desarmado por el semejante, que se vuelve voz que sanciona cómo ella vive, en qué derrocha su dinero. Efectivamente sanciona el modo de goce. Porque la diferencia entre los vecinos es el modo en que gozan. No sólo en los dormitorios, donde se trata de las diversas maneras de gozar sexualmente. Sino en el modo de comer, de defecar, de hablar, de distraernos, de vivir. Conciérne al cuerpo y todos sus zonas erógenas: zonas de encuentro con el Otro.

Otra paciente, cuando entra, hace un ademán para cerrar ella la puerta. Se me ocurre decirle:

– Está bien, tome asiento... ¿Siempre cierra las puertas usted?

---

<sup>162</sup> Actriz principal de la película *Caché*.

<sup>163</sup> Wajcman, Gerard, “La casa, lo íntimo, lo secreto”, en *Las tres estéticas de Lacan, Psicoanálisis y Arte*, AAVV, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires, 2006, p. 103.

- Ah, sí, a mí me gusta tener la puerta cerrada. Mi marido la deja entreabierta, no sé por qué... pero entra tierra, se ensucia todo... cuando mi hija viene de Buenos Aires abre todo. Y yo le digo ‘si querés luz andá afuera’. Yo ya tengo una ventana y por ahí entra luz.

Más tarde, habla de las ‘puertas’ de su cuerpo:

- Si no tomo laxante no voy al baño... eso me trae problemas para salir de casa. Porque me puede hacer efecto de mañana... mi problema es el estreñimiento crónico.
- Como en su casa, no abre la puerta....
- (Se ríe). No, a mí la oscuridad tampoco me gusta, cuando esté en “la cajita” ya voy a estar en lo oscuro...

La casa se convierte en “zona transicional” de ese cuerpo que envejece y anquilosa la neurosis. La casa es la base material del síntoma, su esqueleto. En ella se evidencia la regulación de los orificios. En esos límites entran el marido e hija que cuestionan ese modo de regular. El “cerrar” es la manera que tiene ella de entablar la relación con estos otros propios de su ‘intimidad’.

En otra oportunidad, otra paciente sufre por su falta de proyectos, no quiere vivir más, está así desde que murió su abuela. Ella tiene un cáncer que define *“igual al que tuvo mi abuela”*, con la que durmió en la misma cama, hasta el día que se casó, *“porque me iba a otra casa”*. Le pregunto qué la impulsaba antes, qué proyectos tenía. *“La casa”*, me contesta. *“En invierno tenía un vestido y un par de zapatos para salir. En casa andaba de batón... Cada vez que tengo dinero para comprarme ropa me compro cosas para la casa. El otro día tenía 20 pesos para una colonia y no aguanté, compré arreglos navideños”*.

Su casa ha sido su vestimenta, el esqueleto de un cuerpo deserotizado que está presente por la vía del dolor.

En su adolescencia había conocido a una mujer grande, que estaba en sus cuarenta, embarazada, llena de vida, que le enseñó “todo lo que sabe”. Cuando se iba a visitarla, la abuela, en un acto loco, le destendía las camas, que ella ya había hecho. ¿Por qué tardaste tanto?, le preguntaba. Todo debía verlo, hasta sus secretos, sus intimidades.

La cama, en boca de la abuela instala una escena confusa, es decir un lugar de goce para una y otra. Es el escenario objetual de una relación de dominio. Se configura como un lugar de un goce enquistado en el cuerpo actual. Verla salir de ese campo,

para la abuela, era un acto de infidelidad. También lo fue para la nieta, que en algo así como una ‘obediencia retrospectiva’, perpetúa la relación de goce aún después de la muerte de la abuela. El cáncer vino a ocupar el lugar de la relación con ella.

La mujer, en el intento por decorar una casa, cortinarla, texturarla (o vestirse a sí misma), instala la existencia de la diferencia, que siempre es sexual. Esto es lo valioso que resguarda para sí, como si fuese su interioridad, al modo de cualquier neurosis, que muestra y da a ver en el mismo ademán, y crea la condición de posibilidad para el lazo.

No hay espacio puro, vacío, virgen, desnudo. El espacio se impregna de marcas, testimonios de la constitución imaginaria de cada sujeto y al decir de Kafka, en los relatos nos encontramos con “el golpeteo de una vibración del espejo que no está bien sujeto a la pared”. La casa es un objeto privilegiado que se teje fantasmáticamente como prueba del encuentro del sujeto con el Otro, y da cuenta de la excepcionalidad singular en que se produce.

¿Por qué uno se resguarda de la mirada de otro? Porque puede ser punitiva, intrusiva. ¿Qué es lo que uno esconde para sí? Algo valioso, que ha compuesto en la intimidad desde la intimidad del ser.

Si la casa, para Aristóteles, es la “reorganización del terreno” (de la tierra, piedra, vegetal, realizar una construcción), ¿por qué no pensar que la casa es también el material representacional para “reorganizar” la relación con el Otro? El soporte material de su inscripción metapsicológica.

Es decir, la “costura imaginaria”<sup>164</sup> que está llevada a realizar como inscripción incesante (de la relación nunca sepultada con el Otro y de la diferencia sexual) se pone en evidencia en la composición del ‘hogar’ texturado, decorado, cortinado, como espacio habitable y de resguardo de la omnivigencia.

¿Quién mira? y ¿Por qué? son preguntas a respuestas imposibles. La mirada inicial es acéfala, sin tiempo y sin espacio. El avistar y habitar una casa son conquistas, singulares respuestas, construcciones fantásticas, y esas preguntas, restos de lo que fuimos y que se ha convertido en el basamento causal de las vestiduras: “seres mirados por el mundo”.

---

<sup>164</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Freud y la mujer*, cit.

## Capítulo 5. El reverso del vestido.



Ray Caesar. Blessed. *Bendito*. 2006

*La perversión se encarna. Lo hace a menudo.  
Tal vez es así como participa de alguna transgresión.  
Pero al mismo tiempo participa de cierto espejismo, porque  
también es, como dije, a lo que aspira el neurótico. Lo que espera  
alcanzar es lo que tiene de inaudito.*

Jacques Lacan, Conclusiones en las Jornadas  
de Noviembre, (1975) inédito.

## La pasión por los trapos.



**Lamar Dodd . *Bargain Basement. Subsuelo de Ofertas.* 1937**

*En el fetichismo el sexo abate las barreras entre el mundo orgánico e inorgánico. El vestido y sus adornos son sus aliados. Está en su casa tanto en lo muerto como en la carne. Incluso esta última le indica por sí misma el modo de instalarse en lo primero.*

Walter Benjamín, *El libro de los pasajes.*

En una entrevista a Gisele Bündchen<sup>165</sup>, la top model brasilera mejor paga del mundo, el periodista pregunta:

*¿Cuántos pares de zapatos tienes en casa?*

*Nunca los he contado, pero quizás tenga unos cien pares, porque guardo algunos que a lo mejor tengo hace 10 años. Creo que es comparable a... ¿qué les gusta a los hombres? ¿Los coches y los relojes? Diría que la magia de los zapatos es que son casi como los coches y los relojes para los hombres, sólo que mucho más baratos. Así que puedes tener más, mientras que coches sólo puedes tener uno.*

Según la opinión de la modelo, al Único objeto del hombre, le corresponden cientos, múltiples objetos de las mujeres. Su comentario habla de fetiches diferentes. El fetiche es algo de lo que alguien no puede evadirse, no puede sortear. La pasión erótica por los trapos, o los zapatos parece ser patrimonio de las mujeres. En cambio el hombre calza coches o relojes, fetiches que escapan a la *deshinchazón*.

Pero aún estamos utilizando mundanamente el término, tendré que precisarlo para darle el empleo que tiene en psicoanálisis.

El fetichismo existe como *algo que es congénito en todos los hombres*, constituyendo una disposición de intensidad variable, que puede reprimirse o ser el basamento de una verdadera perversión<sup>166</sup>.

Freud parte de la fenomenología señalada por los psiquiatras. El objeto sexual “normal” es sustituido por otro que está en relación de contigüidad con él, muy “inapropiado” para el fin sexual normal: los pies o el cabello, los objetos inanimados en relación a la persona que interesa, o sus vestimentas. Corresponde al amor normal cierto grado de fetichismo, sobre todo cuando el amante ve aplazada la realización del fin sexual, como ya declamaba el *Fausto*, lucero intelectual de Freud:

*¡Dadme un pañuelo de su pecho,  
o una liga que presionare su rodilla!*  
Goethe.

---

<sup>165</sup> Revista HOLA, N° 3363, 14-01-09, España, pp. 92-95.

<sup>166</sup> Freud, Sigmund, “Indicación del infantilismo en la sexualidad”, en *Tres Ensayos* (1905), cit., p. 1193.

El caso patológico surge frente a la fijación y exclusividad, y a la desconexión con el objeto que el fetiche sustituye y desplaza. El fetiche deviene por sí mismo único fin sexual.<sup>167</sup>

En el texto del *Fetichismo*, de 1927<sup>168</sup>, Freud demuestra que no se trata solamente de una posición que adviene a partir de una percepción inaugural, sino de instalación de una imagen instantánea que congele la decisión sobre la castración de la mujer. Lo presenta como una de las posibles posiciones frente a la amenaza de castración, junto con la homosexualidad y lo que llama “normalidad”. La operación es un desplazamiento que procede de la conjugación entre negación y afirmación de la presencia del pene en la mujer. Esta operación se nombra como fetichismo cuando un objeto es elegido para cubrir la conjugación.

Es interesante lo que en el ejemplo que nos proporciona podemos leer: la fetichización del “brillo sobre la nariz”, jugando con la ambivalencia del *glanz* y el *glance*, el brillo y la mirada. Allí el fetiche se construye como fenómeno lingüístico; es sobre el trabajo del significante y su erotización, tratado como objeto, que se realiza la desmentida y la fijación.

La mirada cobra brillo fantasmático vasculando en dos idiomas.

“... el objeto se hará fetiche según si, cuando el sujeto descubre la ausencia fálica acepte el desistir o no”<sup>169</sup>.

En la vacilación sobre la existencia o no del falo en la madre, en ese pliegue de las polleras que el niño imagina más allá, es donde el sujeto toma su decisión guiado por las palabras del Otro materno: “aún viendo, rehúso lo visto, y veo que allí mi madre tiene falo”.

Los vestidos forman parte de la construcción del fetiche, son el sustituto del objeto sexual, y también pantalla donde se proyecta un más allá fálico. El vestido (el zapato, el pañuelo, la liga...) es fetiche por destino propio, facilitado por las circunstancias de la vida amorosa, donde participa de su erotismo. Hay en él una

---

<sup>167</sup> Freud, Sigmund, “Transgresiones anatómicas”, *ibidem*.

<sup>168</sup> Freud, Sigmund, *El fetichismo* (1927), *Obras Completas*, Tomo VIII, cit.

<sup>169</sup> Lemoine-Luccioni, Eugène, *El vestido*, cit, p. 96.

promesa contigua de disfrute. El sexo clama por objetos sustitutos, ya que por sí solo no sabría constituirse en objeto sexual.

Hasta aquí es la mujer como objeto-fetichista, pero ¿qué podemos decir respecto a la mujer como fetichista? Todo esto ¿funciona igual para la mujer? ¿Este algo que es congénito en todos los hombres está dicho genéricamente?. Sabemos que la estructura y la libido –única- se despliegan antes de la diferencia sexual, pero el modo de efectuación, su estilo, diferirá enormemente en hombres y mujeres.

En relación a la mujer, el vestido, como dijimos, tiene una función de doble de la imagen especular, se ubica a nivel del narcisismo; pero los trapos, las telas, no comportan la forma del cuerpo humano. La tela es la materia en un estado anterior a su corte.

Ninguna mujer es indiferente al roce de su vestido en el cuerpo, y tampoco a si su forma proporciona comodidad o incomodidad, pero la pasión por las telas que estudia Clérambault, elevado a nivel de fetichismo femenino generalizado, refiere quizás a algo cuya especificidad trataremos de despejar, que no es el batón convertido en fetichista de entre casa.



El sonido *froufrou* de la seda



James Jacques Joseph Tissot. L'Ambitieuse. *La recepción*. 1883-1885

*El sentimiento de estar bien vestido  
proporciona una paz  
que ni la religión misma puede otorgar*

Herbert Spencer

Se ubican los ecos entre las obras de Lacan y Clérambault en relación al automatismo mental y la génesis de la psicosis paranoica.

Lacan lo enuncia en voz plural: "...el origen de nuestro interés... Reside en el rastro de Clérambault nuestro único maestro de psiquiatría". Allí sigue el hilo del automatismo mental, y su "ideología mecanista de metáfora", como más cercana – más que la psiquiatría francesa- a un análisis estructural.

¿Es la psicosis el único punto donde Clérambault es su precursor?. ¿No se encuentran los dos en ese punto de fuga de la misma pregunta infinitamente formulada?

"Fuimos sensibles allí a una promesa que nos afectó", dice el poeta Lacan. "Singularmente, pero necesariamente nos parece, nos vimos conducidos a Freud". Fue el hilo clínico del psiquiatra policial que tejió el encuentro entre Lacan y Freud.

Lacan lo admira "por su ser de la mirada, por sus parcialidades de pensamiento"<sup>170</sup>. Fueron esos mismos ojos que auscultaban anímicamente a fugaces pacientes detenidas, los atormentados por el enigma femenino, que pretendía resolverse en el pliegue de una tela.

¿Es posible encontrar en la pasión por las telas algo que supere el sufrimiento femenino y vaya al núcleo de la cuestión femenina?, se preguntaba Gaëtan. Escribía, en la misma época de Freud. Escribía y viajaba, con la promesa de encontrar sosiego a su tormento en la extranjería de otras pieles.

En las prendas de las mujeres árabes, luego reproducidas en estatuillas vestidas se trataba de comprender la significación simbólica del pliegue a través de la estructura del drapeado, estudio de la fíbula o nudo festoneado. ¿Comprender el enigma de la femineidad a través de sus vestidos?

Como dijimos, el desnudo es casto, sólo el vestido es capaz de poner el cuerpo en valor. Las mujeres le dan seriedad a lo frívolo porque reconocen la nada que las constituye e intentan alterarla por la máscara y el traje.

Las bagatelas se convierten en tesoros.

Freud lo sabía (y se lo comentaba en una misiva íntima, a Abraham) en la misma época que nuestro psiquiatra legal escribía la pasión por las telas.

---

<sup>170</sup> Lacan, Jacques, "De nuestros antecedentes" en *Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1985, pp 59-60.

“La experiencia cotidiana nos demuestra todos los días que la mitad de la humanidad puede ser clasificada entre los fetichistas de la vestimenta”. (24 de febrero de 1909)

El vestido es ambivalente, encargado de develar la desnudez al mismo tiempo que la esconde, mezcla suspendida de apariencia y oculto, reprime y muestra la pulsión de desnudamiento (*Schau-, Selbstenblossungs- trieb*). La seda brilla, llama, se hace ver, y la mujer, en toda su superficie, se vuelve fetiche, ¿pero fetichiza?

Para Freud, el fetichismo femenino sería una actitud generalizada ligada a una norma social imaginaria, lo que representa un problema: ¿son todas fetichistas o no hay fetichismo femenino?, ya que la posición misma frente a la castración no podría organizar la misma postura frente al objeto fálico.

Clérambault, vestido de niña en su primera infancia (su madre había perdido a una niña y disfrutaba diciéndole “mi pequeña”)<sup>171</sup>, estudia luego a mujeres que experimentan un “goce místico” al rozar su piel con la seda, goce amalgamado a la fascinación que él sentía y que fue creciendo. Siguió el hilo de las vestiduras desde los casos de haptofilia en la Enfermería Especial del Depósito a los viajes por Marruecos, donde proliferaron fotografías y dibujos sobre la vestimenta árabe, entre 1912 y 1929, y la confección minuciosa de estatuillas arropadas, junto a las que se suicidó, frente a un espejo, en 1934.

Esa seda que capturó a Gaëtan, proviene de un acto previo de *crueledad*<sup>172</sup> antes de toparse con el cuerpo humano, es el tejido supremo de toda una categoría de tejidos llamada “froufrouants”, que se usó principalmente para vestidos de fiesta. Que, más allá de su sonido, y “más allá de su sentido denotado (que imita el ruido de hojas o de telas) participa de un cierto estereotipo de la erótica femenina, por el que la tela no interviene como sustituto del cuerpo masculino sino que ejerce una atracción por sí misma”<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> A ella le gustaba llamar a este niño “Veslekari”: Pequeña Kari. Cfr. Yolande Papetti, Bernard de Fréminville, François Valier y Serge Tisseron, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre. G.G. de Clérambault (1872-1934)*, Ed. Solin, París, 1981.

<sup>172</sup> En sus orígenes, la seda es el producto de la secreción de una oruga, la bómbrice, cuya crisálida se forma a partir de un hilo fino cuya longitud varía de 800 a 1.000 metros. Se preparará la crisálida y la oruga tejerá el capullo si se la está cuidando permanente mente: si se la ha alimentado cada media hora con hojas de morera blanca. Una vez tejido el capullo se echa en agua hirviendo para que la mariposa se muera y no pueda salir rompiendo la seda.

<sup>173</sup> Barthes, Roland, *El sistema de la moda*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 232.

La seda es “frufrutante”, tiene música. Porque si el vestido “habla” con un lenguaje sin palabras, la seda grita. Grita esa intimidad que queda por fuera del “cuerpo masculino”. Gaëtan diría que en ella se encuentra una “constancia de ausencia representativa”<sup>174</sup> (cita?). Quiere decir que la seda no alude a un partenaire, se sitúa incluso antes de la vida erótica de los sexos.

Es allí donde encontramos al fetichismo femenino. Especie de tontera insoslayable, de atracción permanente que responde a la necesidad de composición reparatoria del desgarramiento de la femineidad. *Haptofilia*: que busca mediante la sensualidad del tacto la evitación de la fragmentación, costura imaginaria que no cesa de no escribirse.

“Desde que tengo treinta y nueve años –dice una de las mujeres de Clérambault– mis robos han sido siempre los mismos: trozos de tela. La seda me proporciona espasmos y voluptuosidad. No podría desgarrar la seda”<sup>175</sup>

Aparecen dos elementos clave: el robo, y el desgarramiento. Los dos nos conducen al tiempo en que este “fetichismo” se ha gestado.

Es condición para el usufructo gozoso del objeto, que sea robado. Esto muestra en primer lugar que el objeto nos es tan ajeno, tan antinatural, que hace falta ir a arrebatarlo. Es un impulso irreprimito, de tipo oral: se lo ve (el objeto “clama”), se lo toma, se lo guarda. Muchas roban con los ojos, otras con las manos, el robo resulta un engullimiento. El movimiento de posesión sexualiza ese objeto “El robo, en la medida que es impulsivo y vergonzoso, tiene evidentemente un contenido sexual, pero de una sexualidad muy arcaica”<sup>176</sup>. Al mismo tiempo forma parte de una “protesta viril”. Es el otro quien tiene el objeto, pero mediante este movimiento se puede disponer de él, se goza de él a cualquier precio.

Luego de robada, la tela ya no interesa, cuenta una paciente. La lógica es roba-engulle-expulsa. No suena a la organización del objeto fetiche de los hombres.

Por otro lado la alusión al desgarramiento, el goce por la tela que cruje, o el cuidado por que no se desgarre (para que sí pueda “gritar”), que viene por la vía del tacto. ¿Qué

---

<sup>174</sup> Clérambault, Gaëtan G. de, “La pasión erótica por las telas en la mujer”, en *La invención del fetichismo y su versión femenina*, Ed. de la Campana, La Plata, 2006.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p.101.

<sup>176</sup> Lemoine-Luccioni, Eugènie, *El vestido*, cit, p. 103.

hay aquí de antiguos contactos? Ya desde el nacimiento venimos frotando y desgarrando.

“El contacto de la seda es muy superior al de la vista”<sup>177</sup>, dice otra paciente de Clérambault.

Podríamos decir, remeda algo “anterior” a la vista. El llamado “fetichismo femenino” señala momentos más primarios, va a la constitución originaria de la mujer, donde la madre hace cuerpo con la hija: “Las devotas de la seda permanecen en el frotamiento elemental del tejido contra el tejido, sin sublimación, incluso sin fetichismo, pues el objeto –la seda- no es cualquiera ni es casual. Es el tejido más próximo al tejido maternal”.<sup>178</sup>

Rememora un momento anterior al que madre e hija se miren en el espejo y que les quede vestirse, o desvestirse el abismo. Porque estamos hablando de telas y no de vestidos. La tela no significa el empleo del órgano del otro sexo, la seda no sustituye al partenaire.

“No se trata del gozo genital, sino de gozo total, de todo el cuerpo, desencadenado por el contacto mismo, sin pasar por el aparato genital”.<sup>179</sup> El fetichismo femenino alude a todo el cuerpo, no a un órgano en particular.

Entonces, hemos reunidos elementos arcaicos: la impulsión oral al robo, el desgarrar, el gozo del tacto, una sensualidad autoerótica, la ausencia de partenaire –por una continuidad entre objeto y sujeto-, que hacen que pensemos en un cuadro particular, que tiene su carácter específico. El fetichismo de las telas no es igual a la pasión por el traje, por los vestidos. Esto último se sitúa a nivel del narcisismo. Las telas del lado del peligro y del goce, el vestido del lado de la composición de un status que permita contrainvestir la desazón.

El movimiento de vestirse, de investir el cuerpo pareciera el polo opuesto del fetichismo de las telas: se convierte en una contrainvestidura textil que desplaza la mirada de la desposesión y la hace virar al universo del adorno, de los afeites, de los brillos y el ornamento. Es sustancialización inherente al intercambio de las mujeres, que tan atinadamente describió Lévi-Strauss.

---

<sup>177</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>178</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>179</sup> Ibidem.

A partir de esa coagulación imaginaria que permite el narcisismo, la constante psíquica es acompañada por la sensualidad de la tela, ella produce “efectos formativos sobre el organismo”. Es nudo entre el yo y la realidad. La tela cortada, hecha vestido, delinea ese borde donde lo interno de la piel, y de su desposeída intimidad, son impulsadas hacia lo externo y tienden a mostrarse.

Allí Freud dice:

“Comprenderemos entonces por qué incluso las mujeres inteligentes se comportan sin defensa frente a las exigencias de la moda. Es que para ellas la vestimenta desempeña el papel de las formas del cuerpo y llevar los mismos vestidos (que otras mujeres) significa que también ellas son capaces de mostrar lo que las otras mujeres están en condiciones de mostrar, es decir que va a poder hallarse en ellas todo lo que en verdad tenemos derecho a esperar igualmente de una mujer, ‘garantía’ que ésta sólo puede producir por ese rodeo”.<sup>180</sup>

El vestido logra una lábil “garantía” de permanencia, que hace a la entrada en un mundo entre ‘otras’, próximas que esconden bajo sus sacos a la envidia agazapada. La vestimenta es su exo-esqueleto, cuyo origen no puede olvidarse. La hebra infinita no se corta, pero se teje. El trozo de tela no desaparece, pero se transforma en cortes y confección.

Volviendo a la pregunta inicial, Lacan nos aporta:

“Si todo residiera en el plano de la deficiencia, o incluso de la inferioridad imaginaria, el fetichismo debería declararse más abiertamente en aquel de los sexos que está realmente privado de falo. Pero no es así. El fetichismo es excesivamente raro en la mujer, en su sentido propio e individualizado, encarnado en un objeto tal que podamos considerar que corresponde de forma simbólica al falo como ausente”<sup>181</sup>

Las mujeres no son fetichistas en el sentido del fetichismo masculino, que alude a un órgano y a una perversión, y sí son todas fetichistas si esto es prelude sensual de un destino de la pulsión escópica casi obligado: un “hacerse ver”, orientado por la mirada del Otro. Es decir, la pasión por las telas, y luego por los trajes y vestidos dice más de su lugar en la cultura, iniciado por el “único invento femenino”, que de un goce particular y exclusivo de un objeto que tapone la carencia.

---

<sup>180</sup> Sigmund Freud, citado por Assoun, Paul Laurent, *El fetichismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.

<sup>181</sup> Lacan, Jacques, *Seminario IV, La relación de objeto*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 156.

Como dijimos, libido hay una sola, pero difiere en la forma en que se distribuye por el cuerpo, y aquí resulta el cuerpo todo el involucrado. No podremos imponer una división tajante entre lo normal y lo patológico, entre lo arcaico y lo actual. Podría arriesgar que las mujeres habitan una zona confusa de existencia en busca de un tesoro textil que les de forma, que las componga. Una zona intermedia entre la normalidad y la perversión, sin ser perversas ni fetichistas.

Es tiempo, entonces, de decir lo que nuestros maestros señalaron: el único “género” que une a las mujeres son los pliegues que las cubren. Sopor de goce que las compone por fuera, banal arnés que sostiene su existencia, y clama como un eco el sonido *froufrotant* de sus almas.

## El tras-vestido y las plumas del caburé.



Marcia Schwartz. Batato Barea. 1989

*... preocupado por conservar bajo  
el vestido eso con qué pasmar al prójimo.*

Catherine Millot,  
*Exsexo*, ensayo sobre  
el transexualismo



La coyuntura actual hace aparecer en primer plano la proliferación de lo que Assoun llama *perturbación de género* – tomado de la teoría *queer*- “una suerte de diseminación que parece sugerir un vals que va colocando lo ‘masculino’ y lo ‘femenino’ en todos sus estados”<sup>182</sup>. La posmodernidad se alimenta de esos atravesamientos imaginarios de las fronteras entre los sexos. Nuevas mascaradas, o quizás más promocionadas que antaño, se muestran con todos sus brillos. Transexuales, travestis, bisexuales entran a escena.

Decía antes<sup>183</sup> que este juego de intercambios entre lo masculino y lo femenino es inherente a sus posiciones sexuales: la mujer está en relación de estructura con el travestismo, y el hombre ejerce un enérgico antitravestismo en el vestir. “En todo uso del vestido, hay algo que participa de la función del travestismo. Si la percepción inmediata, corriente, común, de la función del vestido es la de esconder las *pudenda*, la cuestión debe complicarse un poco a ojos del analista.”<sup>184</sup>

El motivo de los “vestidos cambiados” es antiquísimo, y se encuentra en la mitología, tal vez a modo de supervivencia de rituales de pasaje de la niñez a la adultez.

Aquiles fue vestido de mujer por sus padres -para evitar ser convocado a la guerra-, e introducido en un gineceo donde desarrolló las labores del tejido.

“... él se fue tornando femenino, como aquellas, y en sus mejillas de nieve la misma flor de la púrpura se abría y caminaba con el paso de una virgen y ocultaba con su velo sus cabellos. Pero tenía el alma de varón y tenía pasiones de varón. Del alba hasta la noche permanecía sentado junto a Deidamia... y todo ponía en obra en su afán de compartir su lecho”<sup>185</sup>.

Hércules, el héroe semidios de los doce trabajos, también se encontró en una situación similar. Por haber cometido un agravio en el templo de Apolo, para lavar sus actos, debió venderse como esclavo. Onfalia (Omphale, que quiere decir ombligo), lo compro y se casó con él. Allí le impuso un cambio de investiduras, y por lo tanto, de oficios: mientras ella vestía la piel de león (de Nemea, que él había matado), y trabajaba con la maza, Hércules vestía una túnica lidia e hilaba a sus pies.

---

<sup>182</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Lecciones psicoanalíticas sobre Masculino y Femenino*, cit, p. 107.

<sup>183</sup> Cfr. Supra “Lo traje cómico”.

<sup>184</sup> Lacan, Jacques, *Seminario IV*, cit, p. 168.

<sup>185</sup> Anónimo del período helénístico (siglo III ac), en AAVV, *Bucólicos griegos*, Madrid, Akal, 1986.

Ovidio, en sus *Heroidas*, imagina una misiva de Deyanira a Hércules, que le recuerda: “Vestido con galas espléndidas narrabas el amplio semillero de tus glorias y hazañas, que habías de desmentir... ¿Puedes contar tales hechos revestido con un manto sidonio? ¿No calla tu lengua retenida por tu vestidura?”<sup>186</sup> Recuerda con ello que las vestimentas dan consistencia al mundo discursivo de hombres y mujeres, función contrariada, “desmentida” por nuestros héroes vistiendo de féminas. ¿No mostrarán el peligro de cualquier vida marital? El hombre feminizado y la mujer gendarme pueden ser el horizonte amojosado de la pareja amorosa.

Como dijo Lacan “El falo siempre ha de participar de algo que lo vela”<sup>187</sup>. La diferencia se encuentra en la función que desempeñe el velo. En la neurosis, pantalla sobre el cual una imagen se proyecta, que nos conducirá a su fondo de falta. Con poca tolerancia a ese abismo, el fetiche dibuja lo que le falta al objeto. En cambio en el travestismo el sujeto se identifica con lo que está detrás del velo, pero con un objeto al que no le falta, se identifica con la madre fálica, en la medida en que no permite inscribir la falta de falo.

“El travestismo... bajo las ropas femeninas lo que hay es una mujer. El sujeto se identifica con una mujer, pero una mujer con falo, sólo que lo tiene a título de falo escondido... vemos aquí la importancia esencial de lo que he llamado el velo. La existencia de las ropas materializa el objeto. Aunque el objeto real está presente, se ha de poder creer que no está, y ha de haber la posibilidad de creer que está precisamente donde no está.”<sup>188</sup>

La ambigüedad es el punto central de su cambio de vestidos.

Marina<sup>189</sup> habla de su madre:

*“Maria Luisa, se llama. Se llama digo yo, se llamaba. Bailaba paso doble, se abría la pollera, así. No sé, hablalo con tu mamá, si la tenés viva, a lo mejor ella te va a*

---

<sup>186</sup> Ovidio, Plubio Nasón, *Heroidas*, Alianza, Madrid, 1994, Heroida IX, p. 144.

<sup>187</sup> Lacan. Jacques, *Seminario IV*, cit, p. 196.

<sup>188</sup> Ibidem.

<sup>189</sup> Seguiremos entrevistas a travestis , algunos de ellos orientados a la transexualidad, es decir, con el proyecto de ablación de su miembro viril. Todos los fragmentos de entrevistas pertenecen a la Tesis de Licenciatura en Psicología, titulada “La construcción del cuerpo y el posicionamiento sexual subjetivo en discordancia con el sexo anatómico masculino” de Zulma Fernández, dirigida por mí, Universidad Autónoma de Entre Ríos, año 2008, inédita.

*explicar mejor. Se sentaban arriba de las polleras y caían las polleras, pedazos de telas como de paisanas; o tu abuela si se acuerda. Bien ajustada arriba y bien ancho abajo”.*

*(...) Uno tiene la foto y parece que no está, pero está en la mente y ahí está. A veces yo estoy sola y me pongo hablar con ella, como una loca...”*

Ella pretende que ese movimiento preciso de los pliegues de la falda materna, es un universal compartido: “*No sé, hablalo con tu mamá, si la tenés viva, a lo mejor ella te va a explicar mejor.*” Una madre muerta-viva, que recubre lo bien ajustado arriba y lo bien ancho abajo, con una cascada textil, de la que caen ‘pedazos’.

En esta dialéctica del tener o no tener, vemos que los vestidos no sólo están para esconder lo que no se tiene, sino también lo que se tiene. ...“Una y otra función son esenciales. No se trata siempre y esencialmente de esconder el objeto, sino también de esconder la falta de objeto.”<sup>190</sup>

El travestismo resulta de interés en tanto allí se ubica toda una excitación por la vestimenta femenina que no aparece en los transexuales: “... el travestido quiere siempre *hacerse pasar* por el otro, cualquiera que sea su sexo; mientras que el transexual elige *ser* el otro y cree en ello. No se disfraza. El disfraz no le aporta ningún tipo de satisfacción. Quiere la verdad y quiere conformar su realidad física a esa verdad”.<sup>191</sup> Es decir, el transexual quiere ser “como todo el mundo”; en el caso de la transexual, quiere ser un hombre, vistiendo la más monótona indumentaria masculina.

Catherine Millot<sup>192</sup> señala que la excitación por el uso de vestimentas femeninas y la dimensión de la mirada del Otro “pasmado” por el verdadero sexo que se encuentra por debajo de las faldas, son las características “salientes” del travestismo.

El vestido se conforma como una nueva piel que recubre de los caracteres sexuales secundarios deseados, bajo un tono tramposo.

Venus dice acerca de sí misma:

*“A mí una vez, hace mucho años, cuando yo fui a una especie de vidente con un grupo de amigas, me dijo, así, casi automáticamente, apenas entramos, eso no me lo olvido... me dijo ‘vos sos como el caburé...caburé, como un pájaro de buena suerte que atrae, sus plumitas de colores son como de buena suerte; pero*

---

<sup>190</sup> Lacan, Jacques, *Seminario IV*, cit, p. 168.

<sup>191</sup> Por lo que la autora dice que en esa certeza hay algo de psicosis en el transexualismo. Lemoine-Luccioni, Eugènie, *El vestido*, cit. p. 110.

<sup>192</sup> Millot, Catherine, *Exsexo, Ensayo sobre el transexualismo*, Paradiso, Buenos Aires, 1984, p. 96.

*la función del caburé atrae a los demás pájaros con sus canto, los hipnotiza y se come el alimento de los demás pájaros. Pero ella se circunscribió a la atracción, al magnetismo. Pero ella no me hizo el árbol genealógico del caburé, pero yo después investigué y tenía que ver con la atracción”.*

El caburé o cabureí es un pájaro de la región chaqueña de gran ascendencia sobre las demás aves de la selva, ya que a su llamado acuden todos los pájaros de la floresta entre los que elige su víctima. Esta triste fama del caburé ha servido para que la gente le atribuyera poderes desconocidos y utilice sus plumas como "payés" o amuletos, para obtener ventajas espirituales y materiales, suerte en el amor, en el juego, en la guerra, etc. Es creencia. que esos amuletos colgados sobre el pecho, dan un poder irresistible a quien los lleva. En la mitología, el caburé tenía un talón de Aquiles: la soledad de la noche lo volvía vulnerable, y allí fue donde el dios Añang lo perjudicó con un maleficio: volvió la fascinación de su canto, ansias incontenibles de devoración.<sup>193</sup>

Plumas que hipnotizan y engullen lo que es del otro, o al otro. Las pluma sólo pueden constituir adornos ya que su fragilidad restringe su empleo a otras funciones de la vestimenta<sup>194</sup>. Es el material que constituye al puro ornamento.

Encontramos en el travestido, al igual que en la prostituta, un indicio del clásico pavoneo exagerado, un uso de los adornos llevado al grotesco. Lo grotesco presenta hiperbólicamente los postizos, los atributos fálicos. Es lo que convierte el cuerpo vestido en cuerpo revestido. Allí “el revestimiento es protuberancia, segunda piel paródica, carnavalesca, apertura y no-delimitación o confin”<sup>195</sup> Como escribe Batchin lo grotesco se interesa por aquello que “se asoma fuera, que aflora y sobresale del cuerpo, todo lo que interesa huir de los confines del cuerpo”.<sup>196</sup> No podemos negar que estamos en ese campo en que el travestido se para en el borde entre lo que asoma fuera y el más allá de los confines de su cuerpo anatómico.

---

<sup>193</sup> [http://www.folkloretradiciones.com.ar/superstic\\_leyendas/sup\\_ley\\_49.htm](http://www.folkloretradiciones.com.ar/superstic_leyendas/sup_ley_49.htm)

<sup>194</sup> Deslandres, Yvonne, *El traje...*cit, p. 89.

<sup>195</sup> Calefato, Patricia, *El sentido del vestir*, Engloba, Valencia, 2002, p. 41.

<sup>196</sup> Citado por Calefato, Patricia, cit, p. 44.

La psiquiatría llamaba al travestismo “pulsión de disfraz”. El disfraz no está lejos de lo cómico. Los hombres que se visten de mujeres despiertan un gesto gracioso.

“El fondo cómico de la operación de travestismo es que se burla despiadadamente de la diferencia sexual, que revela mediante su mascarada la comedia de los sexos”<sup>197</sup>

El hombre travesti se convierte en el triste bufón de la madre fálica.

Entrevista a Noli:

*“Siempre, desde que tengo uso de razón. Siempre noté que era diferente, que me gustaban los chicos. Encima vengo de tres hermanas mujeres y yo era la cuarta, esperaban el varón; siempre sentí que no lo era, así que fue todo psicológicamente muy difícil (...) Con tres hermanas mujeres, las ropas de mis hermanas... me disfrazaban con la ropa de mis hermanas así que me venía bárbaro, yo me sentía realmente como quería. (...) Y me sentía disfrazada que me vistiesen de nene”.*

Luego señala:

*“(...) por ejemplo para el carnaval o para alguna fiestita, lo primero que hacían mis hermanas, ropa de ellas y lo que menos hacía la gente era pensar que era un nene disfrazado. Y decían ‘¿y esta nena de qué está disfrazada?’ encima había mucho femenino en mí, y más en la niñez, que se confunde mucho, entonces, este... bueno, en ese momento. Pero cuando fui un poquito más grande me probaba, me probaba cuando no estaban. Aparte era continuo en la infancia de hacer un mandado y ‘¿nena qué buscás?’, estaba siempre la confusión”*

Noelia nos dice acerca de su metamorfosis:

*“Yo ya acá empecé a tomar hormonas, pero, digamos, la transformación fuerte fue allá, este... ya volví con el cabello largo, este... con los pechos más crecidos, con el cuerpo nada que ver. Fue como un flash para mucha gente que no me había visto por mucho tiempo. (...) Maravilloso. Era lo que quería hacer, lo que hubiese querido hacer a los trece años viste, pero bueno, lamentablemente, ya te digo, era otra época, no había información, nada, no sabía ni qué hacer. Pero*

---

<sup>197</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Lecciones psicoanalíticas sobre Masculino y femenino*, cit, p. 113.

*bueno, era lo que yo quería, yo quería que el espejo me devuelva lo que yo era por dentro, no por fuera, entonces a medida que pasó el tiempo yo me sentía cada vez mejor, porque ya no sentía que me disfrazaba, o sea, yo sentía que estar vestida de hombre era disfrazarme, en cambio de vestida de mujer no, no era disfrazarme. Para la gente a lo mejor sí, pero para mí no, para mí era realmente vestirme como yo sentía la verdadera identidad”.*

Un hombre disfrazado que encuentra su propia verdad al coincidir con el espejo, es decir, evacuando toda la confusión entorno a la palabra del Otro primordial. Si el hombre disfrazado puede imitar a la mujer ¿no será que el ser está en la vestimenta y el maquillaje?

La metamorfosis de Marisel consiste en ‘detalles mínimos’:

*“No, no, antes sí, porque se me reían, me miraban, porque había algo que no había, por eso hice ese cambio. Esos detalles que me faltaban, detalles mínimos, dejarme el pelo largo, los pechos, no cirugías mayores. Ahora no me falta nada para ser mujer”.*

El travestido esconde bajos sus faldas, afeites y adornos, su doble condición de espía: juega a su vez a la madre fálica y a la mujer castrada. Señuelo transparente del Otro, vacila gozosamente entre el tener y el no tener, entre mostrar y esconder, más acá o más allá del rouge materno<sup>198</sup>.

Resulta pertinente aludir a un relato que hace un paciente varón: va con otros dos amigos en su auto, cuando pasan por una plaza de la ciudad donde se reúnen los travestis para ofrecer sus servicios sexuales. Una resulta muy hermosa, muy arreglada, a lo cual ellos se salen de las ventanillas para gritarle cosas. El paciente dice: “Dale, mostrate algo...”. Frente a esta enunciación dicha a cielo abierto, ella se desencaja, quedando vacilante: “¿Qué querés que te muestre?”, responde. Por las rendijas de la comicidad se escurre una escena de desencuentro que desentiende la seducción, porque aquello que está guardado debe permanecer allí para darle consistencia a la ambigüedad. Lo que pretende ser broma va directo al secreto del inconsciente y se devela que allí la verdad fatal es que sí hay para mostrar. Una mujer hubiese respondido coqueteando con

---

<sup>198</sup> Agradezco esta expresión al Profesor Pablo Zöpke.

mostrar/no mostrar, el travestido se congela en el dicho que des-vela su noche abriendo el telón.

Todas las perversiones juegan con el objeto significante. En el travestismo es “... un viejo vestido raído, una antigualla... un zapato gastado”<sup>199</sup>. Cuando se descubre, es fetiche, se muestra no sólo dónde está en realidad, sino también qué es: el objeto es exactamente nada.

---

<sup>199</sup> Lacan, Jacques, *Seminario IV*, cit, p. 196.

## El frío en la “piel”



**Ernest Chiriaka.** Esquire Magazine Illustration. *Ilustración de la Revista Esquire.* 1953

*En toda moda hay algo de amarga sátira sobre el amor,  
se hallan trazadas sin compasión todas las perversiones sexuales  
toma moda abunda en resistencias ocultas contra el amor.*

Walter Benjamín, El libro de los pasajes



El masoquista armoniza la máquina inorgánica de su cuerpo con la pasión por las pieles:

“La rodeé con mis brazos ciñéndola. Y le expliqué mi pasión por las pieles: siempre dí muestras de esta predilección. En naturalezas nerviosas como la mía, la piel ejerce un efecto excitante, estimulante, como casi todas las leyes físicas. Existe una creencia general que asocia las pieles con la belleza y el poder. Los más grandes pintores las destinan en sus cuadros a las más impresionantes bellezas. Rafael o Tiziano en muchos de sus cuadros utilizan como fondo una piel oscura: en el primero resaltando las excelsas formas de la Fornarina, en el segundo protegiendo el cuerpo de su amante”.<sup>200</sup>

El personaje literario del austríaco Sacher-Masoch elabora un culto en torno a la piel de la marta cibelina, una de las pieles más caras que existen, patrimonio exclusivo hasta hace bien poco de la nobleza europea.<sup>201</sup>

La piel, quizás el primer material usado para vestirse, proviene, al igual que la seda, de un acto de crueldad. Su origen sangriento es defendido por los artesanos peleteros que consideran un arte el trabajo sobre el visón, el castor, el armiño, el gato lince o la marta cibelina. Estos materiales alcanzan su belleza cuando son tocados por sus manos experimentadas. La piel remeda el placer de la caza y el gozo de embellecerse con un trofeo.

La barroca *Venus de las pieles* muestra la fuerza orgánica del vestido frente al maquinal frío masoquista. Un elemento que proviene de la crueldad, y vuelto bello, participa de la escena cruel. La única cláusula que el Sr. Séverin de Kusiemski exige a la Sra. Wanda de Dumaiev para convertirse en fiel esclavo es que ella ‘se comprometa a vestir pieles siempre que le sea posible, y sobre todo cuando se muestre cruel con él’.

“Las pieles, en efecto, despiertan sentimientos de dominación en ella y de sumisión de él, y eso es lo que Séverin de Kusiemski, convertido en el esclavo Gregori, ansía y busca sin remedio.”<sup>202</sup>

---

<sup>200</sup> Sacher-Masoch, Leopold, *La Venus de las pieles*, publicado en Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch & Sade*, Editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1969.

<sup>201</sup> Como cuenta Yvonne Deslandres, en Rusia, proveedora de pieles preciosas, desde la Edad Media, debía pagarse un impuesto al zar para poder usarla. En *El traje..* cit, p. 86.

La piel usada en la mujer, tanto para exaltar las formas como para protegerla, se torna especularmente un punto de tensión que refuerza el par dominante/dominado.

La mujer que usa las pieles es una “mujer verdugo”, descrita por la tríada fría-maternal-severa, o también como glacial-sentimental-cruel. “Su sensualidad es sustituida por esta sentimentalidad suprasensual; su calor, su fuego, por esta frialdad y estos hielos; su desorden por un orden riguroso.”<sup>203</sup>

La piel aquí es objeto de torsión, lugar de la reversión: *se usa para no calentar*.

Masoch, voluntario, sacrificado servidor, retrata así a la aburrida y contratada señora:

“Su cabeza era admirable a pesar de los ojos muertos y petrificados, pero esto era todo lo que yo podía ver de ella. La sublime criatura había envuelto su cuerpo de mármol en una gran piel y se acurrucaba como una gata, tiritando.”<sup>204</sup>

Colocada en esta escena, la piel es un material que no cumple la función utilitaria o simbólica que tendría en una cultura: calentar, arropar, alojar, como testimonio del lazo social. Está lejos de ser aquello que las mujeres de la generación de nuestras madres obtenían alrededor de sus cuarenta años, de sus esposos. El tapado de piel era un don recibido como signo de su lugar social y marital.

Acudimos nuevamente a nuestro querido Flügel: “El hecho de que nos protejamos tanto del frío como de la hostilidad mediante las ropas está relacionado seguramente con el hecho adicional de que tendemos naturalmente a simbolizar el amor y la amistad mediante el calor, y la animadversión mediante el frío. La “frialdad” es una metáfora universal para la falta de amor, tanto cuando hablamos de la frigidez sexual o del estilo frío de una persona, como, por otro lado, hablamos de una pasión ardiente o de un cálido abrazo... nuestros sentimientos de frío y calor son en gran medida, determinados inconscientemente por estas identificaciones psicológicas.”<sup>205</sup>

Así como sobre el brillo de la nariz que relata Freud se opera una reversión significativa, aquí se pervierte la función del objeto para suspender indefinidamente la meta sexual. La vestimenta peluda, el pequeño conejo desollado en un acto cruel, no es

---

<sup>202</sup> Gavarrón, Lola, *La mística de la moda*, Engloba, Valencia, 2003, p. 134.

<sup>203</sup> Deleuze, Gilles, *Sacher Masoch & Sade*, Editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1969, p. 46

<sup>204</sup> Sacher-Masoch, Leopold, *La Venus de las pieles*, cit. p. 3.

<sup>205</sup> Flügel, Karl, cit, p. 102.

testimonio amoroso ni preludeo erótico, sino refuerzo de una posición donde la frialdad glacial rompe todos los lazos y hace añicos al partenaire, incluida la condescendencia con su goce.

Asimismo, los canales de cable están plagados de programas donde las aburridas y bien alimentadas parejas norteamericanas despliegan actividades pseudo-masoquistas diversas, exponiendo sus razones “a cielo abierto”. Los materiales como el neoprene o el latex participan activamente, pero no como membrana protectora del cuerpo, sino como segunda piel que expone en reverberancia lo inorgánico de su cuerpo, su sentimiento congelado en la faz materna.

Porque la escena no permite un fondo, una alusión inconsciente, todo está allí, todo está cristalizado en una dimensión. La vestimenta no trata los bordes siendo metáfora erótica de la carne que permanece en segundo plano; aquí son los harapos de caucho, los verdugos textiles que propician el retorno de la carne.

**En cuero: el vestido encarnado.**



**Nicola Costantino- Human Furrier, Nipple Corset- Corset con pezones- 1999**

*Toda moda está en conflicto con lo orgánico.  
Toda moda conecta el cuerpo vivo con el mundo inorgánico.  
En el viviente percibe la moda los derechos del cadáver.  
El fetichismo, que sucumbe al sex-appeal de lo inorgánico,  
es su nervio vital.*

Walter Benjamín, El libro de los Pasajes.

Pedro Almodóvar es uno de los nombres de lo grotesco. En la magnífica película *Kika*, Victoria Abril encarna a una periodista que viste un traje-piel hecho de un latex acharolado, con los senos erguidos al aire, de los cuales chorrea sangre. y una cámara de video incrustada en la cabeza. A ella nada de lo humano la consterna en su férrea tarea de obtener una primicia. Ni la muerte ni la sexualidad pueden conmoverla. Todo es espectáculo. Este traje que diseñó Jean Paul Gautier modeliza cómicamente el retorno de la carne, que no tiene mucho de cómico y bastante de siniestro.

La piel se convierte en cuero cuando es despojada de su pelaje y sometida al curtido.<sup>206</sup> Esta es la actividad que suponemos realiza Nicola Costantino para componer sus obras, que se muestran entre la seducción y el espanto.

Se trata de una artista rosarina cuyo trabajo transita sobre los núcleos culturales de la ingestión y la vestimenta. Ha realizado una “colección” de zapatos, vestidos y carteras que aparenta estar hecha con piel humana. El “estampado” se detiene en particular en la iteración de sus orificios y accidentes: tetillas, anos, ombligos. El ojo inquieto del espectador de tal vidriera transmite un malestar propio de lo indefinido, mientras se pregunta: ¿de qué estará hecho ese tapado?

“A partir de este punto todo entra en una zona inquietante que comienza con la percepción del color (de la piel), sigue con la textura (de la piel) y luego se hace más denso cuando se advierte las huellas de “diseño” que pautan cada prenda.”<sup>207</sup>

Costantino reproduce al infinito el fragmento del cuerpo recobrando su topografía. Pone en primer plano sus trozos y muestra de qué estamos hechos.

“Hay algo que inesperadamente une a Dior, a un gaucho y a un cuerpo humano”<sup>208</sup>, pero no en forma sucesiva, como un proceso que cumple los pasos de la cadena productiva (materia prima, manufactura y diseño, venta, cuerpo que viste), sino simultáneamente en una superficie donde colapsan horrorosamente todos los tiempos y sus registros.

---

<sup>206</sup> Deslandres, Yvonne, *El traje*, cit, p. 88.

<sup>207</sup> Lebenglik, Fabián, “Nicola Costantino: Arte del consumo”, en *Catálogo de Nicola Costantino*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 2001, p. 18.

<sup>208</sup> Herkenhoff, Paulo, “Nicola Costantino” en *Catálogo*, cit, p. 23.

Sus indumentaria es bella y ominosa a la vez,<sup>209</sup> retorno de aquello que no ha caído bajo el mando de la represión, sino que ha quedado suprimido y vuelve a flote. Este procedimiento “... deshace irónicamente el juego de sustituciones”<sup>210</sup>. La indumentaria no se presenta como un objeto de arte, metáfora de un cuerpo prometido al conflicto entre sujeto y mercado, sino como lugar de mostración de la descomposición visceral del objeto.

Melman plantea que como civilización hemos pasado del registro de la *representación* al de la *presentación*, de una economía organizada por la represión a una economía organizada por la exhibición de goce. Yo diría, por la fantasía de exhibición de goce, y por un llamado a filas a los voluntarios del goce. Analizando las muestras de artes necroscópicas que han prosperado exitosamente en los últimos tiempos dice: “Como parte de este ‘arte anatómico’, se trata ahora de buscar lo auténtico, en otras palabras, no ya un acercamiento organizado por la representación, sino ir al objeto mismo. Si seguimos por esta vía, lo que marca esta mutación cultural, es este borramiento del lugar de ocultamiento propio para cobijar lo sagrado, es decir, aquello que sostienen tanto el sexo como la muerte”.<sup>211</sup>

Orlan, la artista francesa, es la que actualmente lleva al extremo esta presentación del objeto. Protagonista de su propia obra, convierte su cuerpo en superficie sobre la cual pueden operarse cambios quirúrgicos, haciendo *performances* de tales actos.<sup>212</sup>

Las intervenciones se realizan con anestesia local ante fotógrafos y cámaras que transmiten en tiempo real una escena minuciosamente planificada. El staff quirúrgico lleva trajes de diseño, Orlan usa máscaras, disfraces o lee poesías de Artaud o Kristeva. Entre las varias operaciones se ha injertado pómulos de siliconas pero en los extremos de su frente y planea implantarse una nariz como la de los griegos también en ese lugar del rostro.

---

<sup>209</sup> Carlos Kuri habla de “estética de lo ominoso”, en *Estética de lo pulsional, Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*, Ed. Homo Sapiens y UNL editora, Santa Fe, 2007, p. 193.

<sup>210</sup> Ibidem, p. 193.

<sup>211</sup> Melman, Charles, *El hombre sin gravedad, Gozar a cualquier precio*, Entrevista con Jean-Pierre Lebrun, UNR, Rosario, 2005, p. 21.

<sup>212</sup> [www.orlan.net](http://www.orlan.net)

Desde los principales museos del mundo ha mostrado su cuerpo desgarrado y sangrante en versión multimedia.

Una nueva Frankenstein autopoiética que trata su cuerpo como un objeto manipulable con la excusa feminista de mostrar el tratamiento que la cultura consumista da a las mujeres.

Dice un crítico “anónimo”:

*“La artista no acepta renunciar a nada, quiere convertirse en su propia madre y en su propio producto, demuele la frontera de los sexos, niega la falta, no hay carencia, ni muerte... Calla el dolor, la impotencia, la humillación de ser uno más de los millones de seres anónimos que pueblan este planeta.”*<sup>213</sup>

A propósito del dolor, ella dice olvidando la diferencia entre los sexos: “¿Sobre si tengo dolor en mis intervenciones? No. Estoy totalmente en contra del dolor, es un viejo problema; siendo mujer siento totalmente ridículo el dicho (bíblico) de Debraux: 'Parir en el dolor'. En nuestra época tenemos la posibilidad de eliminar el dolor. Y es lo que realizo en mi trabajo: les pido a los cirujanos no recibir ningún dolor, no creo en el dolor como redención ni como purificación.”... “Yo estoy muy lejana al concepto de la descalificación del otro, a la estandarización impuesta, porque uno puede hacer lo que quiera con su propio cuerpo”.<sup>214</sup>

Una indolente posición frente al dolor, la sexualidad y la muerte, disfrazada de arte. Coloridas “mise en scène”, adornadas de disfraces y palabras, no logran velar (tampoco es su pretensión) la carne abierta que produce una dramática caída de la metáfora, donde las resonancias simbólicas son violentamente desplazadas por los injertos, invasión de un cuerpo en el que la letra resulta extranjera. La época aúna arte y moda en no querer saber nada sobre la muerte, en burlarse de ella a través de la perturbadora eternización de lo efímero, como ya lo presagiaba Benjamín.<sup>215</sup>

Otra vez aquí estamos lejos del objeto como representación que alude a otra escena, tampoco se trata de fetichismo, sino de lo contrario: “...la percepción en el objeto de algo en-sí, independientemente de lo que podría repugnar como procedimiento

---

<sup>213</sup> <http://anonima.blogspot.com/archive/2006/02/16/orlan>

<sup>214</sup> [www.jornada.unam.mx/2005/07/04/informacion/83\\_orlan.htm](http://www.jornada.unam.mx/2005/07/04/informacion/83_orlan.htm)

<sup>214</sup> Benjamín, Walter, *El libro de los pasajes*, cit.

<sup>215</sup> Kuri, Carlos, cit, p. 193.

secreto.”<sup>216</sup> En este caso nos preguntaríamos neuróticamente acerca de cómo está hecho el traje, o si la intervención quirúrgica es una escena real o ficticia.

Espero no equivocarme al pensar estas versiones del cuero/piel humano como algo similar al uso del cuerpo/piel en las perversiones. Al igual que la membrana de látex, no funciona como superficie proyectiva que da consistencia al cuerpo, sino como parte que es el todo, al modo del látigo o del filoso zapato aguja. Un sacrificado engaño que muestra que lo vivido como placer o libertad no es otra cosa que un obediente “estar al servicio del Otro”.



## Capítulo 6. El vestido desarmado



Antonio Berni- Ramona Adolescente- 1976.

*Sería mejor que alguien pudiera habitar la ropa,  
la prenda (...) Es una cosa así...  
suspendida como el vestido.*

Jacques Lacan- Presentación de enfermos- Brigitte B.

El cuerpo vestido con una indumentaria que fabrique los bordes y los de a ver, es un cuerpo erótico. Ese cuerpo, por la operación identificatoria que inaugura el espejo, se torna ubicable dentro un lazo social con otros. Los otros son prójimos, seres próximos.

Lo opuesto a esta cercanía es el cuerpo desnudo, en una desnudez sin tratamiento, como los prisioneros de campos de concentración o de guerras, donde se los despoja de su vestimenta para deshumanizarlos, aniquilar su singularidad, su nombre, su existencia en la cultura. Los psiquiátricos muchas veces presentan este tipo de operaciones sobre el cuerpo, inermizando las expresiones singularizantes que puedan aparecer. Esta situación extrema propicia la acentuación de ciertos rasgos que en las psicosis son característicos.

### **“La pequeña blusa que uno plancha”**

He encontrado varias formas en que las psicosis y las vestimentas intentan dialogar:

En pacientes mujeres internadas que he tenido la oportunidad de atender, aparece el reclamo permanente por tener sus cosas, su lugar, con poder usar su propia ropa. También la queja constante de que les falta ropa, de que alguien se las ha robado, o no están bien vestidas, con la consecuente y permanente pregunta acerca de cómo se ven. Es una demanda incesante que va más allá de las condiciones institucionales a las cuales están sometidas, las cuales refieren por ejemplo a que no tienen un espacio mínimo propio para guardar sus pertenencias, o que la ropa que usan es intercambiada indistintamente por el personal para realizar las tareas de aseo y vestido más fácilmente.

Muchas veces la vestimenta tiene un lugar de necesaria ortopedia. Las enfermeras del Hospital Roballos de Paraná, cuentan una historia varias veces repetida. Llegan allí indigentes traídos por la policía. Seres que han hecho de la calle su hogar, deambulando su vida entera. En una acción samaritana e higienista se les quita la ropa que han llevado puesta durante años como una segunda piel y se los baña. Ante este pequeño acto de “bien” se produce la muerte del desnudado. El desnudo ha sido devastador, al derrumbarse lo que constituía su hogar. La ropa en este caso era más que un adorno, o una protección contra el frío o la vergüenza.

¿Había un cuerpo allí debajo de los harapos sucios?

La vestimenta no es aquí metáfora que hace cuerpo, sino lo que desnuda el hecho de que allí no hay cuerpo. Muestra la endebles de la imagen que lo aparenta.

*Señorita B.: – A mí me gustaría más vivir suspendida*

*Dr. Lacan: – ¿Le gustaría vivir suspendida? Explíqueme.*

*Señorita B.: – Usted piensa tal vez en un vestido suspendido... Me gustaría vivir como una ropa. Si fuera anónima podría escoger la ropa en la cual pienso... vestiría la gente a mi manera. Soy un poco un teatro de marionetas. Me gustaría mucho tirar de los hilos pero creo que encontré alguien más fuerte que yo (...) Usted tiene una posición de superioridad en relación a mí. Usted representa a la ciencia, a las grandes cosas. Yo represento la vida de todos los días, la pequeña blusa que uno plancha.*<sup>217</sup>.

Los vestidos no cumplen el papel de configurar una imagen del yo consistente, un doble especular muy cercano, y el sujeto es una pequeña y suspendida blusa, sin puntos de amarres, librada a merced del viento. En el mismo movimiento, la construcción del otro como semejante se ve obturada: “*vestiría la gente a mi manera*”. Aquí los vestidos parecieran tener la función contraria, no cubren, no muestran, no sostienen ninguna imagen virtual. La ropa aparece como objeto sobre el cual se trama la persecución:

*Señorita B.: – Tenía conciencia de que me estaban siguiendo. Cuando llegué a Laborde, el médico, Danielle Sabourin, ella no es de la Asistencia Social, ella apuntó síndrome persecutorio. No era cierto, yo no presentaba un síndrome, yo era realmente perseguida. Cuando me paseo en la calle hay gente que me hace señas. Vi a una persona que había tomado mi chaleco para perseguirme, para ver como yo me aferro a mi pasado.*

*Dr. Lacan: – ¿Su chaleco, su verdadero chaleco?*

*Señorita B.: – Mi chaleco de veras. Lo reconocí. Lo reconocí porque ya no hacen ese modelo, ya está pasado de moda. Lo había comprado en la Redoute o en los Tríos Suisses, en un catálogo se reconoce muy bien a mi chaleco. No llegué totalmente por azar a Caen, a París. Es por azar porque la gente me lo decía. Me decía ¿qué es lo que la gente quiere de mí? Es por eso que yo quería saber. Todo lo que concierne a mi enfermedad me gustaría saberlo, necesito saberlo.*

Ese pequeño trozo de tela propio, pasado de moda, le es quitado como signo del reinado persecutorio. El Otro traslapado en lo que no funciona del semejante (como signo de amor o de lazo) relanza la pregunta, y obliga al sujeto a contestarla: “¿qué quiere de mí?”

---

<sup>217</sup> Presentación de enfermos a cargo de Jacques Lacan, Hospital Sainte-Anne París, 9 de abril de 1976, Traducción Alain Huete, Revisión traducción: Inés Ramos, Coordinación: María Cecilia Jáuregui Lorda, inédito.

## “No tengo qué ponerme”

María Fernanda tiene problemas con la ropa y los colores<sup>218</sup>. Por un lado dice tener miedo a que en la calle la vean desnuda, aunque esté vestida, los hombres pueden desnudarla literalmente con la mirada: “Me molestan las miradas de los hombres” Por otro lado, tiene problemas con los colores, si está vestida de un color y se acerca a un objeto del mismo color, piensa que se funden. Ella había salido con un muchacho que había terminado en decepción. Dejó de salir con él “porque me preocupaba la ropa, los colores de la ropa. Pensaba que no tenía ropa para combinar, los colores de la ropa. Como que él no me iba a querer por la ropa”.

No obstante, después de esto, ella volvió a salir, porque su hermana salía, la cual le decía adelante del muchacho “*ese vestido es mío*”. La dificultad para salir con hombres viene de que no encuentra la ropa que combine. Tiene qué ponerse pero “no es igual a la de los demás. Es como si usara la ropa de extraterrestre... me viene la idea esa.”

Cuando sale en busca de alguien con quien casarse, aparece el problema de la ropa, los colores, las prohibiciones (de escuchar la radio, de mirar TV) “Me da miedo vestirme para salir”, aunque tiene ropa linda “No es cuestión de ropa, es algo más. Es un círculo vicioso. No tengo ropa, me miran, me desnudan porque no tengo ropa.”

La fraternidad es lugar de ominosa intimidad, de agresiva intrusión, como también aparece en la paciente entrevistada por Lacan:

*Dr. Lacan: – Esta historia del chaleco que le robaron ¿usted lo reconoció sobre otra persona? ¿cuándo pasó?*

*Señorita B.: – Muy exactamente hace una semana. (...) Creo que ella me conoce. Ella conocía mi historia de todas maneras. Si ella no hubiera conocido mi historia no hubiera llevado mi chaleco, porque ella lo robó.(...) Claro. La gente entró en mi casa y abrió la maleta, y tomaron todo para alarmarme, para molestarme, para turbarme. Querían tomar todas mis cosas, todo lo que valía más caro. Creo que tomaron el chaleco, es todo.*

---

<sup>218</sup> Presentación de enfermos que relata Mariel Alderete de Weskamp, en *Lo entrañable...* cit, pp 131-137.

En la psicosis nos enfrentamos a un cuerpo que no ha podido extraer el primer *incorporal*<sup>219</sup>, la falla es a nivel de la primera identificación. Hasta el momento del brote el sujeto parece tener un cuerpo, habilitado en toda la secuencia que inaugura el registro imaginario: se conoce en el espejo, tiene relaciones con sus semejantes, pero desde una precaria imagen real, que no ha entrado francamente al registro de la identificación, sino que funciona como una mimesis, una copia, que convierte al cuerpo en bufón especular:

- “*Soy un poco un teatro de marionetas.*”
- “Es como si usara la ropa de extraterrestre... me viene la idea esa.”

Los colores que se funden, y la extensión sin corte entre desnudez y vestimenta hacen a una continuidad insoportable, una amenaza constante. “*El vestido es mío*”, escucha María Fernanda de su hermana. “*Si ella no hubiera conocido mi historia no hubiera llevado mi chaleco, porque ella lo robó*”, asegura con certeza Brigitte B. Pareciera que es un pedazo de su cuerpo el que le han quitado. ¿No vienen tal vez a llenar el lugar adonde no hay imagen virtual? Los “vestidos” son de las otras, ellas sí tienen las cubiertas necesarias que completan la imagen de un cuerpo. Así comprendemos esta pregunta imperiosa de las internadas “¿cómo me veo?”, “¿estoy linda?”.

Como señala Silvia Amigo, hay un uso distinto de lo imaginario que se realiza a través de “prótesis imaginarias” que no implican el desarrollo de un verdadero cuerpo, que ha pasado por las tres identificaciones adquiriendo su consistencia, y por lo tanto, por la negativización del objeto, que permite jugar con la ausencia-presencia fálica. “En estas prótesis el psicótico tiene una creencia total, profesa una adherencia profunda. Ningún neurótico tiene tal creencia en su imaginario. Estas prótesis “revientan” de modo espectacular: el sujeto, durante el brote, puede creer verse el esqueleto, o bien sus órganos internos o, tal como sucedió con Schreber, tener certeza de ser un cadáver leproso; teme mancharnos con las salpicaduras de su líquido amniótico; la imagen especular le resulta ajena u horrorosa”<sup>220</sup>.

---

<sup>219</sup> Cfr. Supra “Las tres consistencias corporales”.

<sup>220</sup> Amigo, Silvia, *Clínicas del cuerpo*, cit, p. 126.

Pasado el reviente, sólo queda para el psicótico fallar en componer algo de lo trágicamente estallado, en un intento incesante y una errancia sin tregua. La vestimenta, sobre todo en las mujeres, intenta un diálogo, una ligazón de la pulsión acéfala y criminal. Ese simulacro en que se erige, copia gastada por el uso, no es ni más ni menos que una representación fiel del caos pulsional. El aseo diario y la repartición de ropas anónimas en el hospicio conspira contra este intento restitutivo.

La cubierta imaginaria es insuficiente, no hay con qué responder, por ejemplo, al requerimiento sexual de un hombre. No hay cuerpo sin vestimenta, no hay vestimenta sin doble, no hay doble sin la mirada amorosa del Otro, porque ella(s) “No se hace la menor idea del cuerpo que tiene para meter en este vestido. No hay nadie que pueda deslizarse para habitar el vestido. Es un trapo. Ilustra lo que llamo la apariencia. Es eso. Hay un vestido y nadie para meter adentro. Solamente tiene relaciones existentes con ropas.”<sup>221</sup>

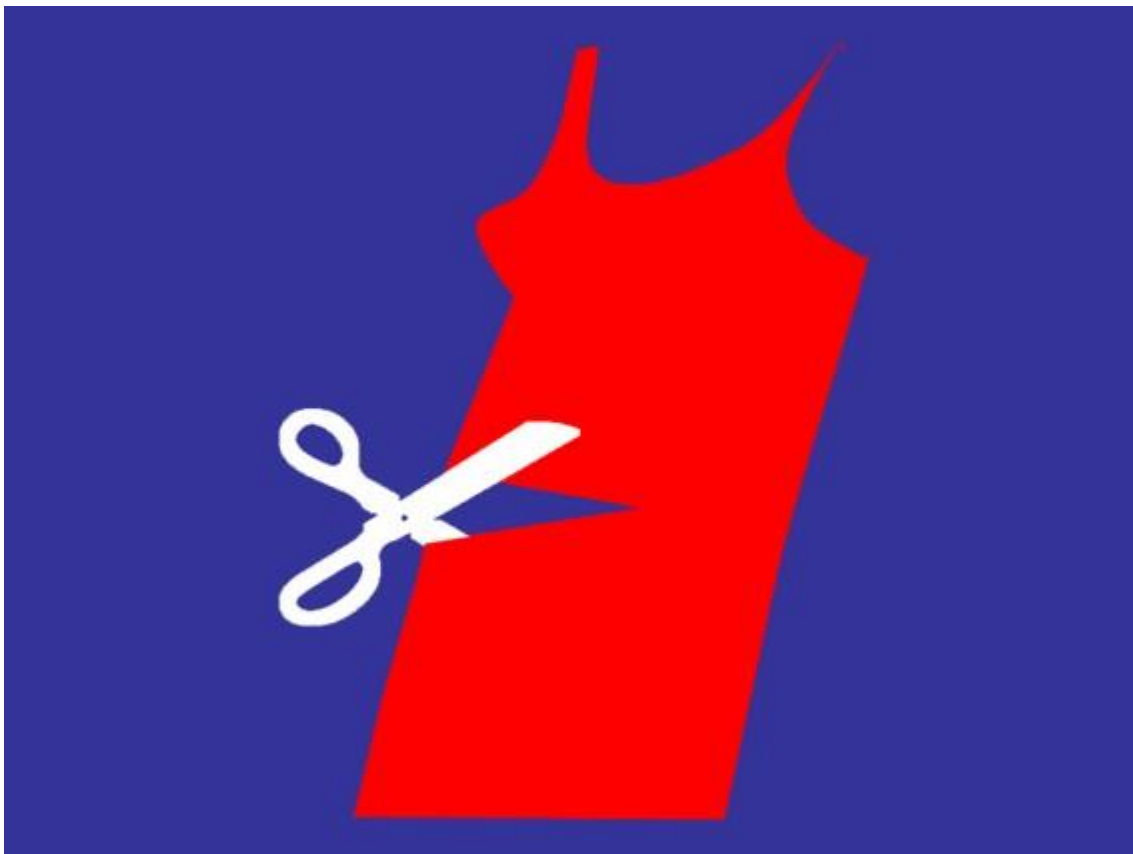
“Ahora es la ropa del asilo”, remata Czermak<sup>222</sup>. En un asilo francés y en el psiquiátrico entrerriano o el porteño, estas mujeres quedan por fuera del tiempo, y por lo tanto del cuerpo y del amor, porque *la ropa no combina, no tienen qué ponerse*, sabiendo que *“no es una cuestión de ropa, es algo más”*. Como Ramona adolescente, eternizada por Berni, las ropas son incongruencias textiles y ellas sus marionetas. Porque les falta un cuerpo para meter en el vestido, son el trapo que el Otro ha usado para untar su goce.

---

<sup>221</sup> Presentación de enfermos a cargo de Jacques Lacan, Hospital Sainte-Anne, *cit.*

<sup>222</sup> *Ibídem.*

### **Tercera Parte: Corte y confusión**



*No le sienta bien al hombre entrado en años seguir  
la moda ni en su forma de pensar ni en la de vestir.*

Johann Wolfgang von Goethe

## Capítulo 7: Los patrones de la moda.



Paris Fashion Parade- Desfile de modas en París- 1946

*Hacer de la moda una industria es un arte.*  
Giorgio Armani



El primer período de la historia del traje, que va de la prehistoria a finales del S XIV, muestra a la ropa como signo de clase social o posición de quien la lleva<sup>223</sup>. La moda se irá perfilando cuando surja el traje personalizado, junto con un traje claramente diferenciado según los sexos, a partir del S XIV. Prosperan en el Renacimiento los talleres textiles, y la artesanía del bordado, y las vestimentas se vuelven cada vez más exaltación de gustos personales y valores individuales. Los vestidos se ciñen, y los bordes se configuran. Corsés y miriñaques impiden cualquier actividad física y vuelven a las mujeres propensas a los desmayos... en público. Los hombres no se quedan atrás en afeites, maquillajes y puntillas. Su traje empezará a uniformarse recién a principios del S XVII, tomando un siglo más tarde el corte sencillo y monocromático que conocemos actualmente.

A partir de la Revolución Francesa, las leyes suntuarias de la nobleza –que impedían la propagación del uso de lujos textiles y joyas a la plebe- son sustituidas por los impuestos de la burguesía. Los vestidos sueltos y livianos son los elegidos, acorde al naturalismo rousseauiano. Un detalle llama mi atención: el vestido de esa época, romántico y clásico a la vez, confeccionado de una tela volátil y efímera, era aceptado si podía deslizarse íntegro dentro del orificio interior de un anillo.

La realización de la ropa ‘corriente’ para gente modesta comienza a principios del S XIX, al descubrirse formas de confección más mecanizadas. La invención de la máquina de coser data de la misma época<sup>224</sup>. A ella se le sumaron la máquina de cortar trajes (1846), la máquina botonera (1867), y otras que hicieron que la fabricación se acelerara ampliamente y pudiera llegar a más gente a precios accesibles.

Durante el S XIX comienzan en París las casas de moda que confeccionaban trajes a medida a las señoras, proporcionando del ajuar a las casamenteras, que incluía los vestidos para toda su vida. Pero el visionario que incluye un elemento irracional a los vestidos es Charles Frederic Worth. (1825-1895). Entusiasmado por el éxito que causaban los trajes que confeccionaba para su propia mujer, decide convertir esta manía en su oficio. Worth fue el primero en presentar los nuevos modelos sobre *maniqués vivas*, origen de los desfiles de moda actuales. No confeccionaba colecciones sino versiones personificadas del modelo propuesto, a pedido.

---

<sup>223</sup> Deslandres, Yvonne, *El traje*, cit.

<sup>224</sup> Aunque hay controversias al respecto, podemos situarla en 1830, por Thimonnier.

La figura del gran modisto confidente, conocedor del deseo de las mujeres, queda perfilada. La moda dependerá durante el S XIX de la decisión de unos pocos especialistas y surgirán las revistas específicas que publicitan sus creaciones. Los grandes almacenes que surgen a final de siglo comienzan a copiar los modelos. El S XX despierta con el nacimiento de la Alta Costura con sus nombres propios como Vionnet y Chanel, que más que inventora de formas lo fue de un estilo de vida. “Sus trajes son de los primeros que una mujer puede ponerse sin ayuda, ya que están concebidos precisamente para eso, sin las complicaciones inútiles del sistema de cremalleras utilizadas hasta entonces”.<sup>225</sup>

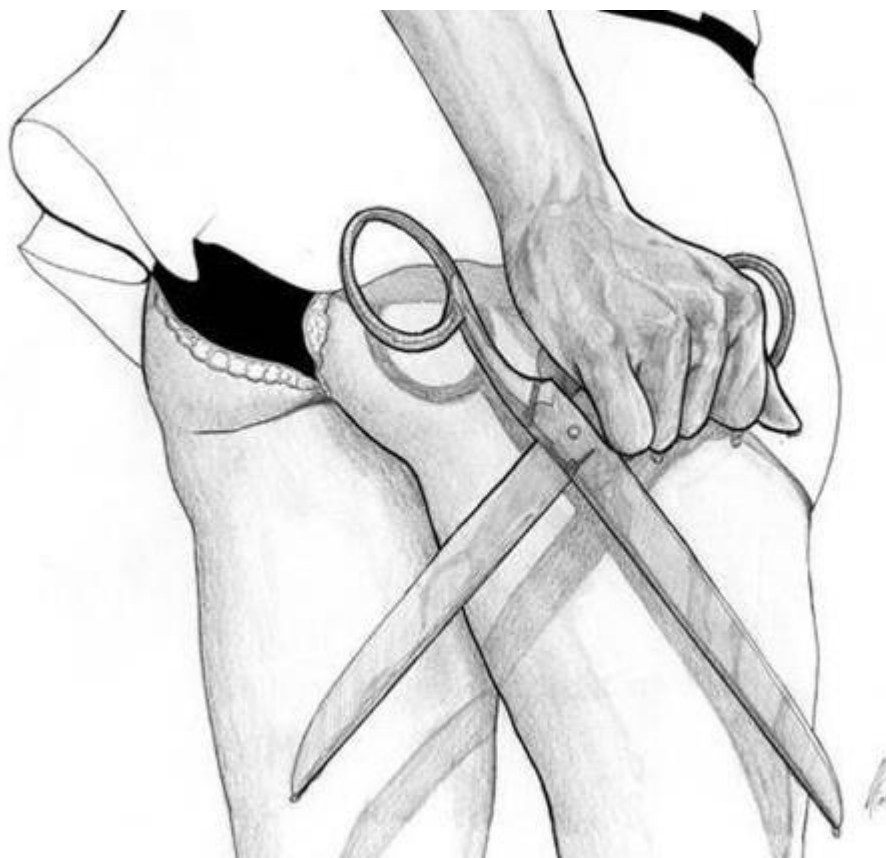
En el medio de su florecimiento, Flügel presagiaba un futuro que no encontró su realidad: una vuelta al naturalismo de la mano de menos usos del maquillaje y adornos, una caída de los semblantes que nos conduciría a todos a relaciones más francas y menos narcisistas entre los seres humanos.

En el período de entre guerras surge el pret-à-pôrtier: Pierre Balmain, Christian Dior y luego de la segunda guerra mundial, Balenciaga -el más prestigioso y misterioso de todos los modistos- y Courrèges. Ellos le devuelven a la mujer mediante sus creaciones la soltura y el movimiento.

---

<sup>225</sup> Deslandres, Yvonne, *El traje*, cit, p. 174.

## La compulsión a comprar



**Joel Herrera**

Fine Art and Illustration en HAPStudio- 2007

*No sé lo que quiero pero lo quiero ya.  
Sumo- Canción Lo quiero ya*

La moda hunde sus raíces en el renacimiento, se consolida en la modernidad junto a la revolución industrial, pero el gran sistema de la moda como industrialización y masificación del vestir es un fenómeno del S XX, donde se convierte en una columna necesaria del consumismo, operatoria del capitalismo que se basa en el consumo masivo de objetos fabricados en grandes cantidades. “El consumo máximo voraz y perpetuamente insatisfecho que alimentó la sociedad de masas, parecía haber tomado al

vestido como uno de sus objetos preferidos, por su posibilidad de efímeros cambios y su parentesco con la necesidad del parecer.”<sup>226</sup>

El objeto de consumo no es el objeto en sí con sus propiedades sino el signo del vestido, “o sea, esa forma eficaz de relación entre las personas y aquello que se ponen para cubrirse”.<sup>227</sup> Baudrillard vió en la moda, y la forma en que esta presenta los objetos, la columna vertebral del consumismo. Dice: “El ‘objeto’ dado, empírico, en su contingencia de forma, de color, de materia, de función y de discurso, o, si es cultural, en su finalidad estética, tal objeto es un mito. Este objeto no adquiere sentido ni en una relación simbólica con el sujeto (el ‘Objeto’), ni en una relación operatoria con el mundo (el objeto utensilio); no adquiere sentido sino en la diferencia con otros objetos, según un código de significaciones jerarquizadas. Esto solo, so pena de las peores confusiones, define el objeto de consumo.”<sup>228</sup>

La confusión tiene que ver con que los objetos se vuelven entelequias que en sí mismas pueden causar la seducción. No son ya vestimentas que nos invisten para volvernos seductores. Ellos son los que nos llaman y nos miran desde las vidrieras atrayéndonos en una pseudo sugestión materialista. El objeto “chupa” al sujeto que cree que ha obtenido estilo eligiéndolo.

Para decirlo en las palabras del poeta, cuando te regalan, por ejemplo, un reloj: “Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la tendencia de comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.”<sup>229</sup>

La moda, para el autor, será un compromiso entre la necesidad de innovar y no cambiar nada del orden fundamental.

Lipovetsky retoma el pensamiento de Baudrillard llevándolo a otros terrenos, donde se trata de valorizar el *placer* de la elección y el uso del objeto. Dice: “Lejos de aparecer como un vector de reproducción de las diferencias y segregaciones sociales, el

---

<sup>226</sup> Saulquin, Susana, *La moda, y después*, Instituto de Sociología de la Moda, Buenos Aires, 1999, p. 105.

<sup>227</sup> Saulquin, Susana, cit, p.105.

<sup>228</sup> Baudrillard, Jean, *Crítica a la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1989.

<sup>229</sup> Cortázar, Julio, “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”, en *Historias de cronopios y famas*, Cuentos Completos, Alfaguara, Buenos Aires, 1994.

sistema de la moda en expansión ha permitido, más que cualquier otro fenómeno, la continuidad de la trayectoria secular hacia la conquista de la autonomía individual.”<sup>230</sup>

La moda como dispositivo total ocupa entonces el lugar de forma de vida total, abarcando todo el ámbito del quehacer humano. “La “moda plena” es un dispositivo social que está al servicio de la temporalidad breve.”<sup>231</sup>

El consumidor sería entonces un ser que debe estar informado y atento para “elegir”, un centro de decisión permanente que flota en forma responsable por entre un mundo de múltiples objetos pasibles de ser comprados. La superselección se vuelve una oportunidad para la libertad, y el sujeto “dueño de su existencia privada y libre ejecutor de su vida”. La posibilidad de consumir emancipa y desestandariza, democratiza el gusto, y crea un individuo-moda, con lazos profundos, móvil y flexible, de gustos lábiles y cambiantes.

La publicidad trabaja sobre esta ficción. Es así como el lema de las tiendas internacionales IKEA, de decoración interior, dice: “Bienvenido a la República independiente de tu casa”. O una empresa española de joyas afirma en boca de una celebrity: “Yo diseño el mundo que quiero vivir... Chamilla, la joya que tu diseñas”.

Quizás podamos anudar esta confusión entre la determinación y la libertad en la elección, en una escena de *El diablo se viste de Prada*<sup>232</sup>. Este film recrea la biografía (no autorizada) de Anne Wintour, Directora de Vogue EEUU, una dama glacial a partir de cuya mirada y bostezos se timonea la moda internacional.

Se encuentran preparando la portada para la siguiente revista. Una asistente le alcanza dos cinturones del mismo color.

- *¿Cuál de los dos?*- pregunta.
- *Es una decisión diferente, son tan distintos*- responde Meryl Streep, en el papel de la directora de Vogue.

La nueva secretaria que contempla con incredulidad la seriedad de la escena, ríe imperceptiblemente. La dama de hielo detiene su quehacer, y le dedica una mirada penetrante.

- *¿Algo te hizo gracia?*

---

<sup>230</sup> Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.

<sup>231</sup> Díaz, Esther, *Posmodernidad*, Ed. Biblios, Buenos Aires, 2000, pp. 46-47

<sup>232</sup> *The Devil Wears Prada*, EEUU (2006) Dir: David Frankel.

- No, no, no, nada... A mí me parecen idénticos los cinturones. Todavía sigo aprendiendo sobre esto y...

- ¿"Esto"?... Ya veo. Crees que nada tiene que ver contigo. Vas a tu armario y escoges ese suéter azul abultado para decirle al mundo que te tomas demasiado en serio como para que te importe tu ropa. Lo que no sabes es que ese suéter no solo es azul. No es turquesa, no es ultramarino. En realidad es cerúleo. Y también ignoras que en, 2002, de La Renta hizo vestidos cerúleos y luego Saint-Laurent sacó sacos militares cerúleos. Necesitamos un saco aquí -dice mientras evalúa el vestido- El azul cerúleo -continúa- apareció en ocho colecciones distintas. Luego se filtró a través de los almacenes y acabó en alguna tienda barata donde tú, sin duda, lo sacaste de un canasto de saldos. Ese azul representa millones de dólares, muchísimos trabajos. Y es cómico que pienses que escogiste algo que te libera de la industria de la moda cuando estás usando un suéter seleccionado por la gente de aquí. De entre un montón de cosas...

Desde el psicoanálisis diríamos que el consumismo promueve la necesidad de munirse de objetos, según un discurso que comanda esa elección: el discurso Amo, y asentado exitosamente sobre el aparato desiderativo del sujeto. "La particularidad de este discurso, es que para establecerse como tal, su condición es la desconsideración del cada uno"<sup>233</sup>. Se habla de la "dictadura" de la moda, de las mujeres esclavas a lo que se usa.

¿Por qué esa atracción fascinante, extendida y definitiva por los objetos?

Por un lado, los objetos que se ofrecen nos salvan de enfrentarnos con el vacío que nos habita, que da causa al deseo. Los objetos de consumo tienen su lugar en el fantasma, los adornos, la vestimenta, consisten en ese lugar. El vacío no se contornea, no es un modo de cernir la Cosa, como en el arte; sino que se tapa, se tapona con un objeto impersonal producido en serie. "El paradigma mismo de la publicidad ha sido tradicionalmente, suscitar la identificación al Ideal en componenda con el objeto de

---

<sup>233</sup> Garibaldi, Haidée, "La seducción y lo seductor", en *Estudios sobre la Histeria, Cien años después*, Fundación del Campo Lacaniano, Ed. Kliné, 1996, p. 112.

goce, propiciar el deseo de dormir, y consolidar, en definitiva, el fantasma.”<sup>234</sup> Aunque debemos advertir al mismo tiempo de la velocidad inaudita que el mercado tiene para destituir ideales y sustituirlos de modo de garantizar el goce al sujeto.

Por otro lado la moda es un alivio, nos tranquiliza en el sentido de ejercer la “justicia social” del goce del vestir. Como tratamiento de la envidia va a evitar que el otro tenga más que yo, que no disfrute de ningún privilegio. La moda como propuesta social que quiere igualarnos es un tratamiento de la envidia antes que un tratamiento del deseo.

---

<sup>234</sup> Aleman, Jorge, “Benetton, el horror”, en *Lacan en la razón posmoderna*, Miguel Gómez Editores, Málaga, 2000, p. 181.

## El después de la moda



**Ernesto Bertani** – Haciendo juego- 1987.

Ahora sí, algunos anuncian la desarticulación del sistema de la moda como gran discurso único integrado, de la mano de la avasallante posmodernidad. La crisis de la representación, y la aparición de la fragmentación en el arte, en los estilos, en la arquitectura, en la música, en el cine, en los relatos, también recae sobre La Moda. Las ciencias, el arte y las formas de vida se fragmentan, se pluralizan, ya no es posible sostener una continuidad y un progreso integrado, ilusión de la modernidad, y el gran relato de La Moda se fractura.



Nos encontramos con que varios autores destacan que La Moda, en singular, ha dejado de existir. Ahora existen numerosas tendencias de moda, un mundo de ofertas diferenciadas.<sup>235</sup>

Saulquin anuncia la desarticulación del sistema de la moda y de su tendencia única como sistema autoritario: “Al decir que se desarticula el sistema, se alude al sistema de producción y consumo masivo instaurado después de la revolución industrial en 1860, y digitado de manera coactiva por la sociedad. No alude en cambio a la lógica de la moda que contiene el abandono de las vestimentas tradicionales estables, a favor de cambios de vestimentas tal como ocurrían desde el siglo XIV hasta el siglo XIX.”<sup>236</sup>

Son cambios que por sus características son focales, no masivos, pero que a su vez desordenan y alteran el autoritario mandato unificado de la moda. “Se organizarán modas descentralizadas, impulsadas o bien por individualidades, o bien por diferentes grupos cuya pertenencia implique estilos de vida y objetivos comunes compartidos.”<sup>237</sup> La sociedad posindustrial que ha masificado personas y homogeneizado objetos, se contraproduce a sí misma, en esta multiplicación de las tendencias que provocará lo contrario al efecto alienante buscado.

No resulta descabellado seguir esta idea si pensamos en que “... asistimos al final de una época, a una liquidación –en términos analíticos diríamos *liquidación colectiva de la transferencia*- lo que constituye la fuente de una libertad bastante notable... la transferencia en tanto que es susceptible de aplicarse a personas tanto como a bloques de saber.”<sup>238</sup> Una formidable libertad -como la planteaba Lipovetsky- “... pero al mismo tiempo, absolutamente estéril para el pensamiento. ¡Nunca hemos pensado tan poco! Esa libertad está ahí, pero al precio de lo que sería la desaparición, la *aphanisis* del pensamiento.”<sup>239</sup>

En estos múltiples movimientos que predice Saulquin, donde ya no confiaremos ni en nuestro gran modisto preferido, los nuevos materiales textiles y las tecnologías informáticas tendrán un lugar especial. Fibras y microfibras con resistencia mecánica, térmica, antisépticas, antimanchas, antideslizantes, alterarán los recambios estacionales

---

<sup>235</sup> Gavarrón, Lola, *La mística de la moda*, cit, p. 27.

<sup>236</sup> Saulquin, Susana, cit, p. 18.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>238</sup> Melman, Charles, cit, p. 17.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 31.

de nuestra indumentaria, siendo casi indestructibles y de larga duración. “Una creciente espiritualidad que potenciará la creatividad y permitirá el desarrollo de un diseño individualizado y personalizado... ya que en lugar de diseñar la vestimenta, cada uno jugará a diseñarse a sí mismo.”<sup>240</sup> No estamos lejos de la “república independiente de tu casa”, ¿será esto la “república independiente de tu cuerpo”? ¿qué tan cerca estamos de la singularidad si “se llegará entonces a la instancia de diseño total, a partir de la posibilidad de un cuerpo desnudo frente a un ordenador”<sup>241</sup>? ¿Será una nueva versión del futurismo que nos presenta la existencia sin ataduras, como lo hubo en todas las épocas –y que sólo habla de los fantasmas actuales-? ¿Hay vestimenta sin ficción, sin lazo, sin pasión, sin pensamiento, sin idealización, sin malestar en la cultura?

---

<sup>240</sup> Saulquin, Susana, *cit*, p. 20.

<sup>241</sup> *Ibidem*, p.20.

## Capítulo 8. La confección de un estilo.



Ignacio Díaz de Olano- *La modista*- 1905

*La naturaleza proporciona el rostro de los veinte años. La vida modela el rostro de los treinta. Pero el de los cuarenta tiene que merecérselo una misma. A los cincuenta años, una mujer, es responsable de su rostro.*

Coco Chanel.

En el film alemán *¿Soy linda?*<sup>242</sup> nos encontramos con una discreta mujer que vuelve a su casa después de un día de trabajo. De pronto se topa con una vidriera sofisticada, un sweater rojo *la mira*. Ella entra, se lo prueba con vergüenza, y de pronto la prenda le habla. Escucha: “Que bien te quedo”, “Llévame, te voy a querer”, “Has visto qué suave que soy”, y cosas por el estilo. Ella se siente otra. En medio de una tienda suntuosa, se recrea la escena íntima del acto de vestirse: una mujer frente a un espejo probando una prenda mira su silueta. Correrá a su casa para buscar el dinero que necesita para que sea suya esa promesa de amor, donde se encuentra con su marido, que le requiere con vehemencia sus obligaciones maritales. Contra reloj, y con el corpulento hombre jadeando encima, cuenta los minutos que faltan para que la tienda cierre y ese sweater termine siendo de otra.

Las mujeres pasean por las galerías, los shoppings y las calles como cualquier *flâneur*, espían las vidrieras como ciudadinas sin rumbo, compran con recato o consumen impulsivamente, se pierden en las rebajas, agotan su presupuesto en pos de ese Único par de zapatos que las hará feliz. Pero luego, en el interior de su casa, y sin el ruido de los autos, ni la ceguera de la luz, ni la fragancia del aromatizador que inunda los comercios, se encuentran con su guardarropa, con su espejo, con el ritual íntimo del vestirse. Cada una de ellas se recuesta en su cama y sueña... e inventa su propia gramatología.<sup>243</sup>

¿Es la composición de la vestimenta una especie de sueño? Puede una mujer inventar su propia gramatología hecha de “haces asociativos” textiles?

El triángulo íntimo que forman el armario, el espejo y el cuerpo es la frontera donde la dictadura de la moda se detiene. Allí el abanico de dichos confirmatorios o destituyentes de su cuerpo se abren paso como un calidoscopio de su historia. “Abrir el armario es, además de intuir un tipo de vida, acercarse a su concepción de estilo.”<sup>244</sup>

Esa es la brecha que la sociología de la moda no alcanza a vislumbrar, planteando tendencias y futuros masivos o focales. “Todas las tentativas de canalizar las opciones de una mujer que quiere comprar ropa, tropiezan con el deseo de ésta de

---

<sup>242</sup> Bin ich schön? (1998), Directora: Doris Dörrie.

<sup>243</sup> “Quien sueña inventa su propia gramatología”, dice Jacques Derrida, “Psyché: invenciones del otro”, en AAVV *Diseminario, la deconstrucción, otro descubrimiento de América*; XYZ ediciones, Montevideo, 1987.

<sup>244</sup> Gavarrón, Lola, *La mística de la moda*, cit, p. 131.

singularizarse, aún dentro del movimiento de moda.”<sup>245</sup> Entre la compulsión a comprar ropa que propicia el consumismo y el confeccionarse las vestiduras, que es central en el acto de vestirse hay una fisura donde puede pensarse la conformación de un estilo de cada una.

Christian Dior decía que ninguna mujer sabe vestirse antes de los treinta años, Autorizado en las decenas de muchachas que habían pasado por su *maison*, sostenía que el estilo es algo que no se produce espontáneamente. Curiosa edad a la que Freud atribuía “rigidez psíquica” en aquellas que no habían pasado por el diván. El estilo es producto de una larga conquista, cuando “has recorrido un largo camino, muchacha”, como decía la mítica publicidad de Virginia Slims. Yo diría, porque has desandado tus marcas más íntimas, deconstruido los decires y miradas sobre tu cuerpo y dado vuelta por el revés tus pasiones..

Sabemos que el estilo, en el sentido que estamos tratando de despejarlo, no se reduce solamente a un saber sobre la vestimenta, como se lo conoce en el sentido común; es un estilo femenino en la efectuación de la estructura, pero al mismo tiempo, en las mujeres, **no es sin las vestimentas.**

No planteo que la femineidad ocupe una “estructura” diferente a la del hombre. Los dos sexos comparten las estructuras clínicas (neurosis, psicosis, perversión), pero la femineidad incorpora un “estilo de efectuación del núcleo conflictual [entre prohibición y deseo], agregándole la *deshicencia*”<sup>246</sup>. Assoun trae ese término para tratar de precisar de qué se trata este matiz femenino en las estructuras. La deshicencia es cuando se abre espontáneamente la parte de la planta o flor para que salga la semilla o polen. Según mi entender alude a ese costado abierto, ese lado inconsistente que la mujer intenta “coser” imaginariamente en forma incesante, una sutura entre los bordes del *querer* y del *desear*.

Es por ello que el estilo hace camino al andar por estas dos tierras: La pasión por la madre y el amor por el padre.

En la vestimenta del vacío que la mujer emprende desde niña frente al espejo, se tratará de lograr un producto sublimatorio de aquello que hará con lo arcaico de sus

---

<sup>245</sup> Deslandres, Yvonne, *El traje...* cit, p. 294.

<sup>246</sup> Assoun, Paul-Laurent, *Freud y la mujer* cit., p. 161.

primeras marcas. Marcas a fuego, fundadas en la intensa pasión de la niña con la madre en el período preedípico.

“Así como el estilo es pensado en la escritura como una operación de sublimación, el estilo femenino puede considerarse como el resultado de operaciones sobre las marcas dejadas por la relación niña-madre. El estilo de la mujer se caracterizará, en definitiva, por lo que ella pueda hacer con esas marcas, tanto en su tránsito por el Edipo y su amor al padre, como en la posición que adopte en relación con el descubrimiento de las diferencias sexuales anatómicas, es decir, frente a su propia castración. Dicho de otro modo, el estilo de la mujer se definirá por lo que ésta pueda hacer con las marcas dejadas por su encuentro con el deseo materno.”<sup>247</sup>

Dijimos que esa relación produce un resto no absorbible por el deseo, al que llamamos “querer-mujer”. Lo que hace que las mujeres no estén todas del lado fálico, o sea, del lado del deseo. Esto hace a una pasaje por la experiencia de la castración diferente a la de los hombres.

En ellos, la preocupación reside en las órbitas de lo social y el poder, en las mujeres el trabajo y el costo sublimatorio está puesto en la exigencia de trabajo tendiente a constituirse un estilo. Como señala Assoun, siguiendo a Freud, la castración hace a un diferente ordenamiento entorno a la libido y su función. Es un hecho que la finalidad sexual del varón está facilitada por la agresividad, lo que hace a su libido “...independiente del consentimiento de la mujer”<sup>248</sup>. Por su agresividad y por no estar pendiente de la consideración del otro sexo, tiene una suerte de “libertad” en la disposición entre libido y función. Es decir, la libido es “naturalmente” masculina, se “adapta” más fácilmente a la funcionalidad fálica. En cambio, en la mujer, habría un forzamiento de la libido a partir de la función femenina, una presión, una torsión, un punto de deshiciencia funcional, que “... da a la libido toda su potencia de irreductible ‘salvaje’, allí donde, en el hombre, la libido sería regulable por la función”<sup>249</sup>.

En la bellísima película *Marie Antoinette*, de Sofía Coppola<sup>250</sup>, la niña-princesa elige su atuendo entre un mundo de plumas y telas con sus amigas:

---

<sup>247</sup>Colovini, Marité, *Lo femenino en la clínica*, cit, p. 96.

<sup>248</sup> Ibidem, p. 131.

<sup>249</sup> Ibidem.

<sup>250</sup> EEUU, Año 2006.

– *¿Te gusta esta?, les pregunta, incluso con un collar.*

*No, quizás el blanco.*

– *¿No lo tienes en blanco?* Pregunta a su estilista, mientras un perro lame exquisitos pasteles apoyados sobre un cojín.

– *¿Me gusta este!* -Unos zapatos plata con ribetes azules- *¿Te gusta?*

El consejero, que presencia la escena, tose:

*¿Madame, ha leído las modificaciones de nuestra constitución?*

– *No, aún no,* dice probándose un corset celeste- *¿Puedes contarme?*

*Las reformas hechas por el rey están causando inconvenientes entre Rusos y Austríacos, lo cual causa malestar a nuestro aliado de Francia.*

Ella se le acerca con dos tipos de mangas colocados:

– *¿Te gusta esta o esta?*

– *Madame, ¿ha prestado atención a lo que dije? Su madre le está transmitiendo esto y quiere que usted tome una posición,* dice el consejero.

– *¿Dónde estaría si estoy en las dos familias? Tengo que ser Austríaca o Francesa.*

– *Pues tendrá que ser ambas.*

La princesa, perdida en la constelación textil, sin un hombre que la amarre –su marido es un niño impedido-, no sabe que esa ignorancia hecha de colores y plumas la llevará al “señor Guillotine”. En efecto, la monarquía materna reina sobre ella. Asistimos a una sucesión imparable de imágenes, unificadas por el color, donde se muestran en forma intercalada exquisitas reposterías, zapatos, juegos de azar, pelucas extravagantes, telas, diseñadas por estilistas homosexuales, fascinados por el poder de la estética, que nos conducen al momento de intensa oralidad en que ese alocado gusto donde todo se engulle, ha nacido. Fabricar un estilo sería aquí poner en su lugar a las marcas maternas. Operar sobre lo arcaico para anudar nombre propio, inconsciente y pulsión y salir del fagocitante cuerpo a cuerpo de esa pasión.

Ninguna mujer podría formular una descripción de su estilo, no es un producto acabado ni definitivo, pero sí un eslabón ganado en relación a saber hacer con la castración. El estilo circunscribe el vacío, pero es “siempre esclavo de la forma que

proviene, y sobre la cual se apoya de continuo: así debe lanzar su golpe otra vez, renovar su forma”<sup>251</sup>

*El estilo femenino es una praxis sublimatoria que hace a la costura de aquello que divide a la mujer, e inventa el estuche de la nada con el que “vestir” un lugar en la femineidad.*

Y si hablamos de pantalla sublimatoria y de posición sexual es porque se ha logrado sepultar “lo familiar” y salir al mundo, a partir de una radical “invención productiva” *sui generis*. En esta praxis no hay protocolo que nos guíe. Es por eso que podemos perdernos en un mundo de ofrecimientos y compulsiones textiles sin poder nunca coser nuestra propia puntada. Es justamente el costado no protocolarizable, lo que permite escribir sin partitura, y con improvisación, un invento singular. Al ser una melodía cuyas letras se escriben mientras se toca, es lo que horadará al mandato de “vestir” todas de la misma forma. Porque esa cadencia singular hecha de goce fálico y de su *deshicencia*, es la encargada de arrancarnos de las fauces de la envidia para investirnos con las ropas del deseo y convertirnos en “la costurerita que dio el mal paso”.

*El estilo es la confección de un vestido que contornea la nada, hecho con una costura imaginaria, cuyos materiales son el hilo infinito de la pasión por la madre, y los cortes de patrón que se extraen del amor del padre.*

---

<sup>251</sup> Pommier, Gerard, *Nacimiento y renacimiento de la escritura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, p. 206



## El modelo terminado



Jordi Labanda- *Fiesta*- 2008

Llegamos al final de esta escritura hecha de retazos: textos, clínicas, imágenes. Ahora debemos desandar el camino para facilitarnos esta difícil tarea del concluir.

Partimos de una conjetura, la cual dice que la vestimenta muestra de qué lenguaje estructural está hecha esa mujer que las lleva. También interrogábamos las posibles obturaciones que la moda depara entorno a la conquista de un estilo de la femineidad.

Un estilo que no es sólo saber vestirse, pero tampoco es sin ese saber.

Recorrimos a los que abrieron la puerta en esta temática, como Benjamín, Simmel, Barthes y Flügel. También definimos de qué se trata un cuerpo, hecho de tres consistencias adquiridas mediante las operaciones identificatorias y cuál es la especificidad del pasaje por el espejo en las mujeres, donde se detienen especialmente, al punto de poder quedar capturadas.

Comencé por los “orígenes” que encontramos con el molde de la mitología. Contrapuse el tejido en las mujeres al vestido cortado y cosido, como metáfora de su partición, contada filogenéticamente entre mitos e historias. La hebra infinita que la compone, heredada de la prehistórica faz materna, acodada debajo del corte, que es trazo significativo que sobreviene como testimonio del encuentro con la ley del padre y la esfera del pensamiento y de la historia.

La femineidad imprime su estilo en la efectuación de las estructuras clínicas, porque agrega “esa cosa micénica”, que involucra el *querer* como testimonio de aquello que no entró en la función fálica del *deseo*. El intervalo indecible entre querer y desear hace a una duplicidad que está presente en las tres estructuras, y que se intenta suturar mediante la costura imaginaria.

En la neurosis la mujer no quiere lo que desea. El vestido tiene en el fondo la ambigüedad misma de los síntomas. Es uno de los elementos extracorporales que conforman un cuerpo, el doble de la superficie yoica, el objeto más cercano al cuerpo, y punto de fuga a un más allá inconsciente. Por más que parezca indiferente, debe ser tomado como un elemento más del tratamiento. Como postizo fálico es parte de la construcción de la mascarada femenina. La mujer que ha podido constituir un cuerpo “irreventable” hace también de su casa una morada imaginaria, que texturiza y trata como a un objeto cercano y en continuidad con su imagen.

La pasión por las telas hace a la descripción de un fetichismo propiamente femenino, más arcaico, colmado de elementos orales, autoerótico, desprendido de la presencia de un partenaire. Un fetichismo femenino generalizado en el que participa el cuerpo todo, que deja a la femineidad en una zona confusa entre la neurosis y la perversión, sin ser perversa ni fetichista de pleno derecho.

Este fetichismo prelude la pasión por los vestidos. Ellos garantizan una endeble permanencia, constituyendo un exo-esqueleto de un psiquismo amenazado de desmoronamiento.

En la perversión, “estructura que se muestra al desnudo y al rojo vivo, puesto que ha recusado el acceso al deseo”<sup>252</sup>, vimos que el vestido encuentra revertida su función. El travestido usa los vestidos como una segunda piel que recubre de caracteres sexuales secundarios contrarios a su sexo anatómico. Compone un personaje que

---

<sup>252</sup> Assoun, Paul Laurent, *Freud y la mujer*, cit, p. 172.

remeda a la mujer castrada y a su vez a la madre fálica. Se burla de la diferencia sexual mostrando la cómica comedia entre los sexos. No esconde la falta de objeto (función primaria del vestido), sino la presencia del objeto.

El masoquista opera persuasivamente sobre su ama y la viste de pieles. Este objeto es torsionado en su función, y participa de una escena fría –y cruel-, no cumple su función simbólica y social de cobertura. La frialdad glacial rompe todos los lazos y hace añicos al partenaire.

Tomé las obras de Costantino y Orlan para decir que la vestimenta en este caso no trata los bordes, siendo metáfora erótica de la carne –que estaría en segundo plano, aludida-, y el cuerpo queda mostrado a pura carne, presentado como un objeto destripado, sobreexpuesto, mostrando una dramática caída de la metáfora.

En la psicosis se evidencia que el deseo, que es un ordenador fálico, no está presente, y estas mujeres se enfrentan a un caos pulsional donde participa el vestido. La porción de tela puede volverse objeto de la persecución, recordando que no se tiene un cuerpo para vestirlo, ya que lo único que dispone es de una precaria imagen real que ha entrado pobremente a una mimesis, a una copia de lo que sería un cuerpo. Con el doble no hay distancia, es un intruso que usa sus propios vestidos o los luce mejor. Los vestidos funcionan como prótesis imaginarias, como emergente de la falta de cubierta imaginaria que conformaría un cuerpo.

Recorrimos el origen del movimiento de la moda, su lugar actual como columna principal del consumismo, y su copulación con la maquinaria del deseo.

Pero la conclusión a la que llegamos es que la moda resulta pertinente para el tratamiento de la envidia, en tanto ejerce una “justicia social” del vestir. Kant decía que la moda no es una cuestión de gusto, sino de vanidad y tontería, en tanto no tiene valor en sí misma, sino que nos obliga a seguir servilmente lo que otros muchos hacen. Simmel decía que la moda se basa en el instinto de imitación, persigue a su vez la igualación social y la diversificación. La moda reparte los goces y restringe en el mismo acto la posibilidad del surgimiento de la “invención productiva” que repite en cada mujer el acto inmemorial de trabajo sobre la carencia mediante una técnica creadora.

El estilo requiere de la tramitación de las marcas de la prehistoria y la historia de la mujer y es el acceso a este estilo de cada una el que puede conjugar y jugar con el deseo, como salida ética frente a la encerrona miserable de la envidia. Diríamos “hay lugar para todas y para que cada una vista su femineidad de forma diferente.”

Seguimos a Assoun cuando propone que hay un *estilo femenino* en la efectuación de las estructuras, pero no extendemos a ellas el estilo en el sentido sublimatorio que logra la mujer que se ha encontrado la mirada amorosa de un padre para poder salir del estrago materno. Esto es una propiedad de la neurosis.

Quedaron muchos temas para otros tantos escritos, empezando por que cada capítulo podría ser ampliado hasta tratarse por separado. También las tribus urbanas y su identidad con ciertas formas de vestirse. La actualidad del tatuaje, los piercings y la “decoración” del cuerpo mediante cicatrices y la colocación de prótesis en distintos lugares, a modo de protuberancias siliconadas que sobresalen bajo la piel. La globalización del DSM y cómo éste ha impregnado algunas propuestas de diseño de ropa. La función de la vestimenta en los hombres sería otro gran tema que en algún momento abordaré.

Pretendí desplegar un abanico de temas, inaugurar su estatuto en la posibilidad de hablar de ellos, y proponer, sobre todo, una *forma* de hacerlo.

La hebra es realmente infinita, quedan muchos puntos por tejer, pero hasta aquí hemos enrollado y tirado del hilo. Esperaré a que las Moiras vuelvan a llamarme.

## Post-scriptum

Termino este trabajo imbuida en la metamorfosis de la maternidad, que se ha instalado en el aura misma de mi cuerpo y de la escritura. Un sueño corona el final: mis hermanas, “comunidad de mujeres”, hablan, tejen y cosen para envolver al niño porvenir. Aprendimos a coser, tejer y bordar por vía materna. Y en ese ritual repetido que eran las tardes sabáticas de costura fraterna compartida me enseñaron a abrir la puerta para ir a jugar.

Para ese gineceo laborioso va este escrito, ya que participaron oníricamente: María Claudia, Mariana y María Fernanda, las costureritas que dieron el mal paso, las que cosieron cada una un vestido con la hebra de María Moco, y todavía les sobra un poco.



La autora, Dra. Luisina Bourband en el **Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona**

## Bibliografía

- Alderete de Weskamp, Mariel, *Lo entrañable, de la posición femenina y el fin de análisis*, Escuela freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.
- Aleman, Jorge, “Benetton, el horror”, en *Lacan en la razón posmoderna*, Miguel Gómez Editores, Málaga, 2000.
- Amigo, Silvia, *Clínicas del cuerpo. Lo incorporal, el cuerpo, el objeto a*, Homo Sapiens, Rosario, 2007.
- Amigo, Silvia, *Paradojas clínicas de la vida y la muerte*, Ed. Homo Sapiens, Rosario, 2003.
- André, Sergé, *¿Qué quiere la mujer?*, Siglo XXI, México, 2000.
- Assoun, Paul Laurent, *El fetichismo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
- Assoun, Paul Laurent, *Freud y la mujer*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, (1º ed 1883). 1994
- Assoun, Paul-Laurent, *Lecciones psicoanalíticas sobre la Mirada y la Voz*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.
- Assoun, Paul-Laurent, *Lecciones psicoanalíticas sobre Masculino y Femenino*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.
- Baraldi, Clemencia, *Mujeres y niños, ¿primero?*, Homo Sapiens, Rosario, 2005.
- Barthes, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Barthes, Roland, *El sistema de la moda*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, (1984)1987
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, (1957) 2003
- Barthes, Roland, *Système de la mode*, París, Ed. du Seuil, 1967.
- Baudrillard, Jean, *Crítica a la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1989.
- Bembibre, Carlos, Crogliano, Ma. Eugenia, *Grecia, Indumentaria, Mitos, Tejidos*, Nobuko, Buenos Aires, 2003.
- Benjamin, Walter, “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov”, *Sobre el programa de la filosofía futura: Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo*, Buenos Aires, Planeta Agostini, 1986.
- Benjamín, Walter, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- Bourband, Luisina, Tesis Doctoral *Mitos sobre la mirada y la femineidad*, Universidad Autónoma de Madrid, Año 2008, inédita.

- Calefato, Patricia, *El sentido del vestir*, Engloba, Valencia, 2002.
- Clérambault, Gaëtan G. de, “La pasión erótica por las telas en la mujer”, en *La invención del fetichismo y su versión femenina*, Ed. de la Campana, La Plata, 2006.
- Colovini, Marité, *Lo femenino en la clínica*, Laborde, Rosario, 2008.
- Cortázar, Julio, “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”, en *Historias de cronopios y famas*, Cuentos Completos, Alfaguara, Buenos Aires, 1994.
- Cosgrave, Bronwyn, *Historia de la moda, Desde Egipto hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Deleuze, Gilles, *Sacher Masoch & Sade*, Editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1969.
- Derrida, Jacques, “Psyché: invenciones del otro”, en *AAVV Diseminario, la deconstrucción, otro descubrimiento de América*; XYZ ediciones, Montevideo, 1987.
- Deslandres, Yvonne, *El traje, imagen del hombre*, Tusquets, Barcelona, (1976 en francés) 1985
- Díaz, Esther, *Posmodernidad*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2000.
- Fernández, Zulma, Tesis de Licenciatura en Psicología, titulada “La construcción del cuerpo y el posicionamiento sexual subjetivo en discordancia con el sexo anatómico masculino”, Universidad Autónoma de Entre Ríos, año 2008, inédita.
- Fernández-Santos, Elsa, *Entrevistos, Manolo Blahník*, por RqueR, Barcelona, 2005
- Flacelière, Roben, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Hachette, Buenos Aires, 1959.
- Flügel, Karl, *Psicología del vestido*, Paidós, Buenos Aires, (1º ed 1930) 1964
- Freud, Sigmund, *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, 9 Tomos, 1995.
- El fetichismo (1927).
- El Malestar en la cultura (1929)
- El tema de la elección de un cofrecillo (1913)
- Estudio comparativo de las parálisis motrices orgánicas e histéricas (1888-1993),
- Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad (1908)
- Interpretación de los sueños (1900)
- Introducción del narcisismo (1914)
- Lecciones de introducción al psicoanálisis (1915-1917)
- Proyecto de una psicología para neurólogos (1895)

Psicopatología de la vida cotidiana (1901)  
Sobre las trasmutaciones de las pulsiones y especialmente del erotismo anal  
(1915)  
Teorías sexuales infantiles (1908).  
Tres ensayos para una teoría sexual (1905)  
Un paralelo mitológico a una imagen obsesiva plástica (1916)

Garibaldi, Haidée, “La seducción y lo seductor”, en *Estudios sobre la Histeria, Cien años después*, Fundación del Campo Lacaniano, Ed. Kliné, 1996.

Gavarrón, Lola, *La mística de la moda*, Engloba, Valencia, 2003.

Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, 1981.

Homero, *Odisea*, Gredos, Madrid, 2000, VII.

Kofman, Sarah, *El Nacimiento del Arte, Una interpretación de la estética freudiana*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1973.

Kuri, Carlos, *Estética de lo pulsional, Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*, Ed. Homo Sapiens y UNL editora, Santa Fe, 2007.

Lacan, Jacques, *Presentación de enfermos a cargo de Jacques Lacan*, Hospital Sainte-Anne París, 9 de abril de 1976, Traducción Alain Huete, Revisión traducción: Inés Ramos, Coordinación: María Cecilia Jáuregui Lorda, inédito.

Lacan, Jacques, “De nuestros antecedentes” en *Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1985.

Lacan, Jacques, “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975.

Lacan, Jacques, “Ideas directivas para un congreso sobre la sexualidad femenina”, en *Escritos II*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1987.

Lacan, Jacques, “Observación sobre el informe de Daniel Lagache: ‘Psicoanálisis y estructura de la personalidad’”, en *Escritos II*, Siglo XXI; Buenos Aires, 1975.

Lacan, Jacques, *Seminario IV, La relación de objeto*, Paidós, Barcelona, 1994.

Lacan, Jacques, *Seminario VII, La Ética del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1988.

Lacan, Jacques, *Seminario XI, Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1987.

Lacan, Jacques, *Seminario XII, Problemas cruciales del psicoanálisis*, inédito.

Lacan, Jacques, *Seminario XX, Aún*, Paidós, Buenos Aires, 1981.



- Lebenglik, Fabián, Herkenhoff, Paulo, *Catálogo de Nicola Constantino*, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, 2001.
- Lemoine-Luccioni, Eugènie, *El vestido*, Engloba, Valencia, 2003.
- Lemoine-Luccioni, Eugènie, *La partición de las mujeres*, Amorrortu, Buenos Aires, (1976 en francés), 1982
- Lévi-Strauss, Claude, *El hombre desnudo*, Mitológicas IV, Siglo XXI, México, 1976.
- Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento Salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1987.
- Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- Loroux, Nicole, *Las experiencias de Tiresias, Lo femenino y el hombre griego*, Biblos, Buenos Aires, 2003.
- Marinas, José Miguel y Gárate, Ignacio, *Lacan en Español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- Melman, Charles, *El hombre sin gravedad, Gozar a cualquier precio*, Entrevista con Jean-Pierre Lebrun, UNR, Rosario, 2005.
- Miller, Jacques-Alain, *De mujeres y semblantes*, Buenos Aires, Cuadernos del pasador, 1993.
- Millot, Catherine, *Exsexo, Ensayo sobre el transexualismo*, Paradiso, Buenos Aires, 1984.
- Mointaigne, Michel de, “De la costumbre de vestir”, en *Maestro de Vida*, Debate, Madrid, 2000.
- Nasio, Juan David, “Fragmentos sobre el semblante. Comentarios sobre La Cabeza de Medusa de S. Freud”, en *El inconsciente es un nudo entre analista y paciente*, Nueva visión, Buenos Aires, 1994.
- Nasio, Juan David, *La mirada en psicoanálisis*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1992.
- Ovidio, Plubio Nasón, *Heroidas*, Alianza, Madrid, 1994.
- Ovidio, Plubio Nasón, *Metamorfosis*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- Paola, Daniel, en *Lo incorpóreo*, Ed. Homo Sapiens, Rosario, 2000.
- Papetti, Yolande, Fréminville, Bernard, Valier, François y Tisseron, Serge, *La passion des étoffes chez un neuro-psychiatre. G.G. de Clérambault (1872-1934)*, Ed. Solin, París, 1981.
- Pommier, Gerard, *Nacimiento y renacimiento de la escritura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

- Sacher-Masoch, Leopold, *La Venus de las pieles*, publicado en Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch & Sade*, Editorial Universitaria de Córdoba, Córdoba, 1969.
- Saltzman, Andrea, *El cuerpo diseñado, Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Saulquin, Susana, *La moda, y después*, Instituto de Sociología de la Moda, Buenos Aires, 1999.
- Simmel, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, Alba, Barcelona, 1999.
- Simmel, Georg, *Imágenes momentáneas, sub specie aeternitatis*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Buenos Aires, (1973),. 2006.
- Starobinski, Jean, “Psicoanálisis y conocimiento literario”, en *La relación crítica, Psicoanálisis y Literatura*, Taurus, Madrid, 1974.
- Wajcman, Gerard, “La casa, lo íntimo, lo secreto”, en *Las tres estéticas de Lacan, Psicoanálisis y Arte*, AAVV, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires, 2006.

**Páginas web:**

<http://anonima.blogspot.com/archive/2006/02/16/orlan>

[www.folkloretradiciones.com.ar/superstic\\_leyendas/sup\\_ley\\_49.htm](http://www.folkloretradiciones.com.ar/superstic_leyendas/sup_ley_49.htm)

[www.jornada.unam.mx/2005/07/04/informacion/83\\_orlan.htm](http://www.jornada.unam.mx/2005/07/04/informacion/83_orlan.htm)

[www.nodulo.org](http://www.nodulo.org)

[www.orlan.net](http://www.orlan.net)