

Escena, mirada y silencio en *Extraviada*



MARIANA MARQUES MORAES¹

DOI: 10.36496/N141.A5

MARIANA MARQUES MORAES — ORCID: 0009-0004-0033-8105

RECIBIDO: JULIO 2025 | ACEPTADO: SETIEMBRE 2025

RESUMEN

En el presente artículo realizaré una lectura del caso de Iris Ca-bezudo, presentado en *Extraviada*, de los psicoanalistas Raquel Capurro y Diego Nin. Se trata de un caso de *pasaje al acto* en el cual han tenido un importante y determinante lugar la *mirada* y la *escena*. Leeré el caso en diálogo con la novela *El arrebato de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras. Tomo la literatura como iluminadora, a la vez que cuestionadora de nociones teórico-clínicas supuestamente estabilizadas. La novela de Duras propiciará elementos para releer *Extraviada* cuestionando una supuesta primacía de lo Simbólico sobre los otros registros del nudo borromeo: lo Imaginario y lo Real. Me enfocaré en el registro de lo Imaginario, recuperando la potencia de la imagen en la constitución del Yo y en su relación

¹ Estudiante del doctorado en Psicología de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.
marianammoraes88@gmail.com

con el mundo y el Otro, y en el de lo Real en su relación con el acto, especialmente el *acto loco*, como aquello que desborda la palabra; no perderé de vista, sin embargo, la dimensión de la palabra y de lo Simbólico, proponiendo, así, una lectura del caso que articule los tres registros.

DESCRIPTORES: PASAJE AL ACTO / PARRICIDIO / LO REAL / LO SIMBÓLICO / LO IMAGINARIO / ESCENA / LOCURA / MIRADA
OBRAS-TEMAS: EXTRAVIADA / EL ARREBATO DE LOL V STEIN

SUMMARY

In this article, I will present a reading of the case of Iris Cabezudo, as featured in *Extraviada*, by psychoanalysts Raquel Capurro and Diego Nin. This is a case of *passage to the act* (*passage à l'acte*), in which both the gaze and the scene have played a significant and determining role. I will read the case in dialogue with the novel *The ravishing of Lol V. Stein*, by Marguerite Duras. I take literature as both illuminating and questioning of supposedly stabilized theoretical-clinical notions. Duras' novel will provide elements to reread *Extraviada*, challenging the supposed primacy of the Symbolic over the other registers of the Borromean knot: the Imaginary and the Real. The focus is placed on the Imaginary register, recovering the power of the image in the constitution of the Self and its relationship with the world and the Other; and on the Real, particularly in its relation to the act, especially the *mad act*, as that which overflows language. While the dimensions of speech and the Symbolic are not neglected, the article proposes a reading of the case that articulates all three registers.

KEYWORDS: PASSAGE TO THE ACT / PARRICIDE / THE REAL / THE SYMBOLIC / THE IMAGINARY / SCENE / MADNESS / GAZE
WORKS-SUBJECTS: EXTRAVIADA / EL ARREBATO DE LOL V STEIN

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo propongo realizar una lectura de un caso de locura y *pasaje al acto* en el cual han tenido un importante y determinante lugar la *mirada* y la *escena*, las cuales presentaré como propiciadoras del *pasaje al acto*, que será acompañado y seguido por la instauración de un *silencio* o, mejor dicho, de un *silenciamiento*. El caso a ser trabajado es el de Iris Cabezudo, presentado en la monografía clínica (Allouch, 2015) titulada *Extraviada*, de autoría de los psicoanalistas Raquel Capurro y Diego Nin (1995/2018). Leeré el presente caso en diálogo con la novela *El arrebato de Lol V. Stein*, de la escritora Marguerite Duras (1964/1986). Tomo, así, la literatura como capaz de iluminar, a la vez que cuestionar, ciertas nociones teórico-clínicas supuestamente estabilizadas. La literatura, y específicamente la novela de Duras, propiciará elementos para releer el caso *Extraviada* cuestionando una supuesta –pero difundida aún hoy– «primacía» lacaniana de lo Simbólico sobre los otros registros del nudo borromeo: lo Imaginario y lo Real. Me enfocaré en los registros de lo Imaginario, recuperando la potencia de la imagen en la constitución del Yo y, consecuentemente, en su relación con el mundo y el Otro, y de lo Real en su relación con el *acto*, especialmente el *acto loco*, como aquello que desborda la palabra; me enfocaré en estos dos registros sin perder de vista, sin embargo, la dimensión de la palabra y de lo Simbólico, proponiendo, así, una posible lectura del caso *Extraviada* que articule los tres registros.

Extraviada relata el caso de Iris Cabezudo, una joven estudiante de Magisterio –posteriormente maestra, como su madre– e hija mayor de una familia burguesa montevideana, familia de costumbres muy particulares para la época: casi no salían ni tenían vida social, eran vegetarianos y seguían el hinduismo como religión y filosofía, entre otras.

Al final del año 1935, Iris comete parricidio. Asesina a su padre, Lumen Cabezudo, disparándole con un arma de fuego. El acto ocurre después de veinte años de situaciones de peleas y violencia entre su padre y su madre, Raimunda. La casa familiar era un campo de batalla. Iris es detenida y espera su proceso en el Hospital Militar, entre los años 1935 y 1938, período en el cual pasa por dos peritajes psiquiátricos y médico-legales. En 1938, la

causa de Iris es sobreseída² e Iris es excarcelada. Un año después, el fallo judicial la declaró inimputable y «sana de espíritu», fallo de por sí excepcional, pues, por un lado, declara su crimen como resultado de un estado de locura, pero, por otro, al considerarla «sana de espíritu», determina que el referido estado de locura no necesita de tratamiento, pues habría sido un estado pasajero, evanescente, que dejó de existir en el acto mismo. El fallo parte de la consideración de que el acto de parricidio y el estado de locura de Iris fueron causados por la tiranía y violencia de su padre. Una vez muerto, ya no estaría operando la causa del estado de locura y de la peligrosidad de Iris. La Iris que mató al padre no es la misma Iris de antes y después del acto.

De vuelta en su casa, Iris se sorprende al ver que nada cambió, que su mamá sigue peleándose con el fantasma de Lumen, que no tuvo lugar lo que Lacan denominó «segunda muerte», la muerte simbólica, diferenciándola de la «primera muerte», la muerte física. No tuvo lugar en la familia, entonces, la «segunda muerte» del padre, que permanece como un fantasma, entre las dos muertes, lugar en el cual Lacan localiza, también, la locura. En la prensa, todas las noticias y artículos concuerdan con la decisión judicial, justificando el acto de Iris como respuesta a la violencia y tiranía de su padre. Es la lectura unánime entre los médicos, el juez y la prensa, y pareciera no haber lugar para otra lectura de lo que pasó, otra lectura diferente de la unánime, a no ser la lectura persecutoria que Iris se va creando a lo largo de los años. Casi veinte años después de que retorna a su casa, Iris busca al psiquiatra y escritor Isidro Más de Ayala, autor de la novela *El loco que yo maté* (1941)³, para pedirle ayuda con su mamá. Iris se habría dado cuenta de su error, de su malentendido: no era su padre, sino su madre, la causa del desorden familiar. Era su madre, que estaba loca.

- 2 En el ámbito legal-jurídico, el sobreseimiento es una resolución judicial que pone fin a un proceso penal, sin llegar a un juicio ni a una sentencia condenatoria o absolutoria. Implica que el caso se archiva y el acusado queda liberado de la acusación.
- 3 La edición mexicana de *Extraviada* se titula *Yo lo maté –nos dijo– es mi padre: Nueva escritura de Extraviada*, citando literalmente lo que dijo Iris a la policía cuando llegaron a la escena del crimen, así que la búsqueda de Más de Ayala no parece haber sido azarosa. Lo dicho por Iris resuena en el título de la novela de Más de Ayala. Alguien más, además de ella, ha matado a un loco, pero de forma figurada, y no concretamente, como hizo Iris con su padre. Más de Ayala afirma saber matar/curar al loco que cada uno lleva adentro y afirma también ser capaz de distinguir locura de no locura.

Cuando Iris consulta a Más de Ayala, pasa lo que no había pasado veinte años atrás: Iris es diagnosticada como paranoica y declarada peligrosa, y se determina su internación involuntaria.

Después de años internada, los médicos llegan a un acuerdo con Iris sobre su alta médica. Podría salir con la condición de no volver a su casa –no buscar a su familia– ni a su trabajo de maestra. Iris pasa años deambulando por las calles de Montevideo y sufre varias nuevas internaciones en el marco de la ley de vagancia (Nº 10.071), hasta su muerte, en 1985. El caso de Iris ha sido leído, comentado, analizado y representado en varios formatos y desde varios campos, como el psicoanálisis, en la monografía clínica *Extraviada*, de Capurro y Nin (1995/2018)⁴, pero también la obra de teatro de Mariana Percovich, *Extraviada, una tragedia montevideana* (1998), y la muestra *IRIS/La curación de un fantasma*, de la artista plástica Virginia Patrone (2015).

En la novela *El arrebato de Lol V. Stein*, Marguerite Duras (1964/1986) narra, desde la mirada y voz de Jacques Hold, la historia de Lol Valérie Stein. Lol es una mujer a la que en la adolescencia, en un baile del Casino Municipal de T. Beach (pueblo en el que vivía entonces), su novio, Michael Richardson, le fue *arrebatado* por otra mujer, la misteriosa Anne-Marie Stretter, quien con su mirada y baile envolvente *arrebata* a Michael; Lol, a su vez, queda *arrebatada*, atónita, suspendida por el *arrebato*, el baile y la partida de los dos amantes, momento en el cual Lol emite un grito y se cae al piso, se desmaya, se desvanece. Lol queda detenida, silenciosa/silenciada durante diez años luego de la escena del baile. Después de esos diez años, sin embargo, se casa, tiene tres hijos y se muda de ciudad. Vuelve de visita a su pueblo de origen y, acompañada por Jacques Hold –narrador de la novela, vecino de Lol en su pueblo de adolescencia y actualmente amante de su amiga Tatiana Karl– retorna a la escena del *acontecimiento*, al lugar del baile. Puede recordar y narrar entonces la escena del baile, pero cae de nuevo en una crisis:

4 Hay dos ediciones: la que citaremos a lo largo del texto será la última, del año 2018.

Lol sueña con otro tiempo en el que la misma cosa que va a ocurrir ocurriría de manera diferente. De otra forma. Mil veces. En todo lado. En otro lado. Entre otros, miles que, de la misma manera que nosotros, sueñan con ese tiempo, obligatoriamente. Ese sueño me contamina.

Estoy obligado a desnudarla. Ella no lo hará por sí misma. Está desnuda. ¿Quién está en la cama? ¿Quién, piensa ella?

Acostada, no se mueve. Está inquieta. Está inmóvil, se queda donde la puse. Me acompaña con la mirada, como un desconocido, por el cuarto, cuando yo también me desnudo. ¿Quién es? La crisis está ahí. Fue nuestra situación en ese momento, en ese cuarto en que estábamos solos, ella y yo, que la desencadenó. (p. 142)

Como vemos, en los dos casos, no solo la escena primera –en Iris, la del acto parricida; en Lol, la escena del baile– juega un papel determinante en el destino de ellas, sino también el retorno al lugar de la escena.

Paso ahora a la lectura de *Extraviada* en diálogo con *El arrebato de Lol V. Stein*.

MIRADA Y ESCENA EN LOL V. STEIN E IRIS CABEZUDO

En el caso *Extraviada*, así como en la novela *El arrebato de Lol V. Stein*, el objeto de la *mirada* se encuentra de forma predominante, masiva. Empiezo por Lol V. Stein; ella es presentada en la novela como objeto de miradas, como el «centro de las miradas» (Lacan, 1965/2012, p. 212). En este sentido, Lol V. Stein (y también Marguerite Duras) es causa de un efecto de *arrebato*, fascinación, en algunos otros personajes de la novela –Tatiana, Michael Richardson y Jacques Hold–, pero también en Jacques Lacan. Ese efecto de *arrebato* que causa Lol V. Stein en otros se refiere a la función acusativa –en los términos de Lacan (1965/2012), «objetiva» (p. 209)– del «de» presente en el título de la novela *El arrebato de Lol V. Stein*. Dicho efecto se produce por cierta particularidad en la mirada de Lol V. Stein, una mirada que porta una «no-mirada» (Duras, 1964/1986, p. 11), por ser excesiva, total: «Lol V. Stein: la mirada, en ella [...] casi se alojaba en toda la superficie de los ojos, era difícil captarla» (p. 11).

También Lol V. Stein se encuentra *arrebatada*, acusando la otra función del «de» del título: el genitivo –o «subjetivo» (Lacan, 1965/2012, p. 209)–. Lol V. Stein está *arrebatada*, está detenida. ¿En qué? ¿Dónde? En el baile de T. Beach; mejor dicho, en la escena del baile. ¿Qué produce su arrebato? ¿Cómo se produce? Se produce en olas, en cadena, por un efecto de «contagio», el arrebato de Lol es producto del arrebato de Michael Richardson –entonces, su novio y comprometido– y Anne-Marie Stretter –mujer misteriosa, enigmática, que con su sola aparición «rapta» a Michael–, el arrebato de los dos: «arrocamiento de dos en una danza que los suelda, y ante los ojos de Lol, tercera» (Lacan, 1965/2012, p. 210). Esta escena cambia radicalmente algo de la posición de Lol; por un instante, ya no es el centro de las miradas, está en una posición tercera, de testigo, de espectadora, está fuera de la escena; cuando se desmaya, cae fuera de la escena, en una caída libre en el «mundo», en el sentido que formula Lacan (1962-1963/2001) en su seminario sobre la angustia:

la dimensión de la escena, en su división respecto del lugar, mundial o no, cósmico o no, donde se encuentra el espectador, está ahí ciertamente para ilustrar ante nuestros ojos la distinción radical entre el mundo y aquel lugar donde las cosas, aun las cosas del mundo, acuden a decirse. Todas las cosas del mundo entran en escena de acuerdo con las leyes del significante, leyes que no podemos de ningún modo considerar en principio homogéneas a las del mundo. (p. 43)

Al caerse fuera de la escena, Lol pierde las palabras. En tanto sujeto, o sea, en tanto ser hablante, no está, es decir, está velada por el objeto de deseo, «Lol es propiamente ocultada por su amante» (Lacan, 1965/2012, p. 212), en el sentido que Freud afirma en *Duelo y melancolía* (1917 [1915]/1992a) que «la sombra del objeto recae sobre el Yo» (p. 246). El efecto de este acontecimiento es una mutación de la superficie de la cual Lol seguirá, de otra forma, siendo el centro de las miradas:

El centro no es igual en todas las superficies. Único en una meseta, en todas partes en una esfera, en una superficie más compleja puede formar un curioso nudo. Es el nuestro.

Porque usted siente que se trata de un envoltorio que ya no tiene ni adentro ni afuera y que en la costura de su centro se vuelven todas las miradas en la vuestra, que la vuestra que las satura y que para siempre, Lol, les reclamará a todos los que pasan. (Lacan, 1965/2012, p. 212)

Lol pasa a reunir en su mirada todas las otras miradas, sin distinción entre lo que ella mira y lo que mira a ella, confusión entre lo que vemos y lo que nos mira que produce un efecto de doble siniestro, ominoso⁵. Un exceso de miradas e imágenes, y una falta de palabras son el resultado de ese *acontecimiento* y de esta escena. Lol V. Stein, entonces, se silencia, se vuelve todo mirada, desde el campo y hacia la ventana del hotel, para construirse un cuerpo.

También en *Extraviada* hay una importante presencia del objeto de la *mirada*. La *mirada* se presenta en varios momentos, y va avanzando por diferentes lugares y «personajes», hasta transformarse en casi total. En este sentido, me refiero a la mirada (controladora, libidinosa) de Lumen Cabezudo –padre de Iris– hacia su mujer y sus hijos, especialmente sus hijas mujeres. También se presenta una supuesta mirada, «percibida» por Lumen, de los otros, de los vecinos, especialmente de hombres, hacia su casa y, especialmente, hacia su esposa, Raimunda. A causa de estas supuestas miradas que vendrían del afuera de la casa, Lumen fue armando un cerco cada vez más cerrado y estricto en su casa, hasta el punto de prohibirle a Raimunda salir al jardín para que no la vieran. En su declaración sobre el día del crimen, Raimunda dice:

Que siendo como las diez y siete [sic] horas, su esposo la llamó para decirle que en adelante no iba a permitir a nadie que saliera de la casa, es decir, de la finca interior, pues tenían que considerar el jardín como si fuera la calle... (Capurro y Nin, 1995/2018, p. 66)

5 Ver: Freud (1919/1992b).

Raimunda e Iris, por otro lado, también todo miran y cuidan. Raimunda revisa siempre el diario y esconde las noticias de uxoricidio⁶ por celos que aparecían allí para que Lumen no las viera. Iris mira cuidadosamente la mirada morbosa de Lumen hacia Halima, su hermana más chica.

Pero es en la escena del crimen, del acto de Iris, que algo de esta mirada casi total parece cambiar radicalmente. Entre las amenazas de muerte que Lumen hace a Raimunda, como de costumbre, aparece una nueva amenaza, insoportable para Iris, la de llevar la cama matrimonial al living, poner la cama en el living para vigilarla todo el tiempo, romper, así, los límites, hasta entonces tan estrictos, entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado e íntimo. En palabras de Iris, en su primera declaración luego del crimen:

La tarde del hecho, papá y mamá discutieron como siempre; pero mi padre evidenció que iba a dar un paso más: dijo que trasladaría el dormitorio al comedor. [...] Yo vi que mamá perdía terreno; en eso de que veía de que con bondad no podía contener a mi padre. En éste momento yo subí a la planta alta a buscar un revólver que estaba encima de una biblioteca; tomé el arma, la dejé en mi armario y regresé al piso bajo. Cuando llegué, vi que mi padre se iba al tiempo que le gritaba a mi madre con odio: «te voy a reventar... Te vas a estrellar contra una piedra... voy a armar un escándalo que va a salir en los diarios». En ese momento, yo subí a mi pieza; tomé el revólver y bajé. (p. 48)

Esta amenaza –que puede haber sido interpretada por Iris como la amenaza de hacer visible la dinámica sexual de la casa; al final, los padres tendrían relaciones en el living, ante la mirada de sus hijos– así como una «sensación» que invade a Iris y la «ilumina» parecen haber determinado, de forma más inmediata, el acto de Iris. Pero antes de entrar en el tema de la «iluminación» de Iris, destaco cómo se disponen las diferentes miradas/

6 El uxoricidio es el acto de asesinar a una esposa [uxor], un tipo de homicidio calificado por el vínculo entre el autor y la víctima. En Uruguay, este tipo de delito, al igual que otros casos de homicidio, es investigado por la fiscalía y es penado según lo establecido en el Código Penal. Desde la aprobación de la ley N° 19.538, que legisla sobre los casos de feminicidio –asesinato de una mujer por razones de género–, el uxoricidio está englobado en la referida ley, calificado como un tipo de feminicidio íntimo.

no-miradas –de Raimunda, Ariel, Iris y Lumen– en la escena del crimen. Raimunda y Ariel nada ven del acto. Ariel afirma en su declaración que: «si bien se encontraba en el jardín cerca de la casa, NO PUEDE DECIR QUE HAYA SIDO UN TESTIGO PRESENCIAL DEL HECHO» (p. 212). Raimunda no está en el jardín, y no presencia la escena. Y más allá de no ver la escena, Raimunda y Ariel, al igual que Iris luego del proceso penal, no están presentes *subjetivamente* en el momento del acto:

El Juez autentifica la palabra de los peritos, y desde ese lugar le es dicho a Iris *que no fue ella, sino otra, la que mató a su padre [...]*. ¿Cómo podría Iris subjetivar en algo su protagonismo cuando, desde el Otro, le es dicho que no fue ella realmente la que mató, sino otra? (p. 235)

Cuando aquel día Iris llega a su casa del Instituto Normal, Lumen la mira de forma «desafiante» (p. 11), e instantes antes de que Iris le dispare, se cruzan nuevamente sus miradas. Iris se aparta de su mamá y hermanos en el momento del acto, está en otro lugar, está sola en otra escena o, mejor dicho, *fuera de la escena*. Al igual que Lol, Iris cae fuera de la escena. Pero si en Lol caer fuera de la escena produce su desmayo, desequilibrio y mutismo, en Iris produce el *pasaje al acto*, el acto parricida:

Este *dejar caer* es el correlato esencial del pasaje al acto. [...] Si ustedes quieren referirse a la fórmula del fantasma, el pasaje al acto está del lado del sujeto en tanto que éste aparece borrado al máximo por la barra. El momento del pasaje al acto es el de mayor embarazo del sujeto, con el añadido comportamental de la emoción como desorden del movimiento. Es entonces cuando, desde allí donde se encuentra –a saber, desde el lugar de la escena en la que, como sujeto fundamentalmente historizado, puede únicamente mantenerse en su estatuto de sujeto– se precipita y bascula fuera de la escena. (Lacan, 1962-1963/2001, p. 128)

Iris en este momento, en esta escena/ fuera-de-la escena con su padre, está sorda por la mirada, mira y no oye, es todo mirada también, y también ahí faltan las palabras; afirma en su declaración que un poco antes de dispararle estaba: «mirando, pero ya sin oír, por lo menos sin entender

lo que decía mi padre» (Capurro y Nin, 1995/2018, p. 11). Y esta mirada parece ir transformándose en una percepción y sentir, dice Iris:

Yo ya había «sentido» el estado de espíritu de papá. En ese momento papá era la personificación del crimen... Yo no oí lo que decía, pero me di perfecta cuenta de que si se iba, era para volver a la noche trayendo el desastre... (p. 214)

Y lo que sigue relatando Iris da cuenta de una «iluminación»:

Me ha pasado muchas veces, sólo con ver a una persona que conozco, saber en qué estado espíritu está [...]. Es como si yo recibiera las ondas que emiten las personas. Siempre me pasa; y no me equivoco. Pues bien: ese día yo, además de todo lo que sabía del estado de papá en los últimos tiempos, *sentí* que ese día tenía una determinación hecha; *yo sentí eso*, y esa **evidencia** horrible que tuve al verlo discutir en el fondo, y que **corroboré** después, fue lo que me movió a hacer una cosa que siempre consideré y considero tan mala... (p. 215; destacados míos)

Al hacer referencia a la «iluminación», tomamos como base la definición que da Allouch en *Interpretación e iluminación* (1991/2019):

La iluminación es una ruptura repentina, un cruce donde sin duda un sujeto accede a un cierto saber que recibe como verdadero, *pero de una verdad en espera de su prueba*. [...] Portadora de un saber verdadero, pero en falta de su certeza. (p. 14)

Algo cambia en la escena familiar, hay una ruptura que tiene como una de las consecuencias que Iris acceda, a través de una «iluminación» –y ya hace algún tiempo, como ella misma dice–, a ese saber sobre el sentir de las personas sobre ella, que le llega a través de las «ondas» que las mismas le emiten. Está, sin embargo, a la espera de la verdad, de lo que probaría ese saber, esa intuición iluminadora. Ese saber y esa intuición se fueron componiendo, montándose a partir de lo que Allouch llama una «actividad imaginativa» o «imaginación creadora» (p. 8) de

Iris, que va armando imágenes y escenas, y escenas dentro de escenas, hasta salirse de la escena misma. El acto de Iris parece partir de una intuición, de un saber, y, retroactivamente, ir en dirección de comprobar dicho saber, de llegar a una certeza, que pareciera ya haber llegado, en el relato de Iris, cuando ella habla en términos de «evidencia», cuando, de modo asertivo, dice: «comprobé». Se trataría más bien, entonces, de hacer saber, de hacer público esta evidencia y este saber que le llegan por «ondas»: «el acto paranoico intenta [...] hacer saber algo cuando el régimen de la palabra parece agotado. Ese intento se dirige a otro público, busca otro público, en este caso, fuera del ámbito familiar» (Capurro y Nin, 1995/2018, p. 265).

Comparando con una elaboración que realiza Allouch (1991/2019) sobre el Comité para la Seguridad del Estado (KGB, por sus siglas en ruso) del gobierno de la Unión Soviética y su funcionamiento persecutorio, según la cual

la K.G.B. acusa sin pruebas. La prueba, cuando se la busca, se la encuentra siempre; *eso no es el problema*; es decir que la prueba no existe. [...] la K.G.B. no afirma (no se trata de «la aserción paranoica»...) *pone en escena...* (p. 18)⁷

este saber persecutorio; esta intuición delirante es puesta en escena (por Iris, por Lumen, por Raimunda, por la prensa, etc.) y respondida con una puesta en acto, un *pasaje al acto* que corroboraría.

El acto de Iris, sin embargo, no pone fin a la situación paranoica de la familia ni a su intuición delirante. Si el acto de Iris la lleva a cierta certeza,

⁷ En su texto *Interpretación e iluminación*, Allouch (1991/2019) recupera y comenta el libro de Leo Strauss *La persecución y el arte de escribir* (1952/2009). En su libro, Strauss da cuenta de una forma de escribir particular de las situaciones de persecución política que han sufrido diferentes pensadores de diferentes épocas. Se trata del arte de escribir «entre líneas», escritura caracterizada por ser capaz de esquivar la censura, a la vez que es posible de ser entendida, pero solo por los «entendidos». Entre los diferentes pensadores que Strauss recupera, está Andréi Sájarov (1921-1989), un físico nuclear soviético, conocido como el «padre de la bomba de hidrógeno soviética». Su posterior oposición al abuso de poder y su defensa de las libertades civiles lo llevaron a ser perseguido por el régimen soviético, sufriendo el exilio y la privación de sus honores hasta su liberación, en 1986.

aunque momentánea, no sucede lo mismo con su madre, quien no puede cambiar de escena y sigue repitiendo el mismo discurso sobre Lumen y luego sobre Iris; en palabras de Iris en su escrito durante su primera internación en el Hospital Vilardebó en 1957:

Pero ni yo ni mis hermanos pudimos olvidar el drama de tantos años: nos lo evocaba continuamente, día por día, mes a mes, año a año, nuestra madre, quien hablando apasionadamente y a ritmo rápido, repetía una y otra vez, como en cine continuado, los episodios vividos [...]. Fue entonces que (quizás por 1944), totalmente apoyada por mi hermanito menor Lumen (que, si fue en ese año, tenía 16 años), le dije a gritos (porque es esa la única forma de hablar que mamá atiende) que no me hablara más de papá, que no tenía derecho de hacerlo, que me ponía nerviosa [...]. Desde entonces mamá empezó a mirarme con desconfianza: y pasados unos meses... volvió el tema. (Capurro y Nin, 1995/2018, p. 296)

Iris, entonces, se *da cuenta* de que quizás se equivocó, y su mamá es la que está loca. Vuelve, de nuevo, a una nueva investigación, indagación, ahora, sobre la locura de su madre, en un movimiento de bucle que Allouch (1991/2019) así describe:

Imagen repentinamente aparecida con una claridad significativa, la iluminación sería portadora de un saber que ciertos hechos inmediatos evidencian al punto de aparecer a veces como siendo ellos mismos la clave, pero no menos en espera de su certeza; el estatuto de ese saber permanece en lo enigmático, porque si bien hay suposición de un sentido atribuido a ese saber, ese sentido nunca es puramente un sentido más que cuando ese saber es puro saber de que hay algo que saber, sin que sea jamás posible precisar qué. (pp. 19-20)

Repensar, rearmar el caso *Extraviada* vía «iluminación», como lo hace Allouch para el caso Aimée de Lacan, permite salir de cierta tradición que afirma la primacía de lo Simbólico a la hora de pensar la locura, y específicamente el *acto loco*. La «iluminación» no se puede pensar sin la articulación con la noción de interpretación; es necesaria, así, la articu-

lación entre Imaginario y Simbólico, no hay más una primacía de uno sobre otro. Queda siempre, sin embargo, algo (el acto en sí) que no se comprende ni se aprehende, ni vía iluminación ni vía interpretación; es ahí que entraría lo *Real*:

¿Qué tipo de literalidad escribe un acto? Los historiadores son el testimonio vivo de la dificultad encontrada para leer ese decir en acto, que se trama con palabras... y algo más. Pues hay algo más en el acto, la presencia de un real que resiste a su reducción imaginaria o simbólica, un real que pide ser reconocido como tal. (p. 242)

En el *pasaje al acto*, Iris cae fuera de la escena, cae en el mundo, y el mundo es «el lugar donde lo real se precipita» (Lacan, 1962-1963/2021, p. 129), mientras «la escena del Otro» (p. 129) es donde «el hombre como sujeto tiene que constituirse, ocupar su lugar como portador de la palabra, pero no puede ser su portador sino en una estructura que, por más verídica que se presente, es estructura de ficción» (p. 129). Al *pasaje al acto* le faltan –o sobran– las palabras e interpretaciones, es un enigma en el sentido de que no contempla una resolución; algo similar afirma Lacan sobre el *pasaje al acto* de Dora, al destacar su «ambigüedad»:

La bofetada que ella le da entonces no puede expresar nada más que la perfecta ambigüedad – ¿es al Sr. K o la Sra. K a quien ama? [...] semejante bofetada es uno de aquellos signos, de aquellos momentos cruciales en el destino, que podemos ver resurgir de generación en generación, con su valor de cambio de agujas en un destino. (p. 129)

DE LAS CUALIDADES DEL SILENCIO Y SUS CONSECUENCIAS PARA LA CLÍNICA: ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Si Lol está silenciosa en la vida es porque creyó, en el espacio de un relámpago, que esa palabra podría existir. En la falta de su existencia, ella se calla. Habría sido una palabra-ausencia, una palabra-agujero, excavada en su centro para un agujero, para ese agujero donde todas las otras palabras

habrían sido enterradas. No sería posible pronunciarla, pero sería posible hacerla resonar. (Duras, 1964/1986, p. 35)

Los dichos de Duras en la cita anterior resuenan con la forma que Allouch (2021), retomando a Foucault, va a definir a la «palabra loca» o «insensata», la cual, también siguiendo a Foucault, va a aproximar a la «palabra literaria» para decir del límite de la interpretación, de la comprensión y de la razón para alojar la locura/lo literario:

detrás de la mirada un poco ciega de la razón, una mirada más penetrante que ve las cosas, que desenmascara, que denuncia, que percibe la verdad, que reconoce en el *relámpago* deslumbrante del delirio lo que la razón, en su largo discurso, no puede llegar a formular. (Foucault, como aparece en Allouch, 2021, p. 26; destacado mío)

Resuenan el «relámpago» y la formulación de una «palabra-agujero» con la palabra loca o literaria en tanto palabra que «organiza un vacío»:

Foucault fue sensible a esa autoimplicación de la palabra insensata donde nada es ostensiblemente dicho, a esa identidad perdida de un sentido, a lo que conviene considerar no como una provisión de sentido sino como una figura que suspende el sentido. (Allouch, 2021, p. 20)

Si Lol V. Stein se silencia después de la escena del baile de T. Beach, Iris es silenciada –por los psiquiatras, por la defensa, por la fiscalía, por el juez y por la prensa– después de su acto, a pesar de su intento de dar cuenta del mismo, ya que ella ha escrito, intentando dar a conocer, hacer saber, hacer pública su versión de su acto. Iris es silenciada por un exceso de comprensión, Lol V. Stein enloquece –según Lacan (1965/2012)– también por una pretensión, una intención comprensiva y racional:

Y porque el «yo pienso» de Jacques Hold llega a atormentar a Lol con un cuidado demasiado cercano, al final de la novela, en la ruta por la que él la acompaña en un peregrinaje al lugar del acontecimiento, Lol se vuelve loca. (p. 213)

Duras, con la escena final de la novela, advierte contra lo «patético» (p. 214) de la comprensión, por su inutilidad, y se podría hasta decir, también, por los estragos que a veces puede causar.

De estos posibles estragos de la pretensión de comprensión da cuenta Iris, vía delirio. La novela de Duras, así como la respuesta delirante de Iris ante el exceso de comprensión, es una lección clínica del límite de la palabra, de la interpretación y del intento de llegar a un sentido último y definitivo ante un acto. Pero, entonces, me pregunto: ¿cómo leer, cómo interpretar una palabra/escritura loca? La referida pregunta acusa recibo de la ampliación que Allouch (2015/2016) introduce a la definición de escritura cuando afirma que *hablar ya es escribir* –por lo que se podría completar dicha definición, afirmando que *escuchar ya es leer*–, ampliación explicitada por Allouch, pero que ya se encuentra en Lacan (1977-1978/s. f.), cuando afirma que: «Ni en lo que dice el analizante ni en lo que dice el analista hay otra cosa que escritura» (p. 8).

Me gustaría ahora, para finalizar, presentar algunas formulaciones sobre interpretación y locura, sus posibles relaciones y sus límites. El operador que estará en juego para pensar estas relaciones será la noción de *sentido* y sus variaciones en la teorización lacaniana; específicamente, las nociones de *nonsense* o *sin-sentido*, *fuerza-del-sentido*, y *au-sentido*, en francés, *ab-sens*, que por homofonía se puede escuchar/leer en la cadena *absence*, o sea, ausencia, ausencia de sentido, ausencia de sentido *au-sexo* (Cassin, 2013, p. 137). Aclaro que la referida serie: *sentido/sin-sentido, fuerza-del-sentido* y *au-sentido* es construida por Barbara Cassin en *Jacques el sofista* (2013) a partir, especialmente, de la lectura de Lacan: el escrito «Létourdit» (1973) y los seminarios *Encore* (1972-1973/1975) y *El sinthome* (1975-1976/2007). Cassin va a diferenciar los tres elementos de la referida serie de la siguiente manera: el *sentido* y el *sinsentido* se encuentran en la misma lógica y norma, son como dos caras de una misma moneda, se relacionan y se definen por oposición uno al otro; el *fuerza-del-sentido* denunciaría la no unicidad del sentido/sinsentido, estaría fuera de la lógica sentido/sinsentido, y sería su excepción, que a su vez confirma la regla; y por último, el *au-sentido* sería lo que agujerearía desde adentro la lógica sentido/sinsentido, sería el retorno (pensando en analogía al síntoma como retorno del reprimido) del *fuerza-del-sentido* en «la órbita del senti-

do/sinsentido», funciona como extimidad, este extrañamente familiar o familiarmente extraño, ominoso, en la norma sentido/sinsentido. A Cassin, y también a mí, le va interesar sobre todo el *au-sentido*; a ella, por la posibilidad de pensar y proponer una transmisión no total, no totalizante; y a mí, por la posiblilidad de pensar y proponer una modalidad de interpretación que no caiga en la tentación hermenéutica de buscar el último sentido o, lo que es su contracara, reconocer una proliferación de sentidos e interpretaciones posibles, pero no el tope mismo, el vacío del sentido y de la interpretación, lo que Freud ya adelantaba en 1900 con la noción de «ombligo del sueño» (1900 [1899]/1975a, 1900-1901/1975b).

En el *El reverso del psicoanálisis*, Lacan (1969-1970/2013) va a traer algunas formulaciones sobre la interpretación, el enigma, la verdad y el saber que me interesan:

¿Qué es la verdad como saber? Viene al caso decirlo así - ¿cómo saber sin saber?

Es un enigma. [...] Los dos tienen la misma característica, propia de la verdad – la verdad sólo puede decirse a medias. (p. 36)

Y:

Me parece que ya ven lo que quiere decir aquí la función del enigma – es un decir a medias [...]. Un saber en tanto verdad – esto define lo que debe ser la estructura de lo que se llama una interpretación.

Si he insistido tanto en la diferencia de nivel entre la enunciación y el enunciado, es precisamente para que adquiera sentido la función del enigma. [...] El enigma es la enunciación – con el enunciado, espabilense. La cita es: yo planteo el enunciado... (p. 37)

Formulaciones que seguirá desarrollando en el seminario *El sinthome* (Lacan, 1975-1976/2006):

Solo tenemos eso, el equívoco, como arma contra el *sinthome*. [...]

En efecto, la interpretación opera únicamente por el equívoco. Es preciso que haya algo en el significante que resuene. (p. 17-18)

Y:

Un enigma, como su nombre lo indica, es una enunciación tal que no se encuentra su enunciado. [...] ¿En qué consiste el enigma? El enigma es un arte que llamaré de entre líneas... (pp. 65-66)

De las formulaciones de Lacan recuperadas aquí, subrayo dos puntos que me interesan por su posible articulación con la noción de *au-sentido*: 1) la asociación entre la «verdad como saber» o aun «el saber en tanto verdad», y la estructura tanto de la interpretación como del enigma, ambos operando, entonces, una función de agujerear, de equivocar el saber –supuestamente estabilizado– al «elevarlo» al lugar de la «verdad» que solo puede ser semidicha, dicha a medias. Por otro lado, 2) la afirmación del enigma –*una enunciación que no encuentra el enunciado*– como una vía de la interpretación, afirmación que acerca, vía el enigma, interpretación y locura, y que nos pone de aviso sobre una forma de leer, leer entrelíneas, leer la enunciación, más allá o más acá, de los posibles enunciados que supuestamente la completarían, la necesidad entonces de reconocer el código –o los códigos dentro del código– que está operando en esa enunciación hecha enigma.

Lo anteriormente dicho me hace volver a la locura y a lo que Allouch (2021), recuperando a Foucault, llamará la «palabra loca» o la «palabra in-sensata», así como la forma de «acogerla». Según Allouch:

Al igual que la literatura moderna [...] la locura atenta contra la lengua como código; la palabra reconocida como loca (y/o literaria) pone la lengua en peligro. ¿Cómo? Teniendo su cifra en ella misma. Como tal, la locura no recurre al código común, sino que vehiculiza su propio código en su palabra... (p. 17)

Un poco antes de esa definición de la palabra loca/literaria, Allouch venía de definir la «cifra» ($c \rightarrow ?$), la cual propone como más adecuada en lo que se refiere al significante, a la fórmula $S_1 \rightarrow S_2$, más adecuada por no asociarse, no dirigirse a un sentido o significación; en palabras de Allouch:

Una cifra no está por ella misma dirigida hacia su sentido o su significación, ni tampoco hacia su supuesto referente. Se presenta ante todo opaca, ilegible; diferente en eso del significante, constituye ostensiblemente un enigma; detiene el flujo... (p. 14)

La palabra loca, entonces, se presenta siempre como en el límite, o mejor aun, en el litoral entre el adentro/afuera-del-lugar, adentro/afuera-de-la-escena, adentro/afuera-del-sentido, adentro/afuera-de-la-palabra, adentro/afuera-del-tiempo o, como formuló poéticamente Foucault en su texto «La locura, la ausencia de obra» (1964/1999): «se extrañarán de que hayamos podido reconocer un parentesco tan extraño entre lo que, durante largo tiempo, fue temido como grito, y lo que, durante largo tiempo, fue esperado como canto» (p. 277), frase que da cuenta de la bivalencia de la palabra *loca* y de la potencia que tiene en tanto organizadora de un vacío (el silencio) que es a su vez detención del flujo (el grito) y el flujo mismo (el canto), potencia para pensar la interpretación analítica, vía enigma, como dispositivo, no de cristalización de sentidos y significaciones, sino, al contrario, como dispositivo de irrupción/interrupción del flujo, y de lectura entrelíneas, o sea, de lectura de un código singular que se «enoda» al código de la lengua. ♦

BIBLIOGRAFÍA

- Allouch, J. (2015). Solo las monografías clínicas. *Me cayó el veinte*, 32, 99-104.
- Allouch, J. (2016). Hablar ya es escribir. *Nácate*. <https://www.revistanacate.com/wp-content/uploads/2016/03/Hablar-ya-es-escribir-J.-Allouch.pdf> (Trabajo original publicado en 2015).
- Allouch, J. (2019). Interpretación e iluminación. *Nácate*. <https://www.revistanacate.com/wp-content/uploads/2019/03/Interpretaci%C3%B3n-e-iluminaci%C3%B3n-J.-Allouch2.pdf> (Trabajo original publicado en 1991).
- Allouch, J. (2021). La alteridad literal. Posfacio 2021. En J. Allouch, *Letra por letra: Transcribir, traducir, transliterar*. Epeeel.
- Capurro, R. y Nin, D. (2018). *Extraviada*. Una Piraña. (Trabajo original publicado en 1995).
- Cassin, B. (2013). *Jacques el sofista: Lacan, logos y psicoanálisis*. Manantial.
- Duras, M. (1986). *O deslumbramento (Le ravissement de Lol V. Stein)*. Nova Fronteira. (Trabajo original publicado en 1964).
- Foucault, M. (1999). La locura, la ausencia de obra. En M. Foucault, *Entre filosofía y literatura* (pp. 269-278). Paidós. (Trabajo original publicado en 1964).
- Freud, S. (1975a). La interpretación de los sueños. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 4). Amorrtortu. (Trabajo original publicado en 1900 [1899]).
- Freud, S. (1975b). La interpretación de los sueños. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 5). Amorrtortu. (Trabajo original publicado en 1900-1901).
- Freud, S. (1992a). Duelo y melancolía. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 14, pp. 235-258). Amorrtortu. (Trabajo original publicado en 1917 [1915]).
- Freud, S. (1992b). Lo ominoso. En J. L. Etcheverry (trad.), *Obras completas* (vol. 17, pp. 215-268). Amorrtortu. (Trabajo original publicado en 1919).
- Lacan, J. (1973). L'étourdit. En J. Lacan, *Autres écrits*. Seuil.
- Lacan, J. (1975). *Séminaire, livre 20: Encore*. Seuil. (Trabajo original publicado en 1972-1973).
- Lacan, J. (2006). *El seminario de Jacques Lacan, libro 23: El sinthome*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1975-1976).
- Lacan, J. (2012). Homenaje a Marguerite Duras, por el arroboamiento de Lol V. Stein. En J. Lacan, *Otros escritos* (pp. 209-216). Paidós. (Trabajo original publicado en 1965).
- Lacan, J. (2013). *El seminario de Jacques Lacan, libro 17: El reverso del psicoanálisis*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1969-1970).
- Lacan, J. (2021). *El seminario de Jacques Lacan, libro 10: La angustia*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1962-1963).
- Lacan, J. (s. f.). *Seminario 25: El momento de concluir*. <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/06/Lacan-Seminario25.pdf> (Trabajo original publicado en 1977-1978).
- Más de Ayala, I. (1941). *El loco que yo maté*. Palacio del Libro.
- Patrone, V. (2015). *IRIS/La curación de un fantasma* [muestra]. Museo Nacional de Artes Visuales.
- Percovich, M. (1998). *Extraviada: Una tragedia montevideana*. <https://dramaturgiauruguaya.uy/extraviada/>
- Strauss, L. (2009). *La persecución y el arte de escribir*. Amorrtortu. (Trabajo original publicado en 1952).