

Colección DIVA

Número 27 – Agosto de 2001

Dirección: Silvia Elena Tendlarz (stendlarz@pccp.com.ar)
Comité de redacción: Marcela Giandinotto y Maritza Reynoso

Este artículo fue publicado ya en Lacanian Ink. Agradecemos a Josefina Ayersa que nos lo haya enviado.

LA FEMINIDAD ENTRE LA BONDAD Y EL ACTO

SLAVOJ ZIZEK

Aproximémonos al tópico central del seminario *Aun* de Lacan -las paradojas de la sexualidad femenina- a través de *Breaking the Waves* (*BW*, *Contra viento y marea*), film de Lars von Trier que nos permite eludir la fatal malinterpretación de la noción lacaniana de goce femenino.

BW, un film acerca de los *impasses* inherentes a la Bondad¹, se sitúa durante los años 70 en una pequeña comunidad presbiteriana de la costa oeste de Escocia. Bess, una joven lugareña simplona y profundamente religiosa, contrae matrimonio con Jan, un vigoroso obrero de plataforma petrolera, provocando la desaprobación de los ancianos del pueblo. Después del éxtasis sexual de su luna de miel, Bess no puede soportar que Jan regrese a las plataformas. Por eso ruega a Dios que le devuelva a Jan, diciendo que a cambio de su retorno toleraría cualquier prueba a su fe. Poco después, como en respuesta a sus plegarias, Jan efectivamente vuelve, pero paralizado de la cintura para abajo debido a un accidente. Confinado en su cama de hospital, Jan le dice a Bess que debe hacer el amor con otros hombres y describirle en detalle sus experiencias -de este modo, mantendría despierta su voluntad de vivir: aunque ella estaría realizando el acto físicamente con otros hombres, el verdadero sexo tendría lugar durante su conversación...

Cuando la condición de Jan mejora levemente luego de su primera aventura exitosa, Bess se acicala como una vulgar prostituta y comienza a tener trato con hombres, a pesar de que su madre le advirtiera que sería expulsada de la Iglesia. Luego de una serie de vicisitudes en su pacto perverso con Jan (esporádicos períodos de depresión en los que Jan declara querer morir; ser casi linchada por unos niños del lugar, luego ser enviada a un hospital psiquiátrico y escapar), le informan que él está muriendo. Interpretando esto como una señal de que no está haciendo lo suficiente por él, vuelve a un buque anclado a cierta distancia de la costa -donde ya había sido herida una vez por un marinero sádico y apenas había podido escapar-, bien consciente de lo que podía esperar allí. Le pegan brutalmente y, cuando es llevada al hospital e informada de que Jan no está mejor, muere abatida. En la investigación llevada a cabo por el juez de instrucción, el médico que la atendió primeramente testimonia que su verdadera enfermedad era la Bondad misma. No obstante, le niegan el

¹ Quería hacer un film acerca de la bondad - "Naked Miracles", Entrevista con Lars Von Trier, *Sight and Sound*, Vol. 6, número 10, p.12.

servicio fúnebre adecuado; Jan (ahora milagrosamente capaz de caminar) y sus amigos roban su cuerpo y lo echan al agua para que descanse en el mar. Más tarde, son despertados por el sonido de campanas de iglesia resonando milagrosamente desde lo alto sobre la plataforma...

Esta toma final del film -las campanas en lo alto del cielo- ha de ser concebida como la "respuesta de lo real" psicótica: el retorno alucinatorio en lo real del goce divino cuya forclusión de lo simbólico es indicada por la ausencia de las campanas en la torre de la iglesia (a lo largo de la película escuchamos quejas acerca de la eliminación de las campanas de la iglesia local). Esta última respuesta de lo real finaliza la larga serie de intercambios y actos por procuración que siguen a la Caída del goce paradisiaco. Es decir, en la primera parte del film, durante la breve felicidad marital, Bess disfruta completamente del sexo con su esposo en un sentido absolutamente inocente (toda la discusión en algunas reseñas del film acerca de su represión sexual está totalmente fuera de lugar); es este mismo apego excesivo hacia él lo que la induce a cometer su pecado original: incapaz de aceptar la separación de Jan, tiene violentos arranques de furia y cólera impotente, y entonces, en una plegaria desesperada, le ofrece a Dios el primer intercambio simbólico -está dispuesta a renunciar a cualquier cosa, a sufrir cualquier privación o humillación, si Jan le es devuelto...

Cuando, como en respuesta a su súplica, Jan efectivamente regresa, pero completamente paralizado desde el cuello hacia abajo, Bess interpreta este accidente como la primera "respuesta de lo real", como el precio de Dios para la realización de su deseo incondicional. Desde este punto en adelante, a lo largo del film, interpreta hasta la más mínima fluctuación de su humor y su salud como señales dirigidas a ella: cuando él cae en una depresión, es porque ella no se ha sacrificado lo suficiente por él, etc. Consecuentemente, cuando hacia el final del film Jan parece acercarse al coma final, ella decide efectuar el último acto de intercambio y visita a un cliente sádico quien, tal como se da cuenta perfectamente, la golpeará hasta matarla -y de hecho, luego de la muerte de Bess, Jan milagrosamente recupera su capacidad de caminar. Este desenlace, por supuesto, es puramente fantasmático: la curación milagrosa de Jan es la respuesta de lo real a su sacrificio absoluto -es literalmente sobre su cadáver que él se levanta nuevamente. El sexo con extraños es para Bess una experiencia humillante y penosísima, y este mismo dolor confirma su creencia en que participa de un acto de sacrificio propiamente religioso, haciéndolo por amor a su prójimo, para aliviar su dolor, para permitirle disfrutar por procuración. (Una de las críticas observaba muy apropiadamente que *BW* hace por Dios y la sexualidad lo mismo que *Babette's Feast* por Dios y la comida). De este modo, es fácil percibir en sus actos los contornos de lo que Lacan definió como la tragedia moderna, postclásica²: el mayor sacrificio de amor no es permanecer puro, intacto, para el amante ausente (o impotente), sino pecar por él, mancillarse por él. Esto está claramente indicado cuando, sola en la iglesia, Bess le dice a Dios que, debido a lo que está haciendo por Jan, irá al Infierno. "¿A quién quieres salvar?", llega la réplica divina, "¿A Jan o a tí misma?". En resumen, para salvar a Jan, Bess acepta abandonarse, traicionarse. El mayor sacrificio del amor es aceptar libre y voluntariamente el papel del otro mediante el cual el sujeto goza: no sufrir por el otro, sino gozar por él. El precio que Bess tiene que pagar es la completa alienación: su goce está ahora en palabras, no en cosas, no en la actividad sexual corporal misma, sino en el informe verbal sobre sus proezas al lisiado de Jan.

Aquí, por supuesto, se impone la crítica obvia: de este modo, ¿no es *BW* el máximo film "machista chauvinista" que celebra y eleva a acto sublime de sacrificio el papel que se les impone contundentemente a las mujeres en las sociedades patriarcales, el de servir como soporte de las fantasías masturbatorias masculinas? Bess está completamente alienada en la economía fálica masculina, sacrificando su

² Lacan, Jacques, "El Seminario, libro 8, La transferencia", inédito.

goce por consideración a la masturbación mental de su cónyuge lisiado. No obstante, observando con mayor detenimiento, las cosas se tornan más complejas. Según la versión corriente de la teoría lacaniana, el no-todo de la mujer significa que no todo de una mujer está capturado en el goce fálico: siempre está escindida entre una parte de ella que acepta el papel de una mascarada seductora dirigida a fascinar al hombre, a atraer la mirada masculina, y otra que se resiste a ser involucrada en la dialéctica del deseo (masculino), un goce misterioso más allá del Falo acerca del cual nada puede decirse.

Lo primero para agregar a esta versión corriente es que la alusión a un ingrediente misterioso insondable detrás de la máscara es constitutivo de la mascarada seductora femenina: la forma en que la mujer seduce e inmoviliza la mirada masculina es precisamente adoptar el rol del Enigma encarnado, como si toda su apariencia fuera un señuelo, un velo que encubre un secreto indecible. En otras palabras, la idea misma de un "secreto femenino", de algún goce misterioso que elude la mirada masculina, es constitutivo del espectáculo fálico de seducción: la referencia a alguna x misteriosa que permanece para siempre fuera de su alcance es inherente a la economía fálica.³

¿En qué consiste entonces ese goce femenino "más allá del falo"? Quizás la actitud radical de Bess en *BW* nos dé una respuesta: ella socava la economía fálica y entra en el campo del goce femenino por medio de su misma rendición incondicional ante él, renunciando a todo vestigio del inaccesible "halo de misterio femenino", de algún Más Allá secreto que supuestamente eluda el alcance fálico masculino. De este modo, Bess invierte los términos de la seducción fálica en la cual una mujer adopta la apariencia del Misterio: el sacrificio de Bess es incondicional, no hay nada Más Allá, y esta misma inmanencia socava la economía fálica -privada de su "transgresión inherente" (fantasear acerca de algún misterioso Más Allá que evada su alcance), la economía fálica se desintegra.

BW es subversiva debido a la realización demasiado ortodoxa, excesiva de la fantasía del sacrificio femenino a favor del goce masculino. Tenemos entonces dos versiones del exceso que escapa al alcance del *partenaire* sexual: del lado de la mujer, es el Misterio femenino bajo la mascarada provocativa que elude el alcance masculino; del lado del hombre, es el impulso que lo hace apegarse incondicionalmente a su vocación (política, artística, religiosa, profesional...). (Esta lógica también explica la popularidad de *Thornbirds* de Colleen McCullough, en el cual el padre Ralph se encuentra dividido entre su amor por Maggie y su incondicional vocación religiosa -paradójicamente, un sacerdote casto es una de las figuras emblemáticas del Otro no castrado, del Otro no atado a la Ley simbólica). La eterna paranoia masculina es que la mujer está celosa de esta parte de él que se resiste a su encanto seductor, y que quiere arrebatársela, inducirlo a sacrificar por ella este núcleo de su creatividad (después, por supuesto, ella lo abandonará, porque su interés por él estaba sustentado precisamente en el misterioso ingrediente que resistía a su control). Consecuentemente, como se prueba en *BW*, la mujer perturba la economía fálica precisamente renunciando a cualquier Misterio y dedicándose total y abiertamente a la satisfacción de su *partenaire*.

De este modo, es crucial tener en mente la asimetría radical entre las respectivas posiciones de Bess y Jan: el goce de Jan continúa siendo fálico (un goce masturbatorio apoyado en las fantasías sobre y acerca del Otro), él actúa como un vampiro libidinal, alimentándose de las fantasías del otro para sostener el caudal de su goce fálico, mientras que la posición de Bess es la de alimentarlo voluntariamente con la sangre de las fantasías. La asimetría reside en que el pedido de Jan, que Bess

³ Para una descripción más detallada de este aspecto de la mascarada femenina, ver el capítulo 2 de Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder*, Londres, Verso, 1996.

tenga sexo con otros hombres y se lo relate, es en sí ambiguo: aparte de la interpretación obvia (proveerle de fantasías que le hagan tolerable su vida mutilada), puede leerse también como un acto de autosacrificio de bondad extrema -¿qué tal si lo hace porque es consciente de que de otro modo ella llevaría una vida casta hasta el final? Pedirle que tenga sexo con otros hombres es de este modo un ardid destinado a impedir que ella se sacrifique, esto es, engatusarla para que disfrute el sexo dándole una fundamentación que lo justifique (realmente lo está haciendo para complacerlo).

El film indica que, al comienzo, Jan se encuentra en la difícil situación del héroe wagneriano: queriendo morir, pero sin poder hacerlo; de este modo, disfruta que Bess tenga sexo con otros hombres y se lo reporte como un acto de supremo altruismo - para permitirle a Bess que disfrute del sexo- no obstante, gradualmente queda atrapado en eso y efectivamente lo disfruta cada vez más, de suerte que lo que comenzó como un gesto de excesiva bondad se transforma en un placer perverso. Que Jan se da cuenta de la trampa en la que quedó enredado está claro desde su conversación con el clérigo hacia el final del film, cuando le confiesa que es malvado, agobiado por malos pensamientos... La trayectoria de Jan va entonces desde la bondad para con el prójimo inicial hasta su explotación perversa -con la enseñanza subyacente de que la bondad excesiva necesariamente termina de este modo. En resumen, *BW* puede leerse como la inversión de la oposición metafísica corriente entre mente pura y cuerpo sucio: la mente sucia (de Jan) contra el cuerpo puro (de Bess).

Bess es así la figura de la absoluta Fe pura que trasciende (o más bien, suspende) el salto mismo entre el Otro y el goce, entre lo simbólico y lo real: el precio a pagar por tal coincidencia entre fe religiosa y goce sexual es la psicosis. Entonces, ¿es el film en sí mismo psicótico? ¿Cómo puede hacerse evidente hoy una historia tan directa acerca de los milagros, en nuestra cínica era posmoderna? La clave de *BW* está dada por la tensión entre la narrativa y el modo en que está filmado, entre el contenido y la forma. No pueden escapar al espectador atento dos características de la forma: 1. las tomas nerviosas, inestables, de la cámara sostenida en mano, con visibles granulosos sobre la pantalla, como si estuviéramos viendo una película casera ampliada en video; 2. los cortes y saltos en la continuidad (a menudo las tomas que siguen implican un corte temporal o presentan el mismo evento desde una óptica diferente; además, la cámara gira haciendo paneo de uno a otro de los que hablan, más que recortando como en una correcta producción de estudio); 3. no hay acompañamiento musical (salvo en el caso de los largos *tableaux* estáticos que introducen cada uno de los siete segmentos del film: estos *tableaux* son acompañados por una selección de los grandes éxitos de Elton John, David Bowie, etc., populares en el momento en que supuestamente tiene lugar esta historia). Estas características le otorgan al film una especie de intensidad *amateur* sumamente emocional, recordando uno de los famosos primeros films de Cassavetes, creando una sensación de proximidad, de escuchar furtivamente a los personajes antes de que se haya tenido la oportunidad de editar el film, embelleciéndolo con eso: a nivel de la forma, este film se relaciona con el film profesional *standard* como la pornografía casera *amateur* con la pornografía profesional.

El grupo de directores europeos liderados por el propio von Trier ha publicado recientemente un manifiesto anti-Hollywood que enumera una serie de reglas a seguir por la producción cinematográfica europea independiente: no a los efectos especiales, no a las manipulaciones post-producción, cámara sostenida en mano, no al gran presupuesto, etc. Aunque *BW* sigue casi todas estas reglas, lo hace como parte de una estrategia cinematográfica específica que explota el antagonismo entre la forma y el contenido: no tenemos un contenido narrativo que pareciera ajustarse a estas reglas

(la despojada narrativa realista contemporánea), sino, por el contrario, una narrativa romántica en extremo, lo más opuesto del contenido indicado por estas reglas formales. El mismo von Trier enfatiza que, si el film hubiese sido rodado en una forma melodramática-pasional "directa", que parece adecuarse a su contenido, "hubiera sido demasiado sofocante. No hubieran sido capaces de soportarlo. Lo que hemos hecho es adoptar un estilo y colocarlo sobre la historia como un filtro. Como codificar una señal televisiva, cuando ustedes pagan para ver una película: aquí estamos codificando una señal a despecho del film, que el espectador se asegurará luego de que decodifiquen. El estilo crudo, documental que he dispuesto sobre el film y que, de hecho, lo invalida y refuta, implica que aceptemos la historia tal como es."⁴

En eso reside la paradoja: para el espectador, la única forma de aceptar la historia tal como es, es codificarla en una forma que la invalide y la ponga en discusión - someterla a una especie de trabajo del sueño. Además, la paradoja que no debería escapárse nos es que el procedimiento de von Trier es el opuesto exacto del procedimiento melodramático habitual en el cual el núcleo reprimido del relato retorna en el exceso de la forma: El *pathos* expresivo de la música, el ridículo sentimentalismo de la actuación, etc. Aquí, el relato en sí es ridículamente romántico, patético, excesivo, y la forma resta importancia (en lugar de acentuar) el excesivo *pathos* del contenido. De este modo, el antagonismo entre el contenido de fe, romántico en exceso, y la forma pseudo-documental -su relación es ambigua de principio a fin- provee la clave del film. Como von Trier mismo enfatiza, no es simplemente que la forma socave el contenido: precisamente por medio de la "sobria" distancia en relación al contenido, el film lo hace "manifiesto", evita que el contenido parezca ridículo (lo mismo que en una conversación, donde una apasionada declaración de amor que enunciada directamente podría parecer ridícula, puede pasar si se la recubre con una pantalla protectora de ironía). Y además, no es el mismo antagonismo discernible en el interior del contenido mismo, bajo la forma de tensión entre la ascética comunidad religiosa presbiteriana, atrapada en el ritual religioso del cual es evacuado cada trazo de goce (señalado por la remoción de las campanas de la iglesia), y la auténtica relación personal con Dios fundada en un intenso goce.

¿Qué ocurriría si la apariencia de estricta oposición entre la árida Letra ortodoxa del ritual (que regula la vida en la comunidad protestante) y el Espíritu vivo de la verdadera creencia (de Bess) más allá del dogma fuera esgañosa? ¿Qué ocurriría si - del mismo modo en que el relato excesivamente romántico se hace evidente sólo a través de las lentes de una cámara pseudo-documental- la auténtica creencia pura fuera evidente sólo sobre el trasfondo de -o filtrada por- la cerrada comunidad religiosa ortodoxa? Aquí se inician, no obstante, los problemas con el film: hoy día, la forma predominante de subjetividad no es la identificación con una comunidad religiosa ortodoxa cerrada (contra la cual uno puede entonces rebelarse), sino el sujeto permisivo "abierto" que evita cualquier obligación estable. La paradoja es que, en cierto modo, ambos polos de *Contra viento y marea* están del mismo lado contra esta forma predominante de subjetivismo. En una sociedad en la cual cada vez más, porque no hay Dios (Ley), todo está prohibido, el film establece una Prohibición fundamental que abre el espacio para la auténtica Transgresión.

El problema del film es que el tercer término, la forma de subjetividad predominante hoy día, está sencillamente ausente en él: von Trier reduce el conflicto al de la tradición (la Iglesia como institución) vs. la posmodernidad (el milagro); la dimensión propiamente moderna desaparece. Por supuesto, esta dimensión está presente, pero sólo en su existencia material inmediata (bajo la forma de aparejos petroleros y plataformas, la máxima forma de explotación de la naturaleza en la actualidad); aunque se encuentra suspendida a nivel de su impacto subjetivo.

⁴ "Naked Miracles", op. cit., p. 12.

De esta manera, todo está para facilitar el leer a Bess como la última encarnación de la figura de la auténtica creyente *naïve*, rechazada por su obligado entorno ortodoxo como una demente promiscua. El film debería más bien interpretarse como una meditación sobre la dificultad, incluso la imposibilidad de la Creencia, de la Fe en la actualidad: la creencia en los milagros, incluso en el milagro del cine mismo. No escapa al destino usual de los "retornos, las vueltas a la Fe auténtica": la Fe pura se trastoca justamente en otro juego estético.

En cuanto a la aparición final de las campanas en lo alto del cielo, una lectura posible de *BW* podría afirmar que éste es, precisamente, el punto en el cual el film se desliza hacia el oscurantismo religioso. Es decir, parece posible discutir que el film deba terminar con la muerte de Bess y la ulterior recuperación de la capacidad de marcha por parte de Jan: de esta forma, estaríamos viéndonos con una apuesta pascaliana indecible, una dependencia "loca" de la Voluntad divina que lee "respuestas de lo real" en los eventos contingentes, y que está sustentada en la pureza de su creencia por el mismo hecho de no poder ser "objetivamente verificado" (como en la teología jansenista, que hace hincapié en que los milagros sólo aparecen como tales para quienes creen en ellos; para los observadores neutrales, aparecen necesariamente como contingencias y coincidencias faltas de sentido. Si fuera éste el caso, el mensaje fundamental de *BW* sería que "cada uno de nosotros tiene dentro de sí una visión beatífica del Paraíso y la Redención, sin ninguna garantía en la realidad externa...". Sin embargo, lo que *BW* consigue es similar al conocido género de historias paranoicas en las cuales la *idée fixe* resulta ser verdadera y no meramente una alucinación del héroe: termina con una brutal e inesperada confirmación fáctica de la fe de Bess, en cierto modo como *Turn of the Screw*, de Henry James, enfocada desde una perspectiva y en forma tal que, al final, tengamos una confirmación objetiva de que la aparición de las figuras demoníacas eran "reales", y no sólo alucinación histórica de la gobernanta.

En este preciso punto debería introducirse la distinción entre modernismo y posmodernismo: si no hubiera milagro directo, ni campanas en el cielo, el film sería un típico trabajo modernista acerca del *impasse* trágico de la fe absoluta. Los últimos minutos, cuando el milagro ocurre, son una especie de apéndice posmoderno al, por lo demás, trágico drama existencial modernista de la Fe. Es decir, lo que caracteriza al posmodernismo es precisamente que se puede retornar al "universo encantado" premoderno, en el cual los milagros efectivamente ocurren, como espectáculo estético, sin "realmente creerlo", pero también sin ningún distanciamiento irónico ni cínico.

Así, la finalización de *BW* debe considerarse del mismo modo en que uno debiera aceptar esos momentos "mágicos" en David Lynch, en los cuales, de pronto, personas (que, por otra parte, frecuentemente toleran una corrupción de la peor calaña) son transportados por una visión religiosa de un gozo, una dicha angelical. En *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*), Laura Dern inesperadamente comienza a exponerle a Kyle MacLachlan su visión de un universo sombrío, de pronto pleno de petirrojos y sus cantos, al son de un acompañamiento de música religiosa de órgano. Es crucial no tomar con distanciamiento cínico esta escena de dicha inocente. Por supuesto, en la última escena de *Blue Velvet*, vemos a un petirrojo sujetando cruelmente en su pico un insecto muerto, estableciendo así la conexión con la toma traumática, al inicio del film, de la cámara acercándose al suelo y presentando el repugnante movimiento rastrero de la vida -pero, nuevamente, como en las pinturas prerrafaelistas, la dicha edénica y la repugnancia por la corrupción de la vida son dos caras de la misma moneda. Por esto sería erróneo interpretar esta última toma como un socavamiento irónico de la descripción extática que hace Dern del petirrojo como encarnación de la virtud absoluta.

¿No es Laura Palmer de *Twin Peaks* el caso supremo de esta ambigüedad radical, una chica extremadamente licenciosa, implicada en sexo promiscuo y drogas, y no obstante elevada al status de una inocencia redimida luego de su muerte como mártir? En la escena final de *Fire Walk With Me*, la película que continúa la serie de *Twin*

Peaks, luego de la famosa toma de su cuerpo envuelto en plástico, la vemos en el misterioso Red Lodge -esta Zona de *Twin Peaks*- sentada en una silla, con el agente Cooper a su lado, con la mano sobre su hombro, sonriendo como para reconfortarla; después de algunos instantes de perplejidad, ella se va relajando gradualmente y comienza a reír, con una risa mezclada con lágrimas; la risa se hace más y más fuerte, hasta que aparece frente a ella, en el aire, la visión de un ángel. Debe insistirse nuevamente en que, por más ridícula y *kitsch* que pueda parecer esta escena, cuando Laura Palmer, brutalmente violada y asesinada, es redimida, cambiada por una figura que sonríe felizmente mirando la visión angelical de sí misma, allí no hay implicada absolutamente ninguna ironía.

Por lo tanto, la lección fundamental de *BW* es que la típica sabiduría machista victoriana, según la cual el único modo de permanecer sana para una mujer, de evitar los arrebatos histéricos o una disipación perversa es casarse, debe ser revertida: la verdadera pregunta es cómo es posible para una mujer casarse sin caer en la psicosis. La respuesta es, por supuesto, aceptando la castración del *partenaire* (del esposo) -el hecho de que el *partenaire* solamente tenga el falo, pero no sea el falo mismo. Uno puede sólo fantasear acerca de Otro Hombre que sería el falo mismo, mientras que las consecuencias de encontrarlo efectivamente son catastróficas, tal como lo atestigua el sino psicótico de Bess.

Traducción: Marcela B. Giandinoto

Números mensuales aparecidos en la *Colección Diva*:

1998

- Nº 1 (julio): "Saber del feminismo", por Graciela Musachi.
Nº 2 (julio): "Bibliografía de Jacques-Alain Miller en español", por Silvia Elena Tendlarz.
Nº 3 (agosto): "La sexualidad femenina temprana", por Ernest Jones.
Nº 4 (setiembre): "Introducción a la política lacaniana", por Jacques-Alain Miller.
Nº 5 (octubre): "El ángel exterminador. Reflexiones actuales de política lacaniana", por Miquel Bassols.
Nº 6 (noviembre): "Acerca de un motivo en la formación del superyó femenino", por Hans Sachs.
Nº 7 (noviembre): "La epopeya de Lacan. Seminario de política lacaniana II", por Jacques-Alain Miller.
Nº 8 (diciembre): "El modelo y la excepción", por Eric Laurent.

1999

- Nº 9 (marzo): "La relación entre fantasías de flagelación y un sueño diurno", por Ana Freud.
Nº 10 (abril): "La experiencia del pase", por Germán García.
Nº 11 (mayo): "Incidencias terapéuticas de la toma de conciencia de la envidia del pene en la neurosis obsesiva femenina", por Maurice Bouvet.
Nº 12 (junio): "El estadio fálico", por Ernest Jones.
Nº 13 (julio): "Las dos frigideces de la mujer", por Marie Bonaparte.
Nº 14 (agosto): "La metáfora universal", por Jules de Gaultier.
Nº 15 (setiembre): "La ecuación simbólica muchacha = falo", por Otto Fenichel.

2000

- Nº 16 (marzo): "Reflexiones sobre el tratamiento de un caso de neurosis obsesiva", por Rudolf Loewenstein.
Nº 17 (abril): "Una contribución al estudio de la sumisión extrema en la mujer", por Annie Reich.
Nº 18 (mayo): "El superyó femenino", por Silvia Elena Tendlarz.
Nº 19 (junio): "Vías de formación del superyó femenino y el complejo de castración en la mujer", por Edith Jacobson.
Nº 20 (agosto): "El trasplante de órganos", por Marcelo Barros.
Nº 21 (setiembre): "Los homicidios inmotivados", por Paul Guiraud.
Nº 22 (octubre): "Análisis de un sueño singular", por Ella Sharpe.
Nº 23 (noviembre): "La Mujer es uno de los nombre del padre o Cómo no malinterpretar las fórmulas de la sexuación de Lacan", por Slavoj Zizek.

2001

- Nº 24 (abril): "Extractos del Seminario de las Siete Sesiones" (setiembre-octubre de 1996), por Jacques-Alain Miller.
Nº 25 (mayo): "Los efectos psíquicos de los tóxicos y de las sustancias toxoides", por Alfred Gross.
Nº 26 (junio): "La locura de Joyce", por Sergio Laia.