

# Cubrir el desamparo



GLADYS FRANCO<sup>1</sup>

La muerte no espera al morir,  
sino que está presente desde el nacimiento.

Georg Simmel

¡que no quiero verla!

Federico García Lorca

1. En las últimas páginas del libro de Philippe Claudel *Bajo el árbol de los toraya* (2017), donde el escritor nos habla —como antes que él, pienso, solo supo hacerlo Miguel Hernández en su «Elegía»— de lo que significa la muerte de un ser muy querido: un amigo, un hermano, nos muestra una imagen del mar Mediterráneo («Mare Nostrum»), un hermoso plano azul Klein, calmo e hipnótico, imagen que de pronto se altera para mostrarnos cientos de cuerpos de hombres, mujeres y niños que intentaban huir de la muerte —del hambre, de la guerra, de la barbarie— en una balsa que no los sostuvo y que el plácido mar azul arrojó, como basura, a la costa de la bella Italia.

El exquisito libro de Philippe Claudel cuya escritura lo ayudó a procesar la muerte del amigo se cierra, entonces, con la evidencia de la imposibilidad de escapar, no ya de la muerte invencible, sino de la caridad de un manto azul hipnótico que se sostenga como un telón, mientras estamos vivos, para no verla. Parecería, por el contrario, que aquello que implica la muerte (la muerte en sí misma, sin inscripción posible) haría parte de lo que insiste en la creación artística (en este caso, en la creación de la novela) al modo que puede insistir en los sueños, como Freud nos muestra en el

1 Miembro titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. laletraescrita@gmail.com

paradigmático «Sueño de la inyección a Irma», con su mirada capturada por aquella garganta infectada.

El mar azul que vela la imagen de los incontables muertos del Mediterráneo que nos describe Philippe Claudel por asociación libre se conectó en mi memoria con los «personajes vestidos» de Gustav Klimt. Como sabemos, sus desnudos explícitos habían sido objeto de censura. A su muerte, y basándose en algunas obras inconclusas, la crítica entiende que él se daba el gusto de pintar a sus modelos desnudas y luego las vestía con los trabajados ropajes que le son tan característicos (el estilo pictórico de Klimt fue pensado por Dina Gonnet (2012) como metáfora de la construcción del aparato psíquico en la primera tópica freudiana.

En contraposición con sus censuradores, los elogios a la obra de Klimt acentúan su disfrute de la sensualidad, su necesidad de captar a la mujer en todas las posiciones del desnudo, su exaltación del erotismo. Pero, como sabemos, Eros nunca está solo, y algunos primeros planos de los desnudos de Klimt —que promovieran el horror en quienes lo censuraron— pueden encontrar parentesco de sentidos con la garganta de Irma, donde Lacan (1978/2014) supo advertir el desborde del deseo erótico, el punto donde el soñante encuentra «el objeto de angustia por excelencia»:

el fondo de esa garganta, de forma compleja, insituable, que hace de ella tanto el objeto primitivo por excelencia, el abismo del órgano femenino del que sale toda vida, como el pozo sin fondo de la boca por el que todo es engullido; y también la imagen de la muerte en la que todo acaba terminando. (p. 249)

Esa superposición de «toda vida» y «pozo sin fondo» me parece aproximada por Klimt en la obra «La esperanza 1», de 1903, donde la mujer embarazada se alza en el esplendor de su imaginaria completud, impúdica, entre imágenes «de la noche y de la muerte» —en el catálogo Taschen, al pie de la imagen descrita, G. Néret (2011) habla de «el pelo púbico rojo del que emana una cierta perversidad» (p. 44)—.

Ando sobre rastrojos de difuntos  
y sin calor de nadie  
y sin consuelo.

Miguel Hernández

2. He abordado en trabajos anteriores (Franco, 2017, 2018) algunos aspectos de la relación entre la creación literaria y la repetición, tanto de experiencias de sometimiento a violencia extrema como de la vivencia de la pérdida de seres queridos, hechos que pueden también ser experimentados como desgarrar del sí mismo. (Toda experiencia de horror remite a la muerte, como abstracción, e inevitablemente a la idea de la muerte propia).

En la escritura, como en otras formas de expresión, está presente un intento de domeñar aquello incomprensible, inaprehensible; aquello que interroga como misterio es precisamente lo que más conmueve, provoca e impulsa la creatividad. Cuando una obra artística es muy poderosa, quedamos bajo efecto de un impacto que cuesta describir; luego surgen expresiones muy humanas, muy repetidas: «me faltan las palabras...» o «no encuentro las palabras...». Se trata, quizás, de haber captado algo de aquello que puede quedar fuera del entramado de la lengua.

Lo que puede ser objeto de tratamiento, intentos de procesamiento, es la *idea* de la muerte (y, por tanto, la angustia generada por la idea de la muerte), no la muerte en sí. De la misma no hay registro inconsciente, y a nivel consciente hay un proceso, un tiempo de crecimiento para que se pueda tomar noticia de ella; la etapa del «desamparo» inicial del ser humano puede ser idealizada como una etapa de la vida «amparada» en la ignorancia del destino mortal, la única etapa ilusoriamente «inocente» («que no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, ni mayor pesadumbre que la vida consciente»<sup>2</sup>).

Todos conocemos la angustia del niño cuando descubre la *realidad* de la muerte y los mecanismos a que echa mano intentando recuperar cierta ignorancia, pero ese conocimiento que se hace lugar en el pensamiento ha

estado precedido por vivencias de fragmentación y terrores innombrables en el *infans* que, sostenido y apalabrado por otros humanos, ha recibido ya en la concepción el anuncio de su mortalidad. La desmentida cotidiana de la muerte es el mecanismo que permite organizar la vida para un «después de este momento», concebir el mañana, proyectar un futuro y actuar en pro de ese proyecto, «(des)Enmascarar lo real», diría con Leclaire, quien inicia el texto que uso acá como disparador (*Desenmascarar lo real*, Leclaire y Nasio, 1975) con un aserto: «Desenmascarar lo real es el trabajo del psicoanalista» (p. 9).

En la práctica psicoanalítica, desenmascarar lo real implica rescatarnos permanentemente de la tentación de cubrir lo inaprehensible con exceso de construcciones tendientes a una historización exhaustiva en pro de una supuesta verdad de los orígenes, de las causalidades, en un rellenar afanoso de los «vacíos». El trabajo de desenmarañar algo de las tramas que producen las señales de la angustia neurótica se extiende, en ocasiones, a un intento estéril de calmar la angustia correspondiente a la conciencia de finitud.

«Desenmascarar lo real» sería, sin embargo, precisamente, aceptar el límite en tanto lo real es aquello que escapa al sentido y resiste a la representación.

¿Cómo entender el espanto que producían los desnudos de Klimt en sus contemporáneos? Pensar solamente en hipócritas alarmados por la explicitación erótica sería una lectura ingenua; todo síntoma canaliza más de una vía (y censurar la obra artística es un síntoma social).

Es preciso situar la obra en su tiempo y circunstancias. Klimt fue contemporáneo de Freud, de Schnitzler, de Munch, de Schiele... Podría decirse, en términos actuales, que había una «movida erótica» en la Viena de la frontera de los siglos XIX-XX. Estos hombres vivían casi todos en la misma ciudad, asistieron a su esplendor en la última época de los Habsburgo y a su derrumbe ensamblado al estallido de la Primera Guerra Mundial. Los artistas y los intelectuales develaban las miserias humanas: la amoralidad del deseo, la intensidad del odio, la fuerza del anhelo de poder que impulsaban erráticamente las acciones de un imperio a punto de caer. Austria estaba dividida en opuestos: una minoría centrada por un núcleo intelectual y artístico deslumbrante y una mayoría conservadora, cerrada

a las transformaciones, condición que la serpiente nazi aprovecharía para anidar.

La idea de una fuerza de oposición a la vida está presente en Freud desde los inicios de su teorización y encuentra su formulación en la segunda teoría de las pulsiones, al decir de sus biógrafos, influido por la captación de la destructividad que evidencia la guerra.

Es interesante observar que los movimientos conservadores se resisten a las propuestas de modificaciones sociales tanto como a la expresión artística innovadora, aunque esta no trate explícitamente temas de justicia social. Como a Klimt en la Viena de inicios del siglo XX, en Montevideo, en 1986, en plena «apertura democrática» —es decir: muy cerca aún de los desgraciados años de la dictadura— la Intendencia Municipal de Montevideo del momento prohibió la exposición «Espejos... a veces» del artista uruguayo Oscar Larroca. Esta muestra, que más tarde ganó importantes premios internacionales, fue en Montevideo responsabilizada de «atentar contra la moral y las buenas costumbres».

En el caso de esa obra censurada, volvemos a encontrar el tema del desnudo femenino, erótica alcanzada por la rotura de la piel, por el trazo que potencia la falta. El agujero donde Eros se pierde... (¿gozosamente?) es un escándalo para «la moral y las buenas costumbres», según los códigos de los censuradores... (Quizás la muerte sea una «mala costumbre»...).

La imagen del cuerpo es la representación imaginaria con la que contamos para pensarnos como seres vivos; el cuerpo fallado, agujereado, remite a lo ominoso, castración y muerte, dominio de lo real, agonía de lo representable que artistas de la talla de Oscar Larroca logran evocar. Detrás —o, se podría decir también, «más allá» de un cuerpo desnudo, sexuado y sexual—, lo que le excede.

Para calificar producciones artísticas es usual recurrir a adjetivos que refieren a las nociones de *belleza* y *perfección* (quizás sean sinónimos ideales). Las imágenes de cuerpos fracturados, agujereados o sugerentes de exceso que los aparten de las nociones de belleza y perfección (también de *completud*) parece que en todo tiempo son violentas para el espectador. Son imágenes que bombardean las certezas de un yo supuestamente consistente (el que se organiza a partir de la asunción jubilosa de un cuerpo entero, imagen sostenida en la mirada de Otro que calma

la angustia, imagen sobre imagen, gesto sobre gesto, deseo fundido en el deseo de otros: confundido). Es así, entonces, que muchas formas de expresión artística están orientadas, como el psicoanálisis, a «desenmascarar lo real» y, por esa razón, al igual que el psicoanálisis, son resistidas, calificadas de *incomprensibles* o de *inmorales* y censuradas cuando las circunstancias lo habilitan. El punto común en el espectador escandalizado de cualquier época es la emergencia de la angustia generada por lo que ve. Ya nos explicó Freud que la angustia es una señal de alarma: ¡cuidado! aquello que está escondido —reprimido— y debía mantenerse oculto está des-cubriéndose. (Y, más allá, cuidado con el estallido de lo que nunca se descubrirá).

(Algunos artistas encuentran modos sutiles de mostrar, conectando en su trabajo el erotismo y la muerte, y al mismo tiempo «enmascarando» —como si fuera un juego— el desamparo de la ignorancia de sí y de la certeza de mortalidad).

3. La resistencia a saber de la muerte opera también a nivel individual y colectivo como velo que permite eludir el contacto con los horrores que produce la sociedad de nuestro tiempo. Encontramos la paradoja de que en una cultura como la del presente en Occidente, una cultura profundamente visual, donde el discurso políticamente correcto insta a verlo todo, a no privarse de nada y a satisfacer todo deseo en pro del ejercicio de la libertad individual, el sufrimiento colectivo del hombre por el hombre es demasiado horroroso para ser mirado y se oculta o se banaliza en proyección de imágenes de destrucción colectiva que se presentan enmarcadas entre las exhortaciones al consumo de todo aquello de lo que no deberíamos privarnos.

El mar cuya imagen tomé para iniciar esta presentación, el mar Mediterráneo del inicio de la novela de P. Claudel, se abre para recibir y matar miles de personas desesperadas que huyen de África, de la guerra y del hambre, para encontrar en él su tumba azul y alargar la desgraciada y extensísima lista mundial de personas empujadas a la muerte. Personas despojadas de su condición humana por otros humanos. Siluetas que se añaden a la ominosa e interminable lista de desaparecidos. ♦

## RESUMEN

En este trabajo se aborda el tema de la muerte y algunos de los medios con los que se cuenta para dar procesamiento psíquico a la idea. La conciencia de la muerte que coloca al ser humano por encima de las otras especies lo marca, a la vez, con el desamparo de la ignorancia existencial, brújula del deseo de saber que orienta las búsquedas en las ciencias y en la producción artística. Como fuerza opuesta, el anhelo de desconocer la realidad de la muerte lleva a múltiples formas de desmentida, a nivel individual y colectivo.

Se proponen ejemplos con algunas obras artísticas que han sido censuradas, cuyo manifiesto carácter erótico cubre desgarros, vacíos, signos y símbolos evocadores de la muerte.

*Descriptores:* MUERTE / CREACIÓN / ARTE / ESCRITURA / ELABORACIÓN / LO REAL / DESAMPARO

## SUMMARY

This paper deals with the subject of death and with some of the means on which we count in order to psychically process the idea. The awareness of death that places the human being above other species, marks him, at the same time, with the helplessness of existential ignorance, compass for the wish to know that guides the search in science and in artistic production. As an opposing force, the longing to dis-regard the reality of death leads to multiple forms of disavowal, both at an individual and at a collective level. The paper provides examples of some works of art, the manifest erotic character of which covers lacerations, different forms of emptiness, signs and symbols evoking death and which have been censored.

*Keywords:* DEATH / CREATION / ART / WRITING / WORKING THROUGH / THE REAL / HELPLESSNESS

## BIBLIOGRAFÍA

- Claudel, P. (2017). *Bajo el árbol de los toraya*. Barcelona: Salamandra.
- Franco, G. (2017). ¿Elaborar lo inelaborable? *Relaciones*, 399.
- (2018). La literatura y el horror. *Relaciones*, 404-405.
- Gonnet, D. (2012). La pintura de Gustav Klimt: Pensando a Freud y la primera tópica. *Grafo*, 12.
- Lacan, J. (2014). *El seminario de Jacques Lacan, libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1978).
- Leclaire, S. y Nasio, J. D. (1975). *Desenmascarar lo real*. Buenos Aires: Paidós.
- Néret, G. (2011). *Catálogo Taschen*. Santiago de Chile: Cordillera.