

Dos arrebatos en contrapunto. La costurera de Nada del amor me produce envidia (S. Loza) y Lol V Stein (M Duras)

BOTTO FIORA, Alejandra / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Peronismo- Teatro- Duras- Loza*

› **Resumen**

Una modista de barrio se encuentra ante el acontecimiento de su vida: Libertad Lamarque y Eva Duarte se disputan un vestido que le han encargado ¿Pero acaso el vestido no podría ser para ella? En otras latitudes Anne Marie Stretter y Tatiana Karl, son las portadoras sucesivas de un vestido que Lol V Stein no puede llevar. Para vestirse hay que tener un cuerpo. ¿O es que acaso, el cuerpo es ya un vestido que cubre un vacío estructural? Dos triángulos de mujeres nos permiten situar la pregunta por el cuerpo para los que hablamos y comprobar que tener un cuerpo no es un dato. Una obra de teatro y una novela, que además fue pensada como posible obra de teatro, dan soporte a este trabajo. La clásica controversia entre Eva y Libertad sitúan la cuestión durante el gobierno de Perón.

› **Presentación**

¿Cuál es el resorte de la envidia? Intentemos una aproximación desde el psicoanálisis. Lo que da envidia es un supuesto acople perfecto, de alguien, con aquello de lo que goza. Es una satisfacción idealizada. La envidia no recae tanto sobre el objeto con el que se supone que alguien se satisface como sobre la satisfacción misma que está supuesta a ese acoplamiento. El término *envidia* viene del latín. *In/vidia* etimológicamente significa *mirar ahí dentro* o también, *posar la mirada sobre algo*. Se trata de ese lado violento de la mirada. Cortante. Lo que se llama: mal de ojo. El que sufre la envidia, mira un espejismo en el que alguien está gozando de una unidad hecha de dos. Una unión, un ensamble, perfectamente

satisfactorio. El efecto es una agresividad, una mirada que quiere deshacer ese gozo, cortar, dividir.¹ ¿Cuál podría ser la razón psíquica para que una mujer esté completamente por fuera de sentir envidia por amor; una mujer totalmente indiferente ante otra que inspira y recibe ese flechazo?

Los personajes literarios de M. Duras y S. Loza tienen este rasgo en común. Son Lola Valérie Stein,² a la que Duras ubica en Inglaterra a mediados del siglo XX, y la modista de un barrio porteño, sin nombre, que Loza ubica en los años del peronismo alrededor de 1946. Su edad no es precisa. La modista le habla a un maniquí con forma de torso femenino. -Mire que le hablo sin sexo-, le aclara a su interlocutor, neutro también. Qué enigmática frase. ¿Qué puede significar que una mujer no tenga sexo? Fue al final de un baile de carnaval cuando un hombre le acarició el cuello por primera vez, en un rincón del salón del club. Ella esperaba que una música de violines los envolviera, como había visto en las películas. Pero no le pasó eso. Le salió un quejido de la garganta que le quedó dolorida, afiebrada, por varios días. El amor con hombre no la tocó.

Lol. V. Stein es una joven de 19 años, un poco rara, un poco ausente. Su amiga Tatiana Karl nunca la vio penar por amor, ni por ninguna otra razón. (Duras, 1964: 12) Hay algo liviano en su persona. Un cuerpo de alondra (Duras, 1964: 53) Está comprometida con Michael Richardson, un muchacho unos años mayor que ella. Y es también en un baile, donde tiene una experiencia que divide su vida. Ella tiene allí un arrebató que da comienzo al libro. La costurera sufre un arrebató también, pero es lo que desencadena el final de la obra.

Estamos en el baile del Casino municipal de T. Beach, Inglaterra. Suena una orquesta -esos violines que no escuchó la costurera- mientras las parejas bailan; entre ellas la de Lol y Michael. Cuando la pista se vacía, a medianoche, entra una mujer con su hija adolescente. Es Anne-Marie Stretter. En ese instante, Lol ve en los ojos de su novio el deslumbramiento que le produjo Anne-Marie. Pronto ve en la mirada de ella un asentimiento. Lol sabe que esto no tendrá vuelta atrás. Desde un rincón, detrás de las plantas en el fondo del salón, mira ese cruce de miradas enamoradas y queda fascinada. "Dejé de amar a mi novio desde que la mujer entró", dirá luego. (Duras, 1964: 137). Ni celos, ni envidia: arrobamiento. Es en el momento en que la pareja va a dejar el baile, al amanecer, cuando Lol entra en crisis: no quiere ser separada de ellos. Sólo quiere que la dejen seguir mirando. Desaparecida, anulada, sólo quiere ver cómo él le saca, a Anne Marie, el vestido negro.

¹En la lección del 22 de febrero de 1967 del seminario *La lógica del fantasma* Lacan plantea que el Uno de la pareja, al modo de: *Dos harán una sola carne*, se presenta como una satisfacción idealizada que colmaría toda falta. Por lo mismo es imposible. Por eso la imagen de esa fusión es una ilusión que causa envidia cuando algún espejismo le da consistencia. P 227,228,229. *Document interne a l'Association lacanienne internationale. Publication hors commerce*

²Duras dice en la entrevista con Pierre Dumayet, que tiene lugar el 15 de abril de 1964, a propósito de la edición de su libro en Gallimard, que había pensado que la actriz Loleh Bellon (Laura Bellon.1925-1999) hiciera el papel de Lol. Por esa razón lleva ese nombre).

Lol se desmaya cuando queda separada de la pareja. Ella hubiera querido tener una vida parasitaria - dice Duras en la entrevista citada -, una vida de a tres donde hubiera podido ver la vida de ellos, donde ella quedara en el más absoluto olvido. Lo único que esperaba de Richardson era que desvistiera a Anne-Marie. Mientras el vestido negro fuera cayendo y el cuerpo de ella apareciendo, Lol iría des-existiendo, quedando reducida a una mirada. (Duras, 1964: 50).

De vestidos se ocupa la costurera. Vestidos de novia que ella no desea para sí. Estos son blancos y vaporosos. (Loza, 2017: 69). No le gusta que las clientas se desvistan delante de ella. Suele poner un biombo, pero indiferentes a su presencia, se sacan la ropa como si ella no existiera y estuvieran encerradas frente a un espejo. -Eso pasa- dice -lo de dejar de existir, pasa-.

Un día como tantos se presenta un acontecimiento extraordinario. La novia de América, Libertad Lamarque, a quien ella miraba agigantada desde la butaca del cine, le solicita la confección de un vestido. "Una novia blanca y eternamente virgen. Una novia sin sexo, cantando descalza sobre todo el continente (...) amada por todos los hombres" dice de Lamarque (Loza, 2017: 70). No la envidia: la imita. Canta como ella, con voz de pajarito. Fascinada por esa figura ideal, se encuentra ante el desafío de coser para ella. La tela que le envían la deslumbra. Todo se detuvo ante el esplendor de ese tacto. Como si esta vez sí hubieran sonado los violines.

Apenas escucha que el vestido es para Libertad piensa:

¿Libertad la que le dio un tortazo a Evita? (...) ¿Cómo le iba a dar una cachetada si ella es más bien menudita? (...) Además mire si se iba a meter con Eva, meterse con ella era como meterse con el General y nadie se mete con el General. Ni yo digo cosas sobre el General, ni yo en estas cuatro paredes ni las clientas que cuando sacan el tema del General yo hago como si no escuchara y estuviera concentrada en otras cosas. No es que esté en contra. Tampoco a favor. No estoy a favor ni en contra, si me da igual, me da igual lo que haga con los obreros y las fábricas. A mi qué me cambia. No me cambia: yo vivo igual, con General o sin General. (Loza, 2017: 73)

Famosa es la anécdota de la mítica cachetada que reúne a Libertad Lamarque y Eva Duarte cuando filmaban "La cabalgata del Circo" dirigida por Mario Soffici. César Maranghello le dedica un capítulo de su libro *Eva Duarte, más allá de tanta pena*. (Maranghello, 2016: 475). En la época de la filmación hacía unos pocos meses que Eva y Perón estaban juntos. Habían sido presentados el 22 de enero de 1944 en ocasión de un evento para recaudar fondos destinados a los damnificados por el terremoto de San Juan, en el Luna Park. La película comenzó a filmarse el 15 de mayo de ese mismo año. Perón, por entonces era coronel, tenía 48 años y se encontraba al frente de la Secretaría de trabajo de La Nación. Recién sería ascendido a General de Brigada el 31 de diciembre de 1945. Si la modista lo nombra como el General, no puede haber sido antes de 1946.

Las modistas, en ese tiempo, eran personajes centrales. La vestimenta era un signo de pertenencia de clase y el buen gusto era privativo de la gente de clase alta. Aurora, la hermana de Libertad, estaba contratada

para ayudar con el vestuario. Cuando todavía no había conflictos entre ellas, Libertad le prestó un vestido de época que ella ya había usado para que reemplazara uno que tenía Eva, y que no le quedaba bien. Fue Aurora la encargada de buscarlo y dárselo. (Maranghello, 2016: 469). También se menciona a la modista Sara Gallego que tenía buena relación con ambas, y se ocupaba de vestir las en la película.

En sus *Memorias* Libertad recuerda: “¿Si hubo algo entre nosotras? Celos, posiblemente. En el set, todo era para mí, yo era la estrella. Y ella quería ser y no podía. Éramos muy distintas en todo, y todo lo que me quedaba bien a mí, no creo que le quedara bien a ella. “En estos comentarios, sobrevuela el dicho: “La mona, aunque se vista de seda, mona queda”. Dice Maranghello:

En el desarrollo de la imagen pública de Eva, se consolidó la cuestión del mal gusto. El gusto revelaba un modo particular de posicionarse, y remitía a la división en clases sociales. El “buen gusto” parecía ser un privilegio de quienes detentaban poder. La insistencia en los argumentos sobre su resentimiento y mal gusto se referían a su lugar descentrado. El cuerpo era el vector con el que se construía la relación con el resto del mundo. (Maranghello, 2016: 490)

Esta última frase resulta central para entender la obra de Loza. Lamarque, sin ninguna duda, sentía un claro desprecio hacia Eva. Pero los celos, justamente, no parecen surgir de esta última. Eva, gracias a sus frecuentaciones, podía conseguir película virgen importada de Chile o Uruguay, que escaseaba entonces, tanto como el combustible. Por esta razón, Miguel Machinandiarena, dueño de los Estudios San Miguel donde se filmaba la película, tenía un trato diferencial con ella. Además, le prestaba su despacho para recibir los pedidos que la gente le hacía al saber que era colaboradora de Perón. Lamarque tenía que trasladarse a San Miguel en tren, mientras que Eva contaba con un coche oficial que la Secretaría ponía a su disposición. Solía llegar demorada de todos modos, porque tenía que cumplir con sus compromisos en LR3 Radio Belgrano, donde tenía un importante contrato. Eva corría mucho y evidenciaba un gran cansancio. Tanto es así que tuvo que suspender todas sus actividades en septiembre de ese año por un mes completo. Libertad se servía de esto para dedicarle indirectas, en las que atribuía su cansancio a practicar trabajos nocturnos.

El día fatal fue en julio, cuando Lamarque vio que la filmación se había interrumpido y Machinandiarena estaba conversando con Eva en su despacho. Todos estaban listos, esperando para la continuación. Fueron más de dos horas de espera. Cuando Eva reapareció, se dirigió a los técnicos y les dijo: “Disculpen muchachos”. Libertad, furiosa, la saludó haciéndole una reverencia, como si fuese una reina. Eva dejó pasar el asunto, aparentemente. La cachetada fue negada por Libertad, pero se hizo leyenda. Cachetadas morales sí hubo, innumerables, de la Diva contra la actriz de radioteatro. Pero también a la inversa, indirectamente, dado que el creciente poder de Eva agraviaba el ego de Libertad. Ahí sí que corrían los celos y la envidia.

Cuando estaba por terminar la película, Machinandiarena y Soffici le propusieron a Lamarque que invite a Eva a tomar el té. En otra oportunidad fue su hermana Aurora la que le hizo la sugerencia. Eva quería

componer las cosas con Libertad, pero ella se negó las dos veces. Solía decir la frase: "Yo nunca me arrimé al sol que más calienta". (Maranghello, 2016: 476)

Volviendo a la modista de la obra de Loza, constatamos que permanece indiferente ante las pasiones del ser y del cuerpo, como el maniquí con el que habla. La tela, en cambio, la conmueve. Experimenta un completo olvido de sí frente a ese contacto. Un olvido, un letargo que queda sacudido ante lo maravilloso: no solo la llegada del pedido del vestido, sino la presencia de Libertad en su cuarto. Se decepciona un poco cuando tiene que tomarle las medidas. Libertad toma cuerpo y la figura idealizada lo resiente. Si bien el vestido había quedado perfecto, a Libertad no le convenció del todo. Y musitó la frase: "Podría ser un vestido para la Duarte". (Loza, 2017: 75). Esta frase condensa toda la ideología de su tiempo cifrada en el vestido.

Inesperadamente, poco después, lo extraordinario vuelve a visitarla. Una tarde se presenta Eva, personalmente, queriendo comprar el vestido que Libertad había encargado. No aceptó alternativas. Tenía que ser ese y únicamente ese. Por primera vez en su vida, la modista sin nombre, ni sexo, ni interés por la política de su época, tiene que decidir. Tiene el poder de decidir a quién venderle su obra maestra.

Al despedirse, Eva le da la mano, y ella siente un intenso calor en ese contacto. "Eva da la mano como un hombre", dice. (Loza, 2017: 78). Es que era la mano del *sol que más calienta* y el poder que irradiaba. Fue también la mano de un hombre la que le dejó la garganta afiebrada. Pero a esa fiebre le había seguido una insensibilidad. Ahora el calor del apretón de manos la inunda. Cuando se va Eva, piensa: "Menos mal que no tengo ventanas". Y se desencadena el arrebato: se arrastra por el suelo, como una alimaña, desordena y revuelve todo.

Yo hice ese vestido, yo puedo entregárselo a Eva o a Libertad (...) Yo. Repetí yo como ochenta veces y a medida que lo repetía esas fuerzas que tenía se iban perdiendo (...) Como si el cuerpo se resistiera y doliera. Y el único deseo que existe es que pase todo (...) que todo vuelva a ser como antes. Igual. Con mi yo diluido y todo.

La ventana, ausente para alivio de la costurera desenfrenada, es un marco para Lol. Un tiempo después del baile de T. Beach, un violinista que conocía aquellos sucesos, la encuentra en una calle de S. Thala, la ciudad donde vivían. Poco tiempo después le pide matrimonio. Lol no elige pero se deja llevar y acepta. Se van a vivir a otra ciudad. Tienen 3 hijos. Pasan diez años hasta que, por razones de trabajo, vuelven a vivir a S. Thala. Poco a poco, Lol comienza a deambular por la ciudad; lo que capta su atención es un hombre que espera, mirando a las mujeres de un modo particular. Lol reconoce en la mirada de este hombre el modo de mirar de Richardson antes del baile. Pronto llega una mujer a la cita. Lol mira. Los sigue hasta un hotel. Se acuesta en el campo de centeno que queda debajo de la ventana donde los amantes tienen su encuentro. Por fin, asiste a la escena que había quedado interrumpida: el momento en que él le

saca a ella su vestido. Lol es sólo una mancha en el campo de centeno.³ Esta vez no son Michael y Anne Marie. Ella cree reconocer en la mujer, a su amiga Tatiana Karl, la que la acompañaba el día del baile; él es un desconocido.

Poco tiempo después Tatiana y Lol reanudan su amistad. Comienzan a frecuentarse con sus familias, y a esas reuniones también asiste Jack Hold, el amante de Tatiana, el de la ventana. Jack se enamora de Lol, y juntos hacen un viaje a T. Beach. Visitan la sala de baile del Casino donde comenzó la fascinación. Lol está entusiasmada, sus ojos brillan, examina todo. Tiene una alegría que su acompañante no preveía. No quiere volver a su casa. Quiere quedarse a dormir en una habitación de hotel. Jack Hold dice: "Lol sueña con otro tiempo donde lo mismo que va a producirse, se produciría de modo diferente. Ese sueño me contamina. Estoy obligado a desvestirla. Ella no lo hará por sí misma. Aquí está desnuda ¿Quién está en la cama? ¿Quién cree ella?" (Duras, 1964: 187)

La crisis se desencadena en ese momento. Lol no sabe ya quién es ni con quién está. Sufrir las caricias que recibe de Hold. Pregunta si ese cuerpo, que él acaricia, es el de Tatiana. Se descontrola y grita, insulta, implora, dice frases incoherentes. Cuando vuelven a S. Thala se dirige directamente al campo de centeno. La crisis de la costurera se agudiza y llega al paroxismo cuando decide ponerse el vestido. Primero tiene que desnudarse. La ropa le ardía en el cuerpo. Nunca se había desnudado si no era para bañarse. Y ahí estaba desnuda bailando como una loca. Había cerrado todas las puertas. Se miró desnuda en el espejo y se puso el vestido. Y se sintió como una reina enloquecida. Y decidió que no se lo daba a ninguna de las dos divas: ni a Eva ni a Libertad. Y en ese frenesí ardiente se roció con alcohol y perfume, encendió una mecha y bailó hasta que el fuego la devoró sin dejar rastros. "Es difícil imaginar que una pudo ser tan feliz, se lo digo a usted que lo sabe (se dirige al maniquí). Que la plenitud es un momento de arrebato y después viene la nada". Esta frase del final de la obra de S. Loza, podría pronunciarla también Lol.

› **Observaciones y puntuaciones.**

Ambas tramas se ordenan según algunos elementos en común, que tienen mayor o menor relevancia en cada una: la mirada, la ventana, el baile, el vestido, el vestirse y el desnudarse, el contacto, la voz y el cuerpo. La costurera vive en un cuarto sin ventanas. Ni ve, ni la miran. Su cuerpo está desconectado, inexistente. No puede tener sexo porque para eso primero hay que tener cuerpo. Y ella ni siquiera se registra en el espejo. Su alter ego es el maniquí. Su yo deja de estar diluido cuando advierte que tiene poder, el poder de decidir sobre un objeto que es de ella y que dos mujeres idealizadas se disputan. Ese poder, que podemos conjeturar que Eva le pasa en el apretón de manos, le da existencia, y uno estaría

³ Para Lacan, es en la mancha donde reside la mirada. Algo que interrumpe un continuo. Una lata que brilla en el mar, un insecto caminando por una pared. Lol es la mirada en el campo de centeno.

tentado de decir que le da también cuerpo. Sin embargo, hay algo que no estaba constituido ahí convenientemente. Verse portando la vestimenta de esas mujeres idealizadas le resulta insoportable a la vez que la transporta a la cima de su éxtasis. Porque esa vestimenta es también la mirada deseante sobre ella.

En este contrapunto es la mirada la que tiene un papel protagónico. Lol no puede envidiar un goce del que quiere formar parte. Solo sufre por ser separada de lo que inspiraría envidia habitualmente. La sede del goce es el cuerpo de la que lleva el vestido, el vestido del amor que ve en los ojos de Michael. Su cuerpo se le enajena en el de otra.

Loza presenta, en la escena del baile de la costurera, elementos que encontramos a lo largo de la obra. El sonido ronco con el que respondió a la caricia de la mano del hombre en su garganta se transforma en erotismo de la voz. El goce del roce con la tela del vestido y luego con la mano de Eva, tenían en esa escena un antecedente. Y lo que fue una fiebre se convierte en un incendio. Porque en ninguna de las dos oportunidades tuvo el cuerpo para soportar los embates de la excitación: lo que ella llama el arrebató.

El baile es central en la novela de Duras, y es aparentemente secundario en la obra de Loza, aunque es crucial, porque es allí donde la modista tiene la experiencia con el hombre. Además, al final de la obra, el arrebató es un baile en llamas.

La ventana es el marco donde prosigue la escena que Lol se quedó sin ver después del baile. En la obra de Loza en cambio es importante porque falta. ¡Qué suerte que no hay ventanas! dice la modista, porque sería por donde podrían verla en el fragor de su arrebató. La ventana enmarca la mirada, pero ninguna de las dos la recibe.

El tema del vestido, el desvestirse y el desnudo están en el centro de los dos textos. El vestido, en ambos casos viste a otras. El vestido es lo que cubre un cuerpo, y en este sentido no solo es la tela sino también el amor y el deseo. Ni Lol ni la modista están investidas por el amor. No pueden llevarlo, como tampoco desnudarse. Cuando la costurera cree tener un Yo poderoso- por ser dueña del vestido en disputa-, enseguida se cansa, añora volver a la inexistencia. Y cuando toma coraje, se pone el vestido, se mira en el espejo y se ve ideal, se vuelve loca. La mirada tiene un enorme predominio en la novela de Duras: lo único relevante para Lol es ser una mirada bajo el marco de la ventana

En la obra de Loza el tacto y la voz son muy gravitatorios: ella canta como Lamarque, se oculta de la mirada y disfruta del tacto de las telas que visten y forman la imagen, pero no del tacto sobre el cuerpo. En cuanto a Lol, cuando Hold la desviste, se vuelve loca. No tiene adonde recibir el roce de las caricias; comienza a delirar, no sabe de quién es el cuerpo, pero sabe que de ella no es. Mirada, tacto y voz están presentes y organizan los problemas de la satisfacción en las dos obras.

El eje del contrapunto es una mujer que inexistente. Sobre todo, inexistente como cuerpo. Cuando Lol se deslumbra por esa pareja que se arma ante sus ojos, se anula y solo quiere ver emerger del vestido, el

cuerpo de Anne Marie. En la entrevista que mantiene Duras con Dumayet dice que Lol estaba a favor de ese amor. Ya antes, Tatiana Karl anuncia que ella no parecía estar nunca del todo presente, que no la había visto penar; como si en el lugar del cuerpo, que es la sede de los afectos, hubiera un vacío. "Eso de dejar de existir pasa", dice la costurera. Cuando ella recibe la caricia de un hombre siente una raspadura. También Lol siente un dolor cuando Hold la acaricia al final del libro.

Tener un cuerpo

No está de más decir que del cuerpo, no decimos que lo somos, sino que lo tenemos. El organismo no llega a ser un cuerpo si no se produce una operación fundamental para el humano que es la constitución del narcisismo. El yo se forma a partir de la imagen especular, que le ofrece al cachorro humano, una ilusión de totalidad. El cuerpo es, por un lado una imagen que se capta desde un exterior, y también la sede de las percepciones. Esas percepciones que se sienten disgregadas se unifican por la imagen. El yo es Uno ilusoriamente.

La identificación entre el sujeto y la imagen está legitimada por el soporte del adulto que lo sostiene. Es necesario que haya deseo en esa mirada para que se corrobore esa identificación. La mirada deseante del adulto libidiniza la imagen. Por esta identificación, el cuerpo es un objeto para el sujeto, un objeto de amor. También hay que decir que esa tensión amorosa es también agresiva, y puede llegar a ser odiosa, cuando el yo no está a la altura que el Ideal exige.

El sujeto se capta como otro, en el espejo, pero se reconoce allí como sí mismo. Por eso hay una alteridad en el yo. Es necesario que haya una pulsación fluida entre esos dos componentes. Cuando esta dialéctica funciona, nos las arreglamos más o menos bien con el cuerpo. Pero si la imagen se va por un lado y la sede de las percepciones por otro tenemos diversos problemas. Propongo que Lol y la modista están en esta situación.

La imagen engendra una ilusión de perfección por la pregnancia de la forma pero además porque no sufre. A lo sumo hay que corregirla según un cierto ideal que cambia según las épocas y la geografía. Libertad Lamarque, es sólo imagen para la modista. No tiene carnadura, ni sexo. Por eso se decepciona cuando tiene que tomarle las medidas. La costurera lo dice explícitamente en la obra: hablo sin sexo. Le habla a un maniquí que es un busto de mujer, pero no es un cuerpo. Su imagen en el espejo es ese maniquí, reflejo de una desvitalización propia.

Lol tiene la liviandad de quien no se afecta, la ligereza de una alondra. Podríamos decir que hasta que no aparece Anne Marie, no tener cuerpo no es un asunto que tenga consecuencias. Cuando ubica el deseo amoroso sobre el cuerpo de esa mujer, deseo que pasa a través de las miradas, se rompe un equilibrio que ella tenía hasta entonces, aunque ese déficit ya estuviera ahí. Presumiblemente, es un momento de la

estructuración psíquica que en ella quedó fallida. Tatiana, su amiga lo entiende así: no es algo que allí comienza sino que se desencadena porque ya estaba.

› ***A modo de cierre***

Para concluir, digamos que cuando algo del amor y el deseo las alcanza - en el caso de Lol es el deseo de Hold sobre ella misma; para la costurera es la libidinación de su propia imagen, por medio del vestido de la diva que la vitaliza - ambas se vuelven locas. No tienen los recursos para recibir ese embate. No deja de producir admiración el saber sobre la estructura psíquica que estos dos artistas enseñan en la construcción de estos personajes. El propio Lacan, que lamentablemente no pudo leer a Loza, dijo de Duras: "Marguerite Duras revela saber sin mí, lo que yo enseñó" (Lacan, 2012)

Bibliografía

Duras. Marguerite. 1964. *Le ravisement de Lol. V. Stein*. Paris: Gallimard. Collection Folio.

Freud. Sigmund. 1979. *Introducción del Narcisismo*. Ciudad de Buenos Aires: Biblioteca Nueva

Lacan. Jacques. 2012. Otros escritos. *Homenaje a Marguerite Duras por El arrobamiento de Lol V. Stein.*. Quilmes. Provincia de Buenos Aires: Paidós

Lacan. Jacques. La logique du fantasme. Document interne a l'Association lacannienne internationale. Publication hors commerce

Loza. Santiago. 2017. *Obra Dispersa*. Ciudad de Buenos Aires: Entropía.

Maranghello, César. 2016. *Eva Duarte, más allá de tanta pena*. Buenos Aires: Eudeba. Colección Biblioteca Proteatro.