

DESPERTAR DE PRIMAVERA: ENTRE LA SEXUALIDAD Y LA MUERTE

Diego Moreira[•]

La fabricación de un hombre

Hacia 1958, Jorge Luis Borges escribe el poema "El Golem", inspirado en su primera lectura en alemán del texto: *Der Golem*, de Gustav Meyers¹. Se ocupa de la construcción de un hombre por un antiguo rabino. Dice Bioy Casares, que probablemente sea el poema de Borges más logrado. Este considera que es posible porque solo en él se articulan, de todos los que ha "perpetrado", lo patético y el humor. Que se enlazan de una singular manera -puedo agregar- a la querencia de muerte.

El cabalista apodó Golem a la creación labrada con sus propias manos. Fue construida a partir de la articulación y permutación de letras, sílabas y palabras. Poco a poco, nos dice Borges, se vio como todos nosotros, sujetos a una red sonora, de "Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora, Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros". Sujeción, no ajena a la propuesta freudiana de instrumento anímico realizada en la carta 52. Allí, se trata de escrituras, reescrituras y de sus faltas. Como, luego veremos, en *Despertar de primavera*.

En "El Golem", escribe Borges:

*"Si (como el griego afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de rosa está la rosa
Y todo el Nilo en la palabra Nilo."*

Así, "El Golem" se encuentra en las letras de Golem. Pero, en el despertar del aprendiz de hombre, había algo tosco y anormal, quizá había "un error en la grafía, o en la articulación del Sacro Nombre". Aunque alzaba los soñolientos párpados, no podía hablar. El rabino procuraba "enseñarle los arcanos, de las Letras, del Tiempo y del Espacio, pero el simulacro no entendió". La educación era una tarea imposible, porque algo faltaba. Judá León, había escrito y luego borrado la primera letra, el aleph, en la frente del Golem, ya arrepentido del "simulacro". La falta era una letra.

• Profesor titular de la Cátedra Psicología Evolutiva Adolescencia, UBA. Docente de la Carrera de Especialización en Psicoanálisis con Niños de UCES (en convenio con APBA).

¹ Lectura realizada por Jorge Luis Borges en su adolescencia.

De alguna manera, afirma Borges, el Golem es a su rabino, lo que cada hombre es a su Dios, y lo que cada poema es a su poeta. También, los personajes de *Despertar de primavera* son a su autor y a su época.

Despertar de primavera

Algo del despertar, y destino del Golem, se despliega en *Despertar de primavera*. Todos los personajes se encuentran fundados y alienados en un mandato mortífero. Sabemos que la tragedia implica un malentendido constante, donde la sexualidad y la muerte participan de la experiencia.

Tanto Freud como Lacan se ocuparon de la obra de Wedekind. Freud en la reunión del 13 de febrero de 1907, cuyas actas fueron publicadas en “Las reuniones de los miércoles”, Tomo I (Numburg, H. y Federn, E.; 1979); mientras que Lacan, en una nota del mismo nombre publicada en *Intervenciones y textos 2* (Lacan, J.; 1993).

La obra incluye en una singular tragedia a tres personajes adolescentes. De los tres, solo uno se sustrae a la muerte. Hay un cuarto personaje que regula y frena el goce mortífero, es un enmascarado, que prescinde de la necesidad de hacerse reconocer, lo que le confiere mayor autonomía. Su presencia, vinculada con la ausencia de un nombre propio, denota la instauración de un discurso enmascarado, enlazado al padre.

Despertar de primavera, subtítulo por Wedekind como “Drama en tres actos”, admitió en el curso de la historia otros títulos. Algunos traductores, la denominaron *Tragedia infantil*, o bien *Tragedia de la adolescencia extraviada*. Sin embargo, estos nombres no persistieron.

Pero, ¿qué es lo que se juega en estos trágicos destinos?

Se despliega, lo que Freud (1901b) llamó en *Psicopatología de la vida cotidiana* las “cosas últimas” de la vida, me refiero a sexualidad y muerte.

Se trata de un segundo despertar, que no es solo de la pulsión o querencia sexual, sino también de la pulsión más pulsionante de todas, la de muerte.

Ambos despertares, el de Eros y el de Tánatos -a mi entender- se pueden realizar de diversas formas, principalmente dos: al estilo del sobresaltado despertar de la pesadilla angustiada, si se quiere de una pesadilla en vigilia como acontece en Mauricio y Wendla, en los que cobra valor un morir a

la manera ajena, sin dilaciones. Y a la manera de un sueño, de un ensueño diurno, al estilo de Melchor, en el cual se despliega un morir a la manera propia, mediante rodeos.

Despertar a la manera de una pesadilla

Veamos cómo se despliegan estas “cosas últimas” de la vida, en Mauricio, Wendla y Melchor.

Mauricio, al inicio del Segundo Acto, se encuentra en el cuarto de Melchor, ambos sentados en un sofá. Mauricio afirma que durante la clase de griego ha dormido como el borracho Polifemo. Al despertar, su primera preocupación fueron los verbos, luego, mientras tomaba el desayuno y en el camino a la escuela, los conjugó “hasta perder el sentido”. *“Poco después de las tres debía de estar completamente loco. La pluma dejó caer un borrón sobre el libro. Aún humeaba la lámpara cuando Matilde me despertó”. (...)* Luego afirma: *“Quiero trabajar y trabajar hasta que se me salten los ojos”*. Considera que, si le va mal, al padre le daría un ataque y a la madre la internarían en un manicomio. Antes del examen le pidió a Dios que lo hiciera enfermar de tuberculosis.

Aquí se trata de un despertar al estilo de una pesadilla, es decir, de una “ruptura de los límites del infierno” en términos de Borges, que involucra un morir a la manera ajena.

Melchor, por su parte, afirma que la vida es una villanía inconcebible, y que no le faltarían ganas de colgarse de una rama.

Wendla trae un sueño que relata a Melchor:

- *Wendla: “Soñé que era una pobre, una mendiga... a quien ya desde la más tierna edad se enviaba a las calles a pedir limosna durante todo el día, hiciera tiempo bueno o malo, a hombres de corazón endurecido... Y de noche al volver a casa, temblando de hambre y de frío, mí padre, si no traía la cantidad que esperaba, me pegaba... me pegaba”*.

Como vemos, en el sueño aparece un padre que la maltrata y golpea sin miramientos. En verdad, se trata de la construcción y escritura de un padre terrible, ya que el propio no la golpeaba.

¿Quién era golpeada? Su amiga Marta. La joven recibía un maltrato cotidiano de parte de su padre.

Pero, a falta de un padre, Wendla escribe uno acorde con su deseo, al mejor estilo del texto freudiano “Pegan a un niño”. Podemos decir que, si Wendla hubiera podido efectuar el procesamiento fantasmático de “Pegan a un niño”, se hubiera constituido el sujeto del inconsciente. Sin embargo, nada de esto acontece y la muerte real aguarda, anticipadamente, en el recorrido de la querencia.

¿Qué es lo que ocurre?

Wendla le pide a Melchor que la golpee. El adolescente no acepta, pero Wendla insiste. Melchor, finalmente comienza a pegarle con mesura, luego con furiosos puñetazos, para alejarse llorando apesadumbrado, por este pasaje al acto en conjunto, incluido en el contexto de una pesadilla diurna.

En *La interpretación de los Sueños*, Freud (1900a) menciona el sueño de un padre que estaba cansado, agotado, por haber estado cuidando a un hijo que agonizaba. Cuando el niño fallece, va a descansar a una habitación cercana, tiene un sueño que deriva en pesadilla. Su hijo se acerca y le dice: “Padre no ves que estoy ardiendo”. Se despierta y observa cómo la mortaja del pequeño se había incendiado.

Se trata de un despertar al estilo de una pesadilla, hablo de una pesadilla diurna, en vigilia, en la cual se encuentran inmersos estos personajes.

Con el término pesadilla nos referimos a un procesamiento donde se intenta ligar una vivencia traumática, y un desprendimiento de afecto que estuvo ausente, o bien no fue suficiente para anticipar el trauma. De esta manera, el vivenciar traumático de los jóvenes no puede ser elaborado mediante el trabajo onírico, por lo cual son sustraídos del dormir por la angustia y condenados a la lucidez embotada de la pesadilla en vigilia.

Veamos qué acontece con Melchor, único sobreviviente de esta tragedia.

El peor sueño que tuvo -afirma- es haberle pegado a su perro, hasta dejarlo exhausto, y aturdido.

- *Melchor: “Desde esta época hasta la vendimia duermo en mi hamaca. He arrinconado la cama detrás de la estufa. Es plegable. El invierno pasado soñé una vez que había fustigado de tal manera a nuestro perro Lolo, que este quedó tendido sin poder moverse... Ha sido lo más terrible que jamás soñé... ¿Por qué me miras así... tan asombrado?”.*

Esta situación onírica lo sumió en la desesperación y la angustia.

Pero algo fue diferente con relación al relato de Mauricio y Wendla. Melchor pudo transformar esa pesadilla en interrogante. Le pregunta a Wendla por su sueño, y también a Mauricio, ¿qué soñaron y cómo soñaron? Wendla habla del sueño de un padre golpeador, y Mauricio comenta de un sueño con las medias de una mujer.

Despertar a la manera de un sueño

Pero este despertar de “las cosas de la vida”, sexualidad y muerte al estilo de la pesadilla, es solo una modalidad. Otra implica un despertar al estilo del sueño, o más precisamente del ensueño diurno.

Cuando el 1º de septiembre de 1974 en el teatro Recamier se estrena *Despertar de primavera* de Frank Wedekind, el programa de la función es encabezado por un texto de J. Lacan: *“De este modo aborda un dramaturgo, en 1891, el asunto de qué es para los muchachos hacer el amor con las muchachas, marcando que no pensarían en ello sin el despertar de sus sueños, remarcable por ser puesto en escena como tal: o sea para demostrarse ahí como no siendo satisfactorio para todos, hasta confesar que si eso se malogra, es para cada uno”*.

Es decir que el sueño aparece como un tiempo lógico previo, a poder pensar acerca del amor, incluso a poder hacer el amor. Tanto poder pensar acerca del amor como hacer el amor van a quedar supeditados al soñar, como se trata de adolescentes podemos recurrir a su extensión semántica: ensueño.

Sabemos que el deseo en el ensueño diurno, en sus escrituras, recurre a una ocasión actual para atribuir fantasmáticamente y de acuerdo al pasado, un argumento al porvenir (Freud, 1907/1908).

Luego, vamos a ver que también la muerte va a quedar supeditada a la aparición previa de la sexualidad y del sueño.

Despertar de una familia, de una época...

Ahora bien, ¿este despertar es solamente del sujeto?

¿Se trata solo de estos personajes, que despiertan unos al estilo de la pesadilla, y otros, al estilo del sueño como Melchor?

No solo se trata del despertar del sujeto, sino también del despertar de la familia y de toda una época.

Pero, ¿despiertan estas familias?

Pareciera que no. Es más, el deseo de la señora Bergmann, la madre de Wendla, es que permanezca todo como está. Que nada transcurra. “No sé qué decirte... Me gustaría tenerte siempre como ahora... hija...”. En esta clara postura narcisista, hay algo de inmortalidad.

Pero, aquí hablamos no sólo del despertar del sujeto, del despertar de la familia, sino también del despertar de una época.

Hacia 1891, el nacionalismo y militarismo alemán y europeo cobra mayor vigencia. Es la época del káiser, de la disciplina social, del orden, de la obediencia al poder, del conformismo colectivo, una situación que va derivar en la primera guerra mundial.

En el mundo de las letras, Frank Wedekind, era prácticamente un revolucionario. Su historia se vincula con el teatro del absurdo y el expresionismo. Ello se trasunta en *El mundo joven* (1890), *El espíritu de la tierra* (1895) y *La Caja de Pandora* (1904), entre otros. Algunas de sus producciones y, entre ellas, *Despertar de primavera* se enlazan al *Edipo rey*, a la *Antígona*, de Sófocles, y al *Hamlet* de Shakespeare.

Sin embargo, cuando llega la Primera Guerra Mundial, Wedekind adhiere al militarismo alemán, y de revolucionario pasa ser un conservador del orden imperante.

Pero, a la par del incremento del nacionalismo y militarismo, se produce la aparición de grandes cambios en el ámbito de la tecnología, la ciencia y la cultura. Es decir que, si pensamos en el despertar de una época, de cualquier tiempo, nos encontraremos con un despertar al estilo de la pesadilla, del militarismo y la guerra, y otro despertar a la manera del sueño, del contexto cultural y científico.

¿Cómo son posibles estas dos modalidades del despertar?

Siguiendo a Freud las podemos vincular con las versiones del padre, con la modalidad de padre que esté en juego. De hecho, nuestro enmascarado, que es el cuarto personaje de la obra, oficia de padre, es una de las versiones.

Veamos cuáles son las modalidades del padre que pueden estar desplegadas, y cuyo discurrir implica el desasimiento de la autoridad parental, es decir, la operación de separación.

Encontramos una versión del padre que Freud (1912/13) trabaja en *Tótem y tabú*, se trata de un padre omnipotente y terrible, de un padre que goza de todas las mujeres, que prohíbe el acceso a ellas. Pero, también en *Tótem y tabú* hay otros padres, como un padre totémico, un padre mítico, un padre religioso.

Otro padre que aparece en Freud es el padre que deriva de la importación al psicoanálisis del *Edipo rey* de Sófocles, se trata de un padre que es posterior a la ley, un padre que ignora que ha cometido un crimen pero, a pesar de eso, asume la responsabilidad, da una respuesta.

Y la última modalidad de padre, que a mi entender se despliega en Freud, es la que aparece en *Moisés y la religión monoteísta*. Allí Moisés oficia de padre, pero un padre que no hace la ley, sino que solo la porta a los hombres.

Recordemos que hablar de padre es poder pensar acerca del propio origen, acerca del propio nombre, ¿por qué tenemos el nombre que tenemos?

Las preguntas acerca del origen son los interrogantes típicos de un adolescente, pero para poder hacerse esas preguntas se requiere del sostén de una determinada versión del padre.

Estas versiones no solamente posibilitan el pasar de un despertar al estilo de la pesadilla a una despertar ensoñado, sino que también posibilitarán el pasaje de un intento de educar la pulsión vía repetición, es decir, de educar el deseo, a ser educados por el deseo.

Esta diferencia se despliega en el destino de Wendla, Mauricio y Melchor. Los profesores trataron de educar sus deseos. De hecho los nombres que les adjudica Wedekind a estos docentes son nombres irónicos y significativos, así nos encontramos con nombres como: profesor Zungenschalj (Descarga de lengua), profesor Fliegento (Muerte voladora), que ponen en evidencia el humor y lo patético de un sistema educativo y de una época.

Es notoria la escena que se despliega en el tercer acto, primera escena, donde se reúne en la sala de profesores un grupo de docentes para intentar sustraerse de la responsabilidad, acusando a Melchor de las muertes y procurando su

expulsión. Como una paradoja, esta escena se despliega frente a los retratos de *Pestalozzi* y *Juan Jacobo Rousseau*.

Recordemos que Freud se ocupa de la escuela en “Psicología del colegial” y otros textos, donde dice que la institución no debe olvidar que su función es la de instilar a los alumnos el goce por la vida y suministrarle apoyo. Además, es necesario que los profesores y la institución tengan un carácter creativo, de manera que la actividad docente se despliegue como un juego que prepare a los jóvenes para salir al mundo.

Decíamos, entonces, que aquello que procura la escuela es, más bien, educar el deseo del sujeto, en lugar de permitir que el adolescente sea educado por el deseo.

El despertar y las versiones del padre

Veamos cómo se despliegan estas versiones del padre en los personajes de Wedekind. En Mauricio nos encontramos con un privilegio de las pesadillas en vigilia, una de sus frases dice: “*Creo que no se sueña tanto cuando se duerme sobre lecho duro*”. Con este recurso Mauricio trata de evitar los sueños, es decir, la producción fantasmática.

¿Qué decía el padre?

En el entierro de Mauricio, y mientras arrojan puñados de tierra al cajón, el padre afirma: “*(Con voz ahogada por el llanto y arrojando en la fosa una paletada de tierra). ¡El chico no era mío...! ¡El chico no era mío...! ¡Nunca me gustó, ni de pequeño...!*”. No lo reconoce como propio, podríamos decir que esta no aceptación es del orden de la desestimación o forclusión.

Recordemos el personaje de un cuento que aparece en el texto. Mientras las hojas susurran incesantemente, a Mauricio, le parece oír a su abuela contar el relato de “La reina sin cabeza”. Esta reina es una especie de madre devoradora, al estilo de la “madre cocodrilo” en Lacan, una madre terrible, que aparece acotada por un rey que tiene dos cabezas y que recibe una. Esto nos lleva a pensar que algo de un padre ha funcionado, pero a continuación Mauricio, en otro párrafo, nos dice: “*Por causa de mis queridos padres agarré el arma mortífera. ¡Honra a tu padre y a tu madre durante toda tu vida! ¡En mí se ha lucido la Escritura de un modo brillante!*”. El no permitía que le fuese mal en el colegio, y de hecho se luce la Escritura en el suicidio.

Con relación a estos padres, agrega una frase muy interesante, *“Vemos a Dios y al Diablo motejarse mutuamente...”* Es decir, llega a construir un padre Dios y diablo, pero luego agrega, *“ambos nos hacen la impresión de estar ebrios”*. El mismo se emborracha, estado en el que probablemente se encontraría inmerso cuando se pega el tiro.

Se trataba de padres suplentes, al estilo del *Tótem y tabú*, pero que no se sostienen, caen. ¿Por qué? Porque están obnubilados por el alcohol.

Veamos el padre en Wendla. Es un padre que prácticamente no aparece. La madre es la que toma allí la iniciativa. El primer acto se inicia del siguiente modo:

- Wendla: *¿Por qué me has hecho tan largo el vestido, madre!*
- Señora Bergmann: *¡Hoy cumplés 14 años!*
- Wendla: *De haber sabido que me harías tan largo el vestido, hubiera preferido no cumplirlos.*

Le pide a su madre usar un año más un trajecito princesa que tiene. La madre le hace una declaración de amor único, narcisista e inmortal, le sugiere quedarse así para siempre.

Cuando los excesos de abortivos la conducen a la muerte, Wendla afirma: *“Me dan escalofríos, la vista se me nubla! El monstruo revolotea y quiere hacer presa en mí... ¡Cuántas veces despierto, veo a mamá llorar! ¡Y esto me hace mucho daño!”*.

Aquí podemos hablar de la ausencia de un padre que acote el goce materno. En todo caso, solo se puede hablar de un padre terrible, al estilo del padre de *Tótem y tabú* que no opera una redistribución del goce.

Veamos la versión del padre en Melchor. En principio, aparece la culpa, siente que mató a Wendla. Aunque el enmascarado le aclara que no fue él, la causa del deceso, sino los abortivos que le dio la madre. Esta culpa es un resto de la novela edípica, e implica una necesidad de castigo. En el mismo contexto cita el sueño de un amigo que soñó con la mamá. Esta versión del padre que logra constituir es diferente de las de Wendla y Mauricio. Esta versión del padre lo sostiene y es lo que impide el suicidio, del cual estuvo muy cerca.

El quehacer del enmascarado opera de nombre del padre para Melchor. En este contexto genera una redistribución del goce al mejor estilo del trabajo

de un analista. Recordemos que el padre solo cumple su función si es responsable o no de su goce, pero con relación a sus hijos o sustitutos, y si sabe transmitir su versión de goce como acontece con el enmascarado.

En 1952, Borges (1977) publica *Otras inquisiciones*, obra en cual incluyó un ensayo sobre el "Biathanatos", trabajo en prosa compuesto por John Donne, publicado en el año 1694, en el que afirma que algunas modalidades de suicidio no constituyen pecado mortal. Borges cita un compendio realizado por Thomas de Quincey (en *Writings*, VIII, 336). Allí se afirma: "*El suicidio es una de las formas del homicidio...*". Aquí nos podemos preguntar de qué homicidio se está hablando en el suicidio de Mauricio.

El iniciador sexual

Por otra parte, Melchor oficia de iniciador sexual, es quien introduce en las vicisitudes del acto sexual a Wendla, y a Mauricio, en la lectura acerca de lo erótico, mediante un manuscrito, titulado "El coito", redactado en forma de diálogo y con reproducciones de tamaño natural. Se trata de unas 20 páginas, que en palabras del rector Sonnenstich estaban: "*(...) llenas de desvergonzadas porquerías, bastantes para satisfacer la curiosidad respecto de las más complicadas pornografías, que es lo que el depravado cazador de placeres busca en estas lecturas obscenas*".

La adecuación de los adolescentes a las nuevas lógicas de pensamientos, espacios, tiempos, afectos, actividades e identificaciones necesita de una función introductoria, que es sostenida por ciertas producciones fantasmáticas. Algunos de sus aspectos son atribuidos a alguien del mundo exterior, o bien desplegados por el propio sujeto ante otros. Ahora bien, el iniciador es portador de lo nuevo que posibilita otros recursos para lo anímico, pero también le genera una herida narcisista, que se articula con la renuncia al placer por destruir lo novedoso. Al iniciador, se le atribuye el desprendimiento de un goce que varía de acuerdo con la lógica de que se trate y que es independiente de los predicados del sujeto, es decir de los afectos y actividades (Moreira, 1995).

Sexualidad y muerte

Por último, y para concluir, tomaré otra vertiente del despertar. Hasta aquí hablamos del despertar de la querencia sexual. Ahora, y creo que es el momento, hablaremos del despertar de la pulsión de muerte.

En algún momento de la vida hemos tenido el siguiente interrogante: ¿Cómo ser inmortales? ¿Cómo no morir? Esta pregunta es propia de la adolescencia. Pero, ¿cuál es la respuesta? Desestimar la sexualidad, ser asexual, ya que la sexualidad acota la inmortalidad y posibilita la muerte. Por el contrario, lo que se pretende en Wendla y Mauricio, a través de la renuncia de la sexualidad, exigida por los padres, los profesores y el contexto social, es la inmortalidad. Al mejor estilo del texto de Borges, en *El Golem*, Judá León accedió a las permutaciones de letras y arduas variaciones, “sediento de saber lo que Dios sabe”.

Es precisamente la sexualidad en el sujeto la que introduce el morir, pero no un morir ajeno al estilo de la pesadilla, que incluye la precipitación en el acto, sino un morir acorde con la manera propia, mediante rodeos.

En 1920, *Más allá del principio del placer*, Freud recupera para fundamentar su querencia de muerte a un biólogo alemán de apellido Weismann. Este autor postula una teoría que fue olvidada por la ciencia, pero no por el psicoanálisis, aunque a partir de la década del 90 fue retomada. En esta teoría se afirma que los organismos unicelulares al estilo de la ameba, si el medio es el adecuado, son inmortales. Se dividen generando dos organismos iguales que conservan la vida, no mueren.

Pero, se pregunta Weismann, ¿cuándo aparece la muerte? A partir de la sexualidad, que implica una fusión y un intercambio de diferentes organismos, aunque esto no necesariamente incluye el proceso reproductivo.

Esta fusión e intercambio se encuentra en el fundamento de la sexualidad, posibilitando un incremento de la diferenciación. Así una parte del organismo se especializa en la reproducción y otra pierde esta función. En términos de Weismann, se discierne el plasma germinal y el plasma somático.

Los plasmas germinales desprendidos de los somáticos se fusionan, generando un nuevo individuo; mientras que el plasma somático está destinado a morir, mediante un programa preestablecido (apoptosis).

Al respecto, Freud (1920g) afirma refiriéndose a Weismann: “A este investigador se debe la diferenciación de la sustancia viva en una mitad mortal y una inmortal. La mortal es el cuerpo, en sentido estricto el soma; solo ella está sujeta a la muerte natural. Pero las células germinales son en potencia inmortales, en cuanto son capaces, bajo ciertas condiciones favorables, de

desarrollarse en un nuevo individuo (dicho de otro modo: de rodearse de un nuevo soma)".

La pérdida de la inmortalidad, vinculada con la sexualidad, es la falta real que Lacan (1964) trabaja en el *Seminario 11*. En este contexto, el sujeto no busca su complemento sexual (lo femenino-masculino), sino aquello que fue una parte de sí mismo, pero que ha quedado para siempre perdido, es decir, lo inmortal.

Ocupándose de las tramitaciones de la pulsión de muerte dirigida al mundo exterior o al propio yo, Freud dice que es hora de que cambiemos el viejo apotegma, que afirma "Si quieres la paz, prepárate para la guerra", por otro, que debería decir: "Si quieres la paz, prepárate para la muerte". Porque solo si renunciamos a la inmortalidad y nos preparamos para la muerte, es que podemos resignar la violencia.

El contexto familiar y social de Wendla, y el de Melchor no podían prepararse para la muerte.

¿Por qué? Querían la inmortalidad, lo que es incompatible con la sexualidad; había como un saber que esa sexualidad los llevaría a poder pensar acerca de la propia muerte. Por el contrario, Melchor sostenido por el Enmascarado pudo pensar acerca de la muerte y, así, sustraerse de ella.

Para concluir, quiero citar los versos de un poema que Pablo Neruda escribió en su adolescencia y que, de alguna manera, se enlaza a la sexualidad, a morir a la manera propia y al quehacer del analista:

*"Que se te vaya la vida hermano
No en lo divino sino en lo humano
No en la estrellas sino en tus manos".*

Primera versión: 30/03/08

Aprobado: 30/05/08

Bibliografía

Borges, J.L.: (1958), "El otro, el mismo". En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé.

Freud, S.: (1900a), "La interpretación de los sueños". En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Vol. 4 y 5.

Freud, S.: (1901b), "Psicopatología de la vida cotidiana". En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Vol. 6.

Freud, S.: (1908e [1907]), "El creador literario y el fantaseo". En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Vol. 9.

Freud, S.: (1912/1913), "Tótem y tabú". En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Vol. 13.

Freud, S.: (1920g), "Más allá del principio del placer". En: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, Vol.18.

Numberg, H. y Federn, E. (compiladores), *Actas de la Sociedad Psicoanalítica de Viena*, Tomo I, 1907-1908, Buenos Aires, Nueva Visión.

Lacan, J.: (1964), *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

Lacan, J.: (1993), "Despertar de primavera". En *Intervenciones y textos 2*, Buenos Aires, Manantial.

Moreira, D.: (1995), *Psicopatología y lenguaje en psicoanálisis. Psicósomática, autismo y adicciones*, Buenos Aires, Homo Sapiens.

Wedekind, F.: (1891), *Despertar de primavera*, Buenos Aires, Quetzal, 1991.

Resumen

En este trabajo me ocupo de un texto de Frank Wedekind. Se trata de una obra de teatro que incluye en una singular tragedia a tres personajes adolescentes. De los tres, solo uno se sustrae a la muerte. Hay un cuarto personaje que regula y frena el goce mortífero, es un enmascarado, que prescinde de la necesidad de hacerse reconocer, lo que le confiere mayor autonomía. Su presencia, vinculada con la ausencia de un nombre propio, denota la instauración de un discurso enmascarado, enlazado al padre.

La pubertad implica un segundo despertar, que no es solo de la pulsión o querencia sexual, sino también de la pulsión más pulsionante de todas, la de muerte.

Ambos despertares, el de Eros y el de Tánatos -a mi entender- se pueden realizar de diversas formas, principalmente dos: al estilo del sobresaltado despertar de la pesadilla angustiada, si se quiere, de una pesadilla en vigilia como acontece en Mauricio y Wendla, en los que cobra valor un morir a la manera ajena, sin dilaciones. Y a la manera de un sueño, de un ensueño diurno, al estilo de Melchor, en él cual se despliega un morir a la manera propia, mediante rodeos.

Palabras clave: repetición; transferencia; Eros y Tánatos; adolescentes.

Summary

In this paper Frank Wedekind's play is considered. The play includes three adolescent characters in a particular tragedy. Only one of them avoids death. There is a fourth character that regulates and impedes the deadly enjoyment; he is a masked man who has no need to be recognized, thus gaining autonomy. His presence is related to the absence of a surname, which shows a masked speech, linked to a father.

Puberty involves a second awakening, not only of sexual drives but also of the death drives.

The rising of both drives, Eros and Thanatos, may occur in two different ways: suddenly and anguished as in nightmares like it happens in Mauricio and Wendla's scary daydreams or as in Melchor's daydream.

Key words: repetition; identification; Eros and Thanatos; adolescent.

Résumé

Dans ce travail je m'intéresse à un texte de Frank Wedekind. Il s'agit d'une pièce de théâtre comprenant trois personnages adolescents dans une tragédie singulière. De ces trois personnages, il y a seulement un qui arrive à se soustraire à la mort. Un quatrième personnage règle et freine la jouissance mortifère: c'est un homme masqué, qui se passe du besoin de se faire reconnaître, cela lui donnant une autonomie considérable. Sa présence, liée à l'absence d'un nom propre, dénote l'instauration d'un discours masqué, lié au père.

La puberté suppose un deuxième réveil, ne pas seulement de la pulsion sexuelle, mais aussi de la pulsion plus «pulsionnante» de toutes, celle de mort.

Tant le réveil d'Éros comme celui de Thanatos, à mon avis, peuvent se réaliser de façons différentes; surtout il y en a deux. D'un côté on a le style du réveiller en sursaut du cauchemar angoissant, si l'on veut d'un cauchemar en veille, comme il se passe dans le cas de Mauricio et Wendla, où on met en valeur une façon de mourir à la manière d'autrui. D'un autre côté, on a celui du rêve, d'un rêverie diurne: c'est le style de Melchor, où il y a une manière de mourir à la façon propre, en faisant détours.

Mots clés: répétition; transfert; Eros; Thanatos; adolescence.

Diego Moreira
Acuña de Figueroa 710, Piso 1° "1"
(1175) Ciudad de Buenos Aires
Tel.: 4865-5718
damoreira@yahoo.com