

La voz del narrador en *La casa de cartón*, de Martín Adán



*Poesía no dice nada:
Poesía se está callada,
Escuchando su propia voz.*

Martín Adán

EMMA AGUILAR PONCE

La *casa de cartón* (1928) de Martín Adán es una novela vanguardista conformada por treinta y ocho fragmentos¹ en los que el personaje narrador, un adolescente innominado, evoca situaciones y personas de

su entorno en el balneario de Barranco; entre ellas destaca Ramón, su amigo. Este ensayo intenta analizar la voz del personaje narrador a partir de la reflexión del psicoanálisis. Para ello, apelamos a la propuesta teórica del filósofo Madlen Dolar quien, a partir de

las reflexiones de Sigmund Freud y Jacques Lacan, analiza la voz del inconsciente en la fantasía, en el deseo y en las pulsiones. Esta propuesta nos permite advertir el reto que el personaje narrador nos impone a los lectores: escuchar la voz de un adolescente que

se inquieta por sí mismo y para sí mismo en el mundo —la casa de cartón— a través de la palabra.

Desde la perspectiva narrativa y estructuralista, la voz del narrador en la novela es homodiegética porque narra la historia y autodiegética, puesto que también es protagonista. En este sentido, observamos el predominio del monólogo interior. Según Benveniste este es:

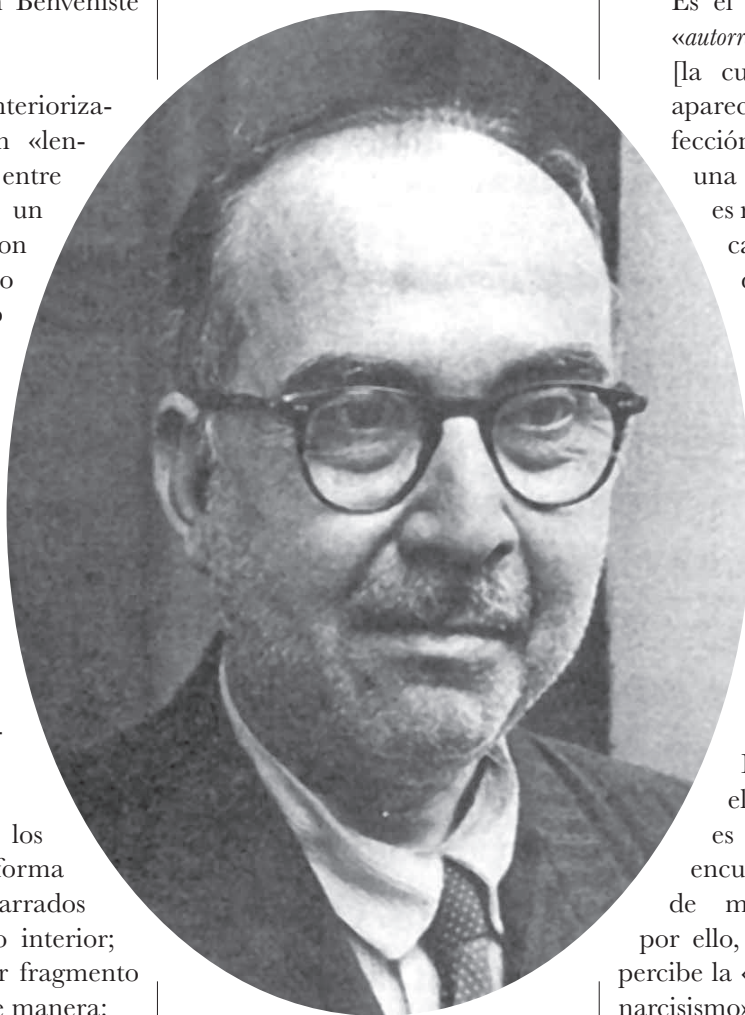
[...] un diálogo interiorizado, formulado en «lenguaje interior», entre un yo locutor y un yo receptor. Con frecuencia el yo locutor es el único que habla, pero el yo receptor permanece presente; su presencia es necesaria y suficiente para volver significativa la enunciación del yo locutor (Benveniste citado por Marchese y Forradellas 1994: 273).

La mayoría de los fragmentos que conforma *La casa de cartón* son narrados apelando al monólogo interior; por ejemplo, el primer fragmento empieza de la siguiente manera:

Ya ha principiado el invierno en Barranco; raro invierno, lelo y frágil, que parece que va a hendirse en el cielo y dejar asomar una punta de verano. [...] Ahora hay que ir al colegio con el frío en las manos. El desayuno es una bola caliente en el estómago, y una dureza de silla de comedor en las posaderas, y unas ganas

solemnes de no ir al colegio en todo el cuerpo (19).

Se aprecia la descripción del inicio del invierno desde la percepción de un adolescente, sensible y sincero que no quiere asistir a la escuela; sin embargo, debe hacerlo porque está inscrito en el orden simbólico —el lenguaje y las leyes



Rafael de la Fuente Benavides
(Martín Adán).

que regulan su inconsciente—; por consiguiente tiene deberes que cumplir frente al gran Otro (familia-sistema educativo).

A continuación, el narrador se desdobra y entabla un diálogo con un yo receptor que resulta ser él mismo: «Y ahora silbas tú en el tranvía, muchacho de ojos

cerrados. Tú no comprendes cómo se puede ir al colegio y tan de mañana y habiendo malecones con mar abajo» (19). Mladen Dolar, en *Una voz y nada más* (2007), afirma:

Hay una forma rudimentaria de narcisismo que se adosa a la voz y que cuesta precisar, ya que parece carecer de todo soporte externo. Es el primer movimiento de «autorreferencia» o «reflejo de sí» [la cursiva es nuestra] que aparece como una pura autoafectación en lo más íntimo de sí, una auto-afectación que no es re-flexión, ya que parece carecer de una pantalla que pueda devolver la voz, una pura inmediatez donde uno es tanto el emisor como el receptor sin abandonar la pura interioridad (54).

De esta forma, en la mayoría de los monólogos encontramos la autorreferencia que es la autoafectación a la que Dolar se refiere, ya que el narrador de la novela es un adolescente que se encuentra en un proceso de maduración emocional; por ello, en sus autodiálogos se percibe la «forma rudimentaria de narcisismo».

El soporte de la voz del narrador en *La casa de cartón* está dado a través de la escritura. En efecto, para Lacan «la función de la escritura no es otra cosa que la de representar palabras» (Carminé 2012: 294). Asimismo, añade: «Una escritura es, pues, un hacer que da soporte al pensamiento» (298).

Es así como las evocaciones del narrador se realizan haciendo uso del monólogo interno. ¿Por

qué? En primer lugar, porque el narrador adolescente se encuentra solo. Esta situación de soledad le permite afinar la construcción de su yo: «El yo, en Lacan, no es el dato originario de la vida psíquica del individuo sino el resultado de una construcción» (Carminé 2012: 284). Así, la novela es una evocación que gira en torno a su amigo Ramón y a Catita, la muchacha de quien se enamora el narrador sin ser correspondido. En segundo lugar, porque el narrador escucha la invocación de su consciencia. Dolar considera a esta invocación «un llamado puro, que no es sonoro, que no da ninguna orden, que meramente convoca y provoca que llama a abrirse al ser, a salir del encierro de la propia presencia de sí» (2007:116). Al recurrir a la escritura para registrar sus evocaciones, el narrador está respondiendo al llamado de abrir su ser.

La voz del narrador no es la que escuchamos a través del oído, sino la que leemos gracias a la escritura. Los lectores nos enteramos de las evocaciones del narrador a partir de la voz. ¿Qué tipo de voz? La voz del inconsciente. Dolar asevera: «Si el inconsciente se puede desplegar es sólo [sic] porque habla, su voz puede escucharse, y si habla es porque en última instancia él mismo está “estructurado como lenguaje”, como diría Lacan» (2007: 156). El filósofo indica que el principio del psicoanálisis es la voz y Freud al analizarla consideró varias voces en diversos contextos (la de la psicosis y la del superyó); es decir, no planteó un modelo consistente acerca de la voz; sin embargo, dejó pistas a seguir. Para aproximarse al análisis de la voz, Dolar propone atender la voz en la fantasía (como un exceso), la voz en el deseo (como un eco), y la voz en las pulsiones (como silencio) (2007: 156). A partir de esta propuesta,

analizamos la voz del inconsciente del narrador.

1. LA VOZ EN LA FANTASÍA

En *La casa de cartón*, el narrador vive la fantasía de comunicarse con su entrañable amigo Ramón. Este también es un adolescente, de dieciséis años, con más experiencia en cuestiones de «amor» que él. Sin embargo, muere a temprana edad dejando a su amigo. El narrador experimenta el duelo. Con respecto al duelo, Bernard Nominé en «La cuestión de la voz» anota lo siguiente: «El duelo pone en evidencia ese espacio vacío de la voz. *La muerte es la desaparición de una voz [la cursiva es nuestra]*. Esa voz que falta resuena naturalmente en ese vacío original cavado por la voz en el Otro» (2007:34). Por ello, el narrador hace frente al duelo a través de la fantasía de dialogar con Ramón.

En otro fragmento, el narrador evoca el recuerdo de una mujer extranjera, Miss Annie Doll, a quien asocia con la imagen de un jacarandá. Esta asociación le permite evocar a Ramón, a quien la «Gringa» nunca le pareció un jacarandá:

Pero Ramón no ve en el jacarandá tu imagen dilatada por el sol. Tú para él eres una gringa medio loca, y un jacarandá, un árbol que hecha flores moradas. [...]. Tú, casi una mujer; un jacarandá, casi un hombre. Tú humana, a pesar de todo; él, árbol, si nos dejamos de poesías (26-27).

El narrador evoca a la turista y se dirige a ella en su fantasía, dándole a conocer que Ramón no la considera un jacarandá. Sin embargo, al considerarla él un jacarandá de la calle Mott sostiene, en

su fantasía, un diálogo con Ramón; en otras palabras, un diálogo fantasmático:

Ramón, yo no pienso en los espléndidos jacarandás del Parque. Miss Annie Doll nada tiene que ver en ellos que no sea su antítesis —una antítesis vegetal, llena de naturaleza y suprema verdad—. Pero hay un jacarandá en una calle escondida que huele a plátano [...]. *Quizás el jacarandá de la calle Mott es joven o viejo a la vez, como la gringa —larguirucho, casi calato del todo, con un solo brazo foliado, con un muñón de flores violadas, libre, que parece haberlo echado al aire—*. [La cursiva es nuestra] (27).

Hasta aquí, el pretexto del narrador para evocar a Ramón es la turista Miss Annie Doll, a quien ambos adolescentes la consideran una mujer masculinizada. No obstante, el fantasma de Ramón se acentúa cuando el narrador dice:

Ramón, recuerda. Hemos ido tardes y tardes, tú y yo, a la calle Mott a oír las campanadas del ángelus vespertino [la cursiva es nuestra] —pompas de jabón tornasoladas que el pueril San Francisco lanza por las cerbatanas de las torres de su iglesia en un cielo para un niño—. Ramón, ¿no recuerdas cómo estallaban entonces las campanadas arriba [la cursiva es nuestra]; cómo no había de ellas ni visión ni sonido, sino solamente un frío olor de agua, demasiado breve y leve para que pudiéramos advertirlo al momento en que nos mojaba la cara, vuelta al ocaso? (27).

Con respecto a la fantasía² Dolar asevera: «El discernimiento

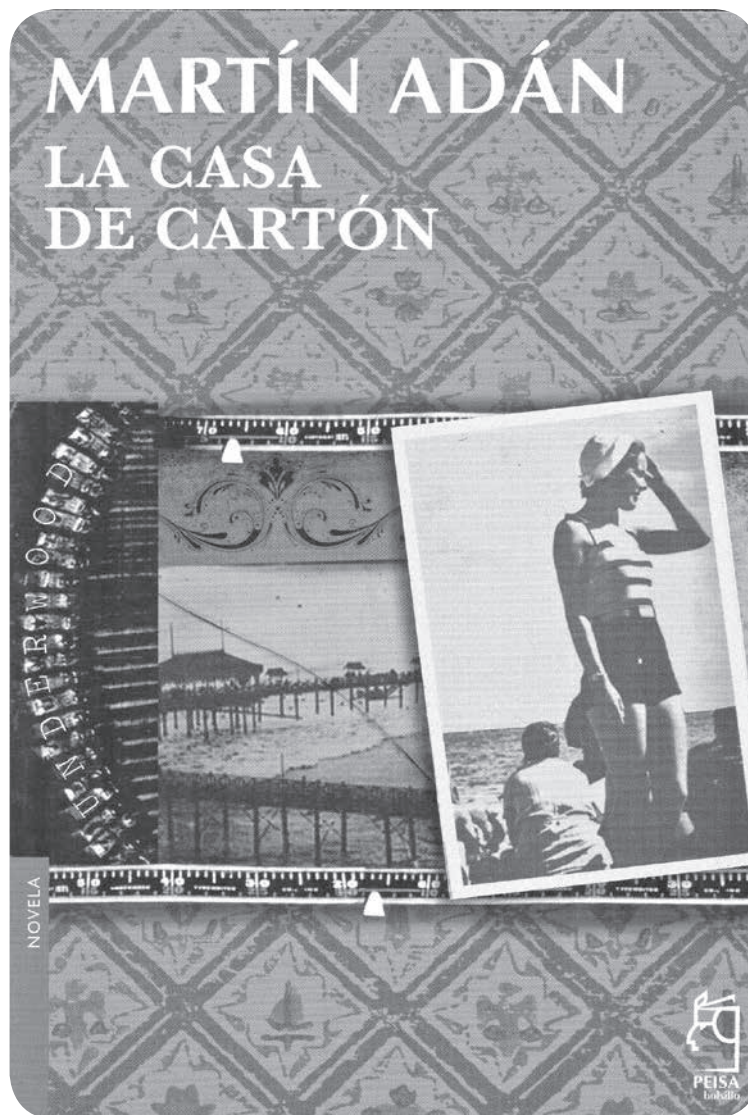
básico apunta en una dirección: primero, la voz, el ruido, lo oído, constituyen el núcleo de la formación de la fantasía; una fantasía es una fabulación construida alrededor de un núcleo sonoro, tiene una relación privilegiada con la voz» (2007:162).

El narrador invoca a Ramón que recuerde «las campanadas del ángelus vespertino». En efecto, las campanadas son el núcleo de su fantasía. Ahora bien, el narrador sabe que Ramón no está presente por ello dialoga consigo mismo y tal como indica Nominé:

El sujeto en duelo tiende a buscar en su monólogo interior un eco de la voz desaparecida. Entonces, la voz, ese objeto tan poco ruidoso en la vida cotidiana del neurótico, encuentra por un momento una suerte de encarnación. En mi opinión, el duelo parece ser una reincorporación. Se superponen dos faltas: la voz de aquel a quien echamos de menos y la voz que falta estructuralmente (2007: 34).

Además, Dolar anota: «El tiempo entre escuchar y comprender es precisamente el tiempo de construcción de las fantasías, de los deseos, de los síntomas, de todas las estructuras básicas que subyacen y

organizan las vastas ramificaciones del goce humano» (2007: 163). Por ello, el narrador evoca «las campanadas» y las asocia con Ramón; es su fantasía de recordar el sonido de las campanadas, que crea el fantasma de Ramón. Observamos que



Portada de una de las ediciones de *La casa de cartón*.

Ramón es el objeto a, o sea el objeto de deseo del narrador, porque es un amigo que está ausente, muerto. En consecuencia, el matema³ del fantasma —\$<>a— propuesto por Lacan se cumple. El sujeto barrado \$ (el narrador) se encuentra en una relación en la que el objeto a (Ramón) está ausente. De este modo, Ramón es un fantasma.

2. LA VOZ EN EL DESEO

Otro fragmento de *La casa de cartón* se refiere a Catita, la muchacha de quien el narrador está enamorado. Ella cumple la función de objeto de deseo (objeto a). Al recordarla, el narrador afirma: «Y Catita era una ventana rubia de mediodía; una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima; un sombrillón de trapo para la playa; un lazo loco de colegiala...» (65). Descomponiendo esta oración yuxtapuesta encabezada por la conjunción «y», tenemos las siguientes metáforas que corresponden al sujeto [Catita] a través del predicado complejo de la oración:

1. Y [Catita] [era una ventana rubia];
2. [una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima];
3. [un sombrillón de trapo para la playa];
4. [un lazo loco de colegiala...]

En estas cuatro metáforas, observamos que Catita es asociada con una serie de objetos. En la primera, es metaforizada con una «ventana rubia», lo que podría asociarse con «ventana-sol», ya que los rayos solares al ingresar por una ventana proyectan mayor luminosidad. Ahora bien, una ventana

conforma la estructura de una vivienda. Por ello, a partir de la metáfora «Y Catita era una ventana rubia», encontramos las «palabras ausentes», es decir, aquellas que subyacen a través de las expresas. «Meringer y Mayer llamaron a las palabras ausentes que rodean a las presentes “imágenes discursivas errantes o flotantes”, que moran “por abajo del umbral de la conciencia”» (Freud, citado en Dolar 2007: 167). Por lo tanto, en «Y Catita era una ventana rubia» las palabras ausentes, a nuestro juicio, son «casa-sol».

La segunda metáfora se asocia al material de construcción «cemento blanco»; las palabras ausentes son «casa-material noble».

La tercera metáfora se asocia a la reunión familiar o amical en la playa, ya que metaforiza a Catita con «un sombrillón», objeto amplio de tela que da sombra y protege de los rayos del sol, por consiguiente las palabras ausentes en esta metáfora son «protección-rayos del sol-naturaleza».

La cuarta metáfora hace referencia a un accesorio (lazo) de la cabeza para sujetar el cabello, como parte del uniforme de Catita; las palabras ausentes son «cabeza loca», ya que el adjetivo que acompaña al sustantivo lazo es loco. En este sintagma, metáfora, «un lazo loco de colegiala...», observamos que en «lazo», «loco» y «colegiala» se repiten cuatro sílabas que empiezan con el grafema l en el que subyace el fonema /l/. Separando dichas sílabas de la primera y segunda palabra, tenemos la- y lo-; separándolas de la tercera palabra, le-, la. Entonces, el grupo silábico es el siguiente: **la-**, lo-, le-, **la-**; por consiguiente, a nivel fónico la asociación inconsciente de la primera y la cuarta sílaba conforman el grupo silábico **la-la**, estos sonidos a su vez se asocian,

inmediatamente después de los puntos suspensivos, con el nombre de Lalá: «Y Catita era una ventana rubia; una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima; un sombrillón de trapo para la playa; un lazo loco de colegiala... Lalá, he aquí su nombre de ella» (65). El narrador realiza esta asociación de sonidos, porque en su inconsciente ocurre el *lapsus linguae* que se manifiesta en la escritura. Dolar al respecto explica:

El estudio de Freud acerca de los lapsus linguae, la categoría más importante de la clase más amplia de parapraxias (palabra inventada por Strachey para Fehlleistungen) tiene como antecedente un trabajo de Meringer y Mayer, «Lapsus en la escritura y en el habla» (Versprechen und Verlesen, 1895). Ambos autores hacen una clasificación aproximada de los lapsus y los dividen en cinco categorías principales: trasposiciones, pre-sonancias o anticipaciones, post-sonancias o preservaciones, contaminaciones y sustituciones. [...] *Las palabras, de modo bastante contingente, suenan parecidas, en mayor o menor grado, lo que las hace propensas a la contaminación, sus contactos sonoros mutuos pueden transformarlas, distorsionarlas, ya sea por retención, la inercia de ciertos sonidos, que influyen entonces sobre lo que los precede, o bien por distintos tipos de sustitución* [la cursiva es nuestra]. (Freud citado en Dolar 2007:166).

Es evidente la contaminación sucesiva de sonidos entre la primera sílaba de la palabra «lazo» y la cuarta sílaba de la palabra «colegiala»; el narrador al asociar, inconscientemente, ambas sílabas obtiene como resultado «lala», seguido de los puntos suspensivos

surge el nombre «Lalá», quien es una de las enamoradas del narrador.

Esta contaminación se deriva en una sustitución, ya que el nombre de Lalá sustituye en ese lapsus calami (error en la escritura) a Catita. Por consiguiente, surge un nuevo sentido a partir del lapsus del narrador: «[Catita] [era] un [una] lazo [cabeza] loco [loca] de colegiala... Lalá, he aquí su nombre de ella». Dolar acota: «En esta contaminación, nace una nueva formación: un lapsus que puede sonar como un sinsentido, pero que produce el surgimiento de otro sentido» (2007:166). Es decir: «Y Catita era una ‘cabeza loca’ de colegiala». Inconscientemente, el narrador, como hemos explicado líneas atrás, asocia los sonidos silábicos que conforman la aliteración constituido por el fonema consonántico /l/ y el fonema vocálico /a/.

Para explicar estas diferencias y contingencias de los sonidos, Lacan propone el siguiente concepto:

[...] *lalangue* es un juego de palabras, es el concepto de aquello que en un lenguaje hace posible el juego de palabras, y la palabra lalengua misma es el primer espécimen de este tipo. Lalengua no es el lenguaje tomado como significante, pero tampoco es la concepción del lenguaje como un mero fluir de ecos de sonidos. *Es más bien, el concepto de su propia diferencia, la diferencia de las dos lógicas, su separación y su unión en esa divergencia misma: una diferencia que no es la diferencia de la diferencialidad, sino una diferencia en su incommensurabilidad misma* [la cursiva es nuestra]. (Dolar 2007: 170).

Los treinta y ocho fragmentos que la conforman *La casa de cartón* se caracterizan por el uso de la lengua. Esta se manifiesta a través de la prosa poética.

3. LA VOZ EN LAS PULSIONES

Dolar con respecto al silencio afirma: «El silencio como simple ausencia de habla puede adquirir el significado más importante, puede tomarse como un signo de sabiduría superior» (2007:180). Por otro lado, advierte, dentro del orden simbólico, la pragmática del silencio. De esta se deslinda el silencio de la ética y el silencio retórico. En *La casa de cartón* percibimos ambos silencios.

Primero, en el quinto fragmento el narrador insinúa que Ramón atraviesa una situación difícil en su vida; por consiguiente, aparece en escena el silencio ético del narrador:

Yo le soplé delicadamente consuelos, pero no pude consolarlo; él jorobó las espaldas y arrugó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! Casi llora; lo impidió una solterona en bicicleta (24).

En «él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le

había acaecido!» solo percibimos posibilidades de lo que pudo haber ocurrido a Ramón, como la de haber embarazado a una chica, o contraído alguna enfermedad de alto riesgo como la tuberculosis. Así también, en otro fragmento que se refiere a la tía de Ramón, el narrador dice: «Una vieja [la tía de Ramón]. Gorda. Volverá en diciembre. Ramón, en cambio, no volverá nunca» (49); en otro fragmento, el narrador anota: «Murió Ramón cuando ya no le quedaba

tiene la necesidad de la apertura de su ser, es decir, que su voz resuene en el vacío del Otro. De este modo, también apela al silencio retórico. Dolar en ese sentido afirma: «[...] el arte del silencio es parte de la retórica; es un arte de cómo influir lo mejor posible en el destinatario» (2007: 181). Percibimos dos destinatarios: los personajes-fantasmas que se encuentran en la estructura de la novela y los lectores quienes «escuchamos» e interpretamos, desde la escritura, la voz del narrador. Es en

nosotros (Otros) en quienes resuena la voz del narrador.

En otro fragmento aparece Lucho, un amigo del narrador con quien pasea al final de la estación del verano por las calles de Barranco, pero imaginando que pasean por algunas calles aristócratas de Francia:



Vista de Barranco en la mirada del pintor Rodrigo Núñez Carvallo.

sino el rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos —cine, tranvía, etcétera—» (55). Por ello, sostenemos que el narrador manifiesta un silencio ético. Dolar de este principio advierte: «No debemos interrumpir el silencio a menos que tengamos algo para decir que sea mejor que el silencio. El silencio, entonces, sería la medida del sentido» (2007: 180).

Así, en *La casa de cartón* predomina la voz del narrador y los personajes evocados por este, generalmente, permanecen en silencio. Desde nuestro punto de vista, el narrador

Ahora sí que se acabó el verano de veras. Hemos venido, Lucho y yo, al malecón intermedio, al cual hemos bautizado con el nombre de *Bulevar Proust* [la cursiva es nuestra]. Sí, Bulevar Proust —malecón, antiguo, valioso, notable—, que no es un bulevar por los dos lados, sino por uno solamente; al otro, sí, psicológica inmensidad del mar, la acera de la calle en que está la casa de la familia Swann, la puerta sentida en cada una de sus moléculas, el cálculo infinitesimal de sus probabilidades de emoción, etcétera (49).

Se trata del silencio en el orden imaginario. Este silencio «no es el silencio de una falta sino de una supuesta plenitud» (Dolar 2007: 182). En este contexto, el silencio de Lucho permite la plenitud de la voz del narrador ante la pulsión de la muerte:

Ser felices un día... Ya lo hemos sido tres meses cabales. Y ahora, ¿qué hacemos? ¿Morir?... Ahora te pones sentimental. Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea. Pero todavía es la tarde —una tarde matutina, ingenua, de manos frías, con trenzas de poniente, serena y continente como una esposa, pero de una esposa que tuviera los ojos de novia todavía, pero...—. *Cuenta, Lucho, cuentos de Quevedo, cópulas brutas, maridos súbitos, monjas sorprendidas, inglesas castas... Di lo que se te ocurra, juguemos al sicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes... Todo, menos morir* [la cursiva es nuestra] (51).

Del mismo modo que Ramón y Catita, Lucho es un fantasma — en el sentido lacaniano— que el narrador evoca; en consecuencia, su voz, es decir, su silencio «es la excrecencia del lenguaje, es la vía regia hacia las pulsiones, la parte que no “habla”» (Dolar 2007: 183).

Y son los lectores quienes, al estar fuera de la estructura de la narración de la novela, manifestamos «un silencio acusmático, un silencio cuya fuente no puede verse pero que tiene que ser sostenida por la presencia del analista» (Dolar 2007: 187).

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

En *La casa de cartón* la voz del narrador se conjuga en la fantasía, en el deseo y en las pulsiones. El narrador evoca frecuentemente a los personajes Ramón, Catita y Lucho. Ramón es el fantasma evocado a partir de las campanadas del ángelus; Catita, el fantasma que inspira la voz como goce

a través del uso de la lengua; y Lucho es el amigo fantasmático quien, con su silencio, permite al narrador sobrellevar la pulsión de la muerte. Por consiguiente, con este análisis, podemos esclarecer la presencia de personajes-fantasmas, que en ningún momento replican al narrador.

Por otra parte, esta novela exige escuchar atentamente a través de la lectura, pues estamos ante la voz de un narrador que es un poeta adolescente. Los lectores estamos invitados a ingresar a su mundo, a su casa construida de metáforas. Él tiene mucho que decir y nosotros, los lectores, mucho que escuchar, comprender y aprender acerca de su percepción del ser humano y del entorno que lo rodea. Nunca será suficiente un par de visitas. Finalmente, podemos decir que es la voz del narrador la que se impone al interior de la novela en el silencio acusmático de los personajes fantasmas; y, fuera de esta, en el de los lectores.



Barranco en los años 30.

Notas

1. Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* realiza una comparación entre obras de arte orgánicas con las inorgánicas (vanguardistas). Al respecto dice: «El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto de arte clásico) [...]. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo [sic] distingue un signo vacío, pues es el único con derecho a atribuirle un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta» (133). Por ello, usamos el término fragmento, para distinguirlo del término capítulo empleado, especialmente, en la producción de novelas realistas y regionalistas en el contexto hispanoamericano.
2. Dylan Evans en *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Fantasma es el término que emplea Freud, «para referirse a las construcciones imaginarias y el término fantasma para designar una escena que se presenta a la imaginación y que dramatiza un deseo inconsciente. Lacan acepta las formulaciones de Freud sobre la importancia del fantasma y acerca de su cualidad visual como guion que escenifica el deseo, él pone énfasis en la función protectora» (90).
3. Dylan Evans en *Diccionario Introductorio de psicoanálisis lacaniano*, con respecto a Matema consigna lo siguiente: «El término “matema” es un neologismo que Lacan deriva de la palabra “matemática” presumiblemente por analogía con la palabra mitema”, acuñada por Claude Lévi-Strauss para designar los constituyentes básicos de los

sistemas mitológicos. Los matemas forman parte del Álgebra lacaniana. Estas fórmulas, creadas para designar puntos del GRAFO DEL DESEO, son el matema de la pulsión ($\$D$), y el matema del fantasma ($\$a$). El paralelo estructural entre estos dos matemas es claro: ambos están compuestos por dos símbolos algebraicos unidos por un romboide (el símbolo \diamond que Lacan denomina *poinçon*, punzón o cuño) encerrados por paréntesis. El romboide simboliza una relación entre los dos símbolos, relación esta que incluye “envolvimiento-desarrollo-conjunción-disyunción”» (124). Por otra parte, Lacan afirma: «Los matemas no deben comprenderse sino usarse» (124). En este ensayo, hemos usado el matema del fantasma para explicar la relación entre Ramón, el amigo ausente, muerto, y el narrador que evoca sus recuerdos.

Bibliografía

Adán, Martín
2001 [1928] *La casa de cartón*. Lima: Peisa.

Bürger, Peter
1987 *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península.

Carmine, Rubén
2012 «La función de la escritura en Lacan», en *Escritura e imagen*. Nro. 8; pp. 277-299. Consulta: 30 de julio de 2016.
<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/40532/38869>

Dolar, Mladen
2007 *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

Evans, Dylan
1997 *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.

Marchese, Ángelo y Joaquín Forradellas
1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.

Nominé, Bernard
2008 «La cuestión de la voz», en *Desde el jardín de Freud*. 8; pp. 27-38. Consulta 30 de julio de 2016.
<https://search.proquest.com/docview/1677420066?pq-origsite=gscholar>