

Editorial

“La originalidad del psicoanálisis es la de haber descubierto un aspecto pítico en toda palabra y haber emprendido su desciframiento comenzando por las resistencias y las opacidades por las cuales cada uno se constituye en individuo”... “El poeta enfrentado a su obra no puede menos que con venirse en lector más o menos clarividente, más o menos perplejo; su palabra permanecerá pítica, clara y oscura para aquel que la profiere como para el que la recoge”.

Octave Mannoni: “Un si vif étonnement”.

La Asociación Psicoanalítica del Uruguay conmemora hoy, 1995, sus cuarenta años de existencia. En esta fundación “nuestros pioneros asumieron el desafío de ganar un lugar en el espacio cultural de nuestro país y sobre todo en el ámbito de su entonces prestigiosa Universidad. Lo hicieron con dignidad y sobriedad y es eso lo que nos permite usufructuar el lugar por ellos ganado... la adversidad que también estuvo presente parece coextensiva con una praxis psicoanalítica, tanto clínica como institucional”. Evocar hoy los males de ayer nos alerta en la coyuntura actual donde tantas voces claman la muerte del psicoanálisis, sobre la actitud a adoptar: asumirla y enfrentarla “sin reclamar un lugar ideal de opulencia y protección”¹.

Creemos que todo volumen de la RUP encierra una forma de “homenaje” a los orígenes de la Institución porque mantiene la

1. Palabras de Marcelo Viñar. Homenaje a los fundadores en las IX Jornadas Psicoanalíticas. Lo arcaico, temporalidad e historización. LMM, setiembre 1995.

transmisión científica y creativa del psicoanálisis. Que este número de nuestra revista haya sido dedicado al tema “Literatura y psicoanálisis” es un hecho nuevo que, sin embargo, continúa el interés que en esta confluencia manifestaron los fundadores y que reaparece en los trabajos de analistas contemporáneos cuya producción enriquece nuestro pensamiento y nuestra práctica cotidiana. Con ellos el intercambio presente es siempre múltiple y abierto pero queremos recordar especialmente los nombres de Rodolfo Agorio, Gilberto Koolhaas, Tomás Bedó, José L. Brum y Aída Fernández, de quienes nos separa su ausencia, aunque desmentida por la actualidad siempre viva de sus escritos. Las páginas de esta revista constituyen un lugar de textos que dialogan entre sí, obligando a una lectura “nueva” de lo “viejo” y a reformulaciones y recreaciones de nuestra disciplina.

Desde los textos de Freud las obras literarias fueron para el psicoanálisis una de las “vías regias” para el acceso al conocimiento del inconsciente. Para profundizar y debatir en torno a la relación entre Psicoanálisis y Literatura se realizaron en mayo pasado las Primeras Jornadas sobre el tema², que tuvieron por título: Discurso literario— discurso psicoanalítico (Tiempos, escenarios, personajes). Recogemos aquí la producción escrita presentada sobre los cuentos de Julio Cortázar, Joao Guimaraes Rosa y Juan Carlos Onetti, así como los trabajos libres seleccionados³. El propósito de las Jornadas era

2. Estas Jornadas fueron organizadas por una Comisión de Trabajo integrada por: Beatriz de León Bernardi, Juan Carlos Capo, Laura Veríssimo de Posadas, Beatriz Suárez Lope, Gladis Franco y Marta Labraga de Mirza (coordinación) de la A.P.U. que coordina Paulina V. de Hoffnung.

3. El jurado que seleccionó los trabajos libres estuvo integrado por Gladys Franco, Aída Miraldi y Roger Mirza.

recorrer los alcances y los límites del acercamiento entre estas dos disciplinas en el diálogo permanente de la cultura entre los paradigmas estéticos y los científicos. Las discusiones sobre el lenguaje en literatura y psicoanálisis, los modos en que los textos literarios, desde la ficción, iluminan el pensamiento psicoanalítico y las perspectivas con que el psicoanálisis interroga la creación literaria, fueron algunas de las propuestas y reflexiones que desarrollaron los panelistas, entre quienes se contaban teóricos y profesores de literatura, escritores y psicoanalistas.

En la obra de Freud se encuentran diferentes perspectivas sobre la creación literaria y su impacto simbólico y estético, punto de partida de muchas de sus teorizaciones. Pero desde entonces hasta hoy la reflexión postfreudiana ha redimensionado estas ligaduras y oposiciones y creemos que los diferentes trabajos aquí reunidos permiten la transmisión de una experiencia que puso de relieve toda esta problemática: Psicoanálisis aplicado, subordinación o sometimiento, complementariedad, conjunción-disyunción, entre una disciplina y otra. Como psicoanalistas creemos en la necesidad de respetar la ambigüedad del texto literario, aquello que siempre, tanto para el lector como para el autor, permanece desconocido, porque sabemos de ese incognoscible radical que encierra todo lenguaje, lo que escapa siempre a toda comprensión en las palabras de los pacientes y en la obra literaria, llamando al movimiento renovado de la interpretación.

La escucha psicoanalítica de la palabra poética y de la palabra en análisis trata de captar la experiencia del lenguaje en “su hacerse” en un movimiento que, como “la verdad de un sueño” no está ni en un extremo ni en el otro de la cadena de representaciones sino todo a lo largo de ella, en lo que insiste y se entrecruza” (Pontalis).

Quizás la actividad literaria sea tan enigmática como puede serlo la palabra en la práctica psicoanalítica: transmiten lo que ignoran, deben ser “traducidas” de muchas maneras y su sentido será por siempre inacabado. Es Edmundo Gómez Mango, cuyo pensamiento y escritura es un ejemplo de transmisión que nos ha guiado siempre en estas “fronteras”, quien destacaba que teoría y práctica psicoanalítica parecen ubicarse entre la esperanza de expresarse por un lenguaje formalizado, abstracto e impersonal, cuyo paradigma sería el materna, y la tendencia hacia la palabra verdadera, capaz de aprehender una verdad encarnada y personal, en la transferencia de la cura, que se acercaría a la palabra poética.

Las afirmaciones provocativas de Shoshana Felman nos sirven para cerrar estas líneas y abrir un espacio de discusión: “Si cada cuerpo teórico de pensamientos está atravesado por su propio inconciente y por su propio campo “no pensado”, entonces “así como el psicoanálisis se dirige al inconciente de la literatura, la literatura, a su vez, es el inconciente del psicoanálisis”.

Comité Editor

Este número de la Revista Uruguaya de Psicoanálisis aparece indizado.

“La indización conduce al registro de los conceptos contenidos en un documento, bajo una forma organizada y fácilmente accesible, es decir, la confección de herramientas de búsqueda documentaria”*.

Ella permite la recuperación de la información contenida en cada documento y pasar de la búsqueda artesanal de la bibliografía a una tarea más metódica. A medida que el material bibliográfico de la Biblioteca va siendo indizado, es decir, su contenido clasificado por los descriptores que corresponden a los conceptos manejados en psicoanálisis, será posible a los usuarios acceder con mayor facilidad a todo documento donde el tema que busca se encuentre tratado.

A tales efectos se realiza una lectura comprensiva del contenido del documento, se determina cuál es el tema del mismo, se le clasifica según ocho áreas temáticas: 1) Teoría psicoanalítica, 2)

Psicopatología, 3) Técnica psicoanalítica, 4) Psicología Evolutiva Psicoanalítica, 5) Psicoanálisis Aplicado, 6) Autores, Escuelas,

Instituciones y Formación Psicoanalítica, 7) Familia, 8) Áreas Temáticas Afines; y se categoriza el enfoque que el autor ha dado a su trabajo (teórico, clínico, técnico, aplicado o de reseña).

La indización propiamente dicha consiste en: identificación de los conceptos relevantes del documento expresados en el lenguaje empleado por el autor, traslado de dichos conceptos a un lenguaje controlado (descriptores), cuidando la exhaustividad y especificidad de la tarea.

Para realizar la indización se utilizan los descriptores del Tesouro de Psicoanálisis**, adquirido a la Asociación Psicoanalítica Argentina. En adelante, en los artículos de la Revista, aparecerán solamente los descriptores referidos a los respectivos conceptos (Ej.: TRANSFERENCIA).

Se incluyen autores-tema (Ej.: Bion, Wilfred R.), personajes-tema (Ej.: Hamlet) u obras-tema (Ej.: El Muerto; Borges, Jorge Luis), cuando fueren tratados como tema central en el documento.

La tarea de indización es realizada por los socios de la APU.

COMISION DE INDIZACION

Coordinación: Mireya Frioni de Ortega

Integración: José Barreiro, Alicia Cattivelli, Olga Cutinella de Aguiar, Ana De

Barbieri, Julio Lamónaca, Martha Gómez de Sprechmann (bibliotecóloga).

* UNISIST. Principes d'indexation. París, UNESCO, 1975.

** ASOCIACION PSICOANALITICA ARGENTINA. *Tesouro de Psicoanálisis*. 1^a. ed. amp. Buenos Aires, APA, 1992.

Evocaciones

La Comisión de Publicaciones evoca, en esta página, la figura de dos compañeros, recientemente desaparecidos que estuvieron estrechamente vinculados a nuestro quehacer editorial: Sarah Cavagnaro de Britos y Juan Carlos Neme.

Juan Carlos formó parte del Comité Editor en el período 1988-1990, y Sarah se desempeñó como suplente del Director (en ese momento lo era el Dr. Marcelo Viñar) en los años 1990-1991. Para ellos, nuestro recuerdo, y la tristeza de su ausencia en este número de conmemoración de nuestros cuarenta años.

Juan Carlos Neme

El pasado mes de setiembre acompañamos los restos de Juan Carlos Neme, inhumados en el Cementerio Central. Había sobrellevando una penosa enfermedad neurológica que no minó su lucidez ni su coraje. En la oportunidad, la Comisión Directiva de nuestra Asociación me encomendó que la representara en las honras fúnebres, tarea que cumplí asimismo, en nombre del Departamento de Psicología Médica de la Facultad de Medicina y de la Sociedad de Psicología Médica y Medicina Psicosocial. En el Departamento universitario, Neme se desempeñaba como Profesor Adjunto y de la Sociedad Profesional afín fue el Presidente en la etapa fundacional. Asimismo, en la

Facultad había participado activamente en la labor de la Comisión encargada de funciones de coordinación en el Área de Salud Mental.

Juan Carlos era médico psiquiatra y fue Miembro Titular de nuestra Asociación.

Quisimos destacar en él la relación estrecha, solidaria, entre calidad de vida y calidad de muerte, ambas fundadas y coronadas en la correlativa dignidad—de vida, de muerte—y enraizadas —calidad, dignidad— en la siempre renovada cuestión del sentido de la vida. Hablamos del quehacer intenso del compañero, en su integración a grupos de trabajo o de estudio. No era de los que van a la primera reunión con el propósito de figurar y aparecer en las fotos. Era consecuente, ponía la contribución de un interés responsable. Podía encontrarse en él un interjuego que si lo mostraba ávido (por ejemplo, en sus lecturas) lo evidenciaba pródigo en no menos grado, era capaz de prodigarse con generosidad. Y la generosidad, que es la justicia que levanta el corazón, nos acerca a la necesidad de reconocimiento que tal vez muchas veces —como nos pasa a todos— experimentó Carlitos. Personalmente, en más de una oportunidad, nos gustó reconocerlo en su certera evaluación clínica, devolviendo la sensatez a esas discusiones que amenazan con la pérdida de las referencias.

Sea para dar fundamento a su protesta por el destino que se había abatido sobre él, sea, por el contrario, en esos momentos de sereno reencuentro en que el alma se empoza en su calma, deseamos fervientemente que se haya permitido exclamar, como Antonio Machado “soy, en el buen sentido de la palabra, bueno...” Y que esta

certeza contribuya, ante todo, al consuelo de su esposa, nuestra colega y amiga Raquel Morató de Neme y al de sus hijos.

Marcos Lijtenstein

Octubre, 1995.

Sarah Cavagnaro de Britos

Falleció el 26 de junio de 1995 luego de una larga y cruel enfermedad.

Su familia y su amiga Fedora la acompañaron en la privacidad, como fue su deseo.

Psicoanalista, su quehacer se engarzaba en múltiples intereses: estudiosa, trabajadora, ejemplo de perseverancia e idoneidad, superó duras adversidades logrando mantener enhiesta su capacidad hasta sus últimos días. Ejemplo de ello son sus trabajos inacabados para las Jornadas de Psicoanálisis y en el L. de Investigación.

En la APU, cumplió funciones en Publicaciones, integró los Laboratorios de Niños, Investigación y de Psicosis (coordinadora). Se integró a la actividad Hospitalaria en el Hospital Maciel en tareas de Supervisión, estaba también abocada en un proyecto en el área social. Compartí con ella tareas docentes en la APU donde mostró su sólida formación: trabajamos juntas en el Dto. de Educación Médica de la Fac. de Medicina. Los que la conocimos en estos últimos años, nos sentimos partícipes de su afecto y compañerismo. En la solidaridad supo acompañar también en la enfermedad a otros, manteniendo la discreción y privacidad de su enfermedad.

Al volver de Santa Lucía, donde descansan sus restos, viendo esconderse lentamente el sol, como una bola roja de fuego en la planicie de las chacras pensé, así se fue Sarah con su tenacidad por vivir y mantenerse viva.

Luz M. Porras de Rodríguez

Introducción
Literatura y psicoanálisis:
discursos inquietantes

Marta Labraga de Mirza⁴

Discurso literario y discurso psicoanalítico desarrollan un campo de posibilidades de juego y movimiento representacional; dos “espacios de ilusión” diferentes y homólogos ya que ambos, como intensas prácticas simbólicas, interrogan, construyen y cuestionan simultáneamente al sujeto y al mundo. Entonces, ¿cuál sería la relación entre el particular campo discursivo dialógico que se da en la práctica analítica y el discurso literario que involucraría las obras literarias y la teorización sobre ellas?

Para Freud los escritores y artistas fueron sus verdaderos maestros, como esas dos vías regias de acceso al conocimiento del inconsciente: la obra literaria y el material de las sesiones. La literatura en todo su despliegue imaginario y eficacia simbólica se constituye para el psicoanálisis, desde sus orígenes, en una curiosa zona de encrucijada: se recurre a ella para la elaboración de determinadas conceptualizaciones y al mismo tiempo se la busca para “probar” otras, para aplicar un método de investigación del psiquismo y de la subjetivación. Estas perspectivas diferentes se encuentran en los

4. Miembro Asociado APU. Libertad 2489 ap. 903. C.P. 11.300. Montevideo.

trabajos de Freud sobre la creación y la fantasía, y en los estudios sobre la *Gradiva*, sobre Dostoievski, Leonardo y Hoffmann.

Aunque los viejos recelos de los escritores y poetas, frente al psicoanálisis por su tendencia a la aplicación del método analítico a la comprensión de las obras, están en tránsito de desaparecer o ya desaparecieron pueden ser oportunas todavía algunas precisiones.

Los textos de Freud referidos a la cultura y al interés del psicoanálisis por otras disciplinas o en situación extraterapéutica, o “extramuros”⁵ pueden leerse de diferentes modos porque su posición fue cambiante a lo largo de su obra. Pero nunca Freud dejó de subrayar explícitamente el valor de avanzada de la literatura sobre el psicoanálisis. Además, su pasión por las letras fue la fuente de una creatividad donde el “recurso al mito”⁶ y a algunos autores clásicos convergen en su escritura y en la gestación de muchos de sus conceptos teóricos.

Sin embargo, ¿cómo no reaccionar frente a algunas de sus afirmaciones, propias de un momento inaugural del psicoanálisis, cuando decía, por ejemplo en 1919 al referirse a la enseñanza del psicoanálisis en la universidad, que la aplicación de su método no estaba confinada al campo de los desórdenes psíquicos sino que servía igualmente a la *solución* de los problemas del arte, de la religión y de la filosofía?

5. Cf. Luisa de Urtubey, “Une tranche hors-les-murs”. *Psa. Univ.* 1991, 16, 63.

6. Cf. Daniel Gil, “El papel del mito en la teoría y la práctica psicoanalíticas”. *R.U.P. N° 75*, Montevideo, 1992.

Lecturas parciales de Freud y ansias de despliegue de un psicoanálisis omnicomprendido de lo humano, junto a la necesidad de corroborar posturas teóricas apoyándose en textos literarios, llevaron al cuestionado “psicoanálisis aplicado”. Este es un punto de discusión que muchas veces damos fácilmente por superado mediante el rechazo. Importa tomar en cuenta la verdadera posición desde la que se escribe; cuántas veces bajo la presentación de un acercamiento iluminador entre texto literario y teoría psicoanalítica sólo encontramos explicación y banalización tanto de la obra como del psicoanálisis y cuántas otras el explícito pronunciamiento de psicoanálisis aplicado revela, sin embargo, un trabajo de finos matices que sugiere y abre reflexiones enriquecedoras para ambas disciplinas. La capacidad de sorpresa y el valor de la ocurrencia que nos importa en la clínica debería mantenerse permitiendo nuevas emergencias de sentido después del acercamiento entre el psicoanálisis y el texto literario. Consideramos que deben quedar privilegiados los campos de frontera, “inter” y “trans” disciplinas donde se trabaje a través de los discursos: no hay subordinación, no hay psicoanálisis como método crítico de la literatura, ni uso puramente probatorio de los textos literarios para sustentar conceptos psicoanalíticos.

Por otra parte podemos hablar de la literaridad de las teorizaciones psicoanalíticas, en tanto parten de una naturaleza metafórica.⁷ Este problema de la inextricable relación entre lo conceptual y lo metafórico es planteado con rigor desde la filosofía: “¿Pero qué sería

7. Cf. “The metaphorical nature of psychoanalytic theory”. Donald P. Spence en “Essential Papers on Literature and Psychoanalysis”. New York, Ed. Emanuel Berman New York University Press.

del pensamiento si no hubiera la permanente dialogía entre metáforas y conceptos, si las metáforas no fueran a veces el punteado de conceptos faltantes y los conceptos, momentos del pensar dotados de inclusiones cognitivas que sólo inician su desbloqueo en el elemento de la metáfora?”.⁸

En la relación entre literatura y psicoanálisis pretendemos poder escuchar los profundos puntos de contacto en el trabajo con el lenguaje, en esa poiesis constitutiva de ambos discursos. Pero creo que esto sería muy incompleto si no quedase un espacio de reflexión para que surjan las diferencias, tal vez las incompatibilidades entre ambos, recogiendo al mismo tiempo en el mundo cultural actual los cruces de los paradigmas estéticos y científicos.

Desde el título de las jornadas “Discurso literario-discurso psicoanalítico (Tiempos-escenarios-personajes)” se introduce la “inquietud del discurso”, por el desasosiego que produce toda reflexión sobre el lenguaje y porque “el discurso constituye un verdadero nudo o lugar teórico donde se intrincan literalmente todas las grandes cuestiones sobre la lengua, la historia y el sujeto”.⁹

Como psicoanalistas creemos en la necesidad de dejarse “contaminar” por el texto literario, mantener desde una escucha

8. Cf. Héctor Massa, “Sustancia y proporción. Ensayo introductorio a la cosmología racionalista de Eduardo Piazzo”. Ed. Rocaviva. Montevideo, 1994.

9. Denise Maldidier “(Re) lire Michel Pêcheux aujourd’hui” prólogo a textos de Michel Pêcheux recopilados por D.M. en “L’inquiétude du discours”. Paris, Editions des Cendres, 1990. Sylvia Costa en su trabajo “La propuesta de Michel Pêcheux” en “Introducción al análisis del discurso político” (Montevideo, FCU 1987) posiciona y desarrolla el carácter heterogéneo de las propuestas del autor destacándolas como “lugar de confluencia de varias vertientes teóricas de diferente origen... La lingüística como teoría de las regularidades sintácticas y de los procesos de enunciación, el materialismo histórico y dialéctico como teoría de las formaciones sociales y de sus transformaciones... en particular el marxismo que constituye la teoría de la ideología y una concepción psicoanalítica del sujeto de fuerte influencia lacaniana”.

particular (que ha internalizado una teoría y una práctica psicoanalítica que la ha transformado) una tensión especial, de modo que el texto literario cumpla su función invocante y nos involucre. Y mantener también la escucha segunda psicoanalítica de las resonancias y asociaciones que surgen y se interrelacionan.

Si ambos discursos son transformadores de lo humano ¿no lo son acaso de modo distinto? En el análisis, angustia, dolor en acto, en gesto vivo y en palabras en presencia, en busca de un sentido, cercados por la insuficiencia y los límites de la práctica; analista y analizando unidos en la relación tranferencial que encarna e involucra la historia de ambos para permitir una nueva versión, construida entre dos, y salir del anclaje de la repetición.

Por otro lado, el discurso literario recoge también la experiencia humana en tiempos, escenarios, personajes y figuras, que en su movimiento continuo de metaforización, son como las formaciones del inconsciente, transformadoras y productoras de un placer y de un más allá del placer. Pero en ese proceso de enunciación, continuo, la obra literaria se vuelve un objeto independiente de su autor. Puede ser manipulado en su ausencia y convertirse en manos del lector en mediador de éste, no con el autor sino con el doble de sí mismo. Y es a través de la organización especial de la forma que se transpone la experiencia privada íntima y singular que le dio origen para alcanzar la universalidad.

Presencia y ausencia, diálogo real y diálogo implícito y provocador de fantasías, organización de la forma y desprendimiento del autor

biográfico, ficción literaria y verdad del inconsciente son algunas de las diferencias que deberíamos discutir.

Pero ¿dónde está la vida en este universo de palabras? Y, sin embargo, ¿quiénes somos si no nos decimos y si no nos reconocemos parcialmente en las historias que nos ofrece el discurso literario? Por otro lado, el que ha pasado por una experiencia de análisis sabe que llega un momento en que, si tiene suerte, se pregunta cómo vivía antes de relatarse, de contarse, de hacer su vida contable para sí mismo, de construir una historia.

Lo común de ambos discursos es la ambigüedad, la desautomatización del lenguaje cotidiano, la lectura de lo latente a partir de lo manifiesto, la valoración de los significantes, el volver los ojos sobre el lenguaje mismo. Pero también la importancia de lo parcial, de lo aparentemente nimio, la importancia del resto inasimilable, lo que no pudo decirse y queda sugerido, lo intraducible.

Todo lo que se produce con el lenguaje puede ser liberador pero tiene también un aspecto amenazante y defectivo porque somos continuamente confrontados con nuestro deseo, del que debemos dar cuenta. El dominio de un saber lingüístico, que poseemos como humanos, no nos asegura frente a lo desconocido de nosotros mismos, de un saber que no se sabe, que escapa a toda comprensión lingüística. La poesía o el discurso literario en general dice mucho de ese desconocido pero su función es diferente a la del análisis que intenta volver al hombre menos alienado por lo que en él mismo crea sus propias condiciones de dolor.

Ni literatura ni psicoanálisis son experiencias sin riesgo, la escritura-lectura y la escucha analista-analizando no son ejercicios intelectuales sino que nos comprometen por entero. El riesgo en el análisis, su cruz, es también su palanca: el movimiento transferencial que arrastra “marejadas de pasiones. El escritor y el lector exploran en su creación y en la recreación de la lectura, aspectos que les son desconocidos de sí mismos. Hay siempre algo de destrucción y violencia, necesarios para toda creación, que surge también del ámbito del desamparo y el dolor. Y el leer es el reencuentro con una fuente de placer paradójal, en la recreación de ese dolor y en el reencuentro con la lengua perdida de la infancia.

**Descriptores: LITERATURA / PSICOANALISIS / DISCURSO
METAFORA / AMBIGÜEDAD**

La cajita de música

Apuntes para una discusión sobre literatura y psicoanálisis

*Hugo Achugar**

1. A propósito de la cajita de música

El individuo está en una habitación, abre la cajita de música, escucha la melodía y comienza el placer. Al principio la literatura era eso: el placer de dejarse llevar por el entretejido de palabras y sentimientos; el placer de escuchar la voz de los otros que venía cargada de belleza y sufrimiento, de arte y pensamiento. Uno leía, arrastrado por las aventuras de un héroe, emocionado con el gesto dramático y truculento de una hermosa mujer que atravesaba la noche en un carruaje tirado por caballos negros llevando en su falda la cabeza seccionada de su amante; uno leía ensimismado en el juego de imágenes con que el poeta afirma “verde que te quiero verde! verde viento, verdes ramas! el barco sobre la mar! y el caballo en la montaña”; uno escuchaba deslumbrado cómo la poeta decía que jugando a cunas y tumbas, estaba la soledad. Era el placer de la ficción, el placer de la imagen y el de la palabra.

La literatura era eso, el placer estaba allí. Pero uno quería más y más. No alcanzaba con escuchar, quería aprender, quería saber cómo

se producía todo eso, quería abrir la cajita de música y estudiar el mecanismo de las ruedas, de los engranajes y de los ejes que permitían esa maravilla.

Quería saber para comprender y quería saber para, en algún agraciado día, poder llegar a construir su propia cajita musical.

Y entonces se abrió otro universo: un complejo tejido de motivaciones, concientes e inconcientes; un concierto de espejos claros, trizados, convexos, opacos o transparentes que abrían o cerraban los diálogos entre escritores y sociedades o las conversaciones entre textos e historias; un extraño diálogo de textos, una relación incestuosa de citas, una perversa parodia de situaciones, imágenes y frases; todo eso y más se ofreció como explicación de los secretos de la cajita de música. Incluso con el tiempo, el mecanismo de la caja musical pareció explicarse definitivamente por la conjugación de estructuras y modelos lingüísticos. Había sin embargo, quienes insistían en acostar a la imagen, al texto y al propio autor en el diván psicoanalítico, proponían modos de leer los símbolos, de estudiar las repeticiones, de reglamentar las asociaciones, de analizar los silencios o los desplazamientos y hasta incluso de comprender los relatos como sueños.

Para entonces, el placer no era inocente. Uno sabía que la cajita de música ofrecía innumerables posibilidades y que, fuera cual fuera el mecanismo que se tocara, la caja no repetiría sus melodías. Porque aun y cuando pareciera que se trataba de la misma melodía ya

*. Escritor, poeta. Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias. Universidad de la República. Avda. Brasil 2446/301. CP 11.300.

escuchada, algo había ocurrido, la experiencia se volvía diferente y por lo mismo, única. Uno aprendió que además del mecanismo de la caja musical —que era independiente y exterior a uno— había otros mecanismos, mecanismos internos a uno mismo que regimentaban lo que uno podía escuchar o leer o incluso escribir. Que uno era también una caja musical regimentada, que los engranajes siempre estaban presentes, que el orden del discurso suponía también un orden de la escucha. Que, a pesar de todo, no era siempre posible la previsión y que toda escucha o toda lectura era siempre una lectura equivocada, una mala lectura. Que existía una regla, una norma; una norma a ser cumplida y a ser transgredida, una norma a ser obedecida y a ser violada, que hacía posibles todas las cajas musicales. La cajita de música no era ya un objeto de mero disfrute, de mero placer. Se trataba de otra cosa, de un orden autoritario que exigía obediencia.

El orden, la norma, la ley, el mecanismo rígido de la cajita de música lo era todo. El placer comenzaba o terminaba en esa ley. Pero, para entonces, uno sabía que el placer no era inocente; que el placer podía consistir tanto en obedecer el camino trazado por los engranajes de la cajita de música como en violentar ese camino. Y que también podía tratarse de un orden autoritario a ser enfrentado, discutido, refutado, negado. Y sabía que la experiencia era conocida, que era una situación vieja y reiterada.

Se trataba del amo y el esclavo, del señor y el siervo, del padre y el hijo. La situación era y es conocida: el hijo desea y el padre niega. En una versión no hay discusión: el padre Zeus ha pronunciado su

decisión y la historia ha terminado. Los hijos Adán y Eva violan la orden y son castigados. En otra, hijo y padre discuten, intercambian razones pero el resultado es el mismo: el padre es inflexible: el hijo no logra su deseo. En otra, padre e hijo intercambian ideas y el hijo alcanza su deseo a pesar de la negación paterna. En otra todavía, más violenta, el hijo destruye al padre, el esclavo somete al amo, el siervo derroca al señor.

La situación es conocida: unas manos tratan de construir símbolos sobre una superficie lisa y brillante. Los símbolos se resisten pero las manos son inflexibles y las imágenes se suceden, se arma la frase, crece la historia y el poema crece. La escritura es un acto autoritario. Impone una ley, crea un orden, decide una sucesión de símbolos. Si el orden no logra ser construido, triunfa el disparate. O en todo caso un orden nuevo que no siempre es reconocido como orden. La cajita de música produce otros sonidos, otras melodías y los viejos engranajes son olvidados, archivados.

La situación es conocida: el individuo se tiende en el diván o se sienta en la silla frente al terapeuta y cuenta una historia. El analista construye una interpretación, propone un orden, impone una ley, crea una sucesión de símbolos. O no.

La situación es conocida: el crítico abre el libro, comienza la lectura, construye una interpretación, impone un orden, dicta una ley, crea una sucesión de símbolos. O no y rechaza el texto, lo condena al ostracismo, al silencio, al olvido.

Artista, crítico, paciente, terapeuta construyen y son parte de las cajas musicales. ¿Cómo entender las relaciones entre una práctica científica y un saber como el psicoanálisis y la lectura crítico-literaria que a veces también se quiere científica? O en otro paisaje, ¿cómo entender las relaciones entre el artista creando una caja musical y la cajita de música que construyen paciente y terapeuta? ¿Se trata de la misma caja musical o son dos objetos, dos artefactos simbólicos, diferentes?

Artista, crítico, paciente, terapeuta ¿amo y esclavo? ¿señor y siervo? ¿La relación entre artista y crítico o entre terapeuta y paciente es la misma? ¿El psicoanálisis es el padre y la literatura el deseoso hijo? ¿La crítica literaria es el padre y la literatura el hijo deseoso? ¿Es posible intercambiar papeles, funciones, saberes, prácticas y artes?

Es posible que en lo anterior haya una serie de equívocos. Es posible también que exista la eventualidad de entender las cercanías entre prácticas vecinas. Es posible que no sean prácticas vecinas, que psicoanálisis y literatura habiten un mismo país pero no hablen la misma lengua. La pregunta que surge, sin embargo, es la de si es posible que, habitando el mismo país, las relaciones no sean de subordinación sino de coordinación.

2. Psicoanálisis y literatura.

En la introducción a *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading Otherwise*, Soshana Feldman sostiene que:

Aunque “y” es gramaticalmente definido como “conjunción de coordinación”, en el contexto de la relación entre ‘literatura y psicoanálisis’ es usualmente interpretada, paradójicamente, como implicando no tanto una relación de coordinación como una de *subordinación*, una relación en la que la literatura es sometida a la autoridad, al prestigio del psicoanálisis. Mientras la literatura es considerada un cuerpo de lenguaje —a ser *interpretado*— el psicoanálisis es considerado como un cuerpo de conocimiento, cuya competencia es convocada para interpretar. Psicoanálisis en otras palabras ocupa el lugar de un sujeto, la literatura el de un objeto; la relación de amo y esclavo, de acuerdo con la definición hegeliana: el dinámico encuentro entre las dos áreas es en efecto, en los términos de Hegel, una “lucha por el reconocimiento”, cuyo resultado es el único reconocimiento del amo-de (la verdad de la) teoría psicoanalítica; la función de la literatura, como la del esclavo es servir precisamente el *deseo* de la teoría psicoanalítica, su deseo de reconocimiento; ejerciendo su autoridad y poder sobre el campo literario, ostentando un discurso de competencia señorial, el psicoanálisis en la literatura parece entonces buscar antes que nada su propia satisfacción.

La postura de Shoshana Felman presupone un escenario autoritario, una situación donde la cajita de música no surge de un diálogo amoroso, de un trabajo conjunto sino de una situación de sometimiento. En ese escenario la caja musical diseña un padre y una

ley paterna. Pero también es posible que la cajita de música sea otra cosa.

La cajita de música resulta del diálogo, existe por el diálogo. No hay música posible sin alguien que escuche. Y no hay cajita de música sin creador que se trabee en una porfía con los metales o las maderas o los engranajes de papel que le permitan construir su regla, su ley, su orden. El problema no parece estar en quien escucha o en quien produce —considerados por separado— sino en la norma interpretativa que acompaña la escucha o la lectura y que está presupuesta y posibilita la construcción misma de la música. En otras palabras, el tema o la cuestión radicaría en algo cercano a lo que Stanley Fish ha planteado con su idea de “comunidades interpretativas”.

En ese sentido, la cajita de música podría representar a la comunidad interpretativa siendo la comunidad interpretativa equivalente al orden, a la ley y a la norma de la cajita de música. Orden, ley, norma que configura la posibilidad, el horizonte posible de circulación de esa misma norma. Norma que funciona como un sistema de valores que hace posible la producción y la interpretación de sentidos y por lo mismo del diálogo.

Algo parecido ocurre o parecería poder ocurrir entre el psicoanálisis y la literatura. El psicoanálisis proyecta su orden en la literatura y entonces escucha su melodía. Aparentemente no habría escapatoria. La operación frente a la cajita de música siempre es la misma y la caja musical que construyen crítico, psicoanalista o simple lector resulta

de un acuerdo fundamentado en un saber autoritario. Los lingüistas han señalado algo cercano a esto cuando señalan la necesidad de que emisor y receptor compartan el código para que la comunicación sea posible.

Sin embargo, la pregunta pendiente, el desafío pendiente es el de pensar si psicoanálisis y literatura pueden tener o mantener una comunicación sin que ello implique que el código común, la norma o la ley sobre la que se basa la posibilidad de la cajita de música no sea simplemente la subordinación de la literatura frente al saber del psicoanálisis.

Shoshana Felman plantea una relación pensado—no pensado entre literatura y psicoanálisis: “del mismo modo que el psicoanálisis apunta al inconciente de la literatura, la *literatura, a su vez, es el inconciente del psicoanálisis*” (subrayado de 5. Felman; traducción H. A.; p. 10). Una relación de coordinación y no de subordinación posible sería, quizás, aquella que propusiera la eventualidad de una interimplicación y no una práctica de aplicación.

La interimplicación de que habla Shoshana Felman apuesta en definitiva a una relectura o a “una lectura de otra manera” (“reading otherwise”) tanto del psicoanálisis como de la literatura. En esa línea de pensamiento quizás fuera interesante discutir, en una perspectiva de coordinación y no de subordinación entre la literatura y el psicoanálisis, los mecanismos del placer. Después de todo, placer, juego, ficción y simulacro son materia prima/materia primigenia tanto de la literatura como del psicoanálisis.

Vuelvo al comienzo, vuelvo al placer de la cajita de música. Al placer que implica o que surge del reconocimiento y de la participación en una norma compartida. En ese sentido, si bien existe el poder de la norma también existe el poder del goce. Dicho de otro modo, junto con la sumisión a la norma, como otra cara de la moneda, está la posibilidad del placer. El placer de escuchar, el placer de leer, el placer de escribir. El placer de la transgresión a la norma y el placer de la confirmación, de la reiteración de la norma. El placer de la lectura inocente y el de la lectura irónica; el placer de nombrar el mundo; el placer de escuchar las melodías del universo; el placer de construirla cajita de música; el placer de descubrirlos engranajes de un universo de papel; el placer de descubrir una melodía encerrada en una pequeña caja que permite soñar despierto.

Resumen

A partir de la imagen de la cajita de música el presente texto se pregunta sobre las relaciones entre psicoanálisis y literatura. La pérdida de la inocencia del placer se produce por la comprobación de que un orden autoritario rige la obra de arte, lo cual no implica la desaparición del placer sino su modificación. Un placer que puede consistir tanto en el sometimiento como en la transgresión de la norma.

¿Cómo entender las relaciones entre una práctica científica y un saber como el psicoanálisis y la lectura crítico—literaria que a veces también se pretende científica? ¿La relación por un lado, entre artista

y crítico y entre terapeuta y paciente por el otro, es la misma? ¿Es posible intercambiar papeles, funciones, saberes, prácticas y artes?

En la segunda parte se discuten las relaciones entre psicoanálisis y literatura según lo planteado por Shoshana Felman. A partir de esta discusión se propone la cajita de música como imagen de la “comunidad interpretativa” (Stanley Fish). La comunidad interpretativa es presentada como equivalente a la orden, a la ley y a la norma de la cajita de música.

El desafío pendiente es el de pensar si psicoanálisis y literatura pueden mantener una comunicación sin que ello implique que el código común —la norma sobre la que se basa la posibilidad de la cajita de música— no sea simplemente la subordinación de la literatura frente al saber del psicoanálisis. En esa línea de pensamiento se plantea discutir los mecanismos del placer. Después de todo, placer, juego ficción y simulacro son materia prima/materia primigenia tanto de la literatura como del psicoanálisis.

Summary

The image of a little musical box allows the present essay to question the relationship between literature and psychoanalysis. The loss of innocence of pleasure in the individual is produced by the realization that an authoritative order rules the work of art. This does not imply the disappearance of pleasure but its modification. A pleasure that can be experienced as much in surrender to the norm or to the rule as in transgressing it.

How to understand the relationship between a scientific practice, a knowledge as psychoanalysis and the literary criticism of a reading that at times itself aspires to be scientific? The relationship on the one hand between an artist and a literary critic and, on the other, between a psychoanalyst and his/her patient is the same? It is possible to interchange roles, functions, knowledge, practices and arts or skills?

Shoshana Felman's ideas on the relationship between psychoanalysis and literatura are discussed on the second part of this essay. As a derivation of those ideas the author of the present essay proposes the function of the little musical box's image as equivalent to that of the "interpretative community" (Stanley Fish). The notion of "interpretative community" is presented, in this context, as an equivalent to the order, law and norm of the little musical box. The remaining challenge is to consider if psychoanalysis and literature can establish a communication avoiding subordination. It means, avoiding the risk that the common code —the norm that allows the little musical box its chance to exist becomes to be the subordination of literature to psychoanalysis. According to this line of argumentation the discussion of the ways in which pleasure works is proposed. After all, pleasure, game, fiction and simulacrum are raw material/primitiva material to literature as much as they are to psychoanalysis.

Descriptor: LITERATURA / PSICOANALISIS

Poesía y verdad en psicoanálisis

*Daniel Gil**

*A Don Rodolfo Agorio, filialmente,
y a Edmundo Gómez Mango, fraternalmente.*

“Los novelistas, los poetas, esos adelantados, esos aliados de Freud, el pensador del psicoanálisis, se abrevan en la misma fuente, se amasan en la misma pasta, trabajan sobre el mismo objeto. La Dichtung, el fondo de la actividad poética de la lengua es su Heimat, su patria común.”

E. Gómez Mango. La vraie vie.

Debo confesarlo: cuando me puse a escribir este texto me di cuenta que sobre el tema de este panel yo no podía decir casi nada, pero ya era demasiado tarde para decir no, así que opté por abordarlo desde otro ángulo, cual es el de la presencia de *lo literario* en el psicoanálisis, su utilidad, su utilización, y las consecuencias epistemológicas que conlleva.

*. Miembro Titular APU. Luis P. Ponce 1433. CP 11.600.

Para comenzar nada mejor que invocar a Goethe para ponerse bajo su numen protector. En una carta, donde explica las condiciones de la gestación de *Poesía y verdad*, nos dice:

“Por lo que se refiere al título, ciertamente algo paradójico, de estas confidencias de mi vida, motívase en el hecho de experiencia de que siempre abriga el público alguna duda tocante a la veracidad de tales ensayos autobiográficos. Para obviar esta duda opté por una suerte de ficción, en cierto modo sin necesidad, movido de cierto espíritu de contradicción, pues era mi intención más seria representar y expresar en todo lo posible lo fundamentalmente verdadero que se hubiese dado en mi vida, en cuanto a mí se me alcanzase. Mas no siendo posible semejante cosa en edad ya avanzada sin dejar entremeterse el recuerdo posterior y, por ende, también a la fuerza de imaginación, viniéndose en cierto modo, pues, a echar mano del caudal poético, resultaba evidente que liemos de exponer y de resaltar antes los resultados y la idea que ahora tenemos del pasado, que no los pormenores aislados según en su tiempo ocurrieron... Todo esto, que al narrador y a la narración atañe, lo he comprendido bajo el nombre de poesía, para poder servirme para mis fines de lo verdadero, de que soy conciente.”¹ (Destacados D. G.).

De las relaciones de psicoanálisis con la literatura el propio Freud dio múltiples y variados testimonios que creo podemos ordenarlos bajo tres modalidades:

¹ Goethe, W. Fragmento de una carta. Citada por R Casinos Assens en su nota introductoria a *Poesía y verdad*. O. C. T. II ps. 1455-1456. De. Aguilar. Madrid. 1968.

- El llamado psicoanálisis aplicado, es decir, aquel en el que el analista se ubica como poseedor de un saber con el que se puede descifrar una obra o un autor y su creación. En este caso el psicoanálisis, o el psicoanalista, se coloca como el que detenta la clave de un conocimiento. Desde esta posición puede cumplir una *función pedagógica*.
- Puede abordar un texto literario como forma de indagación del psiquismo humano. En este caso el texto literario es el apoyo para el desarrollo de una *función de investigación*.
- La tercera modalidad hace referencia a la manera en que se procura dar cuenta de esa *experiencia humana* tan particular como es el psicoanálisis. Podemos llamar a esta tercera modalidad *función narrativa*.

De la primera modalidad poco o nada diré salvo que ubicado en ella, es decir, en el lugar del saber, el analista se destituye de lo que es específico de su esencia, lo que no va en desmedro de la utilidad que, en algún sentido, puede prestar en la adquisición de conocimientos, pero teniendo muy claro que con ello sólo descubriremos lo que ya sabemos.

Me detendré, por lo tanto, en las otras dos funciones que he aislado. Para ello recurriré a dos referencias freudianas.

La primera, harto conocida, es extraída de los *Estudios sobre la histeria* y reza así:

“No he sido psicoterapeuta siempre, sino que me he educado, como otros neuropatólogos, en diagnósticos locales y electroprognosis, y por eso a mí mismo me resulta singular que los historiales clínicos por mí escritos se lean como novelas breves (Novellen), y de ellos esté ausente, por así decir, el sello de seriedad que lleva estampado lo científico. Por eso me tengo que consolar diciendo que la responsable de ese resultado es la naturaleza misma del asunto, más que alguna predilección mía; es que el diagnóstico local y las reacciones eléctricas no cumplen mayor papel en el estudio de la histeria, mientras que una exposición en profundidad de los procesos anímicos, como la que estamos habituados a recibir del poeta, me permite, mediando la aplicación de unas pocas fórmulas psicológicas, obtener una suerte de intelección sobre la marcha de una histeria.”²

La segunda es de la correspondencia con Fliess. En la carta 235, del 1º Febr. 1900, dice:

*“Ahora me he procurado a Nietzsche en quien espero encontrar las palabras para mucho de lo que permanece mudo en mí; pero todavía no lo he abierto”.*³

2. Freud S. O. C. T. II p. 174. A. E. Buenos Aires 1980.

3. Ciertamente es que en las *“Contribuciones a la historia del movimiento psicoanalítico”* Freud declara haber renunciado a la lectura de Nietzsche para evitar su influencia dada la proximidad, pero, sea esto cierto o no, no podemos desconocer la profunda amistad que lo unió con Lou Andreas Salomé, con la cual en reiteradas

Antes de comenzar el análisis de estos textos quiero recordar tres momentos iniciales del descubrimiento freudiano que tienen que ver con el enfoque que pretendo desarrollar.

Como es bien sabido, en el comienzo de su trabajo, Freud creyó, efectivamente, en la existencia de un acontecimiento traumático real: teoría del trauma y la seducción.

Luego fue el momento de la desilusión: *ya no creo en mis neuróticas*.

Por último, el momento de la ruptura epistemológica: el descubrimiento de la fantasía. En esta nueva etapa el trauma y la seducción son recuperados y más que su realidad objetiva (*relität*) lo que importa es su articulación con la realidad efectiva (*wirklichkeit*) del fantasma. Con ello Freud da un paso más, ínsito en su planteo: el síntoma, el sueño y la creación literaria, tienen un mismo fundamento: *e/fantasma*.⁴

Pero no sólo Freud cuando escribe lo hace como si sus historias fueran novelas, son los propios pacientes los que se cuentan, y nos cuentan, las tales historias, los tales cuentos, ¿qué otra cosa es la novela familiar del neurótico? Esas historias que nos relatan los pacientes no son mera evocación. Son sí recuerdo, rememoración, pero hechas en el calor de la transferencia, lo que hace de ellas repetición y re-vivencia del pasado reprimido.

oportunidades habló sobre Nietzsche. Por otra parte basta leer el índice de las *Minutas de la Sociedad Psicoanalítica de Viena* para ver la referencia y el comentario de diversas obras de Nietzsche.

4. Lo que expone en distintos momentos pero sobre todo en "*El creador literario y el fantaseo*".

Ahora bien, lo que importa, y es lo que descubre Freud, es que es en esa dimensión de error y engaño, y *sólo en ella*, donde emerge la verdad. Desde luego ello no significa que el discurso psicoanalítico sea igual a un discurso literario, pero cierto es también que existen momentos en cualquier análisis que bien merecerían tal título.

Volvamos ahora a la cita transcripta de los *Estudios sobre la histeria*. De ella se desprenden varios elementos sustanciales.

En ese fragmento Freud comienza marcando una ruptura: no siempre fue psicoterapeuta, *antes* era médico, un neuropatólogo, dedicado a la electroprognosis y a la electroterapia. Ahora es por la palabra, por el efecto ensalmador de la palabra, que realiza el tratamiento y se efectúa la cura, la *talking cure*, como la bautizara Ana O.

En segundo lugar, el juicio de que las historias de enfermos se leen como novelas, si proviene de un literato es, sin lugar a dudas, un elogio. Pero si el mismo juicio proviene de un psicoanalista bien puede ser una forma más o menos velada de crítica “por carecer del carácter serio de la científicidad”.

Este decir también significa una clara distinción, implícita, entre una historia de enfermos, un historial, y una historia clínica psiquiátrica, en un momento en que la psiquiatría estaba obsesionada por el tema de la herencia y la degeneración. Es precisamente

entonces que Freud, sin abandonar lo constitucional, introduce la dimensión de la historia con su raíz fantasmática.

No es casual que Freud haya partido, también en esto, de las histéricas dado que si la neurosis obsesiva se emparenta con la religión, la histeria se emparenta con la literatura.

Freud es muy claro: no se trata de una elección personal, y menos aún de una elección estética, es algo que se le impone, dado el material que trata, para poder *transmitir*, desde la experiencia clínica, la historia de un paciente.

Pero, ¿cómo transmitir la historia? No se trata de una simple y fiel transcripción de las sesiones. Porque, ¿cómo decir la vacilación, la duda, la entonación, la voz que se quiebra, la sonrisa, la ira, el amor, la lágrima que cae por la mejilla e inunda el rostro, el silencio...? ¿Es acaso posible un registro “objetivo” de todos esos movimientos del alma? Se podrá decir que muchas de esas cosas se pueden registrar “fielmente” con un grabador o una cámara de vídeo, pero con ello tal vez olvidemos que lo más importante no es el aparato de registro sino el oído o el ojo que están detrás, sin mencionar las consecuencias que tendría ese intruso, presente en el ámbito de la sesión sin que el analizando lo haya invitado. Y esto tal vez no sea lo más grave, porque esta operación oculta la fantasía de panoptizar todo, rompiendo la intimidad de la sesión. Pero, admitamos que esta maniobra es factible. Todavía nos falta poder transmitir qué pasa en el otro polo de la relación analítica, en el analista. ¿Cómo “registrar” lo que lo asalta, la ocurrencia que le viene, la angustia, la alegría, la

tristeza, el tedio, la seducción, el rechazo, y toda la inmensa gama de pensamientos y sentimientos que forman parte de lo que Freud llamó contratransferencia, o mejor, transferencia recíproca? Recorrido interminable sobre una cinta de Moebius o de un ocho interior, siempre igual y siempre diferente.

Pienso que Freud tiene razón: sólo la forma narrativa, literaria, puede dar cuenta de las peripecias de un análisis. Lamentablemente, también es necesario decirlo, no son muchos los que poseen ese don y por ello la mayor parte de las veces resulta tediosa la lectura de las historias clínicas.

Pero hay algo más. Creo que Freud utilizó la forma literaria no sólo en sus historiales de la histeria y en los cinco grandes historiales, también aparece en esa pequeña pieza maestra que es la historia de la joven homosexual o en textos maravillosos como *“Lo perecedero”* o *“Lo siniestro”* o *El tema de la elección de los tres cofrecillos*. Toda la obra de Freud, en suma, está marcada por el género literario, desde las *novelas* de las historias clínicas de las histéricas hasta su obra póstuma, la gran *novela histórica*: *“El hombre Moisés y la religión monoteísta.”* Pero Freud no sólo escribió “novelas”, y por ello recibió un premio literario, el premio Goethe, el único que le fuera conferido durante su larga vida, no sólo utilizó los textos literarios para su investigación, sino que también utilizó mitos y creó mitos con la misma finalidad.⁵

5. Para un desarrollo de este tema ver: *“El recurso al mito en la teoría y la prácticas psicoanalíticas.”* Rev. Urug. de Psic. N°. 75. 1992.

Pero esto no es todo, y tal vez ni siquiera lo más importante. Freud agrega a continuación que *sólo* una presentación (*Darstellung*), *no una representación*, profunda de los procesos psíquicos, a *la manera en que lo hacen los poetas (Dichter)*,⁶ le permite obtener cierta inteligencia del desarrollo de una histeria.

Es decir, que la forma literaria es la que “le permite la aplicación de unas pocas fórmulas psicológicas, a través de las cuales logrará la inteligencia del proceso”. En otros términos: *es el procedimiento utilizado por los creadores literarios el que lo habilita a efectuar la articulación metapsicológica*. Esto nos lleva de la mano a que el recurso a la forma literaria que se le impone a Freud para la transmisión es, al mismo tiempo, el requisito para desarrollar la *función de investigación*, o, dicho en otros términos, para realizar la articulación y creación teórica.

Esta articulación teórica —como sostiene E. Gómez Mango— es decir, “las hipótesis, las deducciones, no son válidas por su grado de certidumbre, sino por el trabajo que las suscita; es la actividad de la deducción, y no solamente aquello que ha sido deducido, lo que nos atrae, y que nos hace a la vez sucumbir ante el enigma y la atracción de una poderosa pasión del alma”. Los grandes escritores son, a la par que la clínica, “el lugar” y el método donde experimentar la verdad de su pensamiento”.⁷

6. El *Dichter* es el poeta en tanto creador literario y no sólo el que practica el género literario designado con el nombre de poesía.

7. Gómez Mango E. “*La vraie vie*”. En: *L'inconscient mis à l'épreuve*. Nouv. Rev. Psych. N° 48, 1993. Ed. Gallimard. París.

Sabemos que son habituales compañeros de ruta de Freud Sófocles, Shakespeare, Hoffmann, Goethe, Dostoievski, Tensen, Rabelais, la Biblia, etc., ¿y por qué no Schreber? En ellos, como lo decía de Nietzsche, va a buscar palabras para lo que en él permanece mudo. ¿Pero qué es lo que le aportan? Es el momento fulgurante de la intuición que revela una verdad. Pero ello, si bien es condición necesaria, no es suficiente para construir un saber. Y aquí surge un problema de suma importancia: ¿cómo es posible construir un saber que tiene como base la ficción, o más aún, el engaño, el error o la mentira?⁸ Es que esa es, justamente, la raíz de la fantasía. ¿Acaso el sueño, y todas las formaciones del inconsciente, son otra cosa que formaciones *disfrazadas* de deseos reprimidos?

Ya Parménides había señalado que la verdad aparece en la dimensión del error, y luego Platón había distinguido, entre la ignorancia y el saber ligado (*episteme*), el campo de la *ortodoxa*, la opinión recta, la que, sin formar parte de la *episteme*, no deja de decir por ello la verdad. La famosa pretensión escolástica encerrada en la definición de la verdad como la *adequatio rei et intellectus*, fue desmoronada por Descartes, quien separó tajantemente el saber de la verdad. Pero sostener esto de ninguna manera implica asumir una posición agnóstica, por el contrario, es postular que, como sostiene Lacan, la verdad es un *mi-dire*, se dice pero siempre a medias.

8. Como sostiene Lacan, ambos, el error y la mentira, tienen una estrecha vinculación con la verdad, pero en la última la relación es aun más estrecha porque para sostenerse siempre tiene que operar en relación a ella, lo que, por otra parte, es insostenible.

Ello la hace tener el carácter de ficción o de error y aun de mentira, pero no de otra manera se dice la verdad y el inconciente habla.

Nietzsche —dice Dilthey— se encuentra más cerca de los sofistas que de Platón. “*Su mirada está atenta —agrega— al misterio de la vida, pero desespera de resolverlo con una metafísica universalmente válida;Su explicación de la vida es no metódica, sino expresiva y sugerente.*”⁹ Freud, como Nietzsche, recurre a la poesía para interpretar la vida; también como él rechaza las explicaciones universalmente válidas que encierra toda metafísica pero, a diferencia del gran pensador alemán, nunca desistió en su intento de encontrar un *logos* explicativo, un *a ratio* que diera cuenta de los grandes problemas del hombre y de la cultura. Pero ésta ambición no obnubiló su entendimiento llevándolo a desconocer (forcluir) lo existencia de un real irreductible, encuentro con el ombligo del sueño que comunica con lo *incognoscible*.

La literatura nos ha mostrado que alcanza *un* Edipo, o *un* Otelo, o *una* Cordelia, para decir una profunda verdad psicológica de valor universal, por lo menos en el ámbito de una cultura. Los personajes se constituyen en modelos, pero no en el modo caricaturesco de un Fernández de Moratín, que de tanto querer representar a todos no representan a nadie, sino el de las grandes creaciones, donde el sujeto se realiza por sus palabras y sus actos, un proceso de subjetivación por el cual, al definirse por su singularidad, se universaliza. Así también son los “personajes” de Freud, llámese Dora, el Hombre de

9. Citado por G. Vattimo. *Introducción a Nietzsche*, pag 11. Ed. Nexos. Barcelona. 1990.

los lobos, el Hombre de las ratas, Juanito, Schreber. Es que el acto de subjetivación, en su despliegue, alcanza lo universal. Paul Auster,¹⁰ por ejemplo, dice de manera elocuente, refiriéndose a Freud:

“A. no puede probar que los argumentos de Freud sean verdaderos o falsos, pero a él le parecen apropiados, y está más que dispuesto a aceptarlos como ciertos”.

En este plano la literatura no le pide más al psicoanálisis.

Respecto a lo singular en el psicoanálisis pasa algo similar pero, al mismo tiempo, diferente. El proyecto de Freud no era el de escribir una novela, él quería fundar una ciencia. Tanto las grandes obras literarias como los historiales psicoanalíticos enuncian una verdad que, como tal, es singular. Pero en el psicoanálisis y en las ciencias humanas hay algo más. En las ciencias de la naturaleza —dice Bajtin—¹¹ el objeto está reificado, por el contrario, en las ciencias humanas el “objeto” nos responde, nos habla, nos interpela, en definitiva, nos interpreta en una sucesión interminable en la que el sentido no se agota.

“El objeto de las ciencias humanas es el ser expresivo y parlante. Este ser no coincide jamás consigo mismo, es por ello que es inagotable en su sentido y en su significación.”

10. Auster Ph. *La invención de la soledad*. Ed. Anagrama, p. 211. Barcelona. 1994.

11. Todorov S. *Mikhaíl Baktine le príncipe dialogique*. De. Seuil, ps. 27 -48. Paris 1981.

El discurso, como todo signo, es interindividual, es decir, intertextual, de ahí el principio dialógico de las ciencias humanas.

En las ciencias de la naturaleza el objetivo es pasar de lo *particular* a lo *general*, la *inducción* se revela para ello como un método apropiado, en la medida en que se combina con un proceso *deductivo*. En cambio en las ciencias humanas, dado su carácter dialógico y su intertextualidad, lo que se revela es la singularidad a través de un proceso *abductivo*; lo que podríamos expresar por medio de una *coincidentia oppositorum* en una *contradictio in adjectum*, como una *universalidad poética*.

El paso a franquear es el de articular esa *verdad* de lo *singular* en un *saber*, es decir, en un *universal transmisible*¹² y éste universal únicamente es el de la ciencia, como sostiene Ph. Julien¹³ Pero esto sólo se puede fundar en un *régimen de verdad*, diferente de la *verdad literaria* y de los *regímenes de verdad* de las ciencias teórico-experimentales.¹⁴ Pero este ya es otro tema.

Resumen

En este texto, a partir del pensamiento de Freud, se intenta mostrar que el recurso a una retórica narrativa de tipo literario en el campo del

12. He desarrollado este tema en mi trabajo "*El saber y la verdad en psicoanálisis*". (Inédito). Allí, siguiendo a A. Badiou (*Conditions*. Ed. du Seuil. París. 1992.), planteo la verdad como acontecimiento, es decir, como hecho singular, nuevo, y, como tal, no predecible, única forma en que emerge una verdad, y que, por un forzamiento, pasa al campo del saber universalizándose.

13. Julien Ph. : *L'étrange jouissance duprochain*, p. 226. Ed. Seuil. 1995.

14. Dejo esto apenas mencionado al solo efecto de no pecar por omiso en un tema de capital importancia epistemológica. A los efectos ver Andacht, F. y Gil, D.: "*La abducción, un efecto de lo real*". En: *Interpretar, conocer, crear*. Ed. Trilce. Montevideo, 1994; y Stengers Y. "*Les regimenes de verité*". En *Psychanalystes. N. 44. Bulletin du Collège de psychanalystes. Paris. 1993*.

Psicoanálisis no es un artificio contingente, sino que se encuentra en la raíz misma de la posibilidad de transmitir una experiencia a través de un relato que al mismo tiempo es el que crea para Freud la posibilidad de una articulación metapsicológica.

Esto no se remite solamente a la transmisión de los historiales clínicos, sino que en toda la obra de Freud la forma literaria está presente.

Pero el proyecto Freudiano no es un proyecto literario, sino que se encuentra dentro del campo de lo que se ha designado ciencias de la cultura, cuyo objeto, al decir de Bajtin, no es un objeto reificado sino que es un objeto expresivo y parlante, que no coincide consigo mismo y por ello es inagotable en su sentido y en su significación. De ahí el carácter dialógico e intertextual que se da en todo el campo de las ciencias humanas, que a través del rescate de la singularidad expresada como una universalidad poética, se pasa a un saber en un universal transmisible que es el de la ciencia.

Summary

In this paper, after Freud's work, we intend to show that, in Psychoanalysis, the recourse of a narrative rethoric of a literary kind, is not an eventual trícck, but it is founded right at the begining of the possibility of transmission of an experience through a text that, at the same time gives Freud the chance for a metapsychological articulation.

This has not to do only with the transmission of the clinical stories, but the literary way is present all through Freud's work. The freudian project is not a literary one, but it is located in the field of what has been called human sciences, which aim, as Bajtin says, is not a reified object, but an expressive and speaking one, that does not agree with itself, and which is unlimited in its sense and signification.. Then, the dialogical and intertextual character that occurs in the whole spectrum of human sciences that, While rescuing the singularity expressed as a poetical universe, it becomes a knowledge that can be universally transmitted, as to say, the knowledge of science.

Descriptores: LITERATURA / PSICOANALISIS

Autores-tema: Freud, Sigmund.

Discurso psicoanalítico / discurso literario

Sujeto y discurso

Marcelo N. Viñar*

Me siento cómodo en la definición de literatura y psicoanálisis como prácticas discursivas, con que el grupo organizador tituló estas Jornadas. Es una perspectiva que permite interrogar los contrastes y afinidades, las convergencias y oposiciones en una lógica de intervalos diferenciales de los referentes en cuestión. Lo que es una exigencia diferente a las categorizaciones del objeto que piden las ciencias naturales.

Pero pasar de ciencia natural a ciencia del discurso, es un paso decisivo. La lógica y el referente de la verdad no se sostienen en los mismos criterios, son exigencias epistemológicas diferentes.

Discurso, dice el diccionario, es la “Facultad racional con la que unas cosas se infieren de otras conociéndolas por sus principios o “por indicios o señales”. O también: “razón dirigida a otro, y: camino o curso que se hace por varias partes/camino azaroso”.

Discurso no alude, pues, a un referente que preexiste, como ocurre con el universo de los objetos de la naturaleza, cuyas cualidades hay que desentrañar, descubrir, describir, sino a una construcción del autor (autor singular y/o colectivo). Construcción de una realidad cuyas características y legalidad son intrínsecas a la propia

*. Miembro titular. APU. Joaquín Núñez 2946. CP 11.300.

construcción discursiva (Así se habla por ejemplo de discurso jurídico, sociológico, poético).

Hasta donde yo sé, el término discurso viene al psicoanálisis por Lacan y la escuela francesa. Reemplaza —como genérico— la terminología freudiana ordinaria de “lo psíquico”, “lo mental”, lo anímico.

¿Cuál es el sentido, el propósito del cambio, que, a mi entender, no es de detalle, no es un cambio de etiqueta sino de lógica?

Se trata de una nueva teoría del sujeto.

El acto (o proceso) de conocimiento y el sujeto de experiencia, que implican y designan una y otra denominación, enfatizan aspectos diferentes de la experiencia y de la operación epistémica en juego.

La nomenclatura de “lo mental y el aparato psíquico” subraya la noción de individuo. Es “yo soy yo, en mi arquitectura interior”, en mi cuerpo sustantivo, deseante y perecible” En el extremo de esta postura: el sujeto como locus interior, autoengendrado en la autarquía de sus pulsiones, está en el Freud de “Tres Ensayos” y el Narcisismo, donde, en la constelación identificatoria, importa más la pulsión que la relación de objeto.

En contraste, la noción de discurso privilegia la dimensión transpersonal del Sujeto. El otro (o la construcción del otro) en una trama intertextual es un polo esencial donde el propio cuerpo pulsional —deseante— debe (bien o mal) inscribirse y sujetarse.

No se trata, entre la teoría del sujeto intrapsíquico y la del sujeto transpersonal, de escoger una verdadera y otra errónea, lo que nos

haría adeptos más que investigadores. Se trata de ver lo que cada punto de vista aborda y esclarece y las preguntas que excluye. Se trata, en fin, respecto al sujeto en análisis, de soportar la incertidumbre de nuestra ignorancia, que es el polo esencial que organiza la experiencia del inconsciente.

Insistamos, la nomenclatura de “lo mental”, concebido como el “aparato psíquico” privilegia al sujeto individual como mónada, un locus interior que produce un sujeto autoengendrado en la autarquía de sus pulsiones. El otro, los otros, vienen como deuterio agonistas. Se subraya y privilegia la noción de individuo.

Por el contrario la noción de “discurso” apunta a la primacía y a la precedencia del texto, de la narrativa, de la creación de una intertextualidad, como primordial. El carácter de sujeto que allí se esboza y se dibuja no es la misma que la que surge del concepto de aparato psíquico.

Discurso, entonces, abre esa resonancia tan fecunda de Michel Foucault sobre *la dispersión del sujeto*. Estallido o dispersión del sujeto que se expresa en una posición que incluye tema, drama, acción y personaje.

Noción de sujeto tan elocuentemente tratada en el cuento de Onetti “El sueño realizado” que veremos en estas Jornadas.

¿Dónde está el sujeto del cuento? ¿En el narrador y lo narrado? ¿En lo cotidiano o lo trágico de la historia? Simultáneamente realidad cotidiana y ficción absurda que anuda personajes en una sintaxis, donde sueño y enigma, absurdo y muerte, provocan entre todos los

personajes de la escena, un sujeto faltante para el sentido. Tal vez el del lector en quien queda una pregunta abierta y sin respuesta certera ¿qué me dijo el autor?

¿Dónde está entonces el sujeto protagonista del cuento? ¿En la muerta o en el narrador? ¿en el autor o el lector? ¿O en un punto virtual que une y anuda a los todos y queda al menos parcialmente vacante?

Entonces el lugar del “yo quiero y yo hago” que parecería central en de una conciencia intencional y autoengendada se relativiza y cede importancia ante el que me quieren y que me hacen los otros, el otro, —mayúsculo y minúsculo-. De donde emerge ese punto culminante de la experiencia humana, como el que ocurre entre Fausto y el Diablo, núcleo humano universal, donde el deseo está capturado y enajenado en la pasión amorosa con el otro.

El discurso, expresa Foucault, no es ni la traducción verbal de una verdad que reside en otra parte (Ello, Pulsión, Cuerpo Erótico), ni es el desarrollo majestuoso del sujeto pensante (que piensa, conoce y sabe todo lo que dice) No hay primacía ni anterioridad fundante entre estas alternativas. Lo que hay es dispersión de diversas posiciones de la subjetividad, donde la operación de conocimiento radica simplemente en buscar y reconocer las regularidades, insistencias y correspondencias entre diferentes momentos del texto, que marcan la emergencia de un sujeto en su originalidad singular.

Algunas características (o rasgos) del Relato en Psicoanálisis

Y es en esa *matriz dialogal y de práctica discursiva* que es inherente a lo humano y vieja como la humanidad misma que se produce un núcleo fundante y constitutivo tanto de la literatura como del psicoanálisis.

Si tanto para la literatura como para el psicoanálisis, la finalidad es *una creación (poiesis) textual*, que para la literatura es la obra y para el psicoanálisis es el insight, en la primera se trata de una experiencia estética que el autor propone a otros y en análisis es una experiencia pática que el autor se propone a sí mismo, en la intimidad de un entre-dos que la escena analítica le posibilita.

Me voy a abocar a señalar algunos relieves del relato analítico. Si Hugo Achugar hace otro tanto con el relato literario, podremos luego hablar de las convergencias y diferencias entre uno y otro.

Pienso que hay un género literario que es particularmente a fin, se trata del cuento infantil. Iré argumentando por que.

A mi también me importa trabajar, como Daniel Gil, la afirmación freudiana de “que mis historias se parecen más a novelas que a protocolos científicos”

¿Qué novela buscar leer Freud “en” o mejor “con” sus pacientes? No son necesariamente literatura. La novela freudiana tiene algunas características precisas (no pretendo dar una lista exhaustiva).

En el relato, que en análisis es por lo general *rizomático*, *fragmentario*, *disperso*, se van dibujando, decantando zonas o lugares de insistencia.

1. *El decir del cuerpo* en el gesto, en la danza, en el síntoma, como autopercepción de placer y displacer. El cuerpo nos dice o decimos con él a los otros. (“La vida es más amplia que la razón discursiva escribió T. Bedó).
2. *El decir meta intencional o discordante*, desgarró del decir, olvido, lapsus o sueños y actos síntomas. Lagunas donde una palabra en exceso o una palabra menos dicen algo más de lo que queremos decir.
3. *El decir del silencio*. Entre el decir pensante del cogito y estas otras formas de decir disruptivo, se sitúa el intervalo entre conciencia y sujeto. Intervalo que constituye el cogollo mismo de la experiencia analítica. Es un punto eminente de la ascesis cartesiana, dice Lacan, cuando conciencia y sujeto coinciden. La mentira es tomar este momento privilegiado por exhaustivo. Desconocimiento que se engendra cuando alguien se identifica a su conciencia.

*El “yo soy” de la existencia que no se agota en el “yo soy” del sentido, abre la Otra Escena, como lugar excéntrico, como lugar inaccesible o sólo accesible en sus efectos. En ese desgarró (o rajadura) se inscribe el pensar analítico.*¹⁵ División del sujeto que se

15. J. Lacan: Clase a los estudiantes de Filosofía (inédito).

reproduce en cada nivel de la estructura subjetiva. Paradigma de esta división es la angustia de castración: puedo simultáneamente sufrirla y decir que ella es imposible.

Dejemos la especulación y volvamos a la semiología descriptiva. En cuento y relato hay la resonancia de lo oral, la sustancia fónica en su materia significativa como contrastando a la escritura. El relato en análisis, resonancia con lo infantil e intimista (asunto de niños con madres abuelas o nodrizas) como opuesto al material que sugiere el consultoriado.

En el relato analítico no hay, como en la ciencia, *programa de un saber orgánico, austero*, contundente y objetivo. Hay por el contrario una errancia donde algún saber no está ausente pero es ese saber popular que apunta o consigue una meta de conocimiento. Algo donde importa tanto la congruencia lógica como la relación a lo moral o el vicio, al humor y al ridículo, sin perder la pretensión de creación poética. Búsqueda y hallazgo de un saber regido por la economía pulsional, libidinal o tanática, que provoca goce, es decir, deleite y sufrimiento.

Experiencia de aprendizaje que se da en la intimidad del entre-dos y sólo allí: yo y tú. Esta es la atmósfera característica del relato analítico, del saber analítico, donde sólo de tiempo en vez se produce un hallazgo, una verdad subjetiva que merece como adquisición el rasgo de lo que habitual y consensualmente llamamos conocimiento.

Del saber en los cuentos infantiles se puede decir algo análogo a lo que Freud sostiene del Complejo de Edipo; en cuanto a la relación

que articula lo particular y lo universal.¹⁶ Hay muchos cuentos, innumerables, pero hay un solo cuento en el sentido que despliegan siempre la misma estructura. Hay al comienzo un desorden, un laberinto anárquico; donde desde la diversidad aparente se descubren y ordenan acciones y funciones que son en número limitado y discernible. En los cuentos y el análisis el saber sigue ese trayecto, *desde la redundancia y la anarquía hacia nudos de sentido y comprensión, fragmentarios pero insistentes y en número limitado.*

Podemos afirmar que el analizando intenta dos tipos de cuentos o narraciones. Uno de los que cada uno se pretende y asume como autor: empiezan por “yo soy”, “yo era” o “yo seré”. Son cuentos que transitan y se desplazan en la novela de la vida. Historias propias, dichas o calladas, que son como un jardín interior, que en cada cosecha se renuevan y cambian los bulbos en los canteros predilectos. Repertorio de historias que como programa de teatro vuelven o cambian.

Pero hay otros cuentos que amarran, que anclan, que aprisionan, que lastiman, a los que uno vuelve queriendo evitarlos, donde yo soy yo a pesar mío o en contra mía. A estos cuentos se adosa el síntoma, zona de sufrimiento o de goce. Cuentos que uno reitera y repite hasta la muerte a este hecho Freud llama automatismo o compulsión de repetición.

16. Vladimir Propp “Morfología del cuento” Edit.Point N° 12.

Designa esa zona extraña del ser donde se es lo que no se quiere ser, donde alguien está atrapado y amarrado, empecinadamente, donde no se piensa, sino que se siente la tensión hacia algo oscuro que nos prolonga. Hay cuentos o historias que uno escribe a pesar suyo o el estatuto del pensar es otro que la ratio de la lógica consciente o sin saber; como le pasó a Edipo con Layo y con Yocasta...

El tipo de Relato o novela que suscita la experiencia freudiana es la del clima íntimo del cuento infantil donde hacen relieve:

a) el retorno a la infancia como horizonte fundador (mejor decir lo infantil que la infancia) puesto que no es sólo lo biográficamente vivido sino lo no vivido (inhibición o censura) pero soñado (por imaginado, deseado o evitado por temido).

En estos confines y territorios del escenario infantil recreado, hacen relieve:

- Las formas de insistencia o recurrencia que Freud describe en el par repetición / elaboración.
- El carácter épico y dramático del relato emergente.
- El énfasis en la cualidad afectiva: algo del gran placer, dolor o terror, se recorta y privilegia en la escena tratada.

Estos son algunos rasgos de la novela en la experiencia freudiana.

Los fundamentos (referentes) del relato en análisis

1) Tratamiento psíquico del alma.

“Las palabras son los instrumentos más importantes por lo que una persona busca ejercer una influencia sobre otra; las palabras son buenos medios para provocar modificaciones psíquicas en el destinatario, y es por eso que ya no hay nada enigmático en la afirmación de que la magia de la palabra puede resolver fenómenos mórbidos, aquellos que tienen un fundamento psíquico”.

Freud en Tratamiento psíquico del alma (1890. O.C. Tomo 1)

2) Poética del relato

Bajo sus formas casi infinitas el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad. No hay, nunca hubo, en ninguna parte, un pueblo sin relato; todas las clases, todos los grupos humanos tienen sus relatos, y muy a menudo esos relatos son gustados en común por hombres de cultura diferente, incluso opuestas: El relato no toma en cuenta la buena o mala literatura: es internacional; transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida” Roland Barthes en “Poétique du récit” Points. Editorial Seuil 1977.

Ahora bien, ¿qué referencia simbólica se actualiza en el modesto dispositivo de una palabra íntima entre dos, en el simple espacio/tiempo de la sesión, y en la disponibilidad y disposición de los actores en presencia para cumplir las exigencias y finalidades del

Rito? Ritual o dispositivo cuyas normas son simples y elementales y cuyo enunciado es casi pueril:

libre asociación, regla de oro para el paciente; atención flotante, regla fundamental para el analista. De la apariencia simple a un laberinto inagotable. ¡Cuánto esfuerzo, a veces creativo, tantas otras estúpido, que este escenario posibilita! Porque eso sí, el dispositivo no asegura el resultado. Aunque me den los instrumentos no hay medida común entre la pluma de Onetti o Cortazar o el pincel de Picasso y la mía o la del común de los mortales. La creatividad está en los sujetos y no en el dispositivo o el instrumento. Producción (la poiesis) tiene en literatura y en psicoanálisis fuentes y destinos diferentes, orígenes y metas distintas.

Partimos entonces del hecho de que la condición humana de constituirse como *ser hablante* es el hecho inaugural, el horizonte fundador tanto de la literatura como del psicoanálisis.

O si se quiere una formulación menos transitiva, más propositiva, porque es hablante, y porque la relación con las palabras y el lenguaje es problemática y a veces enigmática, el hombre tiene que inventar a la literatura y al psicoanálisis.

Tronco común tan obvio que por evidente puede silenciarse y ahorrarnos el asombro. Como cuando respiramos y no sabemos que lo hacemos. Tiene que haber una disfunción, un malestar, algo que no ande, para que el silencio hable. La armonía total es extinción de la expresión. Es lo incomprendible lo que incita y empuja al descubrimiento. A buscar un recorte interpretativo en el campo de lo

inteligible. Al hechizo de lo no-sabido de antemano discriminando lo que, siendo previsible, adormece.

La condición de hablante lleva al hombre fatal, irremediadamente, a la búsqueda del sentido. El sujeto humano es sujeto consciente de sí, sujeto reflexivo, sujeto autoteorizante. Que esa sea su capacidad o su desgracia, su maravilla o su condena —poco importa la asignación de valor— el hecho es que el humano está preso, capturado, no sólo a su condición de ser viviente, sino *a la exigencia insaciable de la significación, de la ratio, del discurso*. Como dice bellamente 8. Kovadloff “Sin duda sustancializarse en lo inequívoco es el sueño del hombre. Pero es también su pesadilla”.¹⁷

La operación de sentido es una adquisición que comporta un logro, también una decepción “Todo conocimiento de lo real —dice Bachelard— es una lumbre que siempre arroja sombras”.

Leía el otro día algo sobre el genocidio norteamericano en Vietnam. Los propios antropólogos de la nación cumbre de la civilización, del ejército poderoso y de alta tecnología, afirman que a ese pueblo, sometido a horribles bombardeos y al napalm, lo que lo desmoralizaba no era solo la muerte de seres queridos, sino aún más, la imposibilidad de cumplir la exigencia de los ritos mortuorios. Es extraordinario, al mismo tiempo absurdo y maravilloso que *el rito importe tanto como la vida, que la ficción importe como la carne*.

Los psicoanalistas, todos lo saben, nos inquietamos por los comienzos, por los orígenes. Y supuestamente es observable, (así se

¹⁷. Santiago Kovadloff: El silencio primordial.

dice), o adivinable el momento, el nudo mutativo donde el berrinche se hace llamado, mensaje o protomensaje, interpelación al otro. Las madres o los padres en función materna son, antes que los psicoanalistas, muy atentos y sensibles a ese reconocimiento o a su ausencia, a su falta (si son padres normales) del encuentro de miradas, de gestos, en todo caso de sentidos o gérmenes de sentido. Escena primigenia, inaugural de la significación, en el vínculo temprano de la madre y el hijo, miradas, gestos, sonidos y sentidos.¹⁸ Véase entonces que se necesitan dos, para que comience a advenir un sujeto, y tres para que lo que está en germinación se logre, con la violencia de la interpretación.

Encuentros o desencuentros de esta díada básica que funda el primer sujeto en la simbiosis. Pero aún, el humano en proyecto, el humano en desarrollo, tiene que *nacer* al menos dos veces. Evidentemente tomamos el término *nacer* no en su *acepción empírica* (de acto constatable) sino en su *acepción trascendente*, (en que a ese algo existente y constatable se le debe asignar un sentido) por ejemplo la gama de exclamaciones frente a un nacimiento: bendito: bendito que nació, o maldito que nació. Estas exclamaciones —dichas y/o calladas— como condensación del deseo parental —consciente o inconsciente— con que el pichón humano signa su entrada en un mundo humano.

Pierre Legendre resume bien este problema, del tránsito del infans al hablante:

18. Este tema ha sido trabajado en nuestro grupo por Ricardo Bernardi y Fanny Schokolnik y en otro terreno en el trabajo de Daniel Gil sobre Identificación Primaria.

- a) Se nace una vez biológicamente y en el espacio erótico que brinda el cuerpo materno en el amamantamiento y los cuidados corporales y que ordenan la experiencia entre el desamparo de la prematuridad y el éxtasis de la protección. Esto no es privativo del ser humano, sino compartido por toda la escala zoológica, no sólo por los mamíferos, pero en el humano, por la prematuridad y la dependencia extrema adquiere una jerarquía sin parangón.
- b) Lo propiamente humano es que se nace una segunda vez *ex patre* (del padre). Es decir se nace a la ficción y a la leyenda de una *Ley absoluta*. La ley del padre, prohibición del incesto y asignación de un lugar en la genealogía (hijo de, hermano de). Es decir que la familia humana al fundar el sistema de parentesco funda el orden genealógico. Se asigna una sexuación y un orden en la genealogía, germen instituyente de todo orden jurídico. Aduana de discriminación entre lo permitido y lo prohibido. Se instituye lo sagrado donde entre el sometimiento y la transgresión, se define lo permitido y lo sacrílego y abyecto.

Concentrar en quince minutos un siglo de búsquedas para resumir los fundamentos y las fundaciones de eso que hoy podemos llamar discurso psicoanalítico, es una arrogancia que solo puede llevar a una caricatura. Pero entiéndase que caricatura es un género muy astuto y muy digno. Las puede haber buenas o malas, yo admiro a Peloduro, Pancho, Daumier y Plantu... Entiendo que una definición mínima del discurso psicoanalítico se orienta en esta dirección, se nutre de ese

enigma universal que articula... mentira, que trata de anudar sin poderlo lograr nunca la razón del deseo y la razón de la ley.

Se trata pues de fundar y hacer advenir un sujeto en ese Topos: lugar de significación, es decir, una estructura factible que articule estos órdenes discontinuos, heterogéneos (lo maternal cuya fuente es erótica y biológica) y lo paternal (la ley que instala la prohibición que designa el lugar en las generaciones). Cuerpo erótico y sujeto de la ley son en definitiva los referentes básicos del discurso psicoanalítico.

Resumen

El autor propone que la Teoría del Sujeto implicada en la noción de práctica discursiva, no se condice fácilmente con la noción de individuo y aparato psíquico de los comienzos de la conceptualización freudiana. Los puntos de compatibilidad y de litigio son a interrogar.

En la matriz dialogal que conforma y alcanza la mente humana, tanto más que la biología, se proponen algunos rasgos que caracterizan al relato en Psicoanálisis para interrogar la diferencia y zona de contacto con el relato literario.

Termina con una breve propuesta sobre los regentes del discurso psicoanalítico y qué los diferencia de la producción literaria.

Summary

The author proposes that the theory of the subject implicated in the notion of discursive practice, doesn't coincide easily with the notion of individual and psychic apparatus from the beginnings of freudian

conceptualization. The points of compatibility and litigation are to be questioned.

In the dialogistic matrix which conforms and reaches the human mind, far more than biology, some dashes which characterize psychoanalysis' discourse, are proposed in order to question the difference and contact area with the literary discourse.

He finishes with a brief proposal about the regents of psychoanalytical's discourse and the points which difference it from literary tradition.

Descriptores:

SUJETO / APARATO PSÍQUICO / DISCURSO / VERDAD

LITERATURA / CUENTOS INFANTILES / SABER

COMPULSIÓN A LA REPETICIÓN / PALABRA

El otro cielo

Julio Cortázar*

Ces yeux ne t'appartiennent pas... au les as—tu pris?
...IV. 5.45.

Me ocurría a veces que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así de una cosa a otra. Digo que me ocurría, aunque una estúpida esperanza quisiera creer que acaso ha de ocurrirme todavía, y por eso, si echarse a caminar una y otra vez por la ciudad parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo, hay ratos en que vuelvo a decirme que ya sería tiempo de retornar a mi barrio preferido, olvidarme de mis ocupaciones (soy corredor de Bolsa) y con un poco de suerte encontrar a Josiane y quedarme con ella hasta la mañana siguiente.

Quién sabe cuánto hace que me repito todo esto, y es penoso porque hubo una época en que las cosas me sucedían cuando menos pensaba en ellas, empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire. En todo caso bastaba ingresar en la deriva placentera del ciudadano

que se deja llevar por sus preferencias callejeras, y casi siempre mi paseo terminaba en el barrio de las galerías cubiertas, quizá porque los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre. Aquí, por ejemplo, el Pasaje Güemes, territorio ambiguo donde ya hace tanto tiempo fui a quitarme la infancia como un traje usado. Hacía el año veintiocho, el Pasaje Güemes era la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y de las pastillas de menta, donde se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página y ardían las luces de la sala del subsuelo donde pasaban inalcanzables películas realistas. Las Josiane de aquellos días debían mirarme con un gesto entre maternal y divertido, yo con unos miserables centavos en el bolsillo pero andando como un hombre, el chambergo requintado y las manos en los bolsillos, fumando un *Commander* precisamente porque mi padrastro me había profetizado que acabaría ciego por culpa del tabaco rubio. Recuerdo sobre todo olores y sonidos, algo como una expectativa y una ansiedad, el kiosco donde se podían comprar revistas con mujeres desnudas y anuncios de falsas manicuras, y ya entonces era sensible a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera. Me asomaba con falsa indiferencia a las puertas del pasaje donde empezaba el último misterio, los vagos ascensores que llevarían a los consultorios de enfermedades venéreas y también a los presuntos paraísos en lo más alto, con mujeres de la vida y amorales, como les llamaban en los

*. El Comité Editor de la RUP agradece especialmente a la Editorial Alfaguara su autorización para la publicación de este cuento. Tomado de J. Cortázar: Obras Completas, Tomo 1. Madrid, 1994.

diarios, con bebidas preferentemente verdes en copas biseladas, con batas de seda y kimonos violeta, y los departamentos tendrían el mismo perfume que salía de las tiendas que yo creía elegantes y que chisporroteaban sobre la penumbra del pasaje un bazar inalcanzable de frascos y cajas de cristal y cisnes rosa y polvos rachel y cepillos con mangos transparentes.

Todavía hoy me cuesta cruzar el Pasaje Güemes sin enternecerme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gustaba echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas. La Galerie Vivienne, por ejemplo, o el Passage des panoramas con sus ramificaciones, sus cortadas que rematan en una librería de viejo o una inexplicable agencia de viajes donde quizá nadie compró nunca un billete de ferrocarril, ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos parra ofrecer una guirnalda, esa Galeria Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuánto ese barrio ha sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío cuando apostado en un rincón del Pasaje Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante, debatía el problema de gastarlas en un bar automático o comprar una novela y un surtido de caramelos ácidos en su bolsa de papel transparente, con un cigarrillo que me nublaba los

ojos y en el fondo del bolsillo, donde los dedos lo rozaban a veces, el sobrecito del preservativo comprado con falsa desenvoltura en una farmacia atendida solamente por hombres, y que no tendría la menor oportunidad de utilizar con tan poco dinero y tanta infancia en la cara.

Mi novia, Irma, encuentra inexplicable que me guste vagar de noche por el centro o por los barrios del sur, y si supiera de mi predilección por el Pasaje Güemes no dejaría de escandalizarse. Para ella, como para mi madre, no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado. Irma es la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mí, y en esa forma llegaré alguna vez a ser un buen marido y un padre cuyos hijos serán de paso los tan anhelados nietos de mi madre. Supongo que por cosas así acabé conociendo a Josiane, pero no solamente por eso ya que podría habérmela encontrado en el boulevard Poissonière o en la rue Notre Dame des Victoires, y en cambio nos miramos por primera vez en lo más hondo de la Galerie Vivienne, bajo las figuras de yeso que el pico de gas llenaba de temblores (las guirnaldas iban y venían entre los dedos de las Musas polvorientas), y no tardé en saber que Josiane trabajaba en ese barrio y que no costaba mucho dar con ella si se era familiar de los cafés o amigo de los cocheros. Pudo ser coincidencia, pero haberla conocido allí, mientras llovía en el otro mundo el del cielo alto y sin guirnaldas de la calle, me pareció un signo que iba más allá del encuentro trivial con cualquiera de las prostitutas del barrio. Después supe que en esos días Josiane no se alejaba de la galería

porque era la época en que no se hablaba más que de los crímenes de Laurent y la pobre vivía aterrada. Algo de este terror se transformaba en gracia, en gestos casi esquivos, en puro deseo. Recuerdo su manera de mirarme entre codiciosa y desconfiada, sus preguntas que fingían indiferencia, mi casi incrédulo encanto al enterarme de que vivía en los altos de la galería, mi insistencia en subir a su bohardilla en vez de ir al hotel de la rue du Sentier (donde ella tenía amigos y se sentía protegida). Y su confianza más tarde, cómo nos reímos esa noche a la sola idea de que yo pudiera ser Laurent, y qué bonita y dulce era Josiane en su bohardilla de novela barata, con el miedo al estrangulador rondando por París y esa manera de apretarse más y más contra mí mientras pasábamos revista a los asesinatos de Laurent.

Mi madre sabe siempre si he dormido en casa, y aunque naturalmente no dice nada puesto que sería absurdo que lo dijera, durante uno o dos días me mira entre ofendida y temerosa. Sé muy bien que jamás se le ocurriría contárselo a Irma, pero lo mismo me fastidia la persistencia de un derecho materno que ya nada justifica, y sobre todo que sea yo el que al final se aparezca con una caja de bombones o una planta para el patio, y que el regalo represente de una manera muy precisa y sobrentendida la terminación de la ofensa, el retorno a la vida corriente del hijo que vive todavía en casa de su madre. Desde luego Josiane era feliz cuando le contaba esa clase de episodios, que una vez en el barrio de las galerías pasaban a formar parte de nuestro mundo con la misma llaneza que su protagonista. El sentimiento familiar de Josiane era muy vivo y estaba lleno de respeto

por las instituciones y los parentescos; soy poco amigo de confianzas pero como de algo teníamos que hablar y lo que ella me había dejado saber de su vida ya estaba comentado, casi inevitablemente volvíamos a mis problemas de hombre soltero. Otra cosa nos acercó, y también en eso fui afortunado, porque a Josiane le gustaban las galerías cubiertas, quizá por *vivir en* una de ellas o porque la protegían del frío y la lluvia (la conocí a principios de un invierno, con nevadas prematuras que nuestras galerías y su mundo ignoraban alegremente). Nos habituamos a andar juntos cuando le sobraba el tiempo, cuando alguien —no le gustaba llamarlo por su nombre— estaba lo bastante satisfecho como para dejarla divertirse un rato con sus amigos. De ese alguien hablábamos poco, luego que yo hice las inevitables preguntas y ella me contestó las inevitables mentiras de toda relación mercenaria; se daba por supuesto que era el amo, pero tenía el buen gusto de no hacerse ver. Llegué a pensar que no le desagradaba que yo acompañara algunas noches a Josiane, porque la amenaza de Laurent pesaba más que nunca sobre el barrio después de su nuevo crimen en la rue d'Aboukir, y la pobre no se hubiera atrevido a alejarse de la Galerie Vivienne una vez caída la noche. Era como para sentirse agradecido a Laurent y al amo, el miedo ajeno me servía para recorrer con Josiane los pasajes y los cafés, descubriendo que podía llegar a ser un amigo de verdad de una muchacha a la que no me ataba ninguna relación profunda. De esa confiada amistad nos fuimos dando cuenta poco a poco, a través de silencios, de tonterías. Su habitación, por ejemplo, la bohardilla

pequeña y limpia que para mí no había tenido otra realidad que la de formar parte de la galería. En un principio yo había subido por Josiane, y como no podía quedarme porque me faltaba el dinero para pagar una noche entera y alguien estaba esperando la rendición sin mácula de cuentas, casi no veía lo que me rodeaba y mucho más tarde, cuando estaba a punto de dormirme en mi pobre cuarto con su almanaque ilustrado y su mate de plata como únicos lujos, me preguntaba por la bohardilla y no alcanzaba a dibujármela, no veía más que a Josiane y me bastaba para entrar en el sueño como si todavía la guardara entre los brazos. Pero con la amistad vinieron las prerrogativas, quizá la aquiescencia del amo, y Josiane se las arreglaba muchas veces para pasar la noche conmigo, y su pieza empezó a llenarnos los huecos de un diálogo que no siempre era fácil; cada mañana, cada estampa, cada adorno fueron instalándose en mi memoria y ayudándome a vivir cuando era el tiempo de volver a mi cuarto o de conversar con mi madre o con Irma de la policía nacional y de las enfermedades en las familias.

Más tarde hubo otras cosas, y entre ellas la vaga silueta de aquél que Josiane llamaba el sudamericano, pero en un principio todo parecía ordenarse en torno al gran terror del barrio, alimentado por lo que un periodista imaginativo había dado en llamar la saga de Laurent el estrangulador. Sí en un momento dado me propongo la imagen de Josiane, es para verla entrar conmigo en el café de la rue des Jeuneurs, instalarse en la banqueta de felpa morada y cambiar saludos con las amigas y los parroquianos, frases sueltas que enseguida son Laurent,

porque sólo de Laurent se habla en el barrio de la Bolsa, y yo que he trabajado sin parar todo el día y he soportado entre dos ruedas de cotizaciones los comentarios de colegas y clientes acerca del último crimen de Laurent, me pregunto si esa torpe pesadilla va a acabar algún día, si las cosas volverán a ser como imagino que eran antes de Laurent, o si deberemos sufrir sus macabras diversiones hasta el fin de los tiempos. Y lo más irritante (se lo digo a Josiane después de pedir el *grog* que tanta falta nos hace con ese frío y esa nieve) es que ni siquiera sabemos su nombre, el barrio lo llama Laurent porque una vidente de la barrera de Clichy ha visto en la bola de cristal cómo el asesino escribía su nombre con un dedo ensangrentado, y los gacetilleros se cuidan de no contrariar los instintos del público. Josiane no es tonta pero nadie la convencería de que el asesino no se llama Laurent, y es inútil luchar contra el ávido terror parpadeando en sus ojos azules que miran ahora distraídamente el paso de un hombre joven, muy alto y un poco encorvado, que acaba de entrar y se apoya en el mostrador sin saludar a nadie.

—Puede ser —dice Josiane, acatando alguna reflexión tranquilizadora que debo haber inventado sin siquiera pensarla—. Pero entretanto yo tengo que subir sola a mi cuarto, y si el viento me apaga la vela entre dos pisos... La sola idea de quedarse a oscuras en la escalera, y que quizá...

—Pocas veces subes sola —le digo riéndome.

—Tú te burlas pero hay malas noches, justamente cuando nieva o llueve y me toca volver a las dos de la madrugada...

Sigue la descripción de Laurent agazapado en un rellano, o todavía peor, esperándola en su propia habitación a la que ha entrado mediante una ganzúa infalible. En la mesa de al lado Kikí se estremece ostentosamente y suelta unos grititos que se multiplican en los espejos. Los hombres nos divertimos enormemente con esos espantos teatrales que nos ayudarán a proteger con más prestigio a nuestras compañeras. Da gusto fumar unas pipas en el café, a esa hora en que la fatiga del trabajo empieza a borrarse con el alcohol y el tabaco, y las mujeres comparan sus sombreros y sus botas o se ríen de nada; da gusto besar en la boca a Josiane que pensativa se ha puesto a mirar al hombre —casi un muchacho— que nos da la espalda y bebe su ajeno a pequeños sorbos, apoyando un codo en el mostrador. Es curioso, ahora que lo pienso: a la primera imagen que se me ocurre de Josiane y que es siempre Josiane en la banqueta del café, una noche de nevada y Laurent, se agrega inevitablemente aquél que ella llamaba el sudamericano, bebiendo su ajeno y dándonos la espalda. También yo le llamo el sudamericano porque Josiane me aseguró que lo era, y que lo sabía por la Rouse que se había acostado con él o poco menos, y todo eso había sucedido antes de que Josiane y la Rouse se pelearan por una cuestión de esquinas o de horarios y lo lamentaran ahora con medias palabras porque habían sido muy buenas amigas. Según la Rouse él le había dicho que era sudamericano aunque hablara sin el menor acento; se lo había dicho al ir a acostarse con ella, quizá para conversar de alguna cosa mientras acaba de soltarse las cintas de los zapatos.

—Ahí donde lo ves, casi un chico... ¿Verdad que parece un colegial que ha crecido de golpe? Bueno, tendrías que oír lo que cuenta la Rouse.

Josiane perseveraba en la costumbre de cruzar y separar los dedos cada vez que narraba algo apasionante. Me explicó el capricho del sudamericano, nada tan extraordinario después de todo, la negativa terminante de la Rouse, la partida ensimismada del cliente. Le pregunté si el sudamericano la había abordado alguna vez. Pues no, porque debía saber que la Rouse y ella eran amigas. Las conocía bien, vivía en el barrio, y cuando Josiane dijo eso ya miré con más atención y lo vi pagar su ajenjo echando una moneda en el platillo de peltre mientras dejaba resbalar sobre nosotros —y era como si cesáramos de estar allí por un segundo interminable— una expresión distante y a la vez curiosamente fija, la cara de alguien que se ha inmovilizado en un momento de sueño y rehúsa dar el paso que lo devolverá a la vigilia. Después de toda una expresión como ésa, aunque el muchacho fuese casi una adolescente y tuviera rasgos muy hermosos, podía llevar como de la mano a la pesadilla recurrente de Laurent. No perdí tiempo en proponérselo a Josiane.

—¿Laurent? ¡Estás loco! Pero si Laurent es...

Lo malo era que nadie sabía nada de Laurent, aunque Kikí y Albert nos ayudaran a seguir pesando las probabilidades para divertirnos. Toda la teoría se vino abajo cuando el patrón, que milagrosamente escuchaba cualquier diálogo en el café, nos recordó que por lo menos algo se sabía de Laurent: la fuerza que le permitía estrangular a sus

víctimas con una sola mano. Y ese muchacho, vamos... Sí, y ya era tarde y convenía volver a casa; yo tan solo porque esa noche Josiane la pasaba con alguien que ya la estaría esperando en la bohardilla, alguien que tenía la llave por derecho propio, y entonces la acompañé hasta el primer rellano para que no se asustara si se le apagaba la vela en mitad del ascenso, y desde una gran fatiga repentina la miré subir, quizá contenta aunque me hubiera dicho lo contrario, y después salí a la calle nevada y glacial y me puse a andar sin rumbo, hasta que en algún momento encontré como siempre el camino que me devolvería a mi barrio, entre gente que leía la sexta edición de los diarios o miraba por las ventanillas del tranvía como si realmente hubiera alguna cosa que ver a esa hora y en esas calles.

No siempre era fácil llegar a la zona de las galerías y coincidir con un momento libre de Josiane; cuántas veces me tocaba andar solo por los pasajes, un poco decepcionado, hasta sentir poco a poco que la noche era también mi amante. A la hora en que se encendían los picos de gas la animación se despertaba en nuestro reino, los cafés eran la bolsa del ocio y del contento, y se bebía a largos tragos el fin de la jornada, los titulares de los periódicos, la política, los prusianos, Laurent, las carreras de caballos. Me gustaba saborear una copa aquí y otra más allá, atisbando sin apuro el momento en que descubriría la silueta de Josiane en algún codo de las galerías o en algún mostrador. Si ya estaba acompañada, una señal convenida me dejaba saber cuándo podía encontrarla sola; otras veces se limitaba a sonreír y a mí me quedaba el resto del tiempo para las galerías; eran las horas del

explorador y así fui entrando en las zonas más remotas del barrio, en la Galerie Saint Foy, por ejemplo, y en los remotos Passages du Caire, pero aunque cualquiera de ellos me atrajera más que las calles abiertas (y había tantos, hoy era el Passage des Princes, otra vez el Passage Verdeau, así hasta el infinito), de todas maneras el término de una larga ronda que yo mismo no hubiera podido reconstruir me devolvía siempre a la Galerie Vivienne, no tanto por Josiane aunque también fuera por ella, sino por sus rejas protectoras, sus alegorías vetustas, sus sombras en el codo del Passage des Petis Pères, ese mundo diferente donde no había que pensar en Irma y se podía vivir sin horarios fijos, al azar de los encuentros y de la suerte. Con tan pocos asideros no alcanzo a calcular el tiempo que pasó antes de que volviéramos a hablar casualmente del sudamericano; una vez me había parecido verlo salir de un portal de la rue Saint Marc, envuelto en una de esas hopalandas negras que tanto se habían llevado cinco años atrás junto con sombreros de copa exageradamente alta, y estuve tentado de acercarme y preguntarle por su origen. Me lo impidió el pensar en la fría cólera con que yo habría recibido una interpelación de ese género, pero Josiane encontró luego que había sido una tontería de mi parte, quizá porque el sudamericano le interesaba a su manera, con algo de ofensa gremial y mucho de curiosidad. Se acordó de que unas noches atrás había creído reconocerlo de lejos en la Galerie Vivienne, que sin embargo él no parecía frecuentar.

—No me gusta esa manera que tiene de mirarnos —dijo Josiane—. Antes no me importaba, pero desde aquella vez que hablaste de Laurent...

—Josiane, cuando hice esa broma estábamos con Kikí y Albert. Albert es un soplón de la policía, supongo que lo sabes. ¿Crees que dejaría pasar la oportunidad si la idea le pareciera razonable? La cabeza de Laurent vale mucho dinero, querida.

—No me gustan sus ojos —se obstinó Josiane—. Y además que no te mira, la verdad es que te clava los ojos pero no te mira. Si un día me aborda salgo huyendo, te lo digo por esta cruz.

—Tienes miedo de un chico. ¿O todos los sudamericanos te parecemos unos orangutanes?

Ya se sabe cómo podían acabar esos diálogos. Íbamos a beber un *grog* al café de la rue des Jeuneurs, recorriamos las galerías, los teatros del bulevar, subíamos a la bohardilla, nos reíamos enormemente. Hubo algunas semanas —por fijar un término, es tan difícil ser justo con la felicidad— en que todo nos hacía reír, hasta las torpezas de Badinguet y el temor de la guerra nos divertían. Es casi ridículo admitir que algo tan desproporcionadamente inferior como Laurent pudiera acabar con nuestro contento, pero así fue. Laurent mató a otra mujer en la rue Beauregard —tan cerca, después de todo— y en el café nos quedamos como en misa y Marthe, que había entrado a la carrera para gritar la noticia, acabó en una explosión de llanto histérico que de algún modo nos ayudó a tragar la bola que teníamos en la garganta. Esa misma noche la policía nos pasó a todos

por su peine más fino, de café en café y de hotel en hotel; Josiane buscó al amo y yo la dejé irse, comprendiendo que necesitaba la protección suprema que todo lo allanaba. Pero como en el fondo esas cosas me sumían en una vaga tristeza —las galerías no eran para eso, no debían ser para eso—, me puse a beber con Kikí y después con la Rouse que me buscaba como puente para reconciliarse con Josiane. Se bebía fuerte en nuestro café, y en esa niebla caliente de las voces y los tragos me pareció casi justo que a medianoche el sudamericano fuera a sentarse a una mesa del fondo y pidiera un ajeno con la expresión de siempre, hermosa y ausente y alunada. Al prelude de confianza de la Rouse contesté que ya lo sabía, y que después de todo el muchacho no era ciego y sus gustos no merecían tanto rencor, todavía nos reíamos de las falsas bofetadas de la Rouse cuando Kikí condescendió a decir que alguna vez había estado en su habitación. Antes de que la Rouse pudiera clavarle las diez uñas de una pregunta imaginable, quise saber cómo era ese cuarto. «Bah, qué importa el cuarto», decía desdeñosamente la Rouse, pero Kikí ya se metía de lleno en una bohardilla de la rue Notre Dame des Victoires, sacando como un mal prestidigitador del barrio un gato gris, muchos papeles borroneados, un piano que ocupaba demasiado lugar, pero sobre todo papeles y al final otra vez el gato gris que en el fondo parecía ser el mejor recuerdo de Kikí.

Yo la dejaba hablar, mirando todo el tiempo hacia la mesa del fondo y diciéndome que al fin y al cabo hubiera sido tan natural que me acercara al sudamericano y le dijera un par de frases en español.

Estuve a punto de hacerlo, y ahora no soy más que uno de los muchos que preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer. En cambio me quedé con la Rouse y Kikí, fumando una nueva pipa y pidiendo otra ronda de vino blanco; no me acuerdo bien de lo que sentía al renunciar a mi impulso, pero era algo como una veda, el sentimiento de que si la trasgredía iba a entrar en un territorio inseguro. Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme. Salvarme de qué me pregunto. Pero precisamente de eso: salvarme de que hoy no pueda hacer otra cosa que preguntármelo, y que no haya otra respuesta que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como un perro sarnoso.

Ou sont-ils passés, les becs de gaz?

Que sont—elles devenues, les ven deuses d'amour?

...,VI,1.

Poco a poco tuve que convencerme de que habíamos entrado en malos tiempos y que mientras Laurent y las amenazas prusianas nos preocuparan de ese modo, la vida no volvería a ser lo que había sido en las galerías. Mi madre debió notarme desmejorado porque me aconsejó que tomara algún tónico, y los padres de Irma, que tenían un chalet en una isla del Paraná, me invitaron a pasar una temporada de descanso y de vida higiénica. Pedí quince días de vacaciones y me fui sin ganas a la isla, enemistado de antemano con el sol y los mosquitos. El primer sábado pretexté cualquier cosa y volví a la ciudad, anduve como a los tumbos por calles donde los tacos se

hundían en el asfalto blanco. De esa vagancia estúpida me queda un brusco recuerdo delicioso: al entrar una vez más en el Pasaje Güemes me envolvió de golpe el aroma del café, su violencia ya casi olvidada en las galerías donde el café era flojo y recocado. Bebí dos tazas, sin azúcar, saboreando y oliendo a la vez, quemándome y feliz. Todo lo que siguió hasta el fin de la tarde olió distinto, el aire húmedo del centro estaba lleno de pozos de fragancia (volví a pie hasta mi casa, creo que le había prometido a mi madre cenar con ella), y en cada pozo del aire los olores eran más crudos, más intensos, jabón amarillo, café, tabaco negro, tinta de imprenta, yerba mate, todo olía encarnizadamente, y también el sol y el cielo eran más duros y acuciados. Por unas horas olvidé casi rencorosamente el barrio de las galerías, pero cuando volví a cruzar el Pasaje Güemes (¿era realmente en la época de la isla? Acaso mezclo dos momentos de una misma temporada, y en realidad poco importa) fue en vano que invocara la alegre bofetada del café, su olor me pareció el de siempre y en cambio reconocí esa mezcla dulzona y repugnante del aserrín y la cerveza rancia que parece rezumar del piso de los bares del centro, pero quizá fuera porque de nuevo estaba deseando encontrar a Josiane y hasta confiaba en que el gran terror y las nevadas hubiesen llegado a su fin. Creo que en esos días empecé a sospechar que ya el deseo no bastaba como antes para que las cosas girasen acompasadamente y me propusieran alguna de las calles que llevaban a la Galerie Vivienne, pero también es posible que terminara por someterme mansamente al chalet de la isla para no entristecer a Irma, para que no sospechara que

mi único reposo verdadero estaba en otra parte; hasta que pude más y volví a la ciudad y caminé hasta agotarme, con la camisa pegada al cuerpo, sentándome en los bares para beber cerveza, esperando ya no sabía qué. Y cuando al salir del último barví que no tenía más que darla vuelta a la esquina para internarme en mi barrio, la alegría se mezcló con la fatiga y un oscura conciencia de fracaso, porque bastaba mirar la cara de la gente para comprender que el gran terror estaba lejos de haber cesado, bastaba asomarse a los ojos de Josiane en su esquina de la rue d'Uzès y oírle decir quejumbrosa que el amo en persona había decidido protegerla de un posible ataque; recuerdo que entre dos besos alcancé a entrever su silueta en el hueco de un portal, defendiéndose de la cellisca envuelta en una larga capa gris.

Josiane no era de las que reprochan las ausencias, y me pregunto si en el fondo se daba cuenta del paso del tiempo. Volvimos del brazo a la Galerie Vivienne, subimos a la bohardilla, pero después comprendimos que no estábamos contentos como antes y lo atribuimos vagamente a todo lo que afligía al barrio; habría guerra, era fatal, los hombres tendrían que incorporarse a las filas (ella empleaba solemnemente esas palabras con un ignorante, delicioso respeto), la gente tenía miedo y rabia, la policía no había sido capaz de descubrir a Laurent. Se consolaban guillotinando a otros, como esa misma madrugada en que ejecutarían al envenenador del que tanto habíamos hablado en el café de la rue des Jeuneurs en los días del proceso; pero el terror seguía suelto en las galerías y en los pasajes,

nada había cambiado desde mi último encuentro con Josiane, y ni siquiera había dejado de nevar.

Para consolarnos nos fuimos de paseo, desafiando el frío porque Josiane tenía un abrigo que debía ser admirado en una serie de esquinas y portales donde sus amigas esperaban a los clientes soplándose los dedos o hundiendo las manos en los manguitos de piel. Pocas veces habíamos andado tanto por los bulevares, y terminé sospechando que éramos sobre todo sensibles a la protección de los escaparates iluminados; entrar en cualquiera de las calles vecinas (porque también Liliane tenía que ver el abrigo, y más allá Francine) nos iba hundiendo poco a poco en el espanto, hasta que el abrigo quedó suficientemente exhibido y yo propuse nuestro café y corrimos por la rue du Croissant hasta dar la vuelta a la manzana y refugiarnos en el calor y los amigos.

Por suerte para todos la idea de la guerra se iba adelgazando a esa hora en las memorias, a nadie se le ocurría repetir los estribillos obscenos contra los prusianos, se estaba tan bien con las copas llenas y el calor de la estufa, los clientes de paso se habían marchado y quedábamos solamente los amigos del patrón, el grupo de siempre y la buena noticia de que la Rouse había pedido perdón a Josiane y se habían reconciliado con besos y lágrimas y hasta regalos. Todo tenía algo de guirnalda (pero las guirnaldas pueden ser fúnebres, lo comprendí después) y por eso, como afuera estaban la nieve y Laurent, nos quedábamos lo más posible en el café y nos enterábamos a medianoche de que el patrón cumplía cincuenta años de trabajo

detrás del mismo mostrador, y eso había que festejarlo, una flor se trenzaba con la siguiente, las botellas llenaban las mesas porque ahora las ofrecía el patrón y no se podía desairar tanta amistad y tanta dedicación al trabajo, y hacía las tres y media de la mañana Kikí completamente borracha terminaba de cantarnos los mejores aires de la opereta de moda mientras Josiane y la Rouse lloraban abrazadas de felicidad y ajeno, y Albert, casi sin darle importancias, trenzaba otra flor en la guirnalda y proponía terminar la noche en la Roquette donde guillotinaban al envenenador exactamente a las seis, y el patrón descubría emocionado que ese final de fiesta era como la apoteosis de cincuenta años de trabajo honrado y se obligaba, abrazándonos a todos y hablándonos de su esposa muerta en el Languedoc, a alquilar dos fiacres para la expedición.

A eso siguió más vino, la evocación de diversas madres y episodios sobresalientes de la infancia, y una sopa de cebolla que Josiane y la Rouse llevaron a lo sublime en la cocina del café mientras Albert, el patrón y yo nos prometíamos amistad eterna y muerte a los prusianos. La sopa y los quesos debieron ahogar tanta vehemencia, porque estábamos casi callados y hasta incómodos cuando llegó la hora de cerrar el café con un ruido interminable de barras y cadenas, y subir a los fiacres donde todo el frío del mundo parecía estar esperándonos. Más nos hubiera valido viajar juntos para abrigarnos, pero el patrón tenía principios humanitarios en materia de caballos y montó en el primer fiacre con la Rouse y Albert mientras me confiaba a Kikí y a Josiane quienes, dijo, eran como sus hijas. Después de festejar

adecuadamente la frase con los cocheros, el ánimo nos volvió al cuerpo mientras subíamos hacia Popincourt entre simulacros de carreras, voces de aliento y lluvias de falsos latigazos. El patrón insistió en que bajáramos a cierta distancia, aduciendo razones de discreción que no entendí, y tomados del brazo para no resbalar demasiado en la nieve congelada remontamos la rue de la Roquette vagamente iluminada por reverberos aislados, entre sombras movientes que de pronto se resolvían en sombreros de copa, fiacres al trote y grupos de embozados que acababan amontonándose frente a un ensanchamiento de la calle, bajo la otra sombra más alta y más negra de la cárcel. Un mundo clandestino se codeaba, se pasaba botellas de mano en mano, repetía una broma que corría entre carcajadas y chillidos sofocados, y también había bruscos silencios y rostros iluminados un instante por un yesquero mientras seguíamos avanzando dificultosamente y cuidábamos de no separarnos como si cada uno supiera que sólo la voluntad del grupo podía perdonar su presencia en ese sitio. La máquina estaba ahí sobre sus cinco bases de piedra, y todo el aparato de la justicia aguardaba inmóvil en el breve espacio entre ella y el cuadro de soldados con los fusiles apoyados en la tierra y las bayonetas caladas. Josiane me hundía las uñas en el brazo y temblaba de tal manera que hablé de llevármela a un café, pero no había cafés a la vista y ella se empecinaba en quedarse. Colgada de mí y de Albert, saltaba de tanto en tanto para ver mejor la máquina, volvía a clavarme las uñas, y al final me obligó a agachar la cabeza hasta que sus labios encontraron mi boca, y me mordió histéricamente murmurando pa-

labras que pocas veces le había oído y que colmaron mi orgullo como si por un momento hubiera sido el amo. Pero de todos nosotros el único aficionado apreciativo era Albert; fumando un cigarro mataba los minutos comparando ceremonias, imaginando el comportamiento final del condenado, las etapas que en ese mismo momento se cumplían en el interior de la prisión y que conocía en detalle por razones que se callaba. Al principio lo escuché con avidez para enterarme de cada nimia articulación de la liturgia, hasta que lentamente, como desde más allá de él y de Josiane y de la celebración del aniversario, me fue invadiendo algo que era como un abandono, el sentimiento indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir en esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de las galerías y los pasajes, o todavía peor, que mi felicidad en ese mundo había sido un prelude engañoso, una trampa de flores como si una de las figuras de yeso me hubiera alcanzado una guirnalda mentida (y esa noche ya había pensado que las cosas se tejían como las flores en una guirnalda), para caer poco a poco en Laurent, para derivar de la embriaguez inocente de la Galerie Vivienne y de la bohardilla de Josiane, lentamente ir pasando al gran terror, a la nieve, a la guerra inevitable, a la apoteosis de los cincuenta años del patrón, a los fiacres ateridos del alba, al brazo rígido de Josiane que se prometía no miran y buscaba ya en mi pecho dónde esconder la cara en el momento final. Me pareció (y en ese instante las rejas empezaban a abrirse y se oía la voz de mando del oficial de la guardia) que de alguna manera eso era un término, no sabía bien de

qué porque al fin y al cabo yo seguiría viviendo, trabajando en la Bolsa y viendo de cuando en cuando a Josiane, a Albert y a Kikí que ahora se había puesto a golpearme históricamente el hombro, y aunque no quería desviar los ojos de las rejas que terminaban de abrirse, tuve que prestarle atención por un instante y siguiendo su mirada entre sorprendida y burlona alcancé a distinguir casi al lado del patrón la silueta un poco agobiada del sudamericano envuelto en la hopalanda negra, y curiosamente pensé que también eso entraba en alguna manera en la guirnalda y que era un poco como si una mano acabara de trenzar en ella la flor que la cerraría antes del amanecer. Y ya no pensé más porque Josiane se apretó contra mí gimiendo, y en la sombra que los dos reverberos de la puerta agitaban sin ahuyentarla, la mancha blanca de una camisa surgió como flotando entre dos siluetas negras, apareciendo y desapareciendo cada vez que una tercera sombra voluminosa se inclinaba sobre ella con los gestos del que abraza o amonesta o dice algo al oído o da a besar alguna cosa, hasta que se hizo a un lado y la mancha blanca se definió más de cerca encuadrada por un grupo de gentes con sombreros de copa y abrigos negros, y hubo como una prestidigitación acelerada, un raptó de la mancha blanca por las dos figuras que hasta ese momento habían parecido formar parte de la maquina, un gesto de arrancan hacia adelante, un clamor ahogado que podía ser de cualquiera, de Josiane convulsa contra mí, de la mancha blanca que parecía deslizarse bajo el armazón donde algo se desencadenaba con un chasquido y una conmoción casi simultánea. Creí que Josiane iba a desmayarse todo el

peso de su cuerpo resbalaba a lo largo del mío como debía estar resbalando el otro cuerpo hacia la nada, y me incliné para sostenerla mientras un enorme nudo de gargantas se desataba en un final de misa con el órgano resonando en lo alto (pero era un caballo que relinchaba al oler la sangre) y el reflujo nos empujó entre gritos y órdenes militares. Por encima del sombrero de Josiane que se había puesto a llorar compasivamente Contra mi estómago, alcancé a reconocer al patrón emocionado, a Albert en la gloria, y el perfil del sudamericano perdido en la contemplación imperfecta de la máquina que las espaldas de los soldados y el afanarse de los artesanos de la justicia le iban librando por manchas aisladas, por relámpagos de sombra entre gabanes y brazos y un afán general por moverse y partir en busca de vino caliente y de sueño, como nosotros amontonándonos más tarde en un fiacre para volver al barrio, comentando lo que cada uno había creído ver y que no era lo mismo, no era nunca lo mismo y por eso valía más porque entre la rue de la Roquette y el barrio de la Bolsa había tiempo para reconstruir la ceremonia, discutirla, sorprenderse en contradicciones, jactarse de una vista más aguda o de unos nervios más templados para admiración de última hora de nuestras tímidas compañeras.

Nada podía tener de extraño que en esa época mi madre me notara más desmejorado y se lamentara sin disimulo de una indiferencia inexplicable que hacía sufrir a mi pobre novia y terminaría por enajenarme la protección de los amigos de mi difunto padre gracias a los cuales me estaba abriendo paso en los medios bursátiles. A frases

así no se podía contestar más que con el silencio, y aparecer algunos días después con una nueva planta de adorno o un vale para madejas de lana a precio rebajado. Irma era más comprensiva, debía confiar simplemente en que el matrimonio me devolvería alguna vez a la normalidad burocrática, y en esos últimos tiempos yo estaba al borde (le darle la razón, pero me era imposible renunciar a la esperanza de que el gran terror llegara a su fin en el barrio de las galerías y que volver a mi casa no se pareciera ya a una escapatoria, a un ansia de protección que desaparecía tan pronto como mi madre empezaba a mirarme entre suspiros o Irma me tendía la taza de café con la sonrisa de las novias arañas. Estábamos por ese entonces en plena dictadura militar, una más en la interminable serie, pero la gente se apasionaba sobre todo por el desenlace inminente de la guerra mundial y casi todos los días se improvisaban manifestaciones en el centro para celebrar el avance aliado y la liberación de las capitales europeas, mientras la policía cargaba contra los estudiantes y las mujeres, los comercios bajaban presurosamente las cortinas metálicas y yo, incorporado por la fuerza de las cosas a algún grupo detenido frente a las pizarras de *La Prensa*, me preguntaba si sería capaz de seguir resistiendo mucho tiempo a la sonrisa consecuente de la pobre Irma y a la humedad que me empapaba la camisa entre rueda y rueda de cotizaciones. Empecé a sentir que el barrio de las galerías ya no era como antes el término de un deseo, cuando bastaba echar a andar por cualquier calle para que en alguna esquina todo girara blandamente y me allegara sin esfuerzo a la Place des Victoires donde era tan grato

demorarse vagando por las callejuelas con sus tiendas y zaguanes polvorientos, y a la hora más propicia entrar en la Galerie Vivienne en busca de Josiane, a menos que caprichosamente prefiriera recorrer primero el Passage des Panoramas o el Passage des Princes y volver dando un rodeo un poco perverso por el lado de la Bolsa. Ahora, en cambio, sin siquiera tener el consuelo de reconocer como aquella mañana el aroma vehemente del café en el Pasaje Güemes (olía a aserrín, a lejía), empecé a admitir desde muy lejos que el barrio de las galerías no rindieron y el pueblo se echó a la calle en Buenos Aires, pensé que podría tomarme un descanso, pero cada mañana me esperaban nuevos problemas, en esas semanas me casé con Irma después que mi padre estuvo al borde de un ataque cardíaco y toda la familia me lo atribuyó quizá justamente. Una y otra vez me pregunté por qué, si el gran terror había cesado en el barrio de las galerías, no me llegaba la hora de encontrarme con Josiane para volver a pasear bajo nuestro cielo de yeso. Supongo que el trabajo y las obligaciones familiares contribuían a impedírmelo, y sólo sé que de a ratos perdidos me iba a caminar como consuelo por el Pasaje Güemes, mirando vagamente hacia arriba, tomando café y pensando cada vez con menos convicción en las tardes en que me había bastado vagar un rato sin rumbo fijo para llegar a mi barrio y dar con Josiane en alguna esquina del atardecer. Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los bulevares. Algunos días me da por pensar en el sudamericano, y en esa rumia desganaada llego a inventar como

un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte; razonablemente me digo que no, que exagero, que cualquier día volveré a entrar en el barrio de las galerías y encontraré a Josiane sorprendida por mi larga ausencia. Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio.

La imaginación espacial de Cortázar

*Alicia Migdal**

La imaginación espacial de Cortázar se ha ocupado (o ha sido ocupada) de calles, puentes, metros, autopistas, cuartos cerrados, casas tomadas, cartas, ómnibus, salas de hospitales, vías y trenes, escenarios teatrales, fotografías, góndolas, galerías cerradas, pasajes urbanos. Sin la flânerie de Cortázar no existirían ciertos personajes, no se producirían ciertos encuentros (con La Maga de *Rayuela*, claramente), no se establecería el circuito “patafísico” de las coincidencias y los azares, no habría probablemente una parte importante de la literatura cortazariana.

El relato “El otro cielo” es todo él la creación de un artificio (no voy a detenerme en la noción de arte y artificio) construido para que un innominado narrador se mantenga vivo (en una vida vicaria, la del relato y la fantasía que la produce), se deje guiar por la autonomía de su deseo (inexpresable en la cotidianidad “natural”), se sienta resguardado y al mismo tiempo con una vida más intensa. Esa intensificación de las sensaciones de la vida se pone en movimiento

*. Escritora, crítica de cine y literatura, profesora de literatura (IPA). Bompland.

por el acto de dejarse perder en la ciudad. Ello permite entrar y salir del día (“la ignominia diurna, la estupidez del día”) y llegar a la noche (“la noche era también mi amante”) pero en un paso fantástico que lo traslada de ciudad y de siglo, del living porteño con novia tradicional al pasaje de galerías parisinas con prostituta también tradicional según la literatura, pero, por eso mismo, dadora y resguardadora de todo lo que el hombre no alcanza a formularse en la vida “normal”, donde como un modestísimo Hamlet; está “enemistado con el sol”.

La vida que se opone a ese “otro cielo” es un presente monótono en el Buenos Aires de la década del 40, adonde llegan noticias de la segunda guerra mundial. El otro cielo, el que proporcionan las galerías, los pasajes, los cafés, es el cielo intermitente de vidrio y estuco de una parte de un barrio de la ciudad del París anterior a 1870. Walter Benjamin, en su obra fundamental *El libro de los pasajes*, llamó a París “Capital del siglo XIX”, estudiando precisamente su estructura de pasajes y la flânerie (con centro en Baudelaire) como actividad moderna del héroe anónimo, ubicado en un espacio tercero, que no es ni el adentro de las casas ni el afuera total de las calles. Cortázar ubica la fantasía de su relator en una ciudad que es, precisamente, la capital de un siglo, no sólo de un país, la capital de una noción de cultura y de un amplio imperio de sueños y deseos. El autor borronea aparentemente el tiempo y lo convierte en un gran espacio encapsulado; el juego espacio-temporal se desarrolla con una naturalidad, una coherencia y una sutura tan cuidadosas que logra

establecer un continuum donde los ejes de las cronologías se quiebran y al mismo tiempo mantienen ocultas simetrías.

Deseo innominado como su portador y frustración concreta son escenificados en dos ciudades culturalmente emparentadas (se ha llamado a Buenos Aires “el París del Sur” y un poeta habló de “Buenos Aires la reina y Montevideo la coqueta”), dos ciudades en siglos sucesivos y ambas en el punto previo a cambios o saltos cualitativos: la inminente segunda revolución tecnológica europea y la primera guerra tecnológica que redefinió las nociones de horror y muerte en masa. “Echarse a caminar por las calles parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo”, afirma el narrador desde su pequeñez porteña. Si la ciudad es el escándalo y la casa y la familia son la norma, a este pequeño soñador sólo le queda su imaginación, la intimidad de su conciencia para salir afuera. Lo hará con el mecanismo de un retroceso temporal y emocional, y se irá, como la Alicia de Lewis Carroll pero a partir del sórdido Pasaje Güemes, se irá hacia un atrás temporal y emocional que es el de un París escenificado a la manera de las fantasías púberes de cierta época, estimuladas por la lectura de novelas baratas de la infancia (la década del 20 del personaje).

A la manera de los datos proporcionados por las novelas de folletín o por el posterior naturalismo de Zola, Cortázar incluye bajo ese cielo artificial, esa noche resguardadora donde los deseos se pueden expresar por el simple acto de vivirlos, una serie de datos casi de pacotilla. Si las fantasías son siempre primarias, en éstas, tomadas en

préstamo a la literatura del consumo masivo de la época, hay prostitutas amables, sombreros y boas, manguitos de piel, bohardillas pobres, luz de gas, fiacres, asesinos sueltos a la manera de Jack el Destripador o de Landrú, operetas de moda, nieve, cafés donde toman ajenjo, grog y fumar en pipa, soplones de la policía, teatros de boulevard, una figura masculina misteriosa, la amenaza de una guerra inminente y cercana. La calidad inferior de estos datos adocenados por la literatura y el cine es fundamental para la huída y la rêverie del personaje, que no sueña con experiencias trascendentales sino con las equivalencias opuestas a su grisura de empleado porteño (“Irma es la más buena y generosa de las mujeres, jamás se me ocurriría hablarle de lo que verdaderamente cuenta para mi” y con Josiane “podía llegar a ser un amigo de verdad de una muchacha a la que no me ataba ninguna relación profunda”).

Porque la escenificación de pacotilla —sólo disimulada por la elegancia de la escritura de Cortázar— del barrio de la Bolsa de París, se opone, como complementariedad y transgresión, a la escenificación costumbrista de Buenos Aires, con living, café y conversación, novia—araña, padres y suegros, chalet en una isla del Paraná, lectura rutinaria de la sexta edición de los diarios, hábito de regalar una planta a la madre para calmar sus desconfianzas o vales de madejas de lana a precio rebajado, mate, fútbol, y noticias de una guerra actual y lejana. Las dos series escenificadas parecen opuestas en cuanto, a ser receptoras o expulsoras del deseo del narrador, pero participan de la misma calidad inferior, de la pérdida voluntaria del sentido de

trascendencia, características del costumbrismo de patio y zaguán tanto como del de prostitutas y asesinos de cartón. Cuando el personaje se asome a una cifra que lo trasciende, cuando se sienta amenazado por un deseo de otra índole —precisamente el que no puede formular ni vivir— la posibilidad de perderse en la ciudad de Buenos Aires y aparecer en París con un siglo de diferencia hacia atrás se interrumpirá. Todo se convertirá en territorio inseguro. La bisagra que articula esa interrupción y lleva de la mano al final de la *flânerie*, que es el final del cuento, el final de la vida deseante, es la figura de un tercer personaje—puente, el joven sudamericano misterioso de nombre y actividad desconocidos.

Los dos epígrafes del relato, su ubicación dentro de la estructura del cuento, los datos que ofrecen para bordar la figura de ese adolescente sospechoso (que podría ser el asesino suelto si se repara en la expresión de sus ojos), son los de Isidore Ducasse, de seudónimo Conde de Lautréamont (tomado de un personaje folletinesco de Eugène Sue, Latréaumont), el “corruptor” de la lengua, el blasfemo anterior a Rimbaud que llegó a París el año de la muerte de Baudelaire, el montevideano hijo de un dandy francés. Su figura borda, da relieve en “punto sombra” al conjunto del relato, y está estrictamente calculado por Cortázar que sea a partir de la imposibilidad del personaje de acercarse a él y hablarle en su mismo idioma (¿cuál, el castellano, el rioplatense, o el idioma secreto del terror?) que el relato, la *flânerie*, la capacidad de inventar recuerdos y vivirlos se vaya apagando en el relator. El intrascendente soñador

porteño, ubicado en un París de pacotilla, termina derrotado por un terror mayor que el de la guerra o el serial killer, un terror que está en su interior y él desconoce y que el adolescente pone en evidencia por oposición. Que Cortázar no haga literatura sobre la literatura de Ducasse es uno de sus mejores hallazgos literarios. El autor filtra los datos culturales y cuenta, como siempre, con la tan llevada y traída complicidad del lector cortázariano. Si no se reconoce a Ducasse, no importa, porque la nitidez de su perfil en claroscuro tiene en el relato soberanía suficiente para autoabastecerse literariamente. Si se lo reconoce, el realce de ciertas interpretaciones sugeridas en el bordado del relato se impregna de más oportunidades de, digamos, riesgo analítico.

Las dos ciudades (la parte por el todo, la ciudad por el país), pero en siglos distintos sienten riesgos de guerra y terror ciudadano. París vive el fin del Segundo Imperio, la inminencia del estallido de la Comuna y de la guerra franco-prusiana, mientras en la cotidianidad hay un asesino suelto. Buenos Aires sufre otra dictadura militar que forma parte de su terror cotidiano y asiste de lejos a la segunda guerra mundial, la primera que adoptó formas industrializadas de la muerte y reconvirtió los avances de la ciencia en destrucción. La bomba de Hiroshima que cae en la penúltima página lo hace sobre un relator ya desgastado y destruido, más preocupado por la confusión financiera que provoca esa hecatombe que por su alcance humano. El riesgo de una verdad más grande y más profunda queda otra vez sepultado — como cuando no se atrevió a acercarse al sudamericano para hablar

una lengua en común— y en ambos casos porque la cercanía de la muerte y del terror, la guerra y el serial killer, la bomba atómica y la burocracia matrimonial están lanzando signos de miedos personales que el personaje no se anima a mirar de frente. Mira de soslayo, a través de la muerte, vivida también vicariamente, del sudamericano: “y en esa rumia desganaada llegó a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mi con su propia muerte -El estremecimiento del terror como vehículo ambiguo de vida compartida, de deseo erótico, de avidez de contacto humano, acaba subsumido por un terror mayor y holocástico (el nazismo e Hiroshima) que toca de lejos al relator. El terror anterior, el del asesino llamado Laurent provisoriamente, el de la guillotina, el de que Laurent pudiera ser el sudamericano, el de que el sudamericano fuera precisamente un sudamericano como él aunque después se descubriera que tenía nombre francés, también integraba la Arcadia mental del narrador, es más, era su motor protector, su tábano erótico, lo que más lo acercaba a Josiane. Pero “algo” ha interrumpido el modesto delirio de este soñador: una modesta razón que busca su lugar desde las consecuencias de la catástrofe mundial y la espera del primer hijo con Irma. “Razonablemente” no puede ni entrar al Pasaje Güemes aunque “razonablemente” se dice que en cualquier momento lo hará. La razón de la sinrazón ha cerrado el circuito de la fantasía y tiene el nombre de prusianos y arios y también de aliados y el estremecimiento del miedo se ha agotado al descubrirse, como en las novelas y en las películas, la identidad del asesino, el descarte del

sospechoso, la vacancia, por tanto, de toda tensión de deseo, de todo impulso hacia la construcción de otro horizonte con otro cielo.

Resumen

La literatura puede ser una estrategia creativa para mantener la vida a través de la invención de un artificio. En su cuento “El otro cielo”, Julio Cortázar escenifica en dos series contrapuestas las fantasías de un narrador que sólo intensifica sus sensaciones a partir de una rêverie que implica habitar en dos ciudades y dos siglos simultáneamente. En Buenos Aires y en Paris, en el siglo XIX y el XX y con dos guerras amenazando cada situación, hay un narrador-flâneur que sueña sueños de pacotilla, la única manera de mantenerse vivo y a la vez a salvo de toda trascendencia. Cuando el idioma secreto del terror, encarnado en quien sin ser nombrado es Isidore Ducasse—Conde de Lautréamont, se vuelve una amenaza omnipresente, sobreviene la clausura del relato, y por tanto, también la del deseo.

Summary

Literature may be a creative strategy to preserve life through the invention of an artifice. In his story “The other sky”, by means of two opposed series, Julio Cortázar proposed the fantasy of a narrator who only intensifies his sensations after a “reverie” which implies living simultaneously in two cities and in two centuries. In Buenos Aires and in Paris, in the XIX and XX centuries, with two wars threatening each situations, there is a “flâneur” narrator that dreams unimportant

dreams, the only way to keep himself alive and, at the same time, safe from every trace of transcendentalism. When the secret language of horror, incarnated in a silhouette that, without being mentioned correspond to Isidore Ducasse-Comte de Lautréamont, becomes an omnipresent menace, the closing of the story takes place and therefore the closing of the desire.

Descriptores: LITERATURA / FANTASIA / DESEO /
REALIDAD

Obras-tema: El otro cielo. Julio Cortázar

Una guía para las galerías
A propósito de «El otro cielo»

Luz M. Porras de Rodríguez*

“...volver al barrio, comentando lo que cada uno había creído ver y que no era lo mismo, no era nunca lo mismo y por eso valía más porque (...) había tiempo para reconstruir (la ceremonia), discutir(la), sorprenderse en contradicciones, (...)”

J. Cortázar (1994)

Esta “guía para las galerías” es una opción, un pasaje, que aunque lo deseara no podrá ser el mismo que recorrí y quizás me lleve a un orden diverso, será *“una construcción propia.”*¹⁹

El narrador, personaje anónimo, circula por la *Galería Güemes, en Buenos Aires y por las Galerías de París* (nota 1), fondo del escenario en que se desarrolla el cuento.

Las galerías nos llevan por pasajes, no sólo espaciales (aquí/allá), sino también temporales (hoy/ayer)... *“Acaso mezclo dos momentos de una misma temporada, y en realidad poco importa...”* (Cortázar 1994) La temporalidad y la espacialidad se funden, se pasa de un lugar a otro,

*. Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay.

19. “...hacer participar (...) del placer que el analista ha podido experimentar al escribir “al” o “en el” margen de un texto una construcción que le será propia.” (Hassoun, 1974). Cit por Bellemin—Noël. Las traducciones del francés son de la autora.

de un tiempo a otro sólo “*empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire*”.

Abruptamente la narración rompe la causalidad, la espacialidad, y la temporalidad.

La historia es sincrónica, con una simultaneidad espacial y temporal, virtualmente contemporáneas para el narrador. El lector tiene que descifrar la polifonía intertextual, que aparece en retazos, recurriendo a los rastros que en su memoria va dejando el texto; cada uno privilegia su “texto” ya sea el de los escenarios, los lugares, los personajes, y/o los tiempos. También se deslizan anacronismos en el lenguaje, que en una primera lectura desorientan al lector.

Escenarios, lugares, pero también una temporalidad telescopada, permiten que en “*una segunda lectura crítica (...) el texto (sea) susceptible de ser interpretado tanto semántica como críticamente*”²⁰ (Eco 1990)... y también psicoanalíticamente.

Las galerías no son sólo espacios, nos introducen también en una virtualidad temporal, galerías del tiempo, doblada en la memoria del personaje narrador.

Túnel del tiempo que es pasado presentificado a través del segundo de los epígrafes descontextuado del Canto VI, 1, de Maldoror

20. “...todo texto es susceptible de ser interpretado tanto semántica como críticamente, pero sólo pocos textos prevén conscientemente ambos tipos de Lector Modelo, muchas obras literarias (por ejemplo novelas policíacas) presentan una estrategia narrativa astuta, que genera un lector modelo ingenuo, dispuesto a caer en las trampas del narrador (atemorizarte o sospechar del inocente), pero normalmente prevén también un Lector Modelo crítico capaz de apreciar en una segunda lectura, la estrategia narrativa que ha configurado al lector ingenuo de primer nivel.” (Eco, 1990.) (Subr. mío).

(Lautréamont, 1869), dando un matiz de tiempo perdido, pasado, añorado...

Où, son t-ils passés, les becs de gaz?

Que sont-elles devenues, les vendeuses d'amour?

..., VI, 1.

¿Dónde ha quedado ese pasado?, que retorna en *devenues—vendeuses*, en *un par anagramático*,²¹ ¿qué han devenido las vendedoras de amor?

El epígrafe nos lanza directamente al texto de Lautréamont, abriendo un pasaje:

*“Así; mientras la mayor parte de la ciudad se prepara a nadar en las diversiones de las fiestas nocturnas, la **calle** (rue) **Vivienne** se encuentra, de pronto, helada por una especie de petrificación(...) Pero bien pronto la noticia del fenómeno se propala a los otros sectores de la población, y un silencio sonibrío se cierne sobre la augusta capital. **¿Adónde han ido los mecheros de gas? ¿Qué ha sido de las***

21. Anagrama: Transposición de letras de una palabra o sentencia de que resulta otra palabra o sentencia distinta. (Dicc. de la Lengua Española.)

vendedoras de amor? *Nada... ¡soledad y tinieblas!*”

VI,1.

El texto “*oculto*” de Lautréamont actualiza la ciudad, nos introduce en la *rue Vivienne* y el pasado se hace presente en este contrapunto de textos; presente en que Cortázar hace transcurrir el relato. Escenario que se da en el *segundo distrito de París*, detalle que nombra al pasar cuando es apresado el asesino —“*todas las fuerzas del segundo distrito lo protegían sin ganas de una muchedumbre*”. (Cortázar, 1994.)

Hay una circularidad en las galerías al modo de una Banda de Moebius: “... *la larga ronda que yo mismo no hubiera podido reconstruir me devolvía siempre a la Galerie Vivienne...*”.

“*El otro cielo*” tiene una estructura basada en una construcción donde se pueden identificar los acontecimientos históricos, que doblan y condensan un tiempo cronológico.

Esta ronda se teje, con las estaciones, dado que los inviernos transcurren en París, y en su simultaneidad, los veranos en Buenos Aires; ya veremos que no siempre es así, en determinadas condensaciones del texto, como con la explosión de la bomba en Hiroshima.

Acá sólo podemos seguir las pistas que el narrador nos deja, para ubicarnos en el tiempo. Luego de haber leído el cuento, podemos inferir, al modo de una construcción, que los acontecimientos en París

datan de 1869, sin contar ese otro tiempo subjetivo que tiene que ver con la memoria, ya sea de Kikí relatando su encuentro con el sudamericano, o del protagonista recordando su adolescencia en el año 1928 en la Galería Güemes en Buenos Aires. También el lector está incluido en esa temporalidad que va a depender de lo que cada uno privilegie.

La temporalidad histórica engarza el escenario de los acontecimientos, como senderos de una encrucijada; estamos en Buenos Aires 1944-45 y en París, entre 1869 y 1871. La inferencia está dada por las alusiones a la Segunda Guerra Mundial y a los alrededores y comienzo de la Guerra Franco-Prusiana.

Este fondo permite una referencia a la realidad dentro de la ficción, una ficción realizada, construida en un marco histórico; es desde allí que se enmarcan otros acontecimientos que permiten abarcar además el último año de la vida de I. Ducasse.

En París las prostitutas, los cafés, la vida nocturna, los asesinatos. y en Buenos Aires: su madre, su novia, el café, el sofá. Divide, condensa, invierte, y desplaza a los personajes y a los lugares.

El cuento hace coexistir una doble realidad, que solo se percibe en el narrador, con una o dos vías de permeación. Josiane y el lector saben de Irma y sus parentescos.

El tiempo lo marca la estación, los acontecimientos (los prusianos), y la muerte. Deja caer la información a través de pistas.

En París; la nieve, los abrigos, los manguitos de piel, dice el protagonista en esa primera referencia temporal: “...*la conocí (a*

Josiane) a principios de un invierno...” (¿diciembre de 1869?) “...se bebía a largos tragos al fin de la jornada, ...la política, los prusianos, Laurent,...”, también Laurent el estrangulador, rondando por París es que ni siquiera sabemos su nombre, el barrio lo llama Laurent porque una vidente.., ha visto en la bola de cristal cómo el asesino escribía su nombre con un dedo ensangrentado... Laurent, el asesino es un personaje fantasmático.

Aparece en escena otro personaje enigmático que, según la Rousse era sudamericano “*aunque hablara sin el menor acento*” ... “...era un joven muy alto y un poco encorvado”, “...tenía la cara de alguien que se ha inmovilizado en un momento de su sueño...”. De éste se relatan los encuentros con Kikí en la calle Notre Dame des Victoires y su descripción física,²² lo que permite inferir con otros datos que suministra el cuento que se trata de I. Ducasse. La descripción física tiene una semejanza con el porte de Cortázar.

La lengua

El texto se manifiesta explícitamente bilingüe, doblado, por el sólo hecho de la presencia de los nombres propios y el de las calles, en español y en francés; a lo que debe sumársele los epígrafes. Como sabemos, Cortázar nació en Bélgica, y vivió muchos años en Francia a lo que se suma su profesión de traductor.

22. François Alicot, mucho tiempo después de la muerte de Lautréamont, ha interrogado a Paul Lespès, antiguo compañero de Liceo de Ducasse que lo describe así: “...yo veo aún este jovencito grande delgado, la espalda un poco encorvada, la tez pálida, los cabellos largos cayendo de un lado a otro sobre la frente,...” (Cit. Soulier, 1978) Lespès no vio más a Ducasse desde su salida del liceo en 1865, por lo tanto la descripción corresponde a esa época.

*“Este tránsito de un registro a otro deja lugar a una brecha sin— sentido que recuerda la brecha de la lengua, ningún sentido cubre totalmente otra lengua, en esa zona donde dos lenguas se entrecruzan es que se juega el inconsciente”.*²³

Cortázar trabaja el lenguaje como un pintor, dejando trazos, perfiles, ropajes sombras, (H)ombres, que hacen la crónica de la ciudad, de la época.

El tema del doble se encuentra caleidoscópicamente referido, en la lengua, y en la escritura; son numerosas las fórmulas repetitivas o en espejo: *“En la mesa de al lado Kiki (KI—KI) se estremece ostentosamente y suelta unos grititos que se multiplican en los espejos”*

El lenguaje en su forma repetitiva aparece doblado entre el narrador y Josiane. Dice el narrador: *“Una vez me había parecido verlo salir del portal de la rue Saint Marc (...)”*, Josiane repite casi en espejo *“...de que unas noches atrás había creído reconocerlo de lejos en la Galerie Vivienne, que (...) él no parecía frecuentar.”*. Pero al decir de Freud (1919):

“los muertos siguen viviendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad...”

En este doblaje encontramos, en los pasajes siguientes, homonimias²⁴ (homónimos), y homofonías intra e interidimáticas entre el español y el francés.

23. Consideraciones sobre un trabajo que está en elaboración. (Porras 1995.)

24. Homonimia: Calidad de homónimo. Palabras iguales por su forma, que tienen distinta significación. Homófono: Dícese de las palabras que con distinta significación suenan de igual modo. (Dic. de la Lengua Española.)

Veremos ahora algunos recursos que el escritor borda en su escritura:... *“Pudo haber sido coincidencia, pero haberla conocido (a Josiane) allí; mientras llovía en el otro mundo, el del cielo alto”*.

En esta frase está incluido el título del cuento “El otro cielo” que se encuentra bifurcado o descompuesto.²⁵

El otro mundo. . .el del cielo alto

El otro cielo

Desde el punto de vista semántico, “el otro mundo y el cielo” remiten al más allá, morada de los muertos. A través de un pasaje-traducción al francés (homofonía interidiomática) resulta *“l’autre monde”* que es homofónico con *Lautréamont*.

Tenemos otra galería *“el otro mundo” “l’autre monde” “Lautréamont”*. A lo que se le agrega lo *“alto”* (le haut) perfilando una silueta que se desbroza de la frase; allí está la presencia en lo alto de Lautréamont y de Cortázar.

Acto seguido el texto nombra a Laurent: *“...era la época en que no se hablaba más que de los crímenes de Laurent...”*

*Laurent asuena con Lautréamont, pero esconde, una variedad anagramática,*²⁶ que reproducimos gráficamente:

25. Raymond Roussel utiliza, para estructurar algunas de sus obras, fracturas, homofonías y combinaciones lingüísticas desarmando las frases. Este tema ha sido estudiado por Michel Foucault (1963).

26. El juego anagramático con el nombre Laurent-Lautréamont es legítimo ya que Ducasse lo hace también al tomar este seudónimo de una obra de E. Sue (1838) Latreaumont.

- 12345627890

LAUTRÉAMONT

LAU.RE...NT

123.56...90

Donde faltan las letras T, A, M, O, y EL ACENTO ‘(4 2 bis 78 y 6 bis). En un juego anagramático podíamos escribir la expresión, Laurent mató, que cubre todas las letras y el acento de Lautréamont.

Seguimos más adelante en el texto, y “...remontamos la rue de la Roquette vagamente iluminada por reverberos aislados, entre sombras (*h-ombres*) movientes que de pronto se resolvía en sombreros de copa, fiacres²⁷ al trote y grupos embozados que acaban amontonándose frente a un ensanchamiento de la calle, bajo la otra sombra (*l’autre (h) ombre / el otro hombre*) más alta y más negra...”.

En este caso entre sombras (*h—ombres*) movientes” vemos que sombra es ombre en francés, y en español es homofónica con hombre. Entre sombras y hombres se desliza *la sombra negra del hombre alto*.²⁸ (Hombre negro / sombra alta).

La cadena se desliza desde:

- El otro cielo / el otro mundo / l’autre monde / Lautréamont / Laurent mato / pero desde allí el “OTRO” insiste.

27. Fiacre, galicismo, viene de: “Saint Fiacre, por el primer negocio de vehículos que fue establecido en el Hotel Saint Fiacre en 1640. Vehículo cerrado con asientos que se alquilaba por hora”. Nouveau Petit Larousse, 1950.

28. Se destaca la figura del sudamericano por la hopalanda negra en contraste con la capa gris del amo.

- La otra sombra / l'autre ombre / el otro (h)ombre / el alto / l'haut.

La otra sombra, el otro hombre, el alto quedan en el texto sobredeterminados de la misma manera a como trata las palabras el sueño, *“las palabras están sobredeterminadas, el sueño utiliza la polisemia y las trata como cosas; se rompen para mostrar un nuevo sentido (anagrama, asonancia, homofonía, intra e interlingüística, fragmentación, juego de palabras).”*²⁹ *El lenguaje de los sueños adquiere otra dimensión.*” (Porrás, 1979)

Sombra y Hombre reunidos y separados en ambas lenguas;... *“Lengua doble, lengua partida, lengua de partida y lengua de llegada, la correspondencia biunívoca de la traducción produce una simultaneidad que suspende la sucesión consecutiva al signo; de una vez dos voces, derogando en el instante...”* (Block de Behar, 1988) (nota 2).

Dos voces, en el bilingüismo, dos sombras, dos (h)ombres ...*la paradoja del doble implica ser a la vez él mismo y el otro.*” (Rosset, 1976.)

Lautréamont

El eje temporal en el cuento lo marca la vida y la muerte de Lautréamont, sus señales configuran un testimonio de su pasaje por la

29. “Por ejemplo Freud señala la polisemia de la palabra inglesa box (caja, palco, cajón, bofetada) encontrando una afinidad homofónica con Büchse (estuche, en alemán) que es una forma vulgar de nombrar a los órganos femeninos; por esta vía la paciente accede a nuevas asociaciones.” (Porrás, 1979.)

vida. El autor anónimo, el del seudónimo, y el que se da su nombre en la última obra.

En dos oportunidades, la descripción de su pieza señala, dos de los tres lugares en que habitó en los cinco años que vivió en París.

Ese primer encuentro con la pieza es relatado así: “...Kikí condescendió a decir que alguna vez había estado en su habitación (...) *Kikí ya se metía de lleno en una bohardilla de la rue Notre Dame des Victoires sacando como un mal prestidigitador de barrio un gato gris, muchos papeles borroneados, un piano que ocupaba mucho lugar, pero sobre todo pape/es y a/final otra vez e/gato gris...*”.

Dice Pellegrini que (1962) “...*escribía de noche sentado a/piano, declamando sus frases y acompañándose de acordes...*” (nota 3).

La segunda descripción de la habitación “del sudamericano” coincide con su muerte.

*que el sudamericano acabara de morir en una pieza de hotel era apenas algo más que una información a/pasar, (...). Por Kíkí acabé sabiendo algunas cosas mínimas, **el nombre del sudamericano que al fin y al cabo es un nombre francés** y que olvidé enseguida, su enfermedad repentina en la **rue du Faubourg Montmartre** (...); la soledad, el miserable cirio ardiendo sobre la consola atestada de libros y papeles, el gato gris (...) **el entierro anónimo,**³⁰ **el olvido** (...).*

30. “... el cuerpo de I. Ducasse, fue inhumado el 25 de noviembre de 1870 en una concesión temporaria del cementerio del Norte, fue exhumado el 20 de enero de 1871 para ser ubicado en otra concesión temporaria (terreno que por la contaminación fue desafectado y recuperado por la ciudad).” (Soulier, 1978.)

Estos datos van capitoneando fechas, Isidore Lucien Ducasse muere el 24 de noviembre de 1870,³¹ en plena Guerra Franco-Prusiana, que había comenzado el 19 de julio de ese año.

Ducasse vivió, alrededor de la misma zona (segundo distrito), cerca de la Bolsa igual que el protagonista en su estadía en París.³² Como vimos entre las dos direcciones citadas en las descripciones de las habitaciones ha quedado elidida la rue Vivienne, donde vivió luego de su estadía en la bohardilla de la rue Notre Dame des Victoires. Escamoteo que insiste en el texto *“una larga ronda... me devolvía siempre a la Galerie Vivienne”*, reconocerse o reconocerlo: *“...Se acordó de que unas noches atrás había creído reconocerlo de lejos en la Galerie Vivienne, que sin embargo él no parecía frecuentar.”*

Rondando la rue Vivienne, *“...me sucede encontrarme frente al desconocimiento de mi propia imagen”*.³³ (Canto IV, 5), con estas palabras de Maldoror “podría reflexionar” el protagonista.

En el mismo Canto que Cortázar cita en el epígrafe, escribe Lautréamont:

“3. Las tiendas de la calle Vivienne despliegan sus riquezas ante los ojos maravillados, a la luz de abundantes mecheros de gas, los cofrecillos de caoba y los relojes de oro esparcen a través de los

31. Acta de defunción e N° 768419. El 24 de noviembre de 1870, a las 2 de la tarde se levanta el acta del deceso de Isidore Lucien Ducasse, hombre de letras, de 24 años, nacido en Montevideo (América ** meridional), fallecido esta mañana a las 8 horas en su domicilio de la me Faubourg Montmartre, 16 ¿7?, soltero sin otros señas). Certificado expedido el 9 de enero de 1967. (Pellegrini.)

32. Ducasse cambia tres veces de hotel, pero habita el mismo barrio. En 5 años no recorrió más que algunos metros, del 23, rue Notre Dame des Victoires, al 7, rue de Faubourg Montmartre, pasando por la 15, rue Vivienne. (Soulier, 1978). Los distintos autores tienen números diferentes, así como hay una versión que dice que vivió dos veces en F. Montmartre.

escaparates haces de la luminosidad deslumbradora. Han dado las ocho en el reloj de la Bolsa: ¡no es tarde!” (Maldoror Canto VI, 3.)

El reloj de la Bolsa, insiste resonando en forma significativa como:

Viví-en

Vívienné – Ví-vi-en

Ví-vien (n)e

Señala el texto “...*me enteré del final del sudamericano, ni siquiera entonces sospeché que estaba viviendo un aplazamiento, una última gracia*”.

En este tránsito hay una **ilusión oracular**, “...*el acontecimiento es anunciado, éste se produce y uno no se encuentra allí. Por lo menos no exactamente.*”. (Rosset, 1976.) Tiene las características de una muerte anunciada, el acontecimiento y su doble, por un doble destino, destino doblado. El oráculo marca el destino del narrador, como premonición de un futuro inminente.

Los portales

En el cuento casi todos los personajes aparecen insistentemente “agazapados” en un portal.

Josiane se imagina a “...*Laurent agazapado en un rellano, o todavía peor, esperándola en su propia habitación...*”.

33. O. Rank dice (cita de Freud, 1919) “El doble en su origen es una enérgica desmentida del poder de la muerte. Pero su presencia es anunciadora de la muerte”.

Allí también está el amo de Josiane: “...*bastaba asomarse a los ojos de Josiane en su esquina de la rue d’ Uzès y oírle decir quejumbrosa que el amo en persona había decidido protegerla de un posible ataque; recuerdo que entre dos besos alcancé a entrever su silueta en el hueco de un portal defendiéndose de la cellisca envuelto en una larga capa gris*”.

El sudamericano,”pareció haber sido visto”: “...*una vez me había parecido verlo salir de un portal de la rue Saint Marc envuelto en una de esas hopalandas³⁴ negras que tanto se habían llevado 5 años atrás con sombreros de copa exageradamente alta, y estuve tentado de acercarme y preguntarle su origen. Me lo impidió en pensar en la fría cólera con que yo habría recibido una interpelación de ese género. —...— Se acordó Josiane, de que una noche atrás había creído reconocerlo de lejos en la Galerie Vivienne que sin embargo él no parecía frecuentar*”.

Es allí que queda atrapado el narrador, duplicándose y desconociéndose;³⁵ “*estuve tentado de acercarme y preguntarle su origen. Me lo impidió en el pensar en la fría cólera con que yo habría recibido una interpelación de ese género*”; se percibe en espejo allí ve su cólera reflejada y su propia agresividad. El doble en su implicancia con el narcisismo y la noción de tensión agresiva, según Lacan. Dice Rosset,

34. Hopalanda: (del francés *houppelande*). Falda grande y pomposa, particularmente la que vestían los estudiantes que iban a las universidades. (Dic. de la Lengua Española).

35. El fantasma se burla de mi: me ayuda a buscar su propio cuerpo. Si le hago señas de que se quede en el lugar en que está, he ahí que repite mis propias señas. (...) “Sólo me resta hacer añicos este espejo con ayuda de una piedra... No es la primera vez que la pesadilla de la pérdida momentánea de la memoria fija su residencia en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, me sucede encontrarme frente al desconocimiento de mi propia imagen” (Maldoror canto IV, 5). El primer epígrafe ha sido extractado de este Canto.

(1976) “*La paradoja del doble implica ser a la vez él mismo y el otro*”.

Paul Lespès, ex compañero de Ducasse, (que como vimos da la descripción física) señala haberlo visto por última vez en 1865, lo que le permite a Cortázar mostrarlo como una figura que ha quedado inmóvil, congelada en esa época, la hopalanda, el alto sombrero del sudamericano, que datan como dice el narrador de cinco años atrás (1870), lo que explicaría el anacronismo en el vestir, es un retrato hablado,³⁶ congelado en su representación en el cuento, y suspendido en la memoria de Lespès. De cualquier manera el narrador, recorre estas galerías del tiempo para revivir a ese muerto, que le podría haber dicho algo sobre él mismo.

Además en estos portales oscuros están el patrón y el sudamericano frente a la guillotina, uno al lado del otro duplicados: “... *alcancé a distinguir casi al lado del patrón la silueta un poco agobiada del sudamericano envuelto en la hopalanda negra*”. También el narrador termina en un portal. Esto sucede cuando el empleado de la bolsa “vuelve”, en el siguiente invierno (1870—1 871): “... *comprar y vender va/ores y escuchar los cascos de los caballos de la policía cargando contra e/pueblo (...), y tan poco creía ya que alcanzaría a liberarme una vez más de todo eso que cuando llegué al barrio de las galerías tuve casi miedo, me sentí extranjero y diferente como jamás me había ocurrido antes, me refugié en una puerta cochera y dejé pasar el tiempo y la gente, forzado por primera vez a aceptar poco a*

36. Jacques Lefrère (1977), aporta el descubrimiento de una fotografía de Isidore Ducasse en poder de la familia Dazet. Cita de Soulier.

poco todo lo que antes me había parecido mío, las calles y los vehículos, la ropa y los guantes, la nieve en los patios y las voces en las tiendas”.

Se halla invadido por un sentimiento de inquietante extrañeza, donde lo propio y familiar se le hace extraño y terrorífico, y allí está el protagonista-narrador en el portal, ya no aprovecha “*el miedo ajeno*”, lo que creía de él se le vuelve ajeno, el viaje al pasado parece haberse detenido, el anacronismo en el lenguaje ha cambiado se refugia en una *puerta cochera y no en un portal, dice vehículos y no fiacres, dice guantes y no manguitos de piel.*

Lautréamont describe a Maldoror acechando, (en el texto del cual fue extraído el epígrafe): “*¿Con qué derecho, en efecto, pretende llegar indemne a su domicilio, cuando alguien lo acecha y le sigue los pasos como a una futura presa?*” (Los Cantos de Maldoror, VI, 3.)

Esta serie repetitiva hace un efecto siniestro, donde en las sombras, los hombres-sombras se funden y confunden multiplicándose en los portales en un juego de espejos.

Resonancias intertextuales

En una primera lectura de “El otro cielo” (con inquietante extrañeza, no sabía si lo había leído antes), ese pasaje de un lugar a otro, telescopando distancias, lugares y tiempos trajo a mi memoria, recuerdos infantiles, así como otras remembranzas, con otros textos,

otros autores. Dentro de estas resonancias intertextuales (ECO, 1975) destacaría:

- Cortázar y Poe
- Cortázar y Ducasse
- Cortázar y Cortazar

Esta intertextualidad reverbera textos, para crear un clima de desborde que implica no sólo a los textos sino también a los autores.

Cortázar y Poe

El tema del crimen encuentra sus resonancias en Cortázar, traductor de la obra en prosa de Edgar A. Poe (1842). Dentro de los cuentos destaco “*El misterio de Marie Rogêt*”; allí Poe relata que existe una posibilidad azarosa de que simultáneamente en dos lugares se den sucesos iguales.

La acción se desarrolla en París con la muerte de Marie Rogêt y en Nueva York con la muerte de Mary Cecilia Rogers “...*una serie de coincidencias apenas comprensibles*”, un personaje doblado, sobre un destino doble, de un doble asesinato, en dos lugares paralelos. El relato transcurre en París, pero cada acotación geográfica así como la referencia a periódicos, son homologadas al pie de página con la simetría del otro acontecimiento en Nueva York. Son simultáneos los tiempos, los lugares, se doblan los hechos y los personajes.

En este cuento se cruzan las homofonías, y las homonimias:

Marie-Mary

Marie Rogêt

Mary Cecilia Rogers

Rogêt y Rogers, son homofónicos, Marie y Mary corresponden al mismo nombre en otra lengua.

El cuento de Cortázar hace coexistir una doble realidad, que sólo se percibe en el narrador, como único sujeto.

La intertextualidad, dobla y redobra, no es repetición, sino que configura un centro como el terror que organiza el texto, terror también del autor, que va tras su doble; *la estructura del cuento de Poe dobla la estructura de El otro cielo, como personaje aparece doblado con Ducasse, y como autor Cortázar doblado consigo mismo.*

Cortázar y Ducasse

El protagonista se ausentó al verano bonaerense y al Paraná durante quince días porque su madre lo veía desmejorado. Retorna a Buenos Aires, encuentra el pasaje para las Galerías y dice “*todavía no había dejado de nevar*”, el terror todavía estaba presente, infiero que fue entre febrero y marzo del mismo invierno (1869-1870).

El patrón del Bar festeja sus 50 años, posiblemente se refiera a los 50 años de Cortázar,³⁷ (¿1914-1964?). Al cerrar el bar van presenciar

37. Cortázar era belga, nació en 1914 (comienzo de la Primera Guerra Mundial). La versión de los Cuentos en la Editorial Alfaguara, consta de dos tomos, dónde sólo figura en la tapa el período en que se escribieron o

el guillotinado de un envenenador. El sudamericano (Ducasse) es testigo de ese guillotinado. ¿Cuál es el motivo de esta presencia?

Sus Poesías³⁸ son editadas en esa fecha (1870, todavía invierno), firmadas con su nombre. En estas Poesías nombra a Troppmann un asesino que fue ajusticiado en 1870, que aparece citado dos veces en el texto, con aclaraciones del traductor.

Escribe Ducasse, (1870): *“La feroz rebelión de los Troppmann...”*

“A fin de hablar de esos efectos que duran poco tiempo, un asesinato de ocho personas en las puertas de una capital...”

Señala Pellegrini que: *“Troppmann, (fue) protagonista de un famoso juicio criminal en Francia en la época de Lautréamont, por haber exterminado una familia completa: el matrimonio Kinck y sus 6 hijos. Fue ejecutado en 1870”*.

Pero a pesar del ajusticiamiento, el asesino genéricamente trasciende a la ejecución. Dice Cortázar de Laurent-Paul *“acababa de matar a su novena víctima”*; telescopando a los personajes Paul-Troppmann, los liga éste mató a ocho, la serie continúa, sea quién sea el asesino, o sea cual sea la guerra: *“habría guerra, era fatal, los hombres tendrían que incorporarse a las filas (...) la gente tenía miedo y rabia, la policía no había sido capaz de descubrir a Laurent. Se consolaban guillotinando a otros, como en esa misma madrugada*

publicaron los cuentos. “El otro cielo” es el último del primer tomo, que está datado de 1945-1966. Se podía inferir que éste fue escrito en 1964, a los 50 años de Cortázar.

38. Estas fueron editadas entre el 12 de enero y el 15 de marzo de 1870, sin seudónimo. Se infiere, que el texto de las Poesías fue escrito entre el 10 de enero y el 12 de marzo de 1870, por una carta de Ducasse al banquero en la que anuncia que esos textos están en impresión. (Nota de Pellegrini) Lo que da pruebas que esta presencia de Ducasse, corresponde al invierno de 1870.

en que ejecutarían al envenenador...”. A través de la ejecución, vicariamente se mata a alguien en la guerra o en el guillotinado.

La presencia de Ducasse es testimonial, ya que coincide con el invierno de 1870, su última aparición, su último invierno, momento en que publica su última obra, las “Poesías” firmadas con su nombre. La ejecución en 1870 de un asesino (Pellegrini) que cita en sus Poesías me hace inferir que en ese escenario de ficción Cortázar quiso representar a Ducasse, su obra, así como sus 50 años, personificado en el patrón del Bar.

El “*texto de la vida*” (Green, 1973) de Cortázar intertextúa con el “texto de la vida” de Ducasse.

Cortázar y Cortázar

El siguiente ingreso a las galerías fue en el invierno de 1870-71, ya que había comenzado la Guerra Franco-Prusiana (19 de julio de 1870). El patrón del bar le cuenta la muerte del sudamericano en la calle Montmartre, (24 de noviembre, en plena guerra).

Dice Borges: “...*lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo sin embargo recogeré.*” (*El Aleph*)

Cortázar invierte la situación: lo sucesivo se hace simultáneo, a pesar de que el lenguaje es sucesivo, hay efectos del inconsciente del texto³⁹ que apoyan la simultaneidad aunque sea como ficción.

39. “Lo mismo que el sueño, según Freud es el guardián del dormir, se podría decir que el texto, es el guardián del fantasma, que el incorpora, anexa, manipula para hacer de él su propia sustancia arrebatando así a la vivencia del autor. Desde entonces la crítica psicoanalítica no tiene chances de alcanzar su verdadero objeto

“Las dos muertes, que (...) se me antojaban simétricas la del sudamericano y la de Laurent, el uno en su pieza de hotel el otro (/‘autre) disolviéndose en la nada para ceden su lugar a Paul el marsellés, y eran casi una misma muerte...”

Desaparece Laurent-Lautréamont, el del seudónimo, y resta Paul, el amigo que describe la figura de Ducasse. Pero... *“algunos días me da por pensar en el sudamericano (...) llego a inventar como consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte”*.

Los registros del lenguaje, el de la escritura y la fantasmática subyacente, se condensan creando un efecto paradójico que se encarga de mostrar una simultaneidad, donde el tiempo y el espacio pierden sus parámetros.

Dentro de estas intertextualidades, Cortázar nos da una clave para un enigma con el concepto de *“mi paredro”* que enriquece la estructura del cuento. Antes de tener contacto con el cuento, sabiendo que transcurría en dos ciudades simultáneamente, con una misma persona, pensé si esta situación no tendría que ver con la condición de traductor de Cortázar (había traducido a Poe del inglés). Rescaté de mi biblioteca *“62. Modelo para armar”*, me llamó la atención el diseño de la tapa, estaban los planos del sexto distrito de París, de un barrio de Londres, y otro de Viena. Unos senderos dibujados con piedras como viejas calles antiguas los unía o los separaba.

más que si ella se plantea, desde el punto de partida, en la hipótesis de un “inconciente del texto” (Green, 1973), distinto del inconciente del autor, aún si se produce a partir de él” (Pingaud, 1976.)

Leyendo algunas páginas del libro, aparece la referencia a su trabajo de traductor, y sus pasajes por la Ciudad; allí me encontré con la descripción de “*mi paredro*”; me pareció importante transcribir parcialmente el texto ya que este concepto está muy relacionado con lo que Cortázar entiende en su obra como el doble. Entre el texto del cuento y este otro texto hay una suerte de aclaración, interactúan ambos textos y se enriquece el concepto del doble.

*“...no le parecía imposible que de alguna manera lo que acababa de ocurrirle fuese materia de la ciudad, una de sus irrupciones o sus galerías de acceso abriéndose esa noche en París como hubiera podido abrirse en cualquiera de las ciudades adonde lo llevaba su profesión de intérprete. (...) a alguno de nosotros le había ocurrido pasar de la ciudad a una cama en Barcelona (...) La ciudad no se explicaba, era; (...) el primero en traer noticias de la ciudad había sido mi paredro, (...)“...denominación (...) que empleábamos (...) puesto que la calidad de paredro aludía (...) a una entidad asociada, a una especie de **compadre o sustituto o baby sitter de lo excepcional y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro, así como cualquier imagen de los lugares por donde anduviéramos podía ser una delegación de la ciudad, o la ciudad podía delegar algo suyo, la plaza de los tranvías, los portales con las pescaderas, (...) los lugares por donde andábamos y vivíamos...***” (Cortázar, 1968.)

.... .se ha dicho que la atribución de la dignidad de paredro era fluctuante y dependía de la decisión momentánea de cada cual(...)

cualquiera podía ser el paredro de otro o de todos y el serlo le daba como un valor de comodín en/a baraja, una eficacia ubicua y un poco inquietante que nos gustaba tener a mano y echar sobre el tapete llegado el caso. Incluso había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros que éramos nosotros y él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades y la ciudad; a fuerza de cederle la palabra, de aludirlo en nuestras cartas y nuestros encuentros, de mezclarlo en nuestras vidas, llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente cualquiera de nosotros como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera.”

La Guerra

Lo doblado es la ilusión de Cortázar de andar tras los pasos de Lautréamont y de Maldoror, pero también lo doblado es un acontecimiento, la Guerra Franco-Prusiana (nota 4), (19 de julio de 1870), que es doblada, por la Segunda Guerra Mundial (1945).

Así comenzaba la guerra sobre la cual Erich Eyck a dicho:

“De todos los conflictos del siglo XIX, ninguno ha y por lejos, ejercido una influencia tan prolongada, llevando a consecuencias tan pesadas. Los rencores y los odios sembrados por la guerra franco-alemana de 1870-1871 han sobrepasado las previsiones más negras de los pesimistas más encarnizados...”

De allí han salido dos guerras mundiales y nadie puede decir cuando Europa y el mundo reencontrarán la paz enterrada el 19 de julio de 1870.” (Grimberg, 1965).

En esta duplicación de acontecimientos, recordemos que Ducasse nació en Montevideo en 1846 durante la Guerra Grande, en pleno Sitio de Montevideo. Cortázar nace en Bruselas, en 1914 al comienzo de la Primera Guerra Mundial (el primer acto bélico fue la invasión a Bélgica).

La Guerra Grande, la Franco-Prusiana engloban el nacimiento y muerte de I. Ducasse. La Primera Guerra Mundial y la Segunda Guerra Mundial, señalan el nacimiento de J. Cortázar, y la referencia del tiempo de este “otro” sudamericano sin nombre.

Estos acontecimientos tienen un hondo contenido, donde realidad y ficción quedan sobredeterminadas. Estos “textos de la vida”, se unen, circulan y retornan.

Sobre el final, el texto culmina con la explosión de la bomba de Hiroshima en agosto de 1945. Allí los tiempos y los telescopajes llegan al máximo, ¿dónde está?, ¿acá o allá? Es invierno en Buenos Aires, es verano en París, en un vértigo como el terror, alrededor de la bomba, aparece el caos “*cayó la bomba en Hiroshima y todo fue confusión*”. ¿Dónde se encuentra Josiane?, ¿acá/allá?; es invierno, es agosto ¿está en Buenos Aires? Se han roto las referencias, que hasta este momento se podían ir hilando en el relato.

Es desde allí que continuaremos hilando; dice Ducasse, —“*la guerra eterna se ha instalado*”; escribe Cortázar—, “*algunos días me da por pensar en “I. Ducasse” (...) como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte*”.

La guerra eterna, es una misma guerra con una misma muerte.

Las guerras, el asesinato y la muerte capitonean en:

- Una misma guerra
- Un mismo asesino
- Una misma muerte

A modo de final, debo decir con Cortázar que *“nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada”*, y en este cierre que fue apertura de una Guía para las galerías se oyen las voces de Maldoror:

“E/final del siglo XIX tendrá su poeta (...); nació en las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde dos pueblos, otrora rivales (...). Buenos Aires, la reina de/sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas plateadas de/gran estuario. Pero la guerra eterna ha instalado su imperio destructor sobre los campos y cosecha con alegría numerosas víctimas.” (Maldoror, Canto Primero 14.)

Montevideo tiene su poeta, Isidoro—Lucien Ducasse y Buenos Aires a J. Cortázar.

Y estas páginas son otra *flor* (las siemprevivas) de la guirnalda que se teje *“con una gran cinta de viejas flores amarillas”* enlazadas en las últimas palabras del último Canto de Maldoror junto a *“los estucos con figuras alegóricas que tienen las manos para ofrecer una guirnalda...”* (Cortázar)

Dice Maldoror:

“Entre sus manos crispadas tiene una gran cinta de viejas flores amarillas. (...) nadie puede afirmar (...) que esas sean realmente las siemprevivas de que os hablé (...) (que se) vio arrancar de un grandioso pedestal. No es menos cierto que las colgaduras en forma de media luna no retienen más la expresión de su simetría definitiva en el número cuaternario: íd a comprobarlo vosotros mismos si no me queréis creer.”

Si no lo queréis creer allí también están las guirnaldas.

Notas

Nota 1. En una propaganda turística bajo el rubro “París Insólito” nos encontramos con los Passages Couverts, una curiosidad de París; estas galerías cubiertas datan de los siglos XVIII y XIX. En el texto están citadas las siguientes Galerías o Pasajes: Passage Vivienne, Passage du Caire, Passage des Princes, Galerie de Panoramas, PassageVerdeau, Galene Saint Foy, Galenie Colbert. Figuran en el folleto turístico además: el Passage de Pavillons, el Passage Choiseul, el Passage Jouffroy y la Galérie Véro Dodat.

Nota 2. “Desde el momento en que un escritor o un lector conoce ambas lenguas, ya no puede ignorarlas, procede como (el) traductor, las comprende a ambas. Por ese gesto intelectual, reúne fragmentos dispersos, y al conciliarlos, concibe el sentido en dos sentidos, que coinciden al mismo tiempo, un momento sin tiempo, semejante al milagro secreto de un acontecer sólo interior. Lengua doble, lengua

partida, lengua de partida y lengua de llegada, la correspondencia biunívoca de la traducción produce una simultaneidad que suspende la sucesión consecutiva al signo; de una vez dos voces, derogando en el instante (...), la temporalidad del discurso que no se detiene pero tampoco transcurre, de manera que la traducción también insinúa una especie de eternidad.” (Block de Behar, 1988.)

Nota 3. Reseña biográfica de Isidore Lucien Ducasse (Soulier, 1978). Nació el 4 de abril de 1846 a las nueve de la mañana, durante el Sitio de Montevideo por las tropas de Rosas, dato descubierto por los hermanos Guillot Muñoz en los archivos de la capital uruguaya (acta de bautismo), confirmados después por el hallazgo del acta de nacimiento en la embajada de Francia en el Uruguay. La madre murió cuando el poeta no tenía aún dos años.

A los 14 años viajó a Francia (reconstrucción de Alicot en el período previo a París, y de Genonceaux para el período parisiense). Llegó a Francia en 1860, se educó en el liceo imperial de Tarbes, como interno durante 3 años; luego pasó al liceo de Pau donde estuvo otros tres años. En 1865 se trasladó a París para ingresar a la escuela politécnica. En 1867 vivía en el n° 23 de la rue Notre Dames des Victoires donde el poeta según Genonceaux, escribía de noche sentado al piano, declamando sus frases y acompañándose de acordes. La obra fue escrita a los 20 años. Publicó el Canto Primero en 1868 firmado sólo con tres asteriscos ***, en 1869 publica la versión completa de Los Cantos de Maldoror, firmada con el seudónimo “Conde de Lautréamont”. Se los publica un editor belga que vive

frente a su hotel. Entre enero y marzo de 1870 publica en dos cuadernillos los textos titulados “Poesías”, firmados Isidoro-Lucien Ducasse.

Nota 4. Ya en 1868 se oían rumores de guerra (Gnimberg, 1965):

“Siempre bien informados, el embajador de Francia en Berlin, Benedetti, decía que en 1868 dos posibilidades solamente se le ofrecían a Francia: aceptar “le fait accompli” del tratado de Praga y la creación de un imperio alemán unido, o estar pronto para la guerra contra todo el pueblo alemán.”

...

“De un día para otro, alemanes del norte y alemanes del sur habían olvidado sus oposiciones. Todos se sentían unidos en un odio común contra el enemigo hereditario. París vivía en la misma atmósfera, se exclamaba que el honor de Francia estaba en juego. Sobre los bulevares los Parisinos gritaban: “A Berlin”

La declaración de guerra se produjo, el 19 de julio de 1870.”

Esta guerra marcó el fin de la monarquía en Francia, y a su finalización en marzo 1871, se instaló la Comuna de París.

Resumen

Este trabajo tiene la cualidad de investigar la obra literaria con una escucha psicoanalítica. Se realiza un descubrimiento por medio de lo aparentemente nimio, se siguen los detalles en el lenguaje (bilingüismo) y en las representaciones, que permiten articular,

conectando con el trasfondo del cuento, otra textura, la de una historia encubierta, desde dónde emergen nuevos sentidos.

A través de un telón que permite una referencia a la realidad dentro de la ficción, “El otro cielo” sirve de bisagra para una “construcción” donde se vislumbra un texto oculto de Lautréamont (Maldoror y las Poesías) que se manifiesta (contenido manifiesto) a través de los epígrafes en francés. Una ficción realizada, construí da en lo general alrededor del marco histórico de la Guerra Franco Prusiana, (1869-1871), y que en lo individual permiten inferir y abarcar el último año de vida de I. Ducasse (Lautréamont).

Se considera el cuento en su dimensión bilingüe, lo que permite abordar un diseño de figuras que enlazan y doblan textos; también se anotan y se analizan las intertextualidades entre el cuento y textos de Poe, Ducasse, y el propio Cortázar.

La temática del doble se encuentra analizada en esta intertextualidad que dobla y redobla; el narrador doblado con Lautréamont y el texto de los “Cantos de Maldoror”, la estructura del cuento doblado con el cuento de Poe “El misterio de Marie Rogêt”, así como el autor doblado consigo mismo en el narrador.

Se desbrozan los telescopajes temporales, espaciales y de los personajes, que encuentran su eco en las repeticiones del texto (los portales), y en las fórmulas repetitivas de la lengua. Se “descubren” cadenas significantes a través de anagramas, homonimias y homofonías ocultas intra e interidiomáticas entre el francés y el español, que sostienen el texto en una sincronía significativa, donde

hay una “correspondencia biunívoca de la traducción que suspende” y precipita el sentido, por ejemplo, en:

“El otro cielo / el otro mundo / l’autre monde / Lautréamont / Laurent mató.”

Summary

This study has the quality of investigating a literary text with a psychoanalytic ear. A discovery is made of the apparently insignificant, with a follow-up of details in language (bilingualism) and in representations which allows an articulation connecting the story’s background with another texture, that of a covert story, from which new meanings emerge.

Through theatre curtains bearing a reference to reality inside fiction, “otro cielo” (The other sky) serves as a hinge where we catch a glimpse of a hidden text by Lautréamont (Maldoror and his Poems) manifest (manifest content) in the epigraphs written in French. A fiction realized, generally constructed within the historical framework of the Franco-Prussian War (1869-1871), and at a more individual level allowing us to construe and embrace the last year in the life of I. Ducasse (Lautréamont).

The story is considered in its bilingual dimension; by this means we may approach the brush-strokes that draw figures which link and double we likewise remark on and analyze the intertextualities

between the story and the works of Poe, Ducasse and Cortázar himself.

The theme of the double is analyzed in this intertextuality which doubles and redoubles; the narrator doubled with Lautréamont, and the text with “Les Chants de Maldoror”, the story’s structure doubled by Poe’s story “The Mystery of Marie Rogêt”, and at the same time the author doubled with himself as narrator.

There is an unbridling of temporal and spatial “telescoping” and the telescoping” of characters which find an echo in the repetitions included in the text (the portals) and in the repetitive formulae of the tongue. Signifier chains are “discovered” in hidden intra and interidiomatic French-Spanish anagrams, homonymies and homophonies which sustain the text in a signifier synchrony, where there is a “one to one correspondence of the translation which suspends” and precipitates the meaning, as, for example, in:

“El otro cielo / el otro mundo / l’autre monde / Lautréamont / Laurent mató”

(The other sky-Sp. / the other world-Sp. / the other world - Fr./ Lautréamont / Laurent killed-Sp.)

Note that l’autre, the other, is included throughout the chain.

Descriptores: LITERATURA / PSICOANÁLISIS / TIEMPO / DOBLE

Obras tema: El otro cielo. Julio Cortázar

El Conde de Lautréamont Isidoro Ducasse.

Cantos de Maldoror

Bibliografía

1. Bellemin-Noel, J. (1978). *Psychanalyse et littérature*. P.U.F 1978 Paris.
2. Blockde Behar, Lisa (1988). *Entre dos lenguas: Jules Laforgue, una figura uruguaya*. En *Dos medios entre dos medios*. Siglo XXI Editores, 1990, Argentina.
3. Cortazar, J. (1964?). *El otro cielo*. En *Cuentos Completos /J. Cortázar*. Editorial Alfaguara, 1994, Madrid.
4. Cortazar, J. (1968.) 62. *Modelo para armar*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
5. Cortazar, J. (1969). *El poeta el narrador y el crítico*. En *Obras en prosa de Edgar Allan Poe*. Tomo 1. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1969.
6. Ducasse, Isidore (Conde de Lautréamont) (1869). *Los cantos de Maldoror*. En *Obras Completas* Editorial Argonauta, 1978, España.
7. Ducasse, Isidore (1870). *Poesías*. En *Obras Completas* Editorial Argonauta, 1978, España.
8. Eco, Umberto (1975). *Casablanca, o el renacimiento de los dioses* En *La estrategia de la ilusión*. Ed. Lumen, 1986, España.

9. Eco, Umberto (1990). Los límites de la interpretación. Ed. Lumen, 1992 España.
10. Foucault, M. (1963). Raymond Roussel. Ed. Siglo XXI, 1973, Argentina.
11. Freud, S. (1900). La Interpretación de los Sueños. O.C. Vol IV y V Amorrotu Editores, Buenos Aires, 1979.
12. Freud, S. (1919). Lo ominoso. O.C. Vol. XVII Amorrotu Editores, Buenos Aires, 1979.
13. Green, André (1973). Le double et l'absent. En La déliaison. Éd. Les Belles Lettres, 1992, Paris.
14. Grimberg, C. et Svanström. (1965). Histoire Universelle. La Bourgeoisie libérale et l'éveil des nationalites. T 10 by Editions Gérard y C°Verviers, 1965, Belgique.
15. Hassoun, Jacques (1974). Variation psychanalytique sur un thème généalogique de H. von Kleist, Romantisme 8, nov 1974, p 54. (Cit por Bellemin-Nöel).
16. Lefrere, L. (1977). Le Visage de Lautréamont. Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau. Preface de J-P Soulier, Pierre Horay, 1977, Paris (Cit. por Soulier)
17. Pellegrini, A. (1964). Introducción, traducción y notas. En Obras completas del Conde de Lautréamont. Los Cantos de Maldoror, Poesías-cartas. Ed. Argonauta, 1978, España.
18. Pingaud, B. (1976). Omega . En Du secret NRP N° 14, 1976, France.

19. Poe, E. A. (1842). El misterio de Marie Rogêt. En Obras en prosa. TI Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1969.
20. Porras de Rodríguez, Luz M. (1979). Freud, “La interpretación de los sueños” y las palabras. Temas de Psicoanálisis, N° 9, Julio de 1988. Editada por Asociación psicoanalítica del Uruguay.
21. Rosset, C. (1976). Le réel et son Double. Ed. Gallimard, 1976 France.
22. Soulier, J-P (1978). Lautréamont génie ou maladie mentale? Librairie Minard, 1978, France.
23. Sue, Eugene (1838). Latréaumont. Librairie de Charles Gosselin et Cie, 1838, Paris (cit. por Pellegrini).

El sueño de una pasión
Acerca del cuento de Julio Cortázar «El otro cielo»»

Noemí Cohen Levis de Aconcia*

Raquel Zak de Goldstein*

Susana Jallínsky*

“Cualquier salvación que no provenga de donde tiene lugar el peligro, sigue siendo desventura”

“El ser y el tiempo”, M. Heidegger

Si en todo cuento se advierte siempre una intencionalidad, en este el intento no es otro que el de desentrañar una vida vivida en una ceguera virtual. Desmentida-escisión, que como termómetro de los estados de ánimo del narrador, hace desfilar todos sus conflictos, en el esfuerzo por detectar los orígenes de la crisis en la que está sumergido.

*. Psicoanalista. Miembro titular de APA (Asociación Psicoanalítica Argentina).

*. Psicoanalista. Miembro titular de APA.

*. Psicoanalista. Miembro titular de APA.

Es una historia simple y sencilla por la que se entreve la extraordinaria aventura del vivir, en él, saldada en la rutina del fracaso, ya que es siempre en lo cotidiano, donde se encubre lo terrorífico. Donde están las pequeñas miserias humanas. Y, donde se esconden también, todos sus secretos: los fantásticos y los lamentables, los penosos y los esperanzados.

Experiencias que trastornan las formas del tiempo y le obligan a buscar el punto de partida, autorizando la ilusión de aprehender, en el escribir, el término donde se anuncia lo interminable.

El personaje transita su historia-geografía como por un sueño, tratando de develar “algo” a cada paso, en cada situación y en cada acto, para volver, cada vez, a caer en un nuevo comienzo.

Extraño vagabundeo espacio-temporal de alguien que sólo está logrando sobrevivir.

Revelar el rumbo es, para el protagonista, una empresa imposible pero aún así, haber encontrado el rastro no sólo no es poco, sino que es toda una audacia su modo de volver una y otra vez al mismo eje: a la ambigüedad de la condición masculina, en tanto humana.

Toda creación supone un “trabajo” del pensar conciente-preconciente e inconciente, tanto del autor como del lector. Y este cuento es como un abrojo que se prende al corazón y a las vísceras, como su manera de convocar melancolía. Es un rayo que deslumbra como una flecha encendida que parte, velozmente, desde la inteligencia hacia el corazón, pretendiendo atrapar el espacio y el tiempo de una sola vez, en una cohesión donde cada palabra tiene el deber de ser inteligible.

Y, en *“El otro cielo”*, la integibilidad, cual espiral de paradojas, va interiorizando sucesivas imágenes, las que a su vez, se exteriorizan en una sucesión de anécdotas reiterativas, que conducen a un singular tiempo donde reina la indecisión del re-comienzo. Es el tiempo del psicoanálisis: tiempo en espiral, tiempo en torsión.

Prolijidad de una repetición, empobrecedora y cada vez más monótona, que ilustra su necesidad de volver siempre al mismo punto. De pasar por los mismos lugares. De perseverar, creyendo recomenzar lo que nunca comenzó. Aquello que es sin presente. Lo que nunca tuvo lugar y por eso re-comienza, una y otra vez, infinitamente, sin fin y sin comienzo. Y, además, sin futuro.

Este cuento de Cortázar, a pesar de los consabidos tiempos de maduración de su escribir, parece ir haciéndose en un transcurrir, como al descuido. Es un dejarse llevar por el imaginario, que va y viene, en un extravío lejos de lo explícito. Porque la verdadera historia es otra. Es aquel hecho, no registrado por el relato objetivo como acontecimiento.

El relato sugiere una serie de imágenes que, como pequeños prismas, se multiplican en objetos polifacéticos desde donde mirar el adentro y el afuera. Así se van borrando los límites entre lo íntimo y lo común, entre el pasado y el presente, apareciendo como “un poco de tiempo” en estado puro. Un espesor de tiempo al cual, unas capas de tiempos coexistentes en la profundidad del campo, le sirven de soporte y revelación. El inquietante vaivén de sus estados y emociones busca, incesantemente, una nueva dimensión.

Este texto es una hoja de ruta y nos abre las puertas del universo cortazariano, de su propia mano. La adolescencia, la sexualidad, el fantaseo, las mujeres, la fascinación de la muerte, la dificultad y la imperiosa necesidad de amor y la amistad van desfilando ante nuestra mirada, abriéndose paso entre su abulia y el deslumbramiento por los pequeños y sutiles detalles. Va explorando así, el terreno de los sentimientos en una larga recopilación de variadas sensaciones detalladas, multiplicadas y renovadas. En ellas, las percepciones visuales y auditivas que constituyen la nota dominante de las descripciones de paisajes sensoriales, son redobladas por la misma musicalidad del estilo.

El cuento comienza casi como si fuera un final y esa, es su verdad turbadora. *“...digo que me ocurría, aunque una estúpida esperanza quisiera creer que acaso ha de ocurrirme todavía”*.

Y entonces, todo está dado por adelantado, desde la aparición anticipada del personaje, cuando dice *“...parece un escándalo cuando se tiene una familia y un trabajo... olvidarme de mis ocupaciones (soy corredor de Bolsa)...”* hasta su propia imagen eternizada, al decir aludiendo al *“otro cielo...”* *“...mi patria secreta desde siempre...”*

El texto bordea, incesantemente, lo misterioso porque su mismo centro es el instante del hundimiento. Todas sus experiencias tienden a abrir, por debajo de su vida, la prueba de la imposibilidad de sostener esa vida. Espacio sin fondo por donde se desliza y podría caer. Dice el protagonista: *“...el borde de la caída, la antigua fascinación perdura siempre...”*

La singular textura del tiempo y la memoria va diseñando, a través de la minuciosa descripción de olores y colores, sonidos y emociones, la impronta que marca que nada de eso puede terminar del todo, a pesar que ese todo nunca comenzó. La voluptuosidad del amor y el goce de los sentidos irrumpen, cada tanto, como fragmentos de un espejo en el que el personaje intenta ver-se. Y, en verdad, su imagen no está ni en el espejo ni en los reflejos sino en la elección y disposición de esos oscuros y, a veces, filosos fragmentos.

El autor parece estar narrando siempre una escena íntima, en la que la acción transcurre lentamente: hay vacíos, huecos, cosas inexplicables, blancos y situaciones silenciadas. Es, más bien, un relato a descubrir de un hecho íntimo, donde la misma escritura se convierte en un modo de aproximación por el roce cercano a un recuerdo, a un acontecimiento, a un personaje, a una verdad.

La historia se va desgranando en matices de voces: la voz del aburrimiento que busca freno, la del miedo y la de la ceguera, la de la vida incompleta, en fin, la del deseo. Todo sucediendo en el filo de un difícil equilibrio ante algo que lo intriga y atormenta: la ineludible presencia de la sospechosa hendidura de aquello que algunos llaman destino. Encuentros y desencuentros se suceden y allí se arroja, en la imposible búsqueda de sí mismo, a través de una siempre idéntica serie de interminables fallas.

Pero, también está el coraje para equivocarse y rellenar tal vez, los huecos del olvido.

La paradoja parece consistir en una suprema ilusión que se sostiene después de la destrucción de todas las ilusiones. El alma, despojada de sus sueños y sus duelos, constreñida a abrazar la rugosa realidad y a exprimir el jugo presente y amargo de la vida, encuentra, en ese duro reconocimiento, un cierto paradójal principio de olvido.

El personaje va transcurriendo por los avatares de una conciencia desgarrada y abrumada por aquella culpa inelaborable, frente a la tentación de lo originario. Culpa expresada en el descubrimiento de lo terrible bajo la forma de la ausencia de angustia, en la inevitable insignificancia cotidiana que, en consecuencia, se le impone.

El relato transita un conmovedor caos sensual. Un espacio lleno de fragmentos de ese mundo condenado el cual, en su inexorable perdurar, va borrando, poco a poco tras de sí, el camino “ilusorio” de salvación. pero, al mismo tiempo, una ineludible atracción de remontar lo presente va irrumpiendo.

Porque todo, en el protagonista, parece estar habitado de una otredad, un “otro cielo”. Otredad a la que, huyendo de su insoportable realidad, se lanza o se abandona. En tanto, una ausencia también lo habita: la de su esquivada identidad. Sufrimiento, placer, alegría y desesperanza se esbozan, unificando el ritmo de su vida, hecho de espacios y vacíos imprevistos. Vida que, con ese urgente andar entrecruzado con fugaces relámpagos de vitalidad, le justifica sus tantos momentos de desvitalización.

La trama parece evocar un tiempo detenido. Tiempo de imprecisas impresiones-sensaciones, de las que surgen otras que descubren

aquello arcaico en lo que se sostiene su presente solitario y nostálgico. El contorno de aquellos tiempos, desdibujado tras unas realidades apenas discernidas por la memoria, va recorriendo el laberinto de un mágico juego de tensiones, revelado como enigma del acechante y peligroso “regresar”.

Sus sueños sucumben al rigor de los hechos y a la tentación de la letanía. Un lamento sordo, como un hilo aletargante, lo conduce hacia una amnesia protectora. Y siempre, para mantenerse a resguardo del tan anhelado pero terrorífico retorno, se va construyendo un muro de soledades. Muro que, a su pesar, no alcanza a protegerlo del continuo debatirse entre su realidad y el deseo.

Huyendo hacia el no encuentro de sí mismo, intenta lograr la imposible fusión entre lo pasional y la constricción del sentir. Desmesurada consecuencia de su feroz lucha interior. Largo e interminable conflicto entre la conciencia y el alma, entre la vida y la muerte, entre el yo y lo otro, que irrumpe con la fuerza del deseo y de la angustia.

Este camino nos sitúa, a nosotros como lectores, en un cruce efecto de la secreta convulsión que incrusta, en el centro de la experiencia estética, cierta sensación de extrañamiento.

Caótico equilibrio que provoca una terrible sensación de inquietud. Algo de lo erótico y de la fascinación nos promueve perturbación y confusión de emociones.

El poder cautivante de la sexualidad está en el corazón del texto, donde un erotismo que no supone adecuación sexual alguna, genera

su inquietante conflicto de identidad y da cuenta del recorrido de la pulsión, donde lo perceptual domina la escena.

El personaje, sumido en el frío espanto de la demasiado cercana disolución del existir, se “fabrica” entonces un “otro espacio-cielo” y, con él, una máscara que le exige un ropaje y un modo de perdurar banalizado. Mundo terrorífico de incesto, locura y muerte donde irrumpe un estilete cruel y ascético que él utiliza para desgarrar, con meticuloso desapasionamiento, cualquier atisbo de vitalidad.

Y entonces, su universo no tiene que ver ni con un cielo ni con el otro sino que transcurre, más precisamente, por el desfiladero que oscila entre ambos. Por el “entre” de lo inconmensurable que se intuye ante el posible más allá de los límites. Camino inabordable porque cuando parece vislumbrar el final de una ruta, ésta vuelve a bifurcarse en antiguos y desconocidos atajos que se convierten, de tiempo en tiempo, nuevamente, en otra encrucijada sin salida.

Pero esto tampoco quiere decir que su vida permanezca intacta ni idéntica, aún convirtiéndose en una búsqueda insegura de sus objetivos. Búsqueda que sólo está segura de su esencial incertidumbre y de la pasión absoluta que ésta, a su vez, siempre exige.

El personaje duda y, además, está “impedido” en su accionar. ¿Qué significa este estar “impedido”? Ciertamente un gradiente de inhibición, que entendemos con Lacan como un síntoma puesto en el museo”. Un resto de lo vivenciado se presenta, aquí, como caduco testimonio de lo que fue. Y así, “*el otro cielo*”, aparece como el condensado de toda la historia psicosexual del protagonista quien, de vez en vez, saca a la

luz este “resto” y quizás, obtenga, a lo sumo, una cierta ilusoria sensación de libertad.

Freud afirmaba que la neurosis infantil era inevitable y, en consecuencia, la inhibición es efecto del desarrollo psicosexual infantil, reactivada en la adolescencia y pasible de cristalizarse en la adultez.

La vida es entonces, para el protagonista, una sucesión de rutinas que se aceptan con la naturalidad de lo inevitable, planteándose, solo de tanto en tanto, que ‘algo diferente’ podría sucederle. Es un cruce entre lo arcaico y lo por-venir avanzando fragmentariamente, a través de fogonazos de la memoria, entre la mera crónica anecdótica y el doble, el “otro”, fantasma de la siniestra y anhelada posibilidad de reproducir, ahí, lo propio.

El otro siempre, una forma de lo extranjero, de lo diverso y, por esto también, de lo siniestro, de lo no asimilable.

Allí donde alguien muere de muerte injusta: “el ajusticiado”, “el sudamericano”, es el mismo narrador que se juega en el muriente como una forma de aproximarse a pensar la muerte. Y, si hay que morir, piensa, hay que ser capaz, entonces, de satisfacerse con la muerte. Ser capaz de encontrar en “la suprema insatisfacción la suprema satisfacción” y de mantener, en el instante del morir, la mirada clara que debería provenir de esa supuesta “máxima satisfacción insatisfactoria”, la única que daría realidad a la ausencia y

autenticaría la nada. Dice el narrador: “...*todo el peso del cuerpo de Josiane resbalaba a lo largo del mío como debía estar resbalando otro cuerpo HACIA LA NADA*” y continúa diciendo: “*El otro disolviéndose en LA NADA... eran casi una misma muerte*”.

Vivir en el engaño, en la ilusión engañosa, es no sólo fácil sino incluso casi la condición natural de lo humano. Lo malo es que desengañarse, descubrir que cualquier situación no es lo que se creía que era, conduce a tener que volver a contar con “ese tiempo que no fue” como cada uno se lo hubo de haber contado. Es algo que ha sido vivenciado pero que, sin embargo, está apenas entredicho.

Acceder al “otro lado” es, para el protagonista, ingresar en lo que no tiene límites. Pero, “el otro lado” lo sitúa en un “demasiado cerca” de su disolución. Ese “otro cielo” es siempre “LO OTRO” y al acercarse se convierte, él mismo, en “otro del otro”, presintiendo entonces, que se acerca a lo esencial que busca. Por eso, sujetado por el miedo y la culpa, evita, infructuosa y permanentemente, la seducción inquietante del decisivo instante del desear.

Es siempre en “el otro cielo” donde irrumpe algo del orden del deseo, mientras en “este”, en el que “está estando”, actúa la defensa, diría Freud. Y también decía que la inhibición acciona sobre el aparato locomotor. Pero, nosotros diremos: “¡Sí! Sobre el locomotor!” Sobre el homicida latente, sobre la pasión y la agresión sin

límite que todo humano lleva consigo. Y, entonces, ¿cómo se transforma este “loco de pasión, de sueños y de excitación” en un “apasionado deseante”? ¿Cómo se moviliza a este muerto en vida” para que abandone su encierro-fortaleza que, él cree, lo protege del desear?

El misterio se insinúa ligado a su realidad psíquica, precisamente, porque es precedido por el placer y el tormento. Como si fueran dos caras: la angelical y la demoníaca-pasional, que lo sojuzgan tiránicamente.

La vida se le torna, entonces, en un algo aparentemente pacífico a pesar de estar dominada por la desesperación de la futilidad.

En este relato, la problemática del deseo se expresa en un cruce obligado de miradas, destacándose el singular despliegue del deseo del personaje en su imposibilidad de subjetivar su propio objeto amoroso, en tanto la mujer idealizada lo decepciona por sus carencias.

Las figuras femeninas parecen sostener la imprescindible escisión entre excitación sexual y ternura, que el personaje—narrador necesitó para sobrevivir.

La mujer es mágica y fascinadora, por tanto, fálica y terrorífica al “instalarse” en aquel lugar materno.

El doble de Irma es Josiane, habitante de la marginalidad. Mujer hechicera, vinculada con el misterio y la muerte es, al mismo tiempo, un objeto menos terrorífico al sentirse, con ella, a salvo de la castración amenazante por la velada, pero eficaz y permanente presencia—en ese

“infierno tan temido”, del que nos habló Onetti— del Amo y los clientes.

La “insuficiencia paterna es un personaje en sí que encarna su rol en lo velado por el signo de una aparente negatividad.

Desde esta perspectiva, si sólo le es posible amar a una mujer a través de la idealización, el único modo de sostener el deseo será cambiar de objeto amoroso pero colapsando el espacio del amor. Y entonces, los encuentros eróticos deberán ser fortuitos y breves o rutinarios y cercados por el hastío. Pero, de todos modos, siempre amenazados por la violencia y la muerte.

Todos los encuentros son, desde el comienzo, des-encuentros. Y siempre imponderables. “Culpa” de la vida, del destino...

De este modo, hay —en el narrador protagonista— un miedo de vivir temiendo la muerte.., del deseo. El placer no está en el objeto en sí, sino en el camino que se transita para llegar a él. Buscarlo es su ilusión pero obtenerlo es siempre decepción, a veces, mortífera.

Es el sentimiento de impotencia y su ilusoria rebelión lo que constituye lo esencial de la fuerza de este personaje en su soledad lúcida y desesperada, pero no desesperanzada. Peticion de principio de la singular puesta en relieve de “lo humano”, sostenida por el autor. “Eso humano” que se iría construyendo al saturarse las diferentes valencias que dan forma a la estructura triangular.

Así la función paterna, aún estando fuera de la historia, igual se halla, paradójicamente, en el punto de origen y final de esta historia. Un padre “insuficiente” encarnado en el padrastro amenazador. Pero,

sobre todo, una función paterna a la que el hijo que “*nacerá en diciembre*” lo arrojará, aunque parezca todavía, “más hijo de Irma y nieto de su madre”.

De hecho nada garantiza nunca, de antemano, que esta encarnadura se corresponda con la sustancia de un padre, investido del legítimo poder de invención estructurante, desde lo inconciente.

En verdad, se trata de una entidad esencialmente simbólica, ordenadora de la función que promueve la subjetivación.

Y, para esto, sólo bastaría con que el protagonista “se atreviera” a posicionarse, él mismo, “en ese diciembre” como el agente regulador de la economía del deseo y de su circulación, entre esta Irma y su futuro bebé.

Porque crear es superar la separación. Es volver a encontrar un “algo” de la unidad original perdida, lo que supone la posible reparabilidad de la pérdida irreparable. Es volver a re-unir los propios fragmentos fracturados por aquella brecha ineludible, para re-tener “algo” de su sustancia vital.

Coraje de crear que, en él, marcaría el comienzo del fin.

Fin del fantasma del “sudamericano” que “*...parece los hubiera matado con su propia muerte*”, sumiéndolo en un estado de no vida.

Toda la ambigüedad del deseo de muerte está contenida en esta frase. El personaje es, a la vez, sujeto y objeto del deseo de matar. Asesino imaginario, no parece quedarle otra posibilidad más que “vivir muerto”, impedido de elegir-se como sujeto o... Es el

protagonista —asesino— muerto el que dice: “...votaré en blanco o...”

Todo el cuento es indagación de la mediocridad de un cierto vivir, con el toque de tragedia que, inexorablemente, sacude el achatado horizonte de esta historia que transcurre entre lo banal y la intensidad de unos momentos pasionales. La vida no se precipita haciendo espuma sino que se trata, más bien, de un persistente e indolente fluir, del cual se captan esos fugaces momentos, que convocan al protagonista a hacerse cargo de sus pasiones... pulsión para vivir.

Y por esto, por el sólo hecho de estar vivo, es que “*nunca quiso admitir que la guirnalda estuviese definitivamente cerrada*”.

Resumen

Este trabajo es un intento de comprensión psicoanalítica de una fascinante creación literaria, que pretende transitar por el riesgoso desfiladero del espacio «entre» ambas disciplinas.

Todo el cuento es una indagación de la mediocridad de un cierto modo de vivir, que va transcurriendo entre lo banal y la fugaz intensidad de lo pasional. Es el relato de una vida que, en su persistente e indolente fluir, convoca al protagonista a hacerse cargo de sus pasiones, pulsión para vivir. Todos los encuentros son, desde el comienzo, des—encuentros.

La trama parece estar siempre evocando un tiempo detenido, ya que el personaje vagabundea por un espacio y una temporalidad donde no solo logra sobrevivir, Es una historia simple y sencilla, saldada en la

rutina del fracaso, donde se encubren todos los secretos, los fantásticos y los terroríficos, los penosos y los esperanzados.

En «El otro cielo», la inteligibilidad, cual espiral de paradojas, va interiorizando las sucesivas imágenes, a través de anécdotas reiterativas, que conducen a un tiempo singular donde reina la indecisión del re-comienzo. Es el tiempo del psicoanálisis: tiempo en espiral, tiempo en torsión.

El texto es una hoja de ruta que va entreabriendo las puertas del universo cortazariano. La adolescencia, la sexualidad, el fantaseo, las mujeres, la fascinación de la muerte, la dificultad y, a la vez, la imperiosa necesidad de amor y amistad van desfilando entre sus líneas.

La singular textura del tiempo y la memoria va diseñando —en una minuciosa descripción de olores y colores, sonidos y emociones—, una impronta donde la voluptuosidad del amor y el goce de los sentidos irrumpen cada tanto. Pero el personaje-narrador va transitando por los avatares de una conciencia desgarrada y abrumada por la culpa inelaborable, frente a la tentación de lo originario. Y, entonces, sumido en el frío espanto de la demasiado cercana disolución del existir, se «fabrica» un «otro cielo» para escapar de ese terrorífico mundo de incesto, locura y muerte.

Las figuras femeninas parecen sostener la «imprescindible escisión» —para este personaje— entre excitación sexual y ternura. La «insuficiencia paterna» es un personaje en sí, que encarna su rol en lo velado

de su negatividad. La función paterna es una entidad esencialmente simbólica, ordenadora de la construcción de la subjetivación.

Summary

This paper is an attempt at the psychoanalytic comprehension of a fascinating literary creation, which tries to go through the gorge of the space “between” both disciplines.

All the story is a search through the mediocrity of a certain way of living, which takes place between banality and the fleeting intensity of passions. It is the story of a life, which in its permanent and indolent flow, summons up the protagonist to be responsible for his passions, his drive to live. Since the very beginning, all the agreements become disagreements.

The plot seems to be continuously evoking a detained time, since the character wanders in a space and temporality where he only manages to survive. It is a plain and simple story, settled in the routine of failure, in which all secrets: whether fantastic or frightful, painful or hopeful become concealed.

In “*The other sky*”, intelligibility, like a spiral of paradoxes, threads its successive images through repetitive anecdotes that lead to a peculiar time, where the indecision of a cyclic beginning reigns. It is the time of psychoanalysis: time in spiral, time in torsion.

The text is a route chart that gradually opens up the doors of Cortazar’s universe. Adolescence, sexuality, fantasy, women, the fascination for death, the difficulty, and at the same time, the

imperious yearning for love and friendship go marching along its lines.

In a meticulous description of odours and colours, sounds and emotions, the peculiar weft of time and memory designs an improptu in which the voluptuosity of love and the joy of the senses break into every now and then. Nevertheless, the narrating-character experiences the vicissitudes of a consciousness torn and overwhelmed by an unelaborate guilt, emerging from the temptation of the archaic. Then, immersed in the cold panic of a “too” close dissolution of existence, he “fabricates” “another sky” to escape from that terrifying world of incest, madness and death.

The feminine figures seem to support the “necessary excision”, — for this character— between sexual excitement and tenderness. “Paternal insufficiency” becomes a character in itself which embodies its role in the void of negativity. The paternal function is an essentially symbolic entity, orderer of subjectivity.

Descriptores: TIEMPO / SEXUALIDAD / ANGUSTIA / MUJER /
LO SINIESTRO

Obras tema: El otro cielo. Julio Cortázar

Las márgenes de la alegría

Joao Guimaraes Rosa

Este es el cuento. Iba un niño con sus tíos, a pasar días en el lugar donde se construía la gran ciudad. Era un viaje inventado en lo feliz; para él se producía como cosa de sueño. Salían todavía a oscuras, el aire fino de olores desconocidos. La madre y el padre venían a llevarlo al aeropuerto. La tía y el tío se encargaban de él, todo justito. El avión era de la Compañía, especial de cuatro asientos, le contestaban todas las preguntas, hasta el piloto conversó con él. El vuelo iba a ser de poco más de dos horas. El niño vibraba en el ánimo, alegre hasta reír para sí mismo confortadito, con un aire de hoja que cae. La vida, a veces, podía rayar en una verdad extraordinaria. Aun abrocharle el cinturón de seguridad se tornaba fuerte caricia, de protección, y luego un nuevo sentido de esperanza: hacia lo no sabido, lo más. Así un crecer y descontenerse —cierto como el acto de respirar— o el de huir hacia el espacio en blanco. El niño.

Y las cosas venían de repente dulcemente, siguiendo armonía previa, bienhechora, en movimientos concordantes: las satisfacciones antes de la conciencia de las necesidades, le daban caramelos, chicles, a elección. Solícito, por bien humorado, el tío le enseñaba cómo reclinar el asiento —bastante que uno apretase la palanca. Su lugar era el de la ventanilla, hacia el móvil mundo. Le entregaban revistas,

para hojear, las que quisiese, hasta un mapa, donde le mostraban los puntos en que ora y ora se estaba, por encima de dónde. El niño las dejaba, harto, sobre las rodillas y espiaba: las nubes de amontonada amabilidad, el azul de sólo aire, aquella claridad a sus anchas, el suelo llano en visión cartográfica, repartido en plantaciones y campos, el verde que se iba hacia amarillos y rojos, y a pardo, y a verde; y, más allá, baja, la montaña. Si hombres, niños, caballos y bueyes: ¿así insectos? Volaban supremamente. El niño, ahora, vivía; su alegría despidiendo todos los rayos. Sentábase, entero, dentro del blando rumor del avión: el buen juguete trabajoso. Aún no había notado que, de verdad, tenía ganas de comer, cuando la tía ya le ofrecía sándwiches. Y le prometía el tío las muchas cosas con que iba a jugar y ver, y hacer, y pasear, apenas llegasen. El niño tenía todo de una vez, y nada, ante la mente. La luz y la larga-larga-larga nube. Llegaban.

II

Mientras, mal vacilaba la mañana. La gran ciudad apenas empezaba a hacerse, en un semiyermo, en el altiplano: la mágica monotonía, los diluidos aires. El campo de aterrizaje estaba a corta distancia de la casa: de madera, sobre estacas, casi penetrando en el monte. El niño veía, vislumbraba. Respiraba mucho. Quería poder ver aun mas vivido —las nuevas tantas cosas— lo que para sus ojos se pronunciaba. La vivienda era pequeña, enseguida se pasaba a la

cocina, y a lo que no era bien el patio, sino un breve claro, de árboles que no pueden adentrarse en la casa. Altas, lianas y orquídeas amarillitas de ellos se cuelgan. De allí ¿podrían salir indios, el jaguar, león, lobos, cazadores? Sólo sonidos. Uno —y otros pájaros— con largos cantos. Eso fue lo que abrió su corazón. ¿Aquellos pajaritos tomaban aguardiente?

¡Señor! Cuando avistó el pavo en el centro del terreno, entre la casa y los árboles del monte. El pavo, imperial, le volvía la espalda para recibir su admiración. Hizo estallar la cola y se infló, haciéndose rueda: el raspar de las alas en el suelo —brusco, rígido—, se proclamó. Glugluteó agitando el abotonado grueso de las rojas carúnculas; la cabeza poseía matices de un azul—claro, raro, de cielo y tángaras; y él, completo, torneado, redondón, todo en esferas y planos, con reflejos de verdes metales en azul—y—negro —el pavo para siempre. ¡Bello, bello! Tenía alguna cosa de calor, poder y flor, un desbordamiento, su ríspida grandeza tronante. Su colorida soberbia. Satisfacía los ojos, era de sonar trompetas. Colérico, erizado, andando, glugluteó otro gluglú. El niño rió, con todo el corazón. Mas sólo entrevió. Ya lo llamaban para el paseo.

III

Iban en *jeep*, iban a donde sería el rancho del Ipé. El niño en lo íntimo se repetía el nombre de cada cosa. El polvo le da albricias. El malvón del campo, los lentiscos. Los adelfos de pelusa. La culebra verde

cruzando la carretera, el árnica; en candelabros pálidos. La aparición angélica de los papagayos. Las pitangas y su gotear. El venado campero: la cola blanca. En pompa, las flores moradas del ñandubay. Lo que el tío hablaba: que aquello estaba «negro de perdices». La tropilla de sariamas, más allá huyendo en fila indio—tras—indio. El par de garzas. Ese paisaje de mucha amplitud que el grande sol alargaba. El *buriti*⁴⁰ a orillas del riachuelo, donde, por un momento, se atascaron. Todas las cosas surgidas del opaco. Se sostenía en ellas su incesante alegría, bajo especie soñadora, bebida, en nuevas creces de amor. Y en su memoria quedaban, en la perfección pura, castillos ya armados. Todo, para a su tiempo ser dado, descubierto, se había hecho primero extraño y desconocido. El estaba en los aires.

Pensaba en el pavo cuando regresaban. Sólo un poco, para no gastar fuera de hora lo caliente de aquel recuerdo, de lo más importante, que estaba guardado para él, en el terrenito de los árboles bravos. Sólo pude tenerlo un instante, ligero, grande, moroso. ¿Habría uno, así, en cada casa, y de uno?

Tenían hambre, servida la comida, se tomaba cerveza. El tío, la tía, los ingenieros. ¿De la sala, no se escuchaba su gallardo regañar, su glugluteo? Esta gran ciudad iba a ser la más elevada del mundo. El abría su abanico, soberbio, en estallido, se inflaba... Mal comió de los postres, el dulce de membrillo, de allí mismo, que se cortaba bonito, el perfume en azúcar y carne de flor. Salió, ávido de reverlo.

40. Buriti: Especie de palmera (*Mauritia Vinífera*) (Buriti).

No vio: inmediatamente. Es el monte que era feo de tan alto. Y— ¿dónde? Sólo unas plumas, restos, en el suelo.

—*Pues, se mató. ¿Mañana no es el cumpleaños del doctor?* Todo perdía la eternidad y la certeza; en un soplo, al instante, se robaban de uno las más bellas cosas. ¿Cómo podían? ¿Por qué tan de repente? Si supiese que así iba a acontecer, por lo menos habría mirado más al pavo —aquel. El pavo su desaparecer en el espacio. Sólo, en el grano nulo de un minuto, el niño recibía en sí un miligramo de muerte. Ya lo buscaban: —*Vamos a donde la gran ciudad va a ser, el lago...*

IV

Se encerraba, grave, en un cansancio y en una renuncia a la curiosidad, para no pasear con el pensamiento. Iba. Tendría vergüenza de hablar del pavo. Quizá no debiera, quizá no estuviese bien tener por causa de él aquel doler, que, de pena, pone y punge disgusto y desengaño. Mas, que lo matase, también le parecía oscuramente un error. Se sentía siempre más cansado. Mal podía con lo que ahora le enseñaban, en la circuntristeza: un horizonte, hombres en el trabajo de terraplenaje, los caminos de cascajo, los vagos árboles, un arroyuelo de aguas cenicientas, los adelfos apenas una planta desteñida, el encantamiento muerto y sin pájaros, el aire lleno de polvo. Su fatiga, de impedida emoción, formaba un miedo secreto: descubría lo posible de otras adversidades en el mundo maquinal; en el hostil espacio; y

que entre la alegría y la desilusión, en la balanza infidelísima, casi nada media. Bajaba la cabecita.

Allí se fabricaba el gran suelo del aeropuerto; transitaban por la extensión las compresoras, carros, cilindros, el ariete machacando con sus dientes de pilón, las embetunadoras. ¿Y cómo habían cortado allá el monte? —la tía preguntó. Le mostraron la derribadora que había también: al frente una lámina espesa parecida al rastrillo, a modo de hacha. ¿Quería ver? Se indicó un árbol: sencillo, sin siquiera notable aspecto, a orillas del área del monte. El hombrecito tractorista tenía una colilla en la boca. La cosa se puso en movimiento. Recta, hasta tarda. El árbol, con poco ramaje en lo alto, fresco, de corteza clara... y fue sólo el golpe: *ruh...* en un instante para allá se cayó, todo, todo. Había flameado tan bello. Sin siquiera poderse recibir con los ojos el cierto —el inaudito choque—, el pulso del golpe. El niño hizo arcadas. Miró al cielo —atónito de azul. Temblaba. El árbol, que había muerto tanto. La limpia esbeltez del tronco y el murmullo inmediato y final de sus ramas —de la parte de nada. Guardó dentro de la piedra.

V

De regreso, no quería salir más al patio; allá estaba una nostalgia abandonada, un incierto remordimiento. El mismo no lo sabía bien. Su pensamiento estaba todavía en la fase jeroglífica. Pero fue, después de cenar y —la no menos espectacular sorpresa— lo vio,

suave inesperado: el pavo, ¡allí estaba! Oh, no. No era el mismo. Más chico, mucho menos. Tenía el coral, la fuerte cola, la barba, el gluglutear, pero faltaba en su emplumada elegancia el aplomo, el englobo, la belleza estirada del primero. Su llegada y presencia, en todo caso, consolaban un poco.

Todo se suavizaba en la tristeza. Hasta el día; es decir: ya el venir de la noche. Pero, el subir de la nochecita es siempre y así sufrido, en toda parte. Salía el silencio de sus guardados. El niño, timorato, se aquietaba con el propio quebranto; en él alguna fuerza trabajaba por echar raíces, por aumentarle el alma.

Mas el pavo avanzaba hasta la orilla del monte. Allí adivinaba — ¿Qué? —Mal se podía ver en el oscurecer. Y era la cabeza degollada del otro, echada a la basura. El niño se dolía y se entusiasmaba.

Pero no: No por simpatía compañera y sentida el pavo hasta allí había venido, cierto, atraído. Lo movía un odio. Empezó a picar, feroz, aquella otra cabeza. El niño no entendía el monte, los más negros árboles eran un montón demasiado: el mundo.

Ya las tinieblas.

Pero, volaba la lucecita verde, viniendo del monte mismo, la primera luciérnaga. Sí, la luciérnaga, sí, ¡era linda! —tan pequeñita en el aire un solo instante, alta, lejana, yéndose. Era, otra vez en cuando, la Alegría.

Un aprendizaje visual

Washington Benavides

*“Yo quiero ser un yacaré
yo quiero hacer un diccionario”**
(en torno a Joao Guimaraes Rosa)

“No me gusta hablar de la infancia. Es un tiempo de cosas buenas, pero siempre con personas mayores molestándole a uno, interviniendo, estropeando los placeres. Recordando los tiempos de niño, veo por allá un exceso de adultos, todos ellos, incluso los más queridos, a manera de soldados y policías del invasor en la patria ocupada. Fui rencoroso y revolucionario permanentemente, entonces. Ya era miope y, ni siquiera yo, nadie lo sabía. Me gustaba estudiar solo y jugar a la geografía. Pero el tiempo bueno de verdad sólo comenzó con la conquista de algún aislamiento, con la seguridad de poder meterme en un cuarto y cerrar la puerta. Echarme en el suelo e imaginar historias, poemas, novelas, poniendo de personajes a todos mis conocidos, mezclando las mejores cosas vistas y oídas. Poner trampas para cazar pájaros y después volver a soltarlos. ¡Qué maravilla! Tirar de las mazorcas como si fuesen los bueyes de una carreta, juguete nostálgico: emparejar una mazorca blanca con otra roja y una yunta de bueyes negros (mazorcas ennegrecidas al fuego).

*. Sobre “Las Márgenes de la Alegría” de Joao Guimaraes Rosa, de “Primeras Historias” (1962)

Encarcelar hormiguitas en islas, que eran piedras puestas en un estanque somero y unidas con palitos para que las hormigas pasasen. Aprovechar un hilito de agua, que venía del lado de las lavanderas y cambiar su curso dos veces al día, en el Danubio o en el San Francisco, o en el Saprakal-lal (viejo nombre inventado), con todas las curvas de los mentados, con las ciudades de las márgenes señaladas con grupos de guijarros, todo esto bajo el vuelo matinal de los papagayos del señor Augusto Matraga, en el corral. Un día tengo que escribir un tratadito de juguetes para niños pacíficos”.

Creo que valió la pena leer este largo pasaje de una de las pocas entrevistas concedidas por el escritor minuano. Y por supuesto que no hay que creerle la afirmación inicial: su obra narrativa y poética está poblada de niños y situaciones infantiles, desde “Sagarana” a su póstumo “Ave-palabra”.

Joao como el Miguelín de “Corpo de baile” fue un niño miope que, de pronto, el mundo feo y opaco se le transforma en un arcoiris viviente por obra de un par de gafas. Pero quiero adelantar acontecimientos y reiteraciones en la narrativa de Rosa: en “Corpo de baile” (1956) colección de novelas breves, y en la inicial: “Manolón y Miguelín”, en el comienzo de la misma, cuando Rosa sitúa el origen de Miguelín ofrece esta anécdota: “Estaba a la vera de una cerca, de un huerto, desde donde un niño-grande le hacía visajes. En aquel huerto había un pavo, que gruñía feroz y hacía la rueda, paseándose, hinchado-hinchado: el pavo era la cosa más vistosa del mundo, importante de repente, como una historia”. La anécdota se cierra con

la agresión del “niñazo grande” a Miguelín (una pedrada) y su madre, llevándolo en brazos grita llorando: “¡Me han matado a mi hijo!”

Creemos más que importante refrescar este antecedente, donde el descubrimiento del ave espléndida se tiñe (se opaca) con la agresión (en este caso) del niño-grande al niño Miguelín. Compárese la misma con la escena del pavo en “Las márgenes de la alegría” del libro de cuentos de 1962.

Saltemos ahora al final de la novela de “Campo Geral”: Miguelín se marcha, tiernamente se despide de los suyos, pero en ese momento ocurre “el milagro”: “de repente, Miguelín se paró frente al médico. Todo temblaba, casi sin valor de decir lo que quería. Por fin, lo dijo. Lo pidió. El médico lo oyó y le hizo gracia. Se quitó los lentes, se los puso en la cara a Miguelín. Y Miguelín miró a todos, con tanta fuerza. Salió allá afuera. Miró los bosques oscuros de encima del cerro, aquí la casa, la cerca de tachuelo y sancayetanos; el cielo, el corral, el huerto; los ojos redondos y los vidrios altos de la mañana. Miró, más lejano, el ganado pastando cerca del pantano, florido de gamonitas, como un algodón. El verde de los buritíes, en la primera vereda. ‘El Mutún era bonito’. Ahora lo sabía. Miró a Manitina, que gustaba de verle con lentes, aplaudía y gritaba: ‘¡A escena Corinta!’ Miró lo redondo de las piedrecitas, debajo del flamboyán. A quien miraba más era a Madre. Drelina era bonita, La Chica, Tomeciño. Sonrió a tío Terés: -‘Tío Terés, usted se parece a Padre...’ Todos lloraban. El médico carraspeó, dijo: -‘No sé, cuando me quito estos lentes, tan

fuertes, hasta se me llenan los ojos de lágrimas...’ Miguelín le entregó los lentes otra vez. Le vino un sollocito...”

El niño acababa de entenderse con el mundo exterior. Creemos que gran parte de esa buscada alianza (ojos: mundo exterior) que campea en la obra del gran narrador minuano responde a ese bloqueo infantil de su miopía. Como una verdadera revancha, Rosa acometerá sobre el mundo exterior con todas las fuerzas de su palabra variopinta, dándose un verdadero festín. El festín del niño a quien se le negó las confituras y cuando puede alcanzarlas corre el peligro de agarrarse un empacho con las mismas. Rosa no se empacha. Con su poder impecable de transmitirnos sensualidades y percepciones, pisará, con avidez de niño, los campos minuanos de su fantasía. El niño recurre a su “alacena imaginaria” como dice Juan Carlos Capo y, efectivamente, se cumple el verso del poeta lakista inglés: “The Child is father of the Man” (“The rainbow” Wordsworth).

Permítaseme citar mi ensayo “Los ZOO y otras prosas de Joao Guimaraes Rosa” (EBO/F.H y C de la Ed. 1993) donde recorrimos, espigando, la animalia dispersa en la obra de Rosa, como forma de vertebrar uno de los principales objetivos del narrador, y que, acaso, pueda llamársele, sencillamente: una lección mágica o un aprendizaje visual. Y esa lección mágica, tan plena en “Las márgenes de la alegría”, se logra ahondando en dos direcciones: una, la cantera biográfica (autobiográfica mejor) en su famosa entrevista al crítico alemán Gunter W. Lorenz, señaló su raíz sertanera y afirmó: “De ahí se concluye que es imposible separar mi biografía de mi obra”. Y

agrega: “¿Sabe una cosa? Nosotros, gente del sertón, somos contadores de historias desde que nacemos. Contar historias forma parte de nuestra sangre, es un don de la cuna que recibimos para el resto de la vida. Desde la infancia convivimos siempre con las historias coloridas contadas por los viejos, como los cuentos infantiles y leyendas, y finalmente crecemos en un mundo que, frecuentemente, nos parece un cuento malo, cruel”.

Cuando afirma “Yo quisiera ser un yacaré del río San Francisco” está planteando su más alto designio: ser el otro, ser lo otro. No captar fielmente el mundo exterior; no hacerlo suyo, como un cazador avezado aspira a alfombrar su sala con la pintada piel de la onza, sino *ser* el mundo exterior, ser el yacaré, que en su mitología personal es un “maestro de metafísica”.

Aunque el cotejo parezca engorroso y aunque (en verdad) muchas cosas los separen, debe recordarse a Jean Arthur Rimbaud en cuanto a ciertas preocupaciones esenciales de Rosa: la búsqueda insaciable de infinito, de la “otra realidad”, esa realidad que el poeta francés intuyó al decir en una de sus cartas: “yo es otro”, adquiere en el minuano formulaciones tales como “La tercera orilla del río”, o la ya nombrada “Yo quisiera ser un yacaré...”

La ambición es inmensa, claro está, y para intentarla (y es la segunda de sus direcciones capitales): “En esa Babilonia de valores espirituales en que vivimos hoy en día, cada autor debe crear su propio diccionario, ninguno escapa a este desafío, so pena de no estar

a la altura de su tarea como escritor...” “el estilo hoy en día tiene forzosamente que ser una creación individual del escritor, porque el material lingüístico, el vocabulario que esté ahí sirve tal vez todavía para prospectos de propaganda y para declaraciones políticas, mas no para la creación artística, de la misma forma que es inservible para la comunicación de verdades humanas”. “Actualmente, un diccionario constituye por sí solo un poema. Piense sólo en su génesis. Cuando tenga cien años, publicaré un libro que será mi novela más importante: un diccionario. Tal vez antes. Será entonces mi autobiografía”.

Se entenderá entonces, después de estas confesiones, tan profundas y campechanas, por qué la obra de Rosa está florecida de neologismos, por qué en “Las márgenes de la alegría” aparece la “circunstristeza”, por qué utiliza las palabras “como dinamismos” al decir del crítico Julio E. Miranda (“Modos, lenguaje y sentido en Gran Serton Veredas, de Joao Guimaraes Rosa”). Dice Miranda: “Para él las palabras no son *cosas*, realidades cerradas con un contenido estático, sino *dinamismos*, posibilidades dinámicas. Se retorna a la primariedad maleable; de ahí las infinitas posibilidades. Las palabras serán sugerencias, perfiles, indicaciones, pistas de algo que se nos va dando poco a poco, casi por sedimentación de frases, algo así como una llovizna. No hay palabras hechas, se las inventa en el acto —¡precisamente en el acto!— se las adapta como piezas preparadas especialmente para cada fragmento del gigantesco mural. Así habrá pájaros volando *ciernecierne*, *arenas granocayendo*, cosas

voltisaltando o se deformarán las palabras a medio camino (de la “fala” regional y la sabiduría del lingüista): “másmente”, “malpresagio”; nuevos verbos: “desquerer”, “desconversar”; repeticiones veloces: “un min minuto”, “supe sabiendo”. Otras veces descompondrá una palabra sobre la marcha, como explicándola o extendiéndola: “Todo era alarma dada, a-las-armas”. Profundización entonces en la cantera personal (llamémosla infancia); ataque de verdadero revolucionario sobre la materia prima del escritor: la palabra. Y como siempre: junto a las veredas o los márgenes, y a veces, claro está, en “la tercera orilla del río” de la creación.

Resumen

Un narrador que pretenda no solamente describir el mundo exterior, sino *ser* el mundo exterior: “Yo quisiera ser un yacaré del Río San Francisco”. Al escribir, volverse lo que fijan sus palabras —su emoción y sus sentidos— del no yo.

Summary

Story teller that intents not only to describe the outside world but to *be* the outside world: “I would like to be an aligator of the San Francisco river”. To turn into what his words describes —his emotions and his senses— of the non-ego.

Descriptores: LITERATURA / PALABRA / LENGUA / MUNDO
EXTERNO

Obras tema:

Las márgenes de la alegría. Joao Guimaraes Rosa

Bibliografía sucinta

1. Joao Guimaraes Rosa, Obras Completas.
2. Antonio Cândido, “O sertao e o Mundo”.
3. M. Cavalcanti Proença, “Trilhas do Grande Sertao”.
4. “Literatura deve ser vida” (un diálogo de Günter W. Lorenz con Guimaraes Rosa) en: “Exposição do novo libro alemao, 1971. Frankfurt am. Maim, Ausstellungsund Mess-GMBH des Bósenvereins.
5. Edna María Fernandes dos Santos, Estudo de metalinguagem natural na obra de G. Rosa, S. Paulo, 1986.
6. Mary Daniel, “Joao Guimaraes Rosa: travesía literaria”, (1968).
7. Nei Leandro de Castro, “Universo e Vocabulario do Grande Sertao”
8. Roberto Schwarz, “A sereia e o desconfiado: Grande Sertao: a *fala*”, Ed. C. Brasileira, Río, 1965.
9. José Carlos Garbuglio, “El mundo mágico de Guimaraes Rosa”, Ed. 13. Aires, 1973.
10. W. Benavidez, “Los ZOO” y otras prosas de J. Guimaraes Rosa”, EBO / F.H. y C.E.; 1993, Mdeo.

El mundo: un montón de más

Marcio de Freitas Giovannetti*

En la 23^{va}. Conferencia Introdutoria, Los caminos de la formación de síntomas, Freud escribe “La creación del reino de la fantasía dentro del alma halla su cabal correspondiente en la institución de “parques naturales”, de “reservas”, allí donde los reclamos de la agricultura, el comercio y la industria amenazan alterar velozmente la faz originaria de la Tierra hasta volverla irreconocible. El parque natural conserva ese antiguo estado que en todos los otros lugares se sacrificó, con pena, a la necesidad objetiva. Ahí tiene permitido pulular y crecer todo lo que quiera hacerlo, aún lo inútil, hasta lo dañino. Una reserva así sustraída del principio de realidad, es también en el alma el reino de la fantasía”.

En “Las márgenes de la alegría” cuento objeto de este panel, Guimarães Rosa trata de un “viaje inventado en lo feliz” hacia el “lugar

*. Psicoanalista. Miembro Titular de la Sociedad Psicoanalítica de S. Pablo. Rua Ceara 155, San Pablo, Brasil. CP 01243-010.

donde se construía la gran ciudad”. En el corto período de un solo día, un largo — largo — largo período en la vida de un Niño, el proceso civilizador es presentado a través de las modificaciones del aspecto original de la tierra, sacrificada para la construcción de la gran ciudad.

De un lado Freud, sobrepasando las márgenes del racionalismo científico positivista del Siglo XIX, penetrando el denso monte, la floresta espesa del sueño de Dora, y descubriendo, a través de las asociaciones libres, la talking cure.

Del otro, Guimaraes Rosa, sobrepasando las márgenes de su idioma natal, hablando también español, francés, italiano, inglés, alemán y con conocimientos suficientes para leer latín, griego clásico, griego moderno, Sueco, dinamarqués, ruso, persa, árabe, japonés, chino, hindú y descubriendo un lenguaje propio en su escritura al mismo tiempo moderna y arcaica. Dos geniales escritores, dos amantes del habla y de la escucha humana. En 1908, cuando Freud publicaba “El creador literario y el fantasear”, nacía Guimaraes Rosa, cuya primera publicación tuvo lugar después de la muerte de Freud. Ambos amaban a Goethe. Guimaraes Rosa, en una de las raras entrevistas concedidas, confesó admirar y venerar la importancia monstruosa y espantosa de Freud. Para G. Rosa, el escritor, el buen escritor es un arquitecto del alma y, como Colón, un descubridor. El conquistador Freud, como él mismo se definiera en carta a Pfister, se ocupó durante toda la vida de la inconquistabilidad de este territorio, el alma, traducible precisamente en sus paradojas: cuanto mas se universaliza en su individualidad, más se particulariza en su universalidad.

Dice Guimaraes Rosa: “...mientras estoy escribiendo, yo traduzco, extraigo de muchos otros idiomas. De eso resultan mis libros, escritos en un idioma propio, mío, y puede deducirse de ahí que no me someto a la tiranía de la gramática y los diccionarios de los otros. La lengua y yo somos una pareja de amantes que juntos procrean apasionadamente”. Los 24 volúmenes de la obra de Freud, su copiosa correspondencia y un incalculable acervo todavía censurado son evidencia de una procreación apasionada...

De cada uno de los dos nace un niño. Dos curiosos niños. Asustado con el crecimiento de la barriga de su madre, el pequeño Hans miraba desde su ventana la vía del ferrocarril y la estación. Comenzó a demarcar el espacio delimitando (“margeando” en el original) territorios transitables e intransitables.

Maravillado con el “azul de solo aire” observado desde su ventanilla del avión, el niño de Guimaraes Rosa se deslumbra con el pavo y con los sonidos del monte y “Señor” “Bello, bello” sólo se hace repetir “en lo íntimo el nombre de cada cosa”. Hasta que en el “grano nulo de un minuto” recibe en sí “un miligramo de muerte”. Entonces, “cerróse, grave, en un cansancio y una renuncia a la curiosidad, para no pasear con el pensamiento”.

“Menor, menos mucho”... “es siempre y sufrido así, en toda parte”.

Sabiendo que inclinar la cabeza es así dolor y sufrimiento para todo hombre, Freud recomendaba el uso del diván para que se pudiese traducir por lo menos un poco del “montón demás” que es el mundo de cada uno.

Dos traductores-creadores, dos intérpretes activos, el analista y el escritor dicen la palabra en tiempos diferentes: el ahora es el tiempo del analista, el futuro y el pasado son los del escritor. Diferentes también son sus espacios, el aquí para uno y el allá para el otro. Si el analista habla para un interlocutor siempre presente, el escritor debe tolerar su ausencia. Si uno está bajo el impacto del exceso que acompaña y desborda cada palabra de su interlocutor, poniendo siempre en crisis su escucha, el otro está bajo el impacto de la insuficiencia, del “menos” que es el signo abstracto y debe recuperar, a través de su arte, toda la vitalidad de la palabra, del idioma. O diciéndolo de otro modo, el problema del analista es la escucha de la palabra en estado naciente, mientras que la del escritor es la escucha de la palabra en su agonía.

Por ser capaz de esas dos escuchas, Freud nos dejó una obra que, mucho más que una serie de conceptos sobre la mente humana, propicia en su lector las posibilidades de pensar desde dentro de su propio pensamiento: la evolución de sus escritos da testimonio de las transformaciones de una vida mucho más que de un desarrollo conceptual progresivo, ajeno a la naturaleza del psicoanálisis. Marginando siempre la tierra incógnita, en un movimiento constante entre lo naciente y lo agónico, sus textos son, por así decir, una “mimesis” de su objeto de estudio, el propio sujeto humano. Es una obra topológica en el sentido de que habla siempre de “un adentro”, desde dentro de sí misma, pero no encerrada en sí misma porque presupone siempre un “otro adentro”, externo a sí misma, con el cual

dialoga todo el tiempo. Básicamente por eso trajo al centro del pensamiento la cuestión de la traducción, de la traductibilidad. Básicamente por eso su importancia espantosa, monstruosa.

Si la filosofía se comprometió desde el comienzo con la idea de una univocidad, de una universalidad, de una traductibilidad sin resto, el proyecto psicoanalítico freudiano se encuentra más próximo del literario, en la medida en que aquello que se propone para pensar son las imperfecciones y las limitaciones de la traductibilidad del lenguaje humano, de la representabilidad de la expresividad. Al fin, ¿no tiene el psicoanálisis su origen en los sueños y los lapsus linguae al mismo tiempo que los recupera como productores y reproductores de conocimientos?

J. Derrida (¹) afirma en un entrevista: “Siempre intenté señalar que en el exacto momento en que, por ejemplo, un poeta afirma la intraductibilidad de eso que escribe, la imposibilidad de alterar su forma, al mismo tiempo él solicita su traducción, o sea, la prueba poética de la lengua (y de un cierto modo la experiencia de la lengua es siempre poética); al mismo tiempo rechaza y exige su traducción”. ¿No es de esa misma paradoja que trata el psicoanálisis, al tomar en cuenta todas las traducciones en cada nivel que va desde la representación primera de cada individuo hasta la comunicación de su habla para el analista, y de esta hasta la escucha posible? ¿No es esta la paradoja señalada por Freud al decir que todo síntoma es al mismo tiempo, rechazo y realización de deseo?

Más importante que la percepción de esta paradoja es lo que de ella hacemos y lo que con ella hacemos en nuestra práctica diaria. Si el psicoanalista toma lugar juiciosamente (“justinamente” en el original) en su sillón, amparado en la seguridad del conocimiento de sus maestros y de la ideología formadora de su identidad, apenas sobrevuela su actividad en la mejor de las hipótesis, o bien, en la peor de ellas, tomado por ímpetus civilizadores y desarrollistas, empieza a “picar, feroz” la otra cabeza presente en su diván. Munido de urgencias técnicas y teóricas, en nombre de una actitud de progreso científico, él utiliza su escucha y su habla, su herramienta de trabajo, más para lo que ella no es —destrucción depredatoria de los oscuros montes— que para aquello que sí es: la posibilidad de dialogar con el otro sobre el montón demás que es el mundo.

Tampoco hacer conciente lo inconciente es el oficio psicoanalítico, ya que hay tantas traducciones simultáneas de uno y de otro, como testimonian los propios escritos de Freud. Con sus deslizamientos y condensaciones constantes, en un perpetuo rehacerse. Se trata más de poner a prueba los recursos representacionales y expresivos de cada uno de los dos comprometidos, intentando expandir los límites, los márgenes de traductibilidad, en un encuentro y en una confrontación con la lengua extranjera y con la propia lengua, lo que sin duda puede aumentar el área de contacto con lo externo, pero también aumenta y preserva el espacio privado, el más íntimo, el que resiste a la traducción.

Guimaraes Rosa a través de su escritura singular donde cohabitan lo arcaico y lo nuevo, inicia su cuento “Las márgenes de la alegría”, con la frase “Esta es la historia”, denunciadora de la esencial naturaleza del habla: servir de inscripción para la historia al mismo tiempo en que la hace. En *ese* sentido es una escritura sintomática, en el sentido freudiano mayor de síntoma. De la misma forma, la palabra del psicoanalista es eficaz cuando es sintomática de su nuevo redescubrir de la teoría originaria. Sólo así, se puede dar “otra vez en cuando” en nuestro consultorio un encuentro psicoanalítico. Como se dio entre Freud y Dora.

Traducción: Laura Veríssimo de Posadas

Resumen

El autor, a partir del cuento “Las márgenes de la alegría” de Guimaraes Rosa, va tejiendo un paralelismo entre el texto freudiano y la captación intuitiva de la condición humana que tienen los grandes escritores.

Resalta la capacidad de escucha del analista en condiciones ideales, contraponiéndola a una escucha viciosa, estrecha y cómoda del analista identificado con el saber.

Diferencia también la situación del analista involucrado con la palabra en “status nascendi”, de aquella del escritor involucrado con la palabra en su estado agónico. El primero teniendo que

desvincularse del “exceso de vida de la palabra naciente para poder escucharla y el segundo teniendo que proveer a la palabra de la vida necesaria para que ella constituya un texto creativo.

Summary

The author finds in Guimaraes Rosa’s short story “As margens da alegria” a natural space to draw parallels between freudian texts and the intuitive apprehension of human condition found in the works of great writers.

It’s given special emphasis to the analyst listening in ideal conditions vis a vis a vicious listening —narrow and accomodated— found when the analyst is identified with official or existing knowledge.

The paper follows diffeareling the listening of analyst involved with words while being born from the writing that deals with words in agonic state. While the analyst avoids the excess of meaning present in the spoken word, the writer has to give life and meaning to the words in order to produce creative texts.

Descriptores: LITERATURA / PALABRA / LENGUA /
FANTASIA / OBJETIVO TERAPÉUTICO /
INTERACCIÓN COMUNICATIVA.

Obras tema: Las márgenes de la alegría. Joao Guimaraes Rosa

Bibliografía

1. Derrida, J: “Liminares do contemporáneo, entrevistas”, Ed. Escuta, 1993, p.23.
2. Freud, S: “Conferencias introductorias sobre psicoanálisis” S.E. XVI, p.434
3. Freud, S: “Fragmentos de análisis de un caso de histeria” S.E.VII
4. Giovannetti, M: “Textos fundadores y contexto originario: una singular trama cultural”, en Temas de Psicoanálisis, vol. 18, 1992.
5. Giovannetti, M: “A voz do ausente: considerações sobre a escrita psicoanalítica”, a ser publicado por la Revista latinoamericana de psicoanálisis.
6. Rosa, J.G: “As margens da alegria”, in Primeras Estorias José Olympo Editoria, R. de Janeiro, 1962.
7. Rosa, J.G: “Literatura e Vida”, in Arte em revista, Kairós Livraria e Editora Ltda, S. Paulo, 1972, I-2.

Los frutos venenosos

Juan Carlos Capo*

Estas líneas arrastran reflexiones que tiran, ya de una rienda psicoanalítica, ya de una rienda literaria, siguiendo, como el niño del cuento de Guimarães Rosa en que se inspiran, un rastro de “*cosa de sueño*”, hacia lo “*no sabido,*” hacia “*lo más*”.

Uno de los agonistas de esta fábula, un pavo real, resume, de modo óptimo, el encantamiento surgido de los recuerdos de infancia. Recuerdos *sobre la infancia*, como puntualizara Freud. [Sobre los recuerdos encubridores, (Über Deckerinnerungen, 1899)]. Recuerdos sobre la infancia que en este caso se presentan en una panoplia compuesta de olores, imágenes, sonidos, satisfacciones colmadas, antes si quiera de haberse sentido como necesidades.

El ave se convierte en objeto de destino prosaico, comestible y patético sin perder, no obstante, lo inefable de un hechizo ubérrimo en sueños. La visible fascinación es también adecuada cifra para un lector-psicoanalista que podrá encontrar, a poco de proponérselo, referencias clínicas familiares a su práctica.

Pienso en las relaciones duales que las redes familiares incuban, en la fenomenología del amor en su faz de cautiverio y tortura; en la angustia laberíntica que promueve puestas en escena perversas

*. Miembro Titular APU. Soca 1395, apto. 901. CP 11600.

(Koolhaas, citado por Pascale, Montevideo, 1994), en las evocaciones escatológicas de las reminiscencias del goce nostálgico, trampa que cortocircuita un deseo posible.

La sombra de la augusta ave del Paraíso asoma por detrás de estas formaciones clínicas apenas bocetadas.

En el cuento, además, la regla áurea de la carpintería estética del autor ajusta a golpes de escoplo temporal, una memoria autobiográfica ficticia trasmutada en hermosa gema que supera el encierro nostálgico del recuerdo fetichizado.

La mínima anécdota descorre la cortina sobre un mundo en que se siente el deseo correr, jadear y respirar a pleno pulmón. Sopla allí un purificado aire nietzscheano en su raíz de altura.

Un niño es llevado por sus tíos a una selva del altiplano. Hay un proyecto de civilización ganándole terreno a la naturaleza. Hay un desmonte de árboles para construir un aeropuerto, el inminente arribo de nuevos pobladores, y la erección de una ciudad. Novísimos instrumentos todos que se dan a ver a los hurgadores ojos de un pequeño curioso infatigable. Y desfilan ante su febril mirada el trajín de la Compañía: el avión, el mapa, la plantación, *el jeep* de los ingenieros embistiendo la floresta con carros, dientes de pilón, cilindros, y una derrumbadora de lámina talando los muros de árboles en pos del corazón de la selva.

En el centro de *ese* mundo en agraz está el ave con su plumaje negro verdoso, sus visos cobrizos y su cabeza desnuda cubierta de

carúnculas rojas y cresta eréctil, un ser extraño “*con reflejos de verdes metales en azul- y-negro*”, animado de colorida soberbia.

El niño, “*tenía todo de una vez*”, “*estaba en los aires*”, desbordado de incesante alegría.

Peregrina cuadrilla formada por un árbol talado, un ave devorada y un chico recién arribado a “*la circuntristeza*”: Niño cansado ahora, grave, ya no más curioso niño. Árbol, ave y pequeño explorador tienen desde entonces más de una cosa en común: primero su descontentión hecha de cólera y erizamientos por una común condición de seres animados, esbeltos, glugluteantes. Agrupación vicaria de masas con un único destino: su devoración inexorable por la peste de la invasora ciudad, por los trazos cenicientos de los arroyuelos garabateando las páginas en blanco de la selva virgen.

El mundo y sus cascajos: ... “*el encantamiento muerto y sin pájaros, el aire lleno de polvo*”.

La alacena imaginaria del niño, o, mejor, del adulto hijo de aquel [“*The Child is father of the Man*”, Wordsworth, *The rainbow*] acabarán por mostrarle que de los perfumados alimentos terrestres en aquellas primeras mañanas del mundo, de aquellos alimentos, hoy ya no queda más. (Freud, “*La interpretación de los sueños*”, *Die Traumdeutung*, 1900).

[O quizás, mejor, sólo queda *esto*: la acción de escribir la crónica de una no tan pequeña aventura en un intento frustrado por hacer efectivo el recobramiento de una parcela de vida perdida].

Los adelfos que Camus veía crecer en su Argelia natal, aquellos arbustos parecidos al laurel, de flores rojizas o purpúreas y frutos engañosos son conocidos como plantas de la mentira, quizás por los frutos venenosos que ofrecen al paseante. A esos adelfos Guimaraes les concede un lugar en la narración y los caracteriza como “*plantas de pelusa*” primero,

“*iplantas desteñidas*” sobre el final. Detrás de esas opacidades podemos imaginar la presencia de pasiones embaucantes, la pérdida de la curiosidad así como un interminable y mortal cansancio.

Y también los vuelos ilusorios de la Alegría alejándose de nuestro lado, tal vez del todo, tal vez para siempre.

Realidades de dimensión pirandelliana —*así es si así os parece*— que el mundo de la literatura y el psicoanálisis revelan sin cesar a poco que se *piense en ello*.

Resumen

El autor procura espigar los hallazgos literarios que más se pudieran conjugar con los referentes psicoanalíticos, sin caer en la decodificación. En tal sentido privilegia la conquista de la selva, la muerte del animal y el arribo definitivo del pequeño explorador a la “*circuntristeza*”. Los frutos venenosos tienen que ver con los adelfos a los que Guimaraes Rosa da un lugar en el relato, referencia simbólica de la siempre engañosa apelación trascendental a una verdad absoluta.

Summary

The author intends to glean the literary findings which could best match the psychoanalytical signals, trying not to incur into the decodification.

In this sense, the author favors the conquest of the jungle, the death of the animal and the final arrival of the small explorer to “circumsadness”.

The poisonous fruit are connected with the rosebays which Guimaraes Rosa mentions in the story, as the symbolic reference of the usual misleading trascendental appeal to an absolute truth.

Descriptores: LITERATURA / SIMBIOSIS / MEMORIA /
ANGUSTIA

Obras tema: Las márgenes de la alegría. Joao Guimaraes Rosa.

Construcción del niño mítico⁴¹

Marta Labraga de Mirza⁴²

“Recordando los tiempos de niño, veo por allá un exceso de adultos... el tiempo bueno de verdad sólo comenzó con algún aislamiento... Echarme en el suelo e imaginar historias, poemas, novelas poniendo de personajes a todos mis conocidos, mezclando las mejores cosas vistas y oídas” Joao Guimaraes Rosa.⁴³

“Las fantasías se generan por una conjunción inconsciente entre vivencias y cosas oídas”.

Sigmund Freud⁴⁴

“To hear with (the) eyes belongs to love’s fine wit”

Shakespeare Sonnets (XXIII)⁴⁵

41. Sobre el cuento “Las márgenes de la alegría” en “Primeras historias” (1962) de Joao

42. Miembro Asociado APU. Libertad 2489 ap. 903. Montevideo. C.P. 11.300.

43. Citado por Renard Pérez en “Em memoria de Joao Guimaraes Rosa”, Lavraria José Olympio Editora. Retomado por Jorge Albistur en “Guimaraens Rosa. Análisis de cuatro cuentos”. Montevideo, Banda Oriental, 1978 y por W. Benavides en Prólogo a *Con el vaquero Mariano* de Guimaraens Rosa. Montevideo, Banda Oriental, 1979.

44. Manuscrito M, Carta 63 a Fliess. O.C. Tomo II. Amorrortu.

45. “Oír con los ojos es propio del más agudo ingenio del amor”. Soneto XXIII en *The complete works of William Shakespeare*. New York, Avenell Books, 1975.

Las frases en espejo que funcionan como epígrafe de este trabajo y que surgieron de su escritura intentan introducir un punto de articulación, evocado por el cuento, entre el fantasear para un narrador-poeta y la reflexión del psicoanálisis sobre las fantasías. Estos restos de “cosas vistas y oídas”, en la apretada red de imágenes del relato, sostienen la construcción de un “niño mítico” que se nos presenta como homólogo al que pueden crear paciente y analista desde el “a posteriori” del adulto en la historia de un análisis.

La aventura del conocimiento del niño-protagonista, se despliega “hacia lo no sabido, lo más” en un espacio-tiempo que evoca las dimensiones del sueño y del inconsciente, dualismos, oposiciones y simultaneidades: un día —una vida— (del alba a la noche), el vasto y claro mundo haciéndose por y ante su mirada curiosa y viajera (“El niño tenía todo de una vez y nada ante la mente”); y en el final del relato un rincón en tinieblas donde sólo se ve por un “instante”, “yéndose”, “la lucecita de una luciérnaga” (“Vagalume... vagalume... tao pequenino”), porque después de la vivencia de la pérdida sólo resta esa metáfora de la alegría acotada por el “encantamiento muerto”.

Siguiendo el paradigma de los cuentos populares: “Juan salió al campo y vio la maravilla”,⁴⁶ esquema que encierra las semejanzas estructurales de todas las formas de narración, el relato formula un

46. Cf. Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*, 1928.

tiempo originario, la ficción de un mundo de plenitud en que el niño sale a la aventura a lo que ha de advenirle, para descubrir la maravilla, como conjunción de la belleza y el horror y descubrirse atravesando la experiencia de la muerte y el desencanto.

El cuento aparece como el resto de un viaje del ver y del oír: “El niño veía, vislumbraba... quería poder ver aún más vívido...”. Ese tránsito poético nos permite recorrer en su imaginario condensado algo que nos evoca los márgenes (límites y sendas) de la poiesis del acto analítico mismo. Su alcance simbólico depende, justamente, de los efectos que provoca en nosotros, como lectores, este texto que pone “en escena” la condición huidiza del sujeto, el proceso doloroso de la subjetivación, la experiencia de la pérdida.

Su singularidad consiste en evocar un tiempo lógico de la estructuración del sujeto psíquico cuando, reinando las teorías sexuales infantiles, el mundo aparece en vertical, con “ímpetu de altura” irguiéndose como la ciudad adonde iban, (“sería la más elevada del mundo”) desplegándose desde el suelo según la lógica binaria del primado fálico.

El hilo conductor del relato es la mirada del narrador que adopta la perspectiva del niño, y que construye junto al lector al *sujeto del texto* situándolo en tres momentos que funcionan como ejes de la narración:

a) el deslumbramiento del protagonista en su viaje “inventado en lo feliz”, “como cosa de sueño”, en un mundo de claridad y armonía donde “las satisfacciones venían antes de la conciencia de las nece-

sidades”, espacio-tiempo mítico edénico que alcanza su ‘margen’ y culminación con la visión del pavo imperial.

- b) el impacto de la ausencia y la muerte ante la falta del pavo y la caída del árbol que lo confrontan con la “pérdida de la eternidad y la certeza” (la castración).
- c) la visión de otro pavo que picotea ferozmente en la basura la cabeza cortada del primero (el descubrimiento del odio al semejante).

Al modo en que a veces y en momentos privilegiados de un análisis surgen en su hipernitidez los recuerdos encubridores, aparece la presentación del “pavo imperial”, imagen condensada de poder y belleza:

“El pavo, imperial, le volvía la espalda para recibir su admiración. Hizo estallar la cola y se infló haciéndose rueda: el raspar de las alas en el suelo-brusco, rígido se proclamó. Glugluteó agitando el abotonado grueso de las rojas carúnculas; la cabeza poseía matices de un azul claro, raro, de cielo y tángaras; y él, completo, torneado, redondón... El pavo para siempre. ¡Bello! ¡Bello! Tenía una cosa de color, poder y flor, un desbordamiento. Su ríspida grandeza tronante. Su colorida soberbia. Satisfacía los ojos. Era de sonar trompetas... Glugluteó otro gluglú. El niño rió con todo el corazón. Mas sólo entrevió”.⁴⁷

⁴⁷. “O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiraçao. Estalara a cauda,e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chao-brusco, rijo-se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de

Desde su poliglotismo y creatividad poética el lenguaje de Guimaraes Rosa desafía los límites del discurso convencional con estos desarrollos de onomatopeyas, sinestesias, neologismos y homofonías, en un “desbordamiento” (transbordamento) peculiar que caracteriza su estilo. En esta polifonía asistimos a una verdadera autonomía del significante y a la determinación del significado por el juego de los significantes, que las traducciones no alcanzan a revelar. Como en toda traducción aparecen aquí las huellas que ella deja, sus ‘defectos’, y la lectura del original provoca en nosotros ‘efectos’ diferentes. Escuchamos la materia fónica y rítmica del lenguaje que sostiene y nos descubre la relación íntima entre la imagen del pavo y el deslumbrado yo infantil. Movimiento de ida y vuelta entre uno y otro,

“O Peru imperial... Grugulejou... gruziou outro gluglo”

“O Menino riu... Mas só bis-viú”

en una construcción paralelística que los vuelve equivalentes, una creación del otro en el juego especular sostenido por el encadenamiento significativo de las vocales “ou” “iu”.⁴⁸

bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e çle, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto-o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento... Sua rispida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, groziou outro glugo. O Menino riu, com todo o coração. Mas só bis-viu.”

48. El rostro enigmático de la transferencia analítica también es un problema de traducción; movimiento continuo entre fidelidad e infidelidad a los movimientos del discurso rescatados en la escucha.

En esta escena del descubrimiento del pavo, el niño “sólo entrevió”. Ella muestra en su fugacidad la captura imaginaria del personaje que encuentra en el pavo-espejo la imagen de su yo en expansión, engañoso y engañado, ¿correlato del narcisismo fálico infantil? En la potenciación de sexualidad y narcisismo el tiempo queda abolido por un instante, “El pavo para siempre. ¡Bello! ¡Bello!” (“A thing of beauty is a joy for ever”, Keats⁴⁹) para ser recuperado en la memoria. Y lo que el tiempo y la vida destruyen en lo real queda rescatado en la concentración del texto poético.

Entre el primero y el segundo momento, rehaciendo el mito adánico, el niño pasa de lo uno máximo, a la multiplicidad, repitiendo “en lo íntimo” el nombre de cada cosa. Esa alegría “bajo especie soñadora”, (que sugiere el “sub species aeternitatis”) creencia e ilusión de lo infantil, aparece presentada para ser derrumbada.

Desde una escucha-lectura analítica elijo una frase como clave del relato que retorna la memoria de la experiencia vivida y revela en su sintaxis la denuncia de su irrealidad y el anuncio de la pérdida:

“Y en su memoria quedaban, en la perfección pura, castillos ya armados. Todo, para a su tiempo ser dado descubierto, se había hecho primero extraño y desconocido. El estaba en los aires”.

En la discursividad del narrador aparece una distorsión del lenguaje convencional, de la frase hecha: “armar castillos en el aire”. Junto con

49. “Endymion, Book I.

esta dislocación el estilo del narrador crea un indicio del final: desde los “castillos ya armados”, de la perfección a la fragilidad. Revelación de lo latente en el discurso manifiesto, tal como ocurre en la práctica analítica. El párrafo entero funciona como una formación del inconsciente donde a modo de transacción aparece la grandiosidad del deseo y la imposibilidad de su realización. Toda alegría humana surge como “castillos en el aire”. Al aparecer escindida, la frase queda depurada de la estereotipia, del cliché porque está atravesada en su misma estructura sintáctica por el juego de la presencia y la ausencia, lo conocido y lo desconocido, el recuerdo ensamblando vivencias, olvidando y recuperando experiencias. El autor explora la fugacidad de lo humano y la creatividad de la realidad psíquica, ensamblaje y reestructura de fantasías y percepciones en los momentos de mundo en ciernes de “lo niño” encarnado en el estilo recortado de un memorioso.

El efecto de hallazgo en mi lectura no trata de sostener la intencionalidad del autor sino por el contrario subrayar que algo del orden de lo nuevo, no formulado se produce en el acto de la lectura como producción de sentido del texto mismo al modo en que hallazgos así pueden irrumpir en el acto psicoanalítico. Como lector construyo en mi escucha la situación fugaz de surgimiento del sujeto fundido a su objeto, aparición y desaparición conjunta. Antes que la narración lo desarrolle podemos captar la ignorancia, el desconocimiento y el engaño de la “perfección pura” y auguramos, intuyéndola, la caída y la desilusión del protagonista.

A partir de la no visión del pavo y de la respuesta del mundo adulto, se mató”, el relato capta ese momento de sideración y de sorpresa extrema del niño que instaura abruptamente para él la finitud y la caída de toda certeza, la pérdida del “para siempre”, (“Solo, en el grano nulo de un minuto el niño recibía en sí un miligramo de muerte”) en una recuperación violenta a través del duelo,⁵⁰ del impacto de todas las pérdidas-separaciones anteriores, que la desmentida infantil quiso cubrir de armonía:

“Se encerraba grave en un cansancio y en una renuncia a la curiosidad> para no pasear con el pensamiento. Iba.

Tendría vergüenza de hablar del pavo. Quizás no debiera, quizás no estuviese bien tener por causa de él aquél doler; que de pena, pone y punge disgusto y desengaño. Más que lo matasen también le parecía oscuramente un error. Se sentía siempre más cansado. Mal podía con lo que ahora le enseñaban en la circuntristeza”.

Ese oscuro “error” de la muerte (del animal) es la experiencia desencadenante de esa “circuntristeza” que nos hace recordar una vivencia análoga en el niño protagonista de “Lloverá siempre” de Carlos Denis Molina:

50. Freud en “La transitoriedad” (1916) dice: “el duelo es un gran enigma, uno de aquellos fenómenos que uno no explica en sí mismos, pero a los cuales reconduce otras cosas oscuras.” Amorrortu Tomo XIV página

*“Y la vaca muerta quedó allí abriendo para el niño una puerta al paso de lo desconocido. Se hallaban haciendo el camino de vuelta cuando cruzó un ferrocarril a una velocidad increíble, como nunca; pero la vaca muerta estaba hundida en el fondo de todas las cosas”.*⁵¹

La amenaza de la muerte, la experiencia de los límites, de la castración, se constituye, sin embargo, encarnadamente sólo en un segundo momento, el “después” construye el “antes”. El árbol derribado, esta segunda muerte, re significa la primera, la *significa* como tal. Es en el a posteriori cuando se concreta en su cuerpo el saber-sabor de la muerte: “el niño hizo arcadas... Temblaba”. Un saber que “no tiene figura de sujeto”, como dice Nasio, un saber de nadie.

Las dos escenas, la no vista pero sí oída —“se mató”— que alude a la muerte del pavo, y la visión del tronco hachado del árbol, configuran una imaginarización de la constitución misma del suceso traumático por après-coup que necesita de dos tiempos. El niño queda “atónito” y como el árbol “de la parte de nada” como convertido en piedra (Cf. Freud, “La cabeza de Medusa”). En el tercer momento el relato anuda una nueva experiencia de violencia que sacude la “fase jeroglífica” en que se encontraba su pensamiento: el movimiento del odio al semejante queda todavía fuera del alcance de su comprensión: el mundo es “un montón” que lo desborda.

51. Carlos Denis Molina, “Lloverá siempre”. Montevideo, Arca, 1967, (1ª. ed. Asir, 1953), p. 15.

El relato atraviesa los dualismos y las oposiciones más violentas, desde la fantasía de la omnivisión, la altura y la claridad, hasta las tinieblas, la circuntristeza”, el “encantamiento muerto”, frente a la ausencia, la castración, la muerte y el odio. ¿Peripecia mítica donde podemos reconocer en el niño a los tres rostros de Narciso, Edipo y Caín?

Es en el final “Era, otra vez en cuando, la alegría” donde aparece algo de ese “pormenor de ausencia”⁵² con que Guimaraes alude a la muerte; esas márgenes de dolor y alegría que construyen al mismo tiempo las márgenes del sujeto.

Resumen

El trabajo recorre la estructura de fantasías e imágenes del relato presentados bajo la forma de una aventura del conocimiento del niño protagonista. La construcción de este niño mítico se piensa homóloga a la figuración del “niño” que paciente y analista pueden crear desde el a posteriori del adulto en la historia de un análisis.

Siguiendo el paradigma de los cuentos populares, la narración se inicia con un tiempo originario en que el niño sale a la aventura del mundo para descubrir la conjunción de la belleza y el horror, el deslumbramiento y el dolor atravesando la experiencia de la muerte y el desencanto, en una imaginarización con dimensión simbólica de la

52. En un discurso pronunciado en la Academia Brasileira de Letras Guimaraes Rosa evocó a un académico fallecido diciendo: “De repente murió: que es cuando un hombre llega entero, pronto de sus propias profundidades. Se pasó para el otro lado. La gente muere para probar que vivió. Pero ¿qué es el pormenor de ausencia? Las personas no mueren. Quedan encantadas.” (Citado por Jorge Albistur, ob. cit. p. 7).

experiencia de los límites. La peripecia mítica del protagonista se enlaza a los rostros de Narciso, Edipo y Caín.

Se estudian pasajes de la narración desde una escucha-lectura psicoanalítica que recoge el juego de los significantes, las rupturas de la sintaxis, las homofonías, distorsiones y dislocamientos del lenguaje habitual reproduciendo verdaderas formaciones del inconsciente, atendiendo a la compleja relación entre el escritor y el lector.

Summary

This paper goes through the structure of fantasies and images of the tale showed as the adventure of knowledge of a child, who is the hero of the tale.

The construction of this mythical child is thought homologous to the design of the “child” created by both patient and analyst from the “après coup” of the adult in the history of an analysis.

Following the paradigma of the folk tales the story begins with a primary time when the child goes out to the world's adventure to discover the association between beauty and horror, fascination and pain going through the experience of death and disillusion; an imaginative of the symbolic dimension of the limits's experience. The mythical peripetia of the hero is linked to the faces of Narcisse, Oedipus and Cain.

The author works from a psychoanalytical reading-listening gathering the signifiers play, the fracture of the syntax, the homophonies, neolo-

gisms and the distortions of the ordinary language reproducing real formations of the unconscious, regarding complex interplay between writer and reader.

Descriptores:

FANTASMA / SUJETO / TIEMPO LÓGICO / REGISTRO

IMAGINARIO.

Obras tema: Las márgenes de la alegría. Joao Guimaraes Rosa.

Las Márgenes de la Alegría Una épica de la emoción

Beatriz de León de Bernardi*

“Este es el cuento” comienza Guimarães Rosa. Pero, ¿de qué cuento se trata? ¿Cuál es la verdadera historia?

Marta Labraga se ha referido a la dimensión mítica presente en todo cuento, que al decir de Propp se expresa en la voz popular: “Juan sale al mundo y ve la maravilla”. La morfología del cuento tradicional se inicia con un momento de ruptura con un orden anterior, el enfrentamiento a las pruebas de la realidad y el desenlace. Esta estructura implicará, a mi juicio, una dimensión épica.

Pero en este caso la aventura —que en la épica antigua y medieval consistía en la puesta a prueba de la areté heroica— se transforma en la aventura del conocimiento y la transformación del mundo.

Iba un niño al lugar “donde se construía la gran ciudad”.

El relato puede ser escuchado, entonces, como metáfora de la problemática fáustica más afín a nuestro tiempo. Pero a la vez nos encontramos con un cambio de tono (¿quizás menor?) en relación al clima trágico o épico. El carácter breve y por momentos anecdótico acerca el relato a nuestra realidad más cotidiana: los contactos familiares, la posibilidad de un viaje, el cumpleaños del Doctor, la descripción de la rutina diaria...

*. Miembro Titular APU. Santiago Vázquez 1142. GP 11300. Montevideo, Uruguay.

Sin embargo, la progresión del movimiento narrativo va develando un tema no tan menor: el del enfrentamiento con los límites propios y de la condición humana. Aunque ya no se tratará de la “hybris” de la tragedia o la épica clásicas sino que el límite se impone frente al impulso de conocer y dominar reconstruyendo el mundo y el espacio. El despliegue de la ciudad concuerda con el “estallido” del ave: “Esta gran ciudad iba a ser la más elevada del mundo. El (ave) abría su abanico soberbio, en estallido, se inflaba”... Imagen doble la de la ciudad y la del animal que alude a la identificación narcisista del niño con la expansión colectiva.

La perspectiva psicoanalítica podría aportar al estudio de este cuento variados significados.⁵³ A mi juicio el aspecto más relevante de esta breve historia es que en la misma se despliega, valga la paradoja, una épica de la emoción. En efecto el movimiento narrativo estará al servicio de la descripción de las vicisitudes y los límites de una emoción: la alegría. Y la aventura del conocimiento y dominio del “afuera” queda subsumida en la del descubrimiento de las propias emociones por parte del niño. Y esto está planteado desde el inicio.

53. Así el cuento podría ser entendido como la descripción condensada de la vivencia de crecimiento y separación de un niño en su pasaje a la pubertad y a la adultez, o como una metáfora del crecimiento psíquico. Los temas psicoanalíticos se van desgranando: el narcisismo fusional y sus transformaciones, el asomo a la vivencia amenazante del tiempo, la pérdida y la muerte, lo cual no puede dejar de aludir en forma directa a la representación de la castración (como en los sueños infantiles donde contenido manifiesto y latente quedan muy próximos). Esta vivencia podría ser inferida y pensada en sus múltiples significados, como límite al narcisismo imaginario, en su carácter simbólico y estructurante, en su referencia a la sexualidad...y como límite al impulso de dominio “civilizador” del mundo circundante.

La imagen de “las márgenes” introduce el cuento. La creación metafórica omite el trasfondo temático: el río como representación del torrente emocional. Se deja atrás el peso filosófico y religioso de la metáfora de Manrique, para destacar un matiz: el de las “márgenes”. Esta imagen que alude a los contornos del agua en movimiento, da la idea de un continuum con sus diferentes gradientes cualitativos, como las variaciones de las márgenes de un río en sus distintas horas. Como en un diapasón el autor ubica el tema: los límites (variables, imprecisos, borrosos) de la alegría, lo cual implicará en sus bordes, su contraparte, la tristeza.

Es la emoción que genera la acción “Era un viaje inventado en lo feliz...” Y la historia se desarrollará entonces entre dos imágenes: la de la “alegría despidiendo todos sus rayos” y la imagen final de la “luciérnaga” evasiva. La aventura consistirá en el enfrentamiento a la vivencia del límite como ausencia, muerte y destrucción. Advienen las pruebas de la realidad (la desaparición del animal, reforzada por el corte del árbol que “había flameado tan bello”) que desencadenan la transformación subjetiva de los afectos en el niño. El desencanto surgirá bruscamente anunciado en la ominosa presencia de los adelfos. Se pasará de la luz y el movimiento expansivos a “lo opaco” y a la inmovilidad: la “fatiga”, “bajaba su cabecita”. Aquí también se da un movimiento en gradiente, que va desde la “circunstristeza”, el desencanto que impide la emoción alegre y forma “un miedo secreto:..”, a la descarga somática y el desentendimiento. “El niño

hizo arcadas” “Su pensamiento estaba aún en la etapa jeroglífica”. El proceso culmina con el descubrimiento del odio.

El periplo de la emoción o el afecto se ha abordado desde diferentes enfoques en psicoanálisis.⁵⁴ Pero si es cierto que Freud distinguió los aspectos cualitativos, que aparecen a la subjetividad, de los aspectos cuantitativos, (cantidad de energía pulsional (Freud 8. 1915), ha sido descuidada —como señalara Rycroft en 1956— la elaboración de una teoría del afecto en la interrelación analítica. Sabemos que la captación de los afectos del paciente y del propio analista resultan una pista importante en la detección de significados inconcientes. Pero sabemos también de la dificultad de describir su cualidad durante la sesión. Quizás esta dificultad provenga del tipo de fenómeno con los que nos encontramos. Ahumada (1991), citando a Bateson (1973) y a Richfield (1954), ha señalado, cómo en la sesión operan códigos analógicos, icónicos (acciones, gestos) y categorías continuas, diferentes a las categorías lógicas, binarias (códigos verbales) discontinuas. El carácter vivencial, emocional de muchas de las experiencias analíticas hace que sólo sea posible referirse a ellas ostensivamente. La interpretación permitiría formular algo de lo que ocurre, de lo que se presenta en toda su actualidad. Así mismo Melshon (1989) ha destacado el carácter “presentativo” de las vivencias analíticas. Pero a mi modo de ver la cualidad de ciertos

54. En el pensamiento kleiniano el pasaje de la manía a la posición depresiva con el descubrimiento del objeto total, la ambivalencia propia y el impulso reparador; en Freud la investigación sobre los destinos de la representación y el afecto relacionadas a los diferentes mecanismos defensivos (represión y transformación en lo contrario); en Lacan la integración de los tres registros donde lo imaginario se enlaza con el registro de lo simbólico; la escuela de P. Marty que investiga la relación del afecto con la representación y con la descarga somática etc.

afectos en la sesión se presenta no solamente a través de expresiones icónicas, sino que surge especialmente en las imágenes hiperintensas de los sueños, de las fantasías, o de las asociaciones. Más próximas quizás a las representaciones cosa, estas imágenes, que incluyen representaciones corporales y definen ostensivamente afectos tanto del paciente como del analista, se constituyen en núcleos dinámicos (productos del interjuego transferencia-contratransferencia) cuyo desciframiento permite acceder a significados inconcientes (de León, 1993).

El texto literario ofrece algunas similitudes con el modo en que se nos presentan las vivencias en la sesión. En este caso la alegría se “presenta” también, definiéndose en las múltiples imágenes: el niño que “vibraba en el ánimo, alegre hasta reír.., con un aire de hoja que cae; el niño que vive, “su alegría despidiendo todos sus rayos...”; “el niño que ríe con todo el corazón...”; “las cosas surgidas del opaco en las que se sostiene su incesante alegría...”; y la imagen final del vuelo de la luciérnaga. Estas cinco imágenes centrales se sostienen en el relato por cadenas complementarias. La que me resulta más significativa es la línea que tiene que ver con las imágenes del aire, el espacio y el vuelo (no podemos de dejar de recordar aquí a G. Bachelard (1958). *Las mismas incluyen facetas de color, movimiento, y sonido cuya modificación cualitativa entre los extremos de: claridad—oscuridad; expansión— retracción ; sonidos —silencio, va mostrando en forma sutil y continua, las variaciones de la vivencia*

afectiva en su expansión, su retracción, y la integración final. Estas imágenes que incluyen diferentes registros sensoriales, suponen algún tipo de representación corporal: por ejemplo, los movimientos expansivos en las imágenes de vuelo. Aún el elemento visual presente en las diferentes imágenes del aire, sugiere movimientos: un tocar o alcanzar el mundo con las manos por parte del niño. Muchos de estos fenómenos se nos hacen familiares a nuestra experiencia analítica, en la medida de que en la misma el trabajo con el inconsciente favorece fenómenos de equivalencia o de simetría entre diversas formas de expresión (Matte-Blanco).

Desde distintos ángulos se ha señalado cómo la comunicación entre analista y paciente se establece en base al interjuego de diferentes registros sensoriales. Daniel Stern (1985), desde la investigación empírica, ha mostrado el carácter transmodal de la información que se transmite entre el infante y su madre, fenómeno que a su juicio haría posible el entendimiento terapéutico. Pero hace cuarenta años Alvarez de Toledo (1954) señaló el carácter tan particular de las asociaciones verbales en psicoanálisis donde la palabra sobre la que actúan los mecanismos del proceso primario puede quedar convertida regresivamente en objeto, imagen, gesto, emoción. Curiosamente para ilustrar este fenómeno ambos autores citan un mismo poema: las “Correspondencias” de Baudelaire. En estos casos no se trataría sólo de un análisis aplicado sino que el contacto con un texto literario puede provocar una confrontación clarificadora para el trabajo analítico. Algo semejante me sucedió con la lectura del cuento de

Guimaraes. Sabemos de los “márgenes” de esta confrontación en la medida de que en la sesión nos enfrentamos directamente al sufrimiento psíquico que se origina en rupturas, escisiones, caídas en la desorganización psicótica o somática mayores que las de nuestro personaje. Sin embargo el proceso de interpretación parece recorrer en algunas ocasiones el camino que nos propone Guimaraes, el reencuentro con la emoción en un contexto de claroscuros más verdadero.

Resumen

En el presente trabajo busco destacar cómo el estudio de la creación literaria puede tener un efecto esclarecedor para el trabajo analítico. En el cuento “Las márgenes de la alegría”, de Guimaraes, la descripción del movimiento afectivo del personaje a través de la profusión de imágenes permite establecer isomorfismos y diferencias con procesos emocionales vividos en la experiencia analítica.

Summary

This paper intends to show that studying literary works may prove to be enlightening for the analytic work. This is the case with Guimaraes’ “Las márgenes de la alegría”, where the character’s affective movements, expressed by a very rich set of images, allows us to state equivalences and differences with the emotional processes such as they appear in the analytic experience.

Descriptores: LITERATURA / PSICOANÁLISIS / AFECTO /
EMOCIÓN

Obras tema: Las márgenes de la alegría. Joao Guimaraes Rosa

Bibliografía

Ahumada, J. (1991). Logical Types and ostensive insight. Int. J. Psycho-Anal. 72, pp. 683-691.

Álvarez de Toledo, L. (1954). El análisis del “asociar”, del “interpretar” y de “las palabras”. Rey, de Psicoanálisis, Tomo XI Num. III 269-275.

Bateson, G. (1973). Steps to an Ecology of Mind. London: Paladin.

Bachelard, G. (1943) El Aire y los Sueños. Fondo de Cultura Económica. México 1958.

De Leon, B. (1993). El sustrato compartido de la interpretación: imágenes, afectos, y palabra en la experiencia analítica. 38 Congreso de la API, Amsterdam Melshon, I. (1989). Sentido. Significação. Sonho e Linguagem: reflexoes sobre as formas de consciencia no proceso analítico. Rey. Brasileira de Psicoanálise 23. N° 3: 57-68

Richfield, J. (1954). An analysis of the concept of insight. Psychoanal. Q., 23: 398-408

Rycroft, C. (1956). The nature and function of the analyst's communication to His patient. int. J. Psychoanal., 37: 469-472.

Stern, D. N. (1985). El Mundo Interpersonal del Infante. Una

Perspectiva Desde el Psicoanálisis y la Psicología evolutiva. Bs. As.:
Paidós, (1991), pp. 176 y 192.

Un sueño realizado

Juan Carlos Onetti*

La broma la había inventado Blanes; venía a mi despacho —en los tiempos en que yo tenía despacho y al café cuando las cosas iban mal y había dejado de tenerlo— y parado sobre la alfombra, con un puño apoyado sobre el escritorio, la corbata de lindos colores sujeta a la camisa con un broche de oro y aquella cabeza, cuadrada, afeitada, con ojos oscuros que no podían sostener la atención más de un minuto y se aflojaban en seguida como si Blanes estuviera a punto de dormirse o recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener—, aquella cabeza sin una sola partícula superflua alzada contra la pared cubierta de retratos y carteles, me dejaba hablar y comentaba redondeando la boca: — Porque usted, naturalmente, se arruinó dando el *Hamlet*. O también: Sí, va sabemos. Se ha sacrificado siempre por el arte y si no fuera por su enloquecido amor por el *Hamlet*...

Y yo me pasé todo ese montón de años aguantando tanta miserable gente, autores y actores y actrices y dueños de teatro y críticos de los diarios y la familia, los amigos y los amantes de todos ellos, todo ese tiempo perdiendo y ganando un dinero que Dios y yo sabíamos que era necesario que volviera a perder en la próxima temporada, con aquella gota de agua en la cabeza pelada, aquel puño en las costillas,

aquel trago agri dulce, aquella burla no comprendida del todo de Blanes:

—Sí, claro. Las locuras a que lo ha llevado su desmedido amor por Hamlet... Si la primera vez le hubiera preguntado por el sentido de aquello, si le hubiera confesado que sabía tanto de *Hamlet* como de conocer el dinero que puede dar una comedia desde su primera lectura, se habría acabado el chiste. Pero tuve miedo a la multitud de bromas no nacidas que haría saltar mi pregunta y sólo hice una mueca y lo mandé a paseo. Y así fue que pude vivir los veinte años sin saber qué era el *Hamlet*, sin haberlo leído, pero sabiendo, por la intención que veía en la cara y el balanceo de la cabeza de Blanes, que el *Hamlet* era arte, el arte puro, el gran arte, y sabiendo también, porque me fui empapando de eso sin darme cuenta, que era además un actor o una actriz, en este caso siempre una actriz con caderas ridículas, vestida de negro con ropas ajustadas, una calavera, un cementerio, un duelo, una venganza, una muchachita que se ahoga. Y también William Shakespeare.

Por eso, cuando ahora, sólo ahora, con tina peluca rubia peinada al medio que prefiero no sacarme para dormir, una dentadura que nunca logro venirme bien del todo y que me hace silbar y hablar con mimo, que encontré en la biblioteca de este asilo para gente de teatro arruinada al que dan un nombre más presentable, aquel libro tan pequeño encuadernado en azul oscuro donde había unas hundidas letras doradas que decían *Hamlet*, me senté en un sillón sin abrir el

*. El Comité Editor de la RUP agradece especialmente a la Editorial Alfaguara su autorización para la publicación de este cuento.

libro, resuelto a no abrir nunca el libro y a no leer una sola línea, pensando en Blanes, en que así me vengaba de su broma, y en la noche en que Blanes fue a encontrarme en el hotel de alguna capital de provincia y, después de dejarme hablar, fumando y mirando el techo y la gente que entraba en el salón, hizo sobresalir los labios para decirme, delante de la pobre loca:

—Y pensar... Un tipo como usted que se arruiné por el *Hamlet*.

Lo había citado en el hotel para que se hiciera cargo de un personaje en un rápido disparate que se llamaba, me parece, *Sueño realizado*. En el reparto de la locura aquella había un galán sin nombre y este galán sólo podía hacerlo Blanes porque, cuando la mujer vino a verme, no quedábamos allí más que él y yo; el resto de la compañía pudo escapar a Buenos Aires.

La mujer había estado en el hotel a mediodía y como yo estaba durmiendo, había vuelto a la hora que era, para ella y todo el mundo en aquella provincia caliente, la del fin de la siesta y en la que yo estaba en el lugar más fresco del comedor comiendo una milanesa redonda y tomando vino blanco, lo único bueno que podía tomarse allí. No voy a decir que a la primera mirada —cuando se detuvo en el halo de calor de la puerta encortinada, dilatando los ojos en la sombra del comedor y el mozo le señaló mi mesa y en seguida ella empezó a andar en línea recta hacia mí con remolinos de la pollera— yo adiviné lo que había adentro de la mujer ni aquella cosa como una cinta blanduzca y fofa de locura que había ido desenvolviendo, arrancando con suaves tirones, como si fuese una venda pegada a una herida, de

sus años pasados, solitarios, para venir a fajarme con ella, como una momia, a mí y algunos de los días pasados en aquel sitios aburrido, tan abrumado de gente gorda y mal vestida. Pero había, sí, algo en la sonrisa de la mujer que me ponía nervioso y me era imposible sostener los ojos en sus pequeños dientes irregulares exhibidos como los de un niño que duerme y respira con la boca abierta. Tenía el pelo casi gris peinado en trenzas enroscadas y su vestido correspondía a una vieja moda; pero no era el que se hubiera puesto una señora en los tiempos en que fue inventado, sino, también esto, el que hubiera usado entonces una adolescente. Tenía una pollera hasta los zapatos, de aquellos que llaman botas o botinas, larga, oscura, que se iba abriendo cuando ella caminaba y se encogía y volvía a temblar al paso inmediato. La blusa tenía encajes y era ajustada, con un gran camafeo entre los senos agudos de muchacha y la blusa y la pollera se unían y estaban divididas por una rosa en la cintura, tal vez artificial ahora que pienso, una flor de corola grande -y cabeza baja, con el tallo erizado amenazando el estómago.

La mujer tendría alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hacia mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días. Y la sonrisa era mala de mirar porque uno pensaba que frente a la ignorancia que

mostraba la mujer del peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba, aquella sonrisa sabía, o, por lo menos, los descubiertos dientecillos presentían el repugnante fracaso que los amenazaba.

Todo aquello estaba ahora de pie en la penumbra del comedor y torpemente puse los cubiertos al lado del plato y me levanté. «Usted es el señor Langman, el empresario del teatro?». Incliné la cabeza sonriendo y la invité a sentarse. No quiso tomar nada; separados por la mesa le miré con disimulo la boca con su forma intacta y su poca pintura, allí justamente en el centro donde la voz, un poco española, había canturreado al deslizarse entre los filos desparejos de la dentadura. De los ojos, pequeños y quietos, esforzados en agrandarse, no pude sacar nada. Había que esperar que hablara y, pensé, cualquier forma de mujer y de existencia que evocaran sus palabras iban a quedar bien con su curioso aspecto y el curioso aspecto iba a desvanecerse.

—Quería verlo por una presentación. Quiero decir que tengo una obra de teatro...

Todo indicaba que iba a seguir, pero se detuvo y esperé mi respuesta; me entregó la palabra con un silencio irresistible, sonriendo. Estaba tranquila, las manos enlazadas en la falda. Aparté el plato con la milanesa a medio comer y pedí café. Le ofrecí cigarrillos y ella movió la cabeza, alargó un poco la sonrisa, lo que quería decir que no fumaba. Encendí el mío y empecé a hablarle, buscando

sacármela de encima sin violencias, pero pronto y para siempre, aunque con un estilo cauteloso que me era impuesto no sé por qué.

—Señora, es una verdadera lástima... Usted nunca ha estrenado, ¿verdad? Naturalmente. ¿Y cómo se llama su obra?

—No, no tiene nombre —contestó—. Es tan difícil de explicar... No es lo que usted piensa. Claro, se le puede poner un título. Se lo puede llamar El sueño) *El sueño realizado Un sueño realizado*.

Comprendí, ya sin dudas, que estaba loca y me sentí más cómodo.

Bien; *Un sueño realizado*, no está mal el nombre. Siempre he tenido interés, digamos personal, desinteresado en otro sentido en ayudar a los que empiezan. Dar nuevos valores al teatro nacional. Aunque es innecesario decirle que no son agradecimientos lo que se cosecha, señora. Hay muchos que me deben a mí el primer paso, señora, muchos que hoy cobran derechos increíbles en la calle Corrientes y se llevan los premios anuales. Ya no se acuerdan de cuando venían casi a suplicarme...

Hasta el mozo del comedor podía comprender, desde el rincón junto a la heladera donde se espantaba las moscas y el calor con la servilleta, que a aquel bicho raro no le importaba ni una sílaba de lo que yo decía. Le eché una última mirada con un solo ojo, desde el calor del pocillo de café y le dije:

—En fin, señora, usted debe saber que la temporada aquí ha sido un fracaso. Hemos tenido que interrumpirla y me he quedado sólo por algunos asuntos personales. Pero ya la semana que viene me iré yo también a Buenos Aires. Me he equivocado una vez más, qué vamos a

hacer. Este ambiente no está preparado, y a pesar de que me resigné a hacer una temporada con sainetes y cosas así..., ya ve cómo me ha ido. De manera que... Ahora, que podemos hacer una cosa, señora. Si usted puede facilitarme una copia de su obra ya veré si en Buenos Aires... ¿Son tres actos?

Tuvo que contestar, pero sólo porque yo, devolviéndole el juego me callé y había quedado inclinado hacia ella, rascando con la punta del cigarrillo en el cenicero. Parpadeé:

—¿Qué?

—Su obra, señora. *Un sueño realizado*. ¿Tres actos?

—No, no son actos.

—O cuadros. Se extiende ahora la costumbre de...

—No tengo ninguna copia. No es una cosa que yo haya escrito — seguía diciéndome ella. Era el momento de escapar.

—Le dejaré mi dirección de Buenos Aires y cuando usted la tenga escrita...

Vi que se iba encogiendo, encorvando el cuerpo; pero la cabeza se levantó con la sonrisa fija. Esperé, seguro de que iba a irse; pero un instante después ella hizo un movimiento con la mano frente a la cara y siguió hablando.

—No, es todo distinto a lo que piensa. Es un momento, una escena, se puede decir, y allí no pasa nada, como si nosotros representáramos esta escena en el comedor y yo me fuera y ya no pasara nada más. No —contestó—, no es cuestión de argumento, hay algunas personas en una calle y las casas y dos automóviles que pasan. Allí estoy yo y un

hombre y una mujer cualquiera que sale de un negocio de enfrente y le da un vaso de cerveza. No hay más personas, nosotros tres. El hombre cruza la calle hasta donde sale la mujer de su puerta con la jarra de cerveza y después vuelve a cruzar y se sienta junto a la misma mesa, cerca mío, donde estaba al principio.

Se calló un momento y ya la sonrisa no era para mí ni para el armario con mantelería que se entreabría en la pared del comedor; después concluyó:

—¿Comprende?

Pude escaparme porque recordé el teatro intimista y le hablé de eso y de la imposibilidad de hacer arte puro en estos ambientes y que nadie iría al teatro para ver eso y que, acaso sólo, en toda la provincia, yo podría comprender la calidad de aquella obra y el sentido de los movimientos y el símbolo de los automóviles y la mujer que ofrece un *bock* de cerveza al hombre que cruza la calle y vuelve junta a ella, junto a usted, señora.

Ella me miró y tenía en la cara algo parecido a lo que había en la de Blanes cuando se veía en la necesidad de perderme dinero y me hablaba de *Hamlet*: un poco de lástima y todo el resto de burla y antipatía.

—No es nada de eso, señor Langman —me dijo—. Es algo que yo quiero ver y que no lo vea nadie más, nada de público. Yo y los actores, nada más. Quiero verlo una vez, pero que esa vez sea tal como yo se lo voy a decir y hay que hacer lo que yo diga y nada más.

¿Sí? Entonces usted, haga el favor, me dice cuánto dinero vamos a gastar para hacerlo y yo se lo doy.

Ya no servía hablar de teatro intimista ni de ninguna de esas cosas allí, frente a frente con la mujer loca que abrió la cartera y sacó dos billetes de cincuenta pesos —«con esto contrata a los actores y atiende los primeros gastos y después me dice cuánto más necesita»—. Yo, que tenía hambre de plata, que no podía moverme de aquel maldito agujero hasta que alguno de Buenos Aires contestara a mis cartas y me hiciera llegar unos pesos. Así que le mostré la mejor de mis sonrisas y cabeceé varias veces mientras que guardaba el dinero en cuatro dobleces en el bolsillo del chaleco.

—Perfectamente, señora. Me parece que comprendo la clase de cosa que usted...—Mientras hablaba no quería mirarla porque estaba pensando en Blanes y también en la cara de la mujer—. Dedicaré la tarde a este asunto y si podemos vernos... ¿Esta noche? Perfectamente, aquí mismo; ya tendremos al primer actor y usted podrá explicarnos claramente esa escena y nos pondremos de acuerdo para que *Sueño, Un sueño realizado...*

Acaso fuera simplemente porque estaba loca; pero podía ser también que ella comprendiera, como lo comprendía yo, que no me era posible robarle los cien pesos y por eso no quiso pedirme recibo, no pensó siquiera en ella y se fue luego de darme la mano, con un cuarto de vuelta de la pollera en sentido inverso a cada paso, saliendo erguida de la media luz del comedor parra ir a meterse en el calor de la calle como volviendo a la temperatura de la siesta que había durado

un montón de años y donde había conservado aquella juventud impura que estaba siempre a punto de deshacerse podrida.

Pude dar con Blanes en una pieza desordenada y oscura, con paredes de ladrillos mal cubiertos detrás de plantas, esteras verdes, detrás del calor húmedo del atardecer. Los cien pesos seguían en el bolsillo de mi chaleco y hasta no encontrar a Blanes, hasta no conseguir que me ayudara a dar a la mujer loca lo que ella pedía a cambio de su dinero, no me era posible gastar un centavo. Lo hice despertar y esperé con paciencia que se bañara, se afeitara, volviera a acostarse, se levantara nuevamente para tomar un vaso de leche —lo que significaba que había estado borracho el día anterior— y otra vez en la cama encendiera un cigarrillo; porque se negó a escucharme antes y todavía entonces cuando arrimé aquellos restos de sillón de tocador en que estaba sentado y me incliné con aire grave para hacerle la propuesta, me detuvo diciendo:

—¡Pero mire un poco ese techo!

Era un techo de tejas, con dos o tres vigas verdosas y unas hojas de caña de la India que venían de no sé dónde, largas y reseca. Miré al techo un poco y no hizo más que reírse y mover la cabeza.

—Bueno. Déle —dijo después.

Le expliqué lo que era y Blanes me interrumpía a cada momento, riéndose, diciendo que todo era mentira mía, que era alguno que para burlarse me había mandado la mujer. Después me volvió a preguntar qué era aquello y no tuve más remedio que liquidar la cuestión ofreciéndole la mitad de lo que pagara la mujer una vez deducidos los

gastos y el contesté que, en verdad, no sabía lo que era ni de qué se trataba ni qué demonios quería de nosotros aquella mujer. Pero ya me había dado cincuenta pesos y que eso significaba que podíamos irnos a Buenos Aires o irme yo, por lo menos, si él quería seguir durmiendo allí. Se rió y al rato se puso serio y de los cincuenta pesos que le dije haber conseguido adelantados quiso veinte en seguida. Así que tuve que darle diez, de lo que me arrepentí muy pronto porque aquella noche cuando vino al comedor del hotel ya estaba borracho y sonreía torciendo un poco la boca y con la cabeza inclinada sobre el platillo de hielo empezó a decir:

—Usted no escarmienta. El mecenas de la calle Corrientes y toda calle del mundo donde una ráfaga de arte... Un hombre que se arruinó cien veces por el *Hamlet* va a jugarse desinteresadamente por un genio ignorado y con corsé.

Pero cuando vino ella, cuando la mujer salió de mis espaldas vestida totalmente de negro, con velo, un paraguas diminuto colgando de la muñeca y un reloj con cadena del cuello y me saludó y extendió la mano a Blanes con la sonrisa aquella un poco apaciguada en la luz artificial, él dejó de molestarme y sólo dijo:

—En fin, señora; los dioses la han guiado hasta Langman. Un hombre que ha sacrificado cientos de miles por dar correctamente el *Hamlet*.

Entonces pareció que ella se burlaba mirando un poco a uno y un poco a otro; después se puso grave y dijo que tenía prisa, que nos explicaría el asunto de manera que no quedara lugar para la más chica

duda y que volvería solamente cuando todo estuviera pronto. Bajo la luz suave y limpia, la cara de la mujer y también lo que brillaba en su cuerpo, zonas del vestido, las uñas en la mano sin guante, el mango del paraguas, el reloj con su cadena, parecían volver a ser ellos mismos, liberados de la tortura del día luminoso; y yo tomé de inmediato una relativa confianza y en toda la noche no volví a pensar que ella estaba loca, olvidé que había algo con olor a estafa en todo aquello y una sensación de negocio normal y frecuente pudo dejarme enteramente tranquilo. Aunque yo no tenía que molestarme por nada, ya que estaba allí Blanes, correcto, bebiendo siempre, conversando con ella como si se hubiesen encontrado ya dos o tres veces, ofreciéndole un vaso de whisky, que ella cambió por una taza de tilo. De modo que lo que tenía que contarme a mí se lo fue diciendo a él y yo no quise oponerme porque Blanes era el primer actor y cuanto más llegara a entender de la obra mejor saldrían las cosas. Lo que la mujer quería que representáramos para ella era esto (a Blanes, se lo dijo con otra voz y aunque no lo mirara, aunque al hablar de eso bajara los ojos, yo sentía que lo contaba ahora de un modo personal, como si confesara alguna cosa cualquiera íntima de su vida y que a mí me lo había dicho como el que cuenta esa misma cosa en una oficina, por ejemplo, para pedir un pasaporte o cosa así):

—En la escena hay casas y aceras, pero todo confuso, como si se tratara de una ciudad y hubieran amontonado todo eso para dar una impresión de una gran ciudad. Yo salgo, la mujer que voy a representar yo sale de una casa y se sienta en el cordón de la acera,

junto a una mesa verde. Junto a la mesa está sentado un hombre en un banco de cocina. Ese es el personaje suyo. Tiene puesta una tricota y gorra. En la acera de enfrente hay una verdulería con cajones de tomate en la puerta. Entonces aparece un automóvil que cruza la escena y el hombre, usted, se levanta para atravesar la calle y yo me asusto pensando que el coche lo atropella. Pero usted pasa antes que el vehículo y llega a la acera de enfrente en el momento que sale una mujer vestida con traje de paseo y un vaso de cerveza en la mano. Usted lo toma de un trago y vuelve en seguida que pasa el automóvil, ahora de abajo para arriba, a toda velocidad; y usted vuelve a pasar con el tiempo justo y se sienta en el banco de cocina. Entretanto yo estoy acostada en la acera, como si fuera una chica. y usted se inclina un poco para acariciarme la cabeza.

La cosa era fácil de hacer, pero le dije que el inconveniente estaba, ahora que lo pensaba mejor, en aquel tercer personaje que salía de su casa a paseo con el vaso de cerveza.

Jarro —me dijo ella—. Es un jarro de barro con asa y tapa.

Entonces Blanes asintió con la cabeza y el dijo:

—Claro, con algún dibujo, además, pintado.

Ella dijo que sí y parecía que aquella cosa dicha por Blanes la había dejado muy contenta, feliz, con esa cara de felicidad que sólo una mujer puede tener y que me da ganas de cerrar los ojos para no verla cuando se me presenta, como si la buena educación ordenara hacer eso. Volvimos a hablar de la otra mujer y Blanes terminó por estirar la mano diciendo que ya tenía lo que necesitaba y que no nos

preocupáramos más. Tuve que pensar que la locura de la loca era contagiosa, porque cuando le pregunté a Blanes con qué actriz contaba para aquel papel me dijo que con la Rivas y aunque yo no conocía a ninguna con ese nombre no quise decir nada porque Blanes me estaba mirando furioso. Así que todo quedó arreglado, lo arreglaron ellos dos y yo no tuve que pensar para nada en la escena; me fui en seguida a busca al dueño del teatro y lo alquilé por dos días pagando el precio de uno, pero dándole mi palabra de que no entraría nadie más que los actores.

Al día siguiente conseguí un hombre que entendía de instalaciones eléctricas y por un jornal de seis pesos me ayudé también a mover y repintar un poco los bastidores. A la noche, después de trabajar cerca de quince horas, todo estuvo pronto y sudando y en mangas de camisa me puse a comer sándwiches con cerveza mientras oía sin hacer caso historias de pueblo que el hombre me contaba. El hombre hizo una pausa y después dijo:

—Hoy vi a su amigo bien acompañado. Esta tarde, con aquella señora que estuvo en el hotel anoche con ustedes. Aquí todo se sabe. Ella no es de aquí; dicen que viene los veranos. No me gusta meterme, pero los vi entrar en un hotel. Sí, qué gracia; es cierto que usted también vivo en un hotel. Pero el hotel donde entraron esta tarde era distinto... de ésos, ¿eh?

Cuando al rato llegó Blanes le dije que lo único que faltaba era la famosa actriz Rivas y arreglar el asunto de los automóviles, porque sólo se había podido conseguir uno, que era del hombre que me había

estado ayudando y lo alquilaría por unos pesos, además de manejarlo él mismo, pero yo tenía mi idea para solucionar aquello, porque como el coche era un cascajo con capota, bastaba hacer que pasara primero con la capota baja y después alzada o al revés. Blanes no me contestó nada porque estaba completamente borracho, sin que me fuera posible adivinar de dónde había conseguido dinero. Después se me ocurrió que acaso hubiera tenido el cinismo de recibir directamente dinero de la pobre mujer. Esa idea me envenené y seguía comiendo los sándwiches en silencio mientras él, borracho y canturreando, recorría el escenario, se iba colocando en posiciones de fotógrafo, de espía, de boxeador, de jugador de rugby, sin dejar de canturrear, con el sombrero caído sobre la nuca y mirando a todos lados, desde todos los lados, rebuscando vaya a saber el diablo qué cosa. Como a cada momento me convencía más de que se había emborrachado con dinero robado, casi, a aquella pobre mujer enferma, no quería hablarle y cuando acabé de comer los sándwiches mandé al hombre que me trajera media docena más y una botella de cerveza.

A todo esto Blanes se había cansado de hacer piruetas; la borrachera indecente que tenía le dio por el lado sentimental y vino a sentarse cerca de donde yo estaba, en un cajón, con las manos en los bolsillos del pantalón y el sombrero en las rodillas, mirando con ojos turbios, sin moverlos, hacia la escena, pasamos un tiempo sin hablar y pude ver que estaba envejeciendo y el cabello rubio lo tenía descolorido y escaso. No le quedaban muchos años para seguir haciendo el galán ni para llevar señoras a los hoteles, ni para nada.

—Yo tampoco perdí el tiempo —dijo de golpe.

—Sí, me lo imagino —contesté sin interés.

Sonrió, se puso serio, se encajó el sombrero y volvió a levantarse. Me siguió hablando mientras iba y venía, como me había visto hacer tantas veces en el despacho, todo lleno de fotos dedicadas, dictando una carta a la muchacha.

—Anduve averiguando de la mujer —dijo—. Parece que la familia o ella misma tuvo dinero y después ella tuvo que trabajar de maestra, pero nadie, ¿eh?, nadie dice que esté loca. Que siempre fue un poco rara, sí, pero no loca. No sé por qué le vengo a hablar a usted, oh padre adoptivo del triste *Hamlet*, con la trompa untada de manteca de sándwich... Hablarle de esto.

—Por lo menos —le dije tranquilamente—, no me meto a espiar en vidas ajenas, ni a dárme las de conquistador con mujeres un poco raras. —Me limpié la boca con el pañuelo y me di vuelta para mirarlo con cara aburrída—. Y tampoco me emborracho vaya a saber con qué dinero.

El se estuvo con las manos en los riñones, de pie, mirándome a su vez, pensativo, y seguía diciéndome cosas desagradables, pero cualquiera se daba cuenta que estaba pensando en la mujer y que no me insultaba de corazón, sino para hacer algo mientras pensaba, algo que evitara que yo me diera cuenta que estaba pensando en aquella mujer. Volvió hacia mí, se agaché y se alzó en seguida con la botella de cerveza y se fue tomando lo que quedaba sin apurarse, con la boca fija al gollete, hasta vaciarla. Dio otros pasos por el escenario y se

sentó nuevamente, con la botella entre los pies y cubriéndola con las manos.

—Pero yo le hablé y me estuvo diciendo —dijo—. Quería saber qué era todo esto. Porque no sé si usted comprende que no se trata sólo de meterse la plata en el bolsillo. Yo le pregunté qué era esto que íbamos a representar y entonces supe que estaba loca. ¿Le interesa saber? Todo es un sueño que tuvo, ¿entiende? Pero la mayor locura está en que ella dice que ese sueño no tiene ningún significado para ella, que no conoce al hombre que estaba sentado en tricota azul, ni a la mujer de la jarra, ni vivió tampoco en una calle parecida a este ridículo mamarracho que hizo usted. ¿Y por qué, entonces? Dice que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente. Y aunque es una locura tiene su cosa razonable, y también me gusta que no haya ninguna vulgaridad de amor en todo esto.

Cuando nos fuimos a acostar, a cada momento se entreparaba en la calle —había un cielo azul y mucho calor—, para agarrarme de los hombros y las solapas y preguntarme si yo entendía, no sé qué cosa, algo que él no debía entender tampoco muy bien, porque nunca acababa de explicarlo.

La mujer llegó al teatro a las diez en punto y traía el mismo traje negro de la otra noche, con la cadena y el reloj, lo que me pareció mal para aquella calle de barrio pobre que había en escena y para tirarse en el cordón de la acera mientras Blanes la acariciaba el pelo. Pero tanto daba: el teatro estaba vacío; no estaba en la platea más que

Blanes, siempre borracho, fumando, vestido con una tricota azul y una gorra gris doblada sobre una oreja. Había venido temprano acompañado de una muchacha, que era quien tenía que arrimar en la puerta de al lado de la verdulería a darle su jarrita de cerveza; una muchacha que no encajaba, ella tampoco, en el tipo de personaje, el tipo que me imaginaba yo, claro, porque sepa el diablo cómo era en realidad; una triste y flaca muchacha, mal vestida y pintada que Blanes se había traído de cualquier cafetín, sacándola de andar en la calle por una noche y empleando un cuento absurdo para traerla, era indudable. Porque ella se puso a andar con aires de primera actriz y al verla estirar el brazo con la jarrita de cerveza daban ganas de llorar o de echarla a empujones. La otra, la loca, vestida de negro, en cuanto llegó se estuvo un rato mirando el escenario con las manos juntas frente al cuerpo y me pareció que era enormemente alta, mucho más alta y flaca de lo que yo había creído hasta entonces. Después, sin decir palabra a nadie, teniendo siempre, aunque más débil, aquella sonrisa de enfermo que me erizaba los nervios, cruzó la escena y se escondió detrás del bastidor por donde debía salir. La había seguido con los ojos, no sé porqué, mi mirada tomó exactamente la forma de su cuerpo alargado vestido de negro y apretada a él, ciñéndolo, lo acompañé hasta que el borde del telón separé la mirada del cuerpo.

Ahora era yo quien estaba en centro del escenario y como todo estaba en orden y habían pasado ya las diez, levanté los codos para avisar con una palmada a los actores. Pero fue entonces que, sin que yo me diera cuenta de lo que pasaba por completo, empecé a saber

cosas y qué era aquello en que estábamos metidos, aunque nunca pude decirlo, tal como se sabe el alma de una persona y no sirven las palabras para explicarlo. Preferí llamarlos por señas y cuando ví que Blanes y la muchacha que había traído se pusieron en movimiento para ocupar sus lugares, me escabullí detrás de los telones, donde ya estaba el hombre sentado al volante de su coche viejo que empezó a sacudirse con un ruido tolerable. Desde allí, trepado en un cajón, buscando esconderme porque yo nada tenía que ver en el disparate que iba a empezar, ví cómo ella salía de la puerta de la casucha, moviendo el cuerpo como una muchacha —el pelo espeso y casi gris, suelto a la espalda, anudada sobre los omóplatos con una cinta clara— daba unos largos pasos que eran, sin duda, de la muchacha que acababa de preparar la mesa y se asoma un momento a la calle para ver caer la tarde y estarse quieta sin pensar en nada; ví cómo se sentaba cerca del banco de Blanes y sostenía la cabeza con una mano, afirmando el codo en las rodillas, dejando descansar las yemas sobre los labios entreabiertos y la cara vuelta hacia un sitio lejano que estaba más allá de mí mismo, más allá también de la pared que yo tenía a mi espalda. Ví cómo Blanes se levantaba para cruzar la calle y lo hacía matemáticamente antes que el automóvil que pasó echando humo con su capota alta y desapareció enseguida ví cómo el brazo de Blanes y el de la mujer que vivía en la casa de enfrente se unían por medio de la jarrita de cerveza y cómo el hombre bebía de un trago y dejaba el recipiente en la mano de la mujer que se hundía nuevamente, lenta y sin ruido, en su portal. Ví, otra vez, al hombre de

la tricota azul cruzar la calle un instante antes de que pasara un rápido automóvil de capota baja que terminó su carrera junto a mí, apagando en seguida su motor, y mientras se desgarraba el humo azulado de la máquina, divisé a la muchacha del cordón de la acera que bostezaba y terminaba por echarse a lo largo en las baldosas, la cabeza sobre un brazo que escondía el pelo, y una pierna encogida. El hombre de la tricota y la gorra se inclinó entonces y acaricié la cabeza de la muchacha, comenzó a acariciarla y la mano iba y venía, se enredaba en el pelo, estiraba la palma por la frente, apretaba la cinta clara del peinado, volvía a repetir sus caricias.

Bajé del banco, suspirando, más tranquilo, y avancé en puntas de pie por el escenario. El hombre del automóvil me siguió, sonriendo intimidado y la muchacha flaca que se había traído Blanes volvió a salir de su zaguán para unirse a nosotros. Me hizo una pregunta, una pregunta corta, una sola palabra sobre aquello y yo contesté sin dejar de mirar a Blanes y a la mujer echada; la mano de Blanes, que seguía acariciando la frente y la cabellera desparramada de la mujer, sin cansarse, sin darse cuenta de que la escena había concluido y que aquella última cosa, la caricia en el pelo de la mujer, no podía continuar siempre. Con el cuerpo inclinado, Blanes acariciaba la cabeza de la mujer, alargaba el brazo para recorrer con los dedos la extensión de la cabellera gris desde la frente hasta los bordes que se abrían sobre el hombro y la espalda de la mujer acostada en el piso. El hombre del automóvil seguía sonriendo, tosió y escupió a un lado. La muchacha que había dado el jarro de cerveza a Blanes, empezó a ca-

minar hacia el sitio donde estaba la mujer y el hombre inclinado, acariciándola. Entonces me di vuelta y le dije al dueño del automóvil que podía ir sacándolo, así nos íbamos temprano y caminé junto a él, metiendo la mano en el bolsillo para darle unos pesos. Algo extraño estaba sucediendo a mi derecha, donde estaban los otros, y cuando quise pensar en eso tropecé con Blanes que se había quitado la gorra y tenía un desagradable olor a bebida y me dio una trompada en las costillas gritando:

—No se da cuenta que está muerta, pedazo de bestia.

Me quedé solo, encogido por el golpe, y mientras Blanes iba y venía por el escenario, borracho, como enloquecido, y la muchacha del jarro de cerveza y el hombre del automóvil se doblaban sobre la mujer muerta, comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la muerte, lo que había estado buscando Blanes borracho la noche anterior en el escenario y parecía buscar todavía, yendo y viniendo con sus prisas de loco: lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar.

El estatuto del referente y el conjuro de la presencia en “Un sueño realizado” de Juan Carlos Onetti

Roger Mirza*

El cuento *Un sueño realizado* de Juan Carlos Onetti⁵⁵ plantea algunos problemas claves en lo que se refiere a las estrategias de producción del discurso del narrador y particularmente al estatuto de los referentes ficcionales del relato en su relación con los universos referenciales de los personajes y de los lectores, en una multiplicación de los niveles de ficción, puesto que algunos de los personajes del relato serán actores —o espectadores— de una segunda ficción propuesta por un personaje: la escenificación del sueño de una mujer. Por otra parte, el título —“Un sueño realizado”— como inductor de lectura, ya introduce en forma ambigua el problema de la relación entre “sueño” (como deseo de difícil o imposible realización, lo que connota ficción) y “realidad”, en un oxímoron que contiene algunos de los elementos de la compleja semiosis que nos propone el relato.

En el cuento, un mediocre empresario de teatro de provincias, que es también el narrador, recuerda y cuenta desde un asilo para artistas

*. Ensayista, crítico literario y teatral. Profesor Titular de Metodología de la Investigación Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República.

55. Juan Carlos Onetti, *Obras Completas*, México D.F.: Aguilar, 1970, pp. 1205-1219. Citaremos en lo sucesivo esta edición.

arruinados, el extraño pedido de escenificar un sueño que le hiciera una mujer de unos cincuenta años, aunque con “aire de jovencita de otro siglo (...) a punto de alcanzar su edad en cualquier momento (...) y quebrarse” (Onetti 1970, 1208). Acepta por dinero y contrata a un actor que termina comprendiendo mejor a aquella misteriosa mujer que intentaba recuperar de ese modo un instante en que se había sentido feliz en sueños, mientras alguien le acariciaba el cabello. Al desarrollarse la escena, la mujer rejuvenecida se introduce en la acción con largos pasos de muchacha, se sienta junto a un actor y luego que pasa dos veces un automóvil se estira sobre las baldosas, con la cabeza apoyada en un brazo. El hombre le acaricia la cabeza y el pelo largamente “sin darse cuenta de que la escena había concluido y que aquella última cosa, la caricia en el pelo de la mujer, no podía continuar para siempre” (Onetti 1970, 1219). Cuando los actores se levantan la mujer está muerta.

A partir de este breve esquema podemos preguntarnos: ¿por qué la inclusión de una escenificación teatral en un cuento, es decir, una ficción dentro de una ficción? Y también, ¿por qué reconstruir a través de esa ficción la escena de un sueño, lo que convierte a la escenificación teatral en una ficción de tercer grado: la “puesta en escena” de un sueño dentro de una ficción?. Para abordar estas interrogantes nos referiremos en primer lugar al clásico problema de la relación entre la ficción literaria y la realidad, es decir al problema del estatuto del referente en los discursos o textos literarios y ese estatuto en el discurso cotidiano. Proponemos una distinción menos

rotunda entre ambos estatutos. De modo que los signos de un texto literario no remitirían sólo a un mundo ficcional sino que conservarían en su referencialidad específica la “huella” de su referente “real”. Las palabras en el discurso poético conservarían así, de algún modo, su poder de alusión al mundo.⁵⁶ Al mismo tiempo consideramos que los procedimientos de desdoblamiento de la ficción o “mise en abime” replantean la relación misma entre los signos y sus referentes, para recordarnos su carácter convencional y por lo tanto la precariedad de ese “pacto”, de ese acuerdo tácito en el funcionamiento de los signos, que propone un tipo de relación entre los signos y sus referentes en el discurso cotidiano y otro en el caso de la ficción literaria.

Por otro lado el cotejo entre ese procedimiento de desdoblamiento en la narrativa y en el teatro permite apreciar hasta qué punto la ilusión creada por el teatro es más cercana a la realidad tangible. De allí la elección de la escenificación teatral como forma de acercar ambos mundos y provocar con mayor intensidad una virtual ruptura de la frontera que los separa. La mujer del cuento busca atrapar un momento de realidad plena a partir de las vagas imágenes de un sueño, con actores ficticios, dentro de un cuento. La presencia de los cuerpos y el ritual del teatro, permiten por un momento la ruptura interna de esa frontera. Y la representación escénica será un momento

56. Paul Ricoeur aborda este problema en *Du texte à l'acton. Essais d'herméneutique II* donde llama “referencia de segundo grado” o también “efecto de referencia” al poder referencial de la palabra en la poesía o la ficción, ya que si por un lado apunta al “no lugar” de la ficción literaria, por otro, apunta en forma indirecta, a la realidad misma, por su poder de “redescribir lo real” (1986: 220 y ss.).

de revelación, por la ruptura de ese “pacto”: la fusión de dos de los niveles de ficción en una transgresión de límites que provoca un impacto en los propios personajes del cuento y busca desestabilizar la seguridad del lector.

Para iniciar el estudio recordemos, en primer lugar, que una larga tradición en nuestra cultura separa los discursos literarios (y especialmente la narrativa de ficción), marcados por un signo de irrealidad, de los discursos no literarios. Por una convención tácita el lector sabe que lo que *dice* la literatura tiene un estatuto particular, que no es el mismo, por ejemplo, que el de una crónica periodística o el de un discurso histórico. Sin embargo, los textos de la historia son construcciones parciales y fragmentarias; relatos desde la perspectiva de un sujeto, con todas sus condicionantes espacio-temporales, sus servidumbres ideológicas, económicas y culturales. Por otro lado existen obras que nuestra cultura clasifica como literarias, como los testimonios y las autobiografías, que parecen muy poco ficcionales y más próximas de la historia, lo que relativiza también los límites de la ficción. De modo que las fronteras entre el universo referencial al que remite un discurso histórico y aquel al que remiten los textos literarios no son tan claramente discernibles y varían constantemente, de cultura a cultura y de un momento histórico a otro, porque dependen de una serie de convenciones sobre lo que se entiende por ficción, realidad, ilusión, imaginario, etc...

En algunas culturas la cuestión del estatuto del referente en la ficción se resuelve por medio de una indicación específica que pone el

texto literario en otro nivel. Jakobson recuerda la expresión: *Aixo era y no era* (Jakobson 1963, 239), exordio habitual de los cuentos mallorquinos que establece una posición especial para ese particular mundo de referencia. El exordio nos advierte que se trata de un texto que no se propone enunciar proposiciones verificables sobre un determinado estado de cosas del mundo real y que por lo tanto sus afirmaciones no son susceptibles de ser verdaderas o falsas. De allí su ambigüedad radical. Del mismo modo opera nuestro “Había una vez...” que postula —a pesar de lo que aparentemente significa la expresión— lo contrario de una afirmación de existencia: la de una existencia mítica, imaginaria, en un lugar y tiempo indeterminados (“una vez”), que pertenece al mundo de las fábulas. Los japoneses, como señala Barthes (1970, 12-13) utilizan el verbo *ser* con una marca especial para los personajes de ficción en los discursos literarios, la misma que se utiliza para indicar el carácter inanimado de algo en el lenguaje habitual y que diferencia a esos personajes de ficción de las personas *reales*.⁵⁷

Frege sostenía la existencia de nombres sin referente (*bedeutung*) pero sí con sentido (*sinn*), como sucede en la literatura, y proponía el ejemplo del nombre *Ulises* en la frase: “Ulises fue dejado en Itaca profundamente dormido” (Frege 1971, 58). Mientras consideremos esa epopeya como obra de arte, observa Frege, debe sernos indiferente que el nombre *Ulises* se refiera a algo o no; de modo que

57. El tema es retomado por Juan Flo en un trabajo que debate ampliamente el problema: *La referencialidad específica de la literatura o la caza del snark*. Montevideo, Papeles de trabajo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República, 1993.

la poesía (la literatura) —puesto que su objetivo no es buscar la verdad— debe desentenderse del referente (1971, 59-60).

Sin embargo, y a pesar de la llamada “no pertinencia” del problema del referente en la literatura, tal como parece plantearlo Frege, y de su particular estatuto que hace que sus proposiciones no caigan bajo la categoría de lo verdadero o falso, es indudable que la función referencial persiste de alguna forma en literatura puesto que ésta se conecta con la experiencia misma. Muchas veces aparecen, además, referentes históricos o geográficos concretos, que son incorporados como forma de reforzar la impresión de realidad, la verosimilitud del relato, para comprometer más intensamente al lector. Por otra parte existe en discursos no literarios, algunos signos que no tienen un correlato real, como sucede con nombres como Apolo, Zeus, Centauro, dragón, hada, gnomo, ángel, etc. Se trataría de un tipo especial de referencia, con referentes imaginarios, que nacen de una construcción cultural.

Las convenciones que fundan el estatuto ficcional de los textos literarios, por otra parte, no anulan la capacidad referencial de las palabras, en todo caso la multiplican o la vuelven ambigua. Incluso en ese uso particular de la lengua, las palabras conservan lo que podría llamarse un *residuo* o *huellas* de su función referencial. De modo que no perderían su poder de aludir a referentes “reales” para el lector, tal como los percibe a través de sus interacciones con el mundo y tal como concibe a éste también, a partir de su propia cultura, en un intercambio dinámico que constituye su experiencia. Esa continuidad

entre experiencia humana y experiencia estética es la que ya defendía John Dewey, para intentar comprender la naturaleza de la obra de arte (Dewey 1949, 5-19).⁵⁸ De otro modo las obras de arte no nos interesarían.⁵⁹

Ahora bien, la particularidad del juego de la ficción y la metaficción, o la ficción de segundo grado, es que exploran la posición del texto y el estatuto particular de la ficción con respecto a la *realidad* del receptor (que incluye sus circunstancias espacio—temporales, sus condicionantes culturales, así como sus nociones de *sujeto, objeto, realidad, ficción*), a través de la transgresión de sus fronteras. Porque es en los momentos de ruptura que el arte busca superar las meras convenciones para alcanzar un instante de necesidad, un momento de verdad, de sentido pleno. De allí la continua reconstrucción de ese límite para fracturarlo y crear otro más allá, en una multiplicación de los niveles, una *mise en abime*, que crea un tránsito vertiginoso que borra al mismo tiempo que vuelve patentes esos límites.

Los antecedentes de ese desdoblamiento de la ficción se encuentran a lo largo de toda la cultura occidental, desde la *Odisea* de Homero, donde aparece el relato dentro del relato, el narrador que introduce al

58. Cf. John Dewey, *El arte como experiencia*, México-Buenos Aires, F.C.E. 1949, passim, especialmente el primer capítulo “La criatura viviente”, p. 5-19. (Ed. orig. *Art as experience*, New York, 1934.)

59. Ricoeur señala —en la misma dirección— que el lenguaje poético, al “suspender el interés por el valor referencial de primer grado” de las palabras, útil “para el control y la manipulación de los objetos del mundo”, libera una “referencia de segundo grado”, que apunta a “nuestra pertenencia profunda al mundo de la vida”, dejando “que se manifieste el lazo ontológico que une a nuestro ser con los otros seres (Ricoeur, 1986, 221). Ver también la nota 2. La traducción es nuestra.

propio Ulises que a su vez cuenta sus aventuras ante el rey de los Feacios en el Canto IX, hasta el *Decamerón* o *El Quijote*. En todos esos casos se escenifican las circunstancias de la enunciación del relato; es el relato mostrando su juego, la escritura subsidiaria del cuento oral, o la escritura de la escritura, la traducción de un original arábigo. El recurso llega hasta García Márquez que nos muestra en *Cien años de soledad* a Aureliano Babilonia descifrando su propia historia y el texto que estamos leyendo, en un desborde de los fueros —y fronteras— del texto que invade y consume a la propia realidad.

Transgresiones similares se producen, también, en el teatro y sobre todo en las escenas de teatro en el teatro bajo sus múltiples formas, desde la comedia clásica antigua con sus travestismos y sus máscaras hasta el grotesco pirandelliano, pasando por la Commedia dell'Arte, sin olvidar la famosa escena de La Ratonera en *Hamlet*, o la inquietante oscilación entre sueño y realidad dentro de la ficción teatral en *La vida es sueño* de Calderón.

Esa ambigüedad, que produce la aparente ruptura de los límites de la ficción genera una confusión momentánea entre arte y *realidad*, entre las imágenes del mundo mítico y los referentes del universo contextual del lector: un universo, también él, impreciso en sus límites, como la noción misma de *realidad*. De este modo se revela la condición convencional y contingente de nuestras *representaciones* de lo que llamamos *realidad*, produciendo una zona de ambigüedad que intensifica el problema del referente, su carácter misterioso, inalcanzable o *inescrutable* como señala Quine (1974, 43 y ss.). No se

trata, por lo tanto, de un simple juego esteticista y vacío, sino de un tema central de la experiencia humana y de allí que tenga tanta eficacia poética

En los relatos de Onetti, la transgresión de las fronteras, la multiplicación de niveles de ficción y de sujetos de enunciación, la posición ambigua del punto de vista del narrador, son procedimientos recurrentes que aparecen incluso antes de *El pozo*, como señala Rufinelli: “Ya en *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* (1933), puede reconocerse el personaje inaugural en una larga estirpe de soñadores que se evaden de la realidad, que luchan contra ella, que la niegan o la transforman merced al ejercicio de la imaginación” (1974, XIX).⁶⁰ En *El Pozo*, el narrador tematiza su propia actividad de escribir y juega con la posibilidad de “ir contando un *suceso* y un sueño” (1970, 51) en forma alterna, mientras que en *La vida breve* se entrelazan desde el comienzo el universo del narrador—personaje que vela el sueño de su mujer operada de un seno, con las acciones que imagina a partir de lo que oye de la habitación vecina y la progresiva construcción de otra ficción por parte de ese personaje, con múltiples cruzamientos de esos universos ficcionales.

Es en ese pasaje de un nivel de ficción a otro, en el tránsito entre esos grados de lo imaginario, como ocurre en *Un sueño realizado*, donde se encuentra una de las claves de la narrativa de Onetti. Un procedimiento que crea un nuevo narrador y escenifica las condiciones de enunciación de un nuevo relato dentro del relato: una

⁶⁰. Citado por J.P. Díaz en *El espectáculo imaginario II*. Montevideo, Arca, 1989, p. 12.

metaficción. La multiplicación de niveles narrativos, en una “compleja dialéctica que simula desplegarse entre la realidad, la ficción y el sujeto” (Ludmer 1977, 12) replantea, entonces, la relación entre los signos y sus referentes, en una exploración del estatuto mismo de la ficción y cómo ésta se inserta en la realidad posible. Se subraya así la precariedad de ese “pacto” tácito que sustenta el valor referencial de los signos en una comunidad lingüística, su condición convencional y contingente.

El procedimiento no produce, por lo tanto, “un ensanchamiento del ser del narrador que transparenta, por otra parte, la del autor”, como señala Díaz retomando a Bachelard (Díaz 1989, 22), sino que busca explorar en la ambigüedad del referente y del estatuto de la ficción. Al multiplicar y fusionar los niveles de la representación en su relación codificada nos devuelve a la condición separada de lo simbólico y a su convencionalidad, para hacernos sospechar que la realidad misma es también una construcción cultural a partir de datos inverificables.

En *Un sueño realizado* se genera una doble escenificación: la del proceso de construcción del relato que se inicia con los recuerdos del narrador-empresario y, dentro de éste, la reconstrucción en un escenario de una serie de acciones teatrales cuyos referentes son imágenes de un sueño. Nada más alejado de las percepciones reales, por lo tanto y, sin embargo, provocará dos experiencias concretas en el personaje de la mujer: un modo de felicidad y su muerte, rompiendo la frontera entre dos niveles ficcionales del cuento: la escenificación teatral y las acciones del relato.

Ahora bien, ¿por qué esa inserción de una escena teatral en un texto narrativo para conjurar una imagen soñada? En primer lugar toda escenificación teatral tiene el atractivo de la reconstrucción física concreta con actores *en presencia*. Aunque representen a determinados personajes y finjan sus acciones, éstas se realizan *realmente* por seres vivos. De modo que en la representación teatral existe un mayor acercamiento a la *realidad* que en la narrativa, incluso si sabemos que esos objetos y seres físicos no son más que signos que representan un mundo ficcional. Recordemos que el estatuto del signo en el teatro es doble: por un lado el actor es signo del personaje que es su referente: Alberto Candeau o Alfredo Alcón representan a Galileo o a Hamlet y, por otro lado, el actor es también referente de sí mismo: Candeau representando a Galileo, por ejemplo, no dejaba de ser también Candeau. Era su cuerpo y su voz los que reconocíamos. Cuando vemos a un actor haciendo un personaje ambas condiciones están presentes. Para el espectador existe, entonces, un doble aspecto simultáneo: uno real, concreto, físico —visible y audible— sobre el escenario pero, al mismo tiempo, éste es soporte de otro ficticio: el personaje.

El teatro es entonces la ficción más próxima a la realidad, una forma de construir una ficción con acciones concretas y elementos tangibles, marcados de un *como si*. De allí que en el cuento la acción escenificada marque la transición entre las imágenes del sueño y el mundo ficcional de los personajes. Y en el desarrollo de esa ficción de

segundo grado, construida por otros seres de ficción, irrumpe la máxima realidad, la muerte. Se podría distinguir, entonces, tres niveles de ficción: a) el universo ficticio- narrativo constituido por el empresario, el actor, la mujer, etc. b) las imágenes del sueño de la mujer y c) la acción teatral. Esta última recupera la *realidad* del sueño y la fuerza a ingresar en el universo ficticio-narrativo a través de la escenificación teatral. Pero los límites de esa segunda ficción serán destruidos por la muerte de la mujer quien sellará ese montaje produciendo una fusión de los tres niveles. Recordemos que la mujer es la única en la representación en que coinciden ambos referentes: ella se representa a sí misma mientras que todos los demás representan a otro. De allí también que pueda producirse un acto que selle esa identificación.

A través de esa reconstrucción el relato busca atrapar un momento de realidad plena a partir de las vagas imágenes de un sueño y con actores de ficción. Un conjuro sólo realizable por la presencia de los cuerpos y de las cosas. Un encantamiento que pueda convocar al cuerpo mismo de lo real, con esa fuerza ritual de la imitación y de la repetición que arraiga las imágenes del sueño incluso si están marcadas por el *como si* de la ficción teatral. La muerte de la mujer en la teatralización de las imágenes del sueño produce una ruptura de la ficción.

Si la vida al salir de sí misma se convierte en simulacro, repetición trivial vacía de contenido, sin sentido, el teatro puede, sin embargo, convertir una ficción en ritual colectivo, en sacrificio, capaz de

transformar el simulacro de acciones y conjurar un hecho que cancele la ficción.

La representación teatral dentro del relato será, entonces, un momento de revelación, un estratagema que le permita a la mujer atrapar el contenido de su sueño, su verdad, esa huidiza y misteriosa sensación de felicidad, como la representación de “La ratonera” en *Hamlet* que será la trampa que atrape la conciencia del rey Claudio, en otro caso de metaficción catalizadora. Por eso el narrador, que nunca leyó el *Hamlet*, repite obsesivamente desde el comienzo del relato la broma del actor sobre esa obra, en una sugerencia intertextual que incorpora en la semiosis del cuento la obra de Shakespeare como un indicio de interpretación.

Por otra parte, la insistencia de la mujer en la reconstrucción de lo que ella misma titula *Un sueño realizado* revela la intensidad de su deseo, aunque se trate de un sueño que aparentemente no tiene ningún significado para ella, y sólo sabe que “mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente. Y aunque es una locura tiene su cosa razonable” (Onetti 1970, 1216). Pero esa escenificación cumple en la *realidad* de la mujer un placer que ya experimentó en el sueño: que alguien la acariciara. Hay numerosos indicios en el cuento de que a los cincuenta años esa mujer no ha vivido todavía, se ha mantenido como una muchacha como sin darse cuenta del tiempo que pasó y está a punto del desomoronamiento, mientras que cuando entra en escena es como una muchacha de cabello suelto y grandes zancadas. El

momento de la plenitud coincidirá con el de la muerte. La escenificación del sueño destruye a la mujer, pero, al mismo tiempo, la vuelve sujeto, a ella que no había vivido, ni era nadie. Cuando adviene a su verdad sólo le queda la muerte.

La escenificación es silenciosa. Hablar es estar separado del mundo, del goce, por eso en la plenitud no existen palabras ni explicaciones y quizás pueda representarse en la puesta en escena del sueño donde quedan residuos de realidad. Con las huellas, los restos, del sueño y sin palabras —no tienen palabras ni la mujer ni los otros personajes del sueño escenificado— la mujer convoca al objeto del sueño que la destruirá. Pero al mismo tiempo el sueño es el que la rescata de su condición frustrada y anodina. Más allá del engaño, de los ropajes y de las máscaras del yo, aparece una posibilidad de ser por un instante sujeto de su vida.

Del mismo modo cuando el narrador comienza a “saber” confusamente lo que pasaba no encuentra palabras para explicarlo: “Empecé a saber cosas y qué era aquello en que estábamos metidos, aunque nunca pude decirlo, tal como se sabe el alma de una persona y no sirven las palabras para explicarlo” Una experiencia límite no puede ser abordada sino a partir de su pérdida, de su mengua.

Pero también nombrar y contar es objetivar, organizar, testimoniar, de allí la coincidencia entre el narrador del relato y el productor-director, para que el emisor del espectáculo teatral que reconstruye las imágenes del sueño, la felicidad de la mujer y el cumplimiento de su

destino, sea también el emisor del relato que fijará ese sueño en la construcción del cuento.

Como en casi toda la narrativa de Onetti, además, las experiencias límites surgen en medio de la ignorancia y la degradación, de los personajes y del proceso mismo de descubrimiento. Un empresario-director fracasado y de ínfima categoría es quien recuerda el episodio desde un asilo, un actor borracho, una prostituta que hará de actriz.

Por último la doble negación que implica la ficción dentro de la ficción produce siempre una fuerte verdad. De allí que el momento de la escenificación teatral dentro de la ficción narrativa, en este cuento, (y que produce la realización de un deseo final), sea también el de una máxima verdad, como el sueño dentro del sueño para Freud: *Cuando un determinado hecho es situado como un sueño dentro de un sueño por el propio trabajo del sueño, ello implica la más decisiva corroboración de ese hecho, su más fuerte afirmación* (Freud 1976, 343).

En este caso la reconstrucción de nuevas condiciones de enunciación dentro del relato para transgredir luego sus fronteras produce un sobresalto en el lector, quien siente amenazada la tranquilizante permanencia de sus propios pactos que separan el yo del mundo, la realidad de la ficción, la vida de la muerte, en una ambigüedad irreductible que al ser actualizada por cada sujeto lector (en cada lectura) resignifica permanentemente el sentido del cuento.

Resumen

El trabajo estudia en “Un sueño realizado” de Onetti, el particular estatuto del referente en los distintos niveles del relato: el relato del director, el sueño de la mujer y la escenificación teatral de ese sueño. A partir de algunas consideraciones sobre la función referencial en la literatura y sus características específicas en el teatro, se intenta justificar la escenificación del sueño, donde se produce la muerte de la mujer, como forma de provocar una fusión entre ambos universos: el universo ficcional construido por el relato y el universo creado por la representación escénica. La narración de la muerte de la mujer en medio de la escena del sueño representado produciría una transgresión del límite entre esos niveles de ficción, lo que parece sugerir la posibilidad de una ruptura semejante en el “pacto simbólico” que separa por convención el universo ficcional del relato y el universo referencial del lector.

Summary

This paper is an approach to Onetti's tale “Un sueño realizado”, and the particular statement of reference in the different levels of the tale: the narration of the director, the dream of the woman and the “mise en scène” of that dream. From some considerations upon the reference in literature and some particular properties of reference in theatre, we intend to justify the scenification of the dream where the woman dies as a way to produce a fusion of both universes: the fictional universe

bilt by the tale and the universe created by the stage representation. The narration of the death of the woman in the middle of the scene of dream's *mise en scène*" would produce a transgression of the limit between this two levels of fiction, and can (might) suggest the possibility of a similar rupture in the "symbolic convention" which separates the fictional universe of the tale from the referential universe of the readers.

Descriptores: LITERATURA/CUENTO / REALIDAD
MATERIAL / SUEÑO / LO SINIESTRO

Obras-tema: Un sueño realizado. Juan Carlos Onetti

Bibliografía

Barthes, Roland. 1970. *L'empire des signes*, Genève, Skira-Flammarion.

Dewey, John. 1949 (1934) *El arte como experiencia*. México-Buenos Aires,

F.C.E. (Ed. orig. *Art as experience*, New York, 1934).

Díaz, José Pedro. 1989 *El espectáculo imaginario* IL Montevideo, Arca.

Flo, Juan. 1993 (?) *La referencialidad específica de la literatura o la caza del snark*.

Montevideo, Papeles de trabajo. Facultad de Humanidades y Ciencias de la

Educación. Universidad de la República.

Frege, Gottlob. 1971 “Sobre sentido y referencia” (1892), en *Estudios sobre semántica*. Barcelona, Ariel.

Freud, Sigmund. 1976 (1900) “La interpretación de los sueños” en *Obras Completas*, Tomo IV. Buenos Aires, Amorrortu.

Jakobson, Roman. 1963 *Essais de Linguistique générale*. Paris, Ed de Minuit.

Onetti, Juan Carlos. 1970 *Obras Completas*, México, Aguilar.

Ricoeur, Paul. 1986 *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique*, II. Paris, Du Seuil.

Rufinelli, Jorge. 1974 “Onetti antes de Onetti”, *prólogo a Onetti, Juan Carlos, Tiempo de abrazar*, Montevideo, Arca.

Quine, W.V. 1974 (1969) “La relatividad ontológica” en *La relatividad ontológica y otros ensayos*. Trad. de Manuel Garrido y Josep Ll. Blasco, revisada por el autor. Madrid, Tecnos 1974, p. 43-91. (Ed. orig. *Ontological Relativity and Other Essays*, New York, Columbia University Press, 1969)

De la lectura de un cuento de Juan Carlos Onetti

“Un sueño realizado”*

*Myrta Casas de Pereda***

Los comentarios que voy a relatarlos, son tan sólo la reunión de las ideas que comenzaron a surgir con la relectura del cuento. Leído hace muchos años, releído otras muchas veces, siempre con esa mezcla de vivencias que Onetti despierta: sorpresa, desconcierto, expectativa, frustración, dolor, tristeza. La relectura actual estuvo condicionada por el pedido de nuestros organizadores: que lo leyera con mi perspectiva de analista. Difícil tarea la de compaginar el atravesamiento personal que nos produce un autor con este lado profesional de la escucha.

*. Juan Carlos Onetti: Un sueño realizado. Obras Completas, Ed. Alfaguara, Madrid, 1994.

**.. Miembro Titular de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Av. Gral. F. Rivera 2516, Montevideo (11300), Uruguay.

Son, pues, meros acercamientos, productos de una lectora que es además psicoanalista. Recorte personal sobre un texto; no es por lo tanto una propuesta de análisis de las intenciones del autor, se trata tan sólo de la reunión de mis respuestas.

El narrador del cuento, empresario teatral, envejecido y decadente, evoca una broma inventada en el pasado por un actor que le molestó siempre.

Así comienza el relato. La broma odiada giraba en torno a un supuesto y desmedido amor por Hamlet, obra que en realidad nuestro empresario jamás había leído ni leería. Nos instala, entonces, de entrada en un ámbito de frustración, renuncia, degradación —el asilo y sus miserias—, de desencuentro e ilusiones perdidas y allí evoca un drama que tiene algo del “fin del día”.

Surge así la evocación de “la mujer”, “la pobre loca”, “bicho raro”, o finalmente un impersonal “señora” que elige para hablar-hablarnos de ella. Nunca aparece el nombre; no tiene nombre. Es tal vez el primero de los indicios que rodean y construyen este personaje destinado a la muerte.

Ella pide una “presentación” (“Quería verlo por una presentación”), agregando luego “Quiero decir que tengo una obra de teatro”. Queda como al pasar la palabra “presentación” que tal vez apunta a la diferencia con representación; presente que necesita ser actuado, pasado en acto, que se necesita repetir para producir allí un sentido otro.

Recién allí el narrador pregunta por un nombre y surge el título de la obra: “El sueño”, “El sueño realizado”, “Un sueño realizado”.

Cuando releía mis subrayados no pude dejar de escuchar en ese cambio una cierta chance de sustituir lo final significado por una mera posibilidad: no “el”, sino “un”.

Freud nos ha legado un pesado reconocimiento del alma humana. “El sueño es una realización de deseos”, nos dice, pero sólo una mera realización, un cumplimiento vicariante donde algo de un real imposible es capturado por la imagen y se sostiene en un simbólico que la palabra del relato vuelve consistente. Verdadero anudamiento que condensa sentidos y abre con tanta fuerza el camino de una demanda —un pedido—, un deseo. Destinado a no cumplirse, sólo se realiza por fuera de toda posibilidad del acto, en tanto el cuerpo está sustraído de la acción.

Sueño cuyo correlato es el relato del sueño que adquiere allí un plus de sentido, es relatado ante un otro, dirigido a un otro que puede devolverle sentidos.

Sin pretender recorrer las múltiples líneas que el psicoanálisis interroga, deseo enfatizar el lado del pedido, de llamado, de demanda inconsciente que encierra toda fantasía, todo libreto imaginarizado y relatado.

El sueño, entonces, deseo realizado-pedido de realización, recae sobre todos y cualquiera de los insensatos, empecinados u oscuros e infantiles anhelos o venganzas, amores y odios. Y ante este sueño

realizado que nos brinda Onetti, no pude dejar de evocar otra obra cuyo título traslado:

“Sueño de una muerte anunciada”.

Tal vez se me fueron juntando señales, indicios que el narrador desgrana a lo largo del texto. Desde el propio narrador, en el ocaso de su vida, en un asilo para gente de teatro arruinada, evocando y recordando desencuentros y una muerte que lo sorprende.

Pienso que esta mujer innombrada para el autor, nos señala de entrada un contexto de reconocimiento fracasado. Este, el reconocimiento fallido, es tal vez el eje de esa existencia detenida en el tiempo que Onetti nos describe en la presentación del personaje. Poco antes, en la referencia diagonal al Hamlet no leído, aparece el Hamlet intuido: “una calavera, un cementerio, el duelo, una venganza, una muchachita que se ahoga”. Onetti insiste en la reiteración de una muerte, ahora a través de la literatura.

Lo que nos muestra y hace aparecer ante nuestros ojos es una figura “algo como cosa, como cinta blanduzca y fofa de locura (...) venda que se desenrolla de su cuerpo (¿mortaja?), historia de años idos, solitarios”. Un lazo que de ella emanaba no encuentra asidero en el reconocimiento del otro, nuestro relator. Langman dice: “Venía a fajarme con ella como una momia.”

Langman, en el tiempo transcurrido, se reconoce sordo al llamado de alguien viviendo para la muerte o para asistir a su muerte (sin saberlo).

En la descripción literaria alternan datos que presentifican una niña o una vieja, siempre fuera de lugar y fuera de su tiempo, a través de la vestimenta, sus movimientos y sus gestos. Tiempo detenido y no vivido es lo que su figura evoca, pero en ese despertar de durmiente, “a punto de alcanzar su edad en cualquier momento”, Onetti agrega continuando la frase “de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días”.

Una figura deshabitada de la vida que insiste en la prosecución de una idea como si viviera por y para esa realización de un sueño y que alcance tal vez a otros tocándolos para una anhelada e imprescindible chispa de sentido. Ella sólo quería el acto, la presentación. Pero sabemos que el gesto en su “dar a ver” tiene esa fuerza a veces mayor que la palabra para convocar al deseo del otro a hacerse presente. Lo convoca a una respuesta inmediata a veces no mediatizada por la palabra.⁶¹

Muerte anunciada que causaba rechazo, distancia en Langman. Lo opuesto del necesitado reconocimiento; él dice: “la sonrisa era mala de mirar porque uno pensaba que frente a la ignorancia que mostraba la mujer del peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba, aquella sonrisa sabía, o, por lo menos, los descubiertos dientecillos presentían el repugnante fracaso que los amenazaba”. Como si Langman presintiera la muerte, pero no pudiera pensarla, preverla. Acepta y pone en escena su pedido, pero manteniéndose a distancia. Creo que él lo reconoce cuando, en otro momento, dice: “de

⁶¹. M. Casas de Pereda: Gesto, juego y palabra. El discurso infantil. Revista Uruguaya de Psicoanálisis N° 74, Montevideo, Uruguay, 1991.

sus ojos, pequeños y quietos, esforzados en agrandarse, no pude sacar nada”. Casi una negación de todo lo que sí “sacaba”, ¿desmentida de la muerte?

Es Blanes el otro personaje, el actor, el bromista, también el borracho que se acercará algo más a la mujer, “buscando algo”, como dice Langman al final del cuento. Pero lo hace al modo de un acto carnal, sexual, que se pierde de un posible o imposible acto de amor. El acto sexual sugerido en el relate aparece como incongruente con la descripción de la mujer, quedando como un intento fracasado de insuflación de la vida por parte de Blanes. ¿Intento vano de conjurar la muerte?

Cuando ella pide la presentación, dice que es algo difícil de explicar. ¿Ilusión de ser escuchada en esa realización de deseos para ser detenida?, ¿o realización de lo inexorable?

La muerte anunciada encierra el sentido del suicidio, oscuro acto tantas veces precedido por intentos que llaman desesperadamente al otro. En nuestro texto aparece como una marcha ineludible hacia la muerte. No conocía a nadie, o nadie la conocía como para nombrarla, los pocos datos más concretos de su magra historia provienen de Blanes, quien se acerca queriendo saber.

La escena que pide realizar es algo donde “no pasa nada”. Describe los pocos hechos de un girón de historia, “como si representáramos esta escena en el comedor y yo me fuera y ya no pasara nada más”. Su ausencia era el destino, y después nada más. Ausencia que tal vez

duplicaba en espejo la del otro, del que pudo incidir para que siguiera viva o no quiera vivir. Se necesita ser deseado para desear vivir.

Langman la ve irse de la entrevista hacia la calle y lo describe diciendo que volvía “a la temperatura de la siesta que había durado un montón de años y donde había conservado aquella juventud impura que estaba siempre a punto de deshacerse podrida”. Asiste a la salida del letargo para ayudarla a culminarlo.

Si lo viéramos como un sueño a realizar diríamos que los escuchas que elige para su presentación están en realidad casi sordos de entrada.

La puesta en escena es el modo natural de representar una fantasía; en el fantaseo, en el sueño, en el juego, en el teatro. Pero jugar y soñar son formas de diferir, de real—izar la diferencia, de elaborar y trabajar con la presencia y con la ausencia; en la obra, en cambio, asistimos al sacrilegio de llevar a cabo un real en la realidad. Así se da lugar a la muerte.

La puesta en escena se vuelve imprescindible para llamar al otro desde el comienzo mismo de la vida; el grito es un llamado para ser escuchado. Aquí, en cambio, acontece ese patético salto hacia la muerte porque está previsto que “no entraría nadie más que los actores”. Inquietante extrañeza de lo siniestro que es también lo familiar.

Blanes, a pesar de su intento, tampoco ofrece asideros de donde sostenerse. Antes de conocerla, cuando Langman le habla de ella, Blanes ironiza llamándola “genio ignorado y con corsé”; sin embargo, luego

de verla de negro, con velo, un paraguas diminuto y un reloj con cadena colgado al cuello, algo lo convoca a una aceptación inmediata de la oferta hasta ese momento sólo objeto de burlas.

Es sin duda una imagen melancólica, como olvidada, con el tiempo colgándole pesadamente del cuerpo. Es a Blanes, que la “ve” diferente, a quien ella le habla en un modo personal, íntimo, a diferencia de lo que hizo con Langman.

La imagen que ella desea ver realizada evoca lo familiar: “un hombre en un banco de cocina, el cordón de la acera”, “la verdulería con cajones de tomate”. Allí un hombre, siempre en riesgo de vida ¿siempre perdiéndolo? cruza a la vereda de enfrente. Tal vez era la repetición odiada y anhelada. Del otro lado ella puede verlo con otra mujer (¿ella?) en un intercambio vital, lo festivo, la cerveza, ella “con traje de paseo”. Pero lo vital parece destinado a estar siempre del otro lado.

En su llamado mudo al hombre, que vuelve a cruzar la calle, no acontece el encuentro. Llega tarde, ella ya “está acostada en la acera como si fuera una chica” y él se inclina para acariciarle la cabeza.

Blanes había podido pensarla; Langman insiste en eso, que aún medio borracho era notorio que “pensaba en la mujer”. En el relato de Blanes, que le habló queriendo saber, es en las respuestas de ella que él piensa que está loca. Sin embargo, nos deja en esas frases su propia vivencia del enigma: “dice que mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa, así que quiere verlo todo nuevamente”.

No hay en lo expreso ninguna voluntad de morir; sólo insiste la voluntad de repetir. Repetir, re-pedir para que algo cambie o para que todo siga igual. ¿Qué había en el sueño que pudiera inferirse de placer o de felicidad? En la frase “no es feliz la palabra sino otra cosa” asoma en clave lo enigmático, pero no conduce a una respuesta sino que culmina en el silencio. Sugiere una repetición de lo estéril, lo inútil.

Fugaz momento de la recreación de la escena antes de “echarse sobre la acera” que reunía la expectativa de presentificación de esa “otra clase de cosa”, de lo diferente, que en realidad nunca llegó. Ya vestida de negro, un duelo en presente, donde el pasado se metió en el futuro; anulación del tiempo en lo real de la muerte.

Puesta en acto que se quedó sin puesta en sentido y que se repite ahora ante el lector; búsqueda de un sentido otro que no llega a pesar del conjuro ilusorio de una unión inferida (la supuesta relación sexual). Es recién al final cuando Langman se permite el acercamiento: “sin que yo me diera cuenta de lo que pasaba... empecé a saber... aunque nunca pude decirlo... y no sirven las palabras para explicarlo”.

¡Pero qué fuerza tienen cuando se pueden pronunciar!

Onetti, en la puesta en escena del sueño realizado en el último tramo del cuento, transforma la mujer sin tiempo, más alta y flaca cada vez, a medida que avanzaba el relato, en la muchacha que aparece en la escena, luego de preparar la mesa, asomándose a la calle para ver caer la tarde. Aparece un tiempo de nostálgica adolescencia.

Allí adquiere cierta consistencia hasta entonces ausente la imagen del jarro. Dice: “Vi cómo el brazo de Blanes y el de la mujer (...) se unían por medio de la jarrita de cerveza.” Hay una unión buscada o anhelada de la que sólo puede ser espectadora.

Y luego sobreviene la muerte. Tal vez empieza en el gesto de echarse sobre el borde de la acera. Se echa, siempre echada de toda posible esperanza; en el borde de la calle donde se depositan los deshechos, un resto que ya no importa.

Surge entonces el grito de Blanes: “No se da cuenta que está muerta, pedazo de bestia”. Desgarrada frase que Onetti pone en boca de Blanes. El golpe en las costillas que recibe Langman sólo duplica el otro de las palabras que dicen de lo sabido ignorado. “Comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes.” La muerte una, la evitación por el conjuro de la vida el otro. “Como una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven las palabras para explicar”, termina diciendo Onetti.

La tristeza, la depresión, dan cuenta de la estructura de una experiencia que forma parte del proceso de estructuración subjetiva.

Creo que Onetti supo mucho de vidas y muertes, supo de esas cosas que se aprenden para siempre. El creador nos aproxima a veces, sin saberlo, a esos universales que nos condicionan y determinan.

Resumen

Se trata de ideas promovidas por la lectura del cuento y no un ejercicio de psicoanálisis aplicado.

En un ámbito decadente de frustración y renunciadas, se desarrolla el drama de una mujer sin nombre, sin tiempo y sin historia. Algo de un pasado en acto que se necesita repetir, presentificar, tal vez para encontrar otro sentido. Pero se repite lo mismo; una inexorable sucesión de reconocimientos fracasados.

La puesta en escena es algo imprescindible para el llamado al otro desde el comienzo de la vida. Se necesita ser deseado para desear vivir.

Muerte anunciada que encierra la idea del suicidio o del “fin del día”. Puesta en acto que se quedó sin puesta en sentido, que se repite ahora ante el lector; búsqueda de un sentido que no llega a pesar del conjuro ilusorio de una supuesta relación sexual, promediando el relato.

También una cierta regresión temporal hacia una nostálgica adolescencia en el final del relato, que al no obtener sentidos sólo queda la anulación del tiempo en lo real de la muerte, tirada como un deshecho en el borde de la calle. Un resto que ya no importa a nadie.

Summary

It is about ideas promoted reading the story and not an exercise of applied psychoanalysis.

The drama of a woman with no name, no time or story is developed within an decadent milieu of frustration and renunciation. Something about a past in act that needs to be repeated, presentified, perhaps to find another meaning. But anyhow, it is repeated; a relentless succession of failed recognitions

The mise-en-scene is something indispensable for the calling to the other from the beginning of life. Being desired is necessary to desire to live.

Announced death that holds within it the idea of suicide or of "the end of the day". Mise-en-act left without a mise-en-sense, now repeated before the reader; search for a meaning which it does not reach, in spite of the illusory conjuring of a supposed sexual relation as the story advances.

Likewise, a certain temporal regression to a nostalgic adolescence at the end of the narrative, which is not filled with meaning and is therefore only left with the annulment of time in the real of death-lying on the sidewalk as a disposable residue. A remainder nobody cares for any longer.

Descriptores: LITERATURA / SUEÑO / MUERTE / MUJER /
CUMPLIMIENTO DE DESEO

Obras-tema: Un sueño realizado. Juan Carlos Onetti

Trabajos libres*

El jardinero silencioso*

José Ricardo Assandri**

*“...mi locura anduvo vagando por las ciencias.”
de “Manos equivocadas” F.H. Tomo 1, pág. 162*

¿Tarot freudiano?

Que alguien manifieste un malestar titulándolo “La frágil omnipotencia del psicoanálisis ante la literatura”⁶² plantea para mí la necesidad de explorar ese punto fallido de relación entre psicoanálisis y literatura. ¿Cuál es esa relación? ¿Se trata de uno ante otro? ¿Por qué ese malestar? ¿Acaso el psicoanálisis aplica una serie de cartas con significación predeterminada a cualquier obra literaria y no hace más que traducir del lenguaje literario a un “lenguaje” psicoanalítico?

*. El Jurado que seleccionó los trabajos libres estuvo integrado por las psicoanalistas Gladys Franco, Aída Miraldi y el profesor Roger Mirza.

*. Este trabajo obtuvo el Primer Premio del Jurado.

**.. Psicólogo. Pablo de María 940. GP 11200.

62. Suleika Ibañez, “La frágil omnipotencia del psicoanálisis ante la literatura.” GRAFITTI N° 16, 1992.

Seguramente este problema se amplifica y desborda la relación a la literatura para extenderse sobre la práctica analítica. Suleika Ibañez, a quien tomo como interlocutora, cuestiona cierta aplicación del psicoanálisis a las obras de Mario Levrero y Felisberto Hernández diciendo: “...se dice del personaje de F. Hernández que al vender sus medias está vendiendo su virilidad. Aún admitiendo la teología sexual del Psicoanálisis, es abusiva (casi pueril) la identificación entre lo alargado (medias) y lo fálico. Es compulsión de repetición, y acto intelectual de violencia extrema contra el ser de la literatura.”

Para Ibañez se hace del escritor un analizante, “un cíclope que sólo ve con un ojo oral, anal o genital”. A la ironía de “teología sexual” y de “tarot freudiano” podría oponérsele los dichos de Mario Vargas Llosa: “un psicoanalista, un historiador, pueden explorar la novela y extraer de ella enseñanzas sumamente útiles para sus propias disciplinas”.⁶³ Pero me parece más pertinente extraer de este asunto un punto de enseñanza y evitar la zambullida en una confrontación en la que cada uno quedaría encerrado en el feudo de su verdad.

Autobiografía, silencio del autor

Que se encuentre de la vida de un escritor en lo que escribe es un lugar común.

Podemos convocar nuevamente a Vargas Llosa: “Yo creo que todas las novelas son autobiográficas y sólo pueden ser autobiográficas. La

63. Mario Vargas Llosa, “La novela” Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de la República el 11 de agosto de 1966. Ed. América Nueva, 1974, Pág. 11.

novela sería así una especie de streap-tease”.⁶⁴ O a Arthur Millar: “Toda obra literaria es autobiográfica”.⁶⁵ Es sabido que cada uno construye con lo que tiene a mano, la propia vida es una de esas cosas. Tampoco debemos creernos que hay libretos tan originales. Pero, ¿hasta dónde importa la vida de un escritor? ¿Importa el “secreto”, el detalle, el dato, para dar cuenta de lo que ha escrito? Y si ciertamente el escritor se detiene en cierto momento, deja de hacer público lo que es de su vida, ¿es necesario ir más allá de lo que un escritor publica? ¿Acaso una obra no es tal en la medida en que su autor aparece borrado como persona? Gilles Deleuze cita⁶⁶ una frase de Proust: “Los bellos libros son escritos en una suerte de lengua extranjera.”

Es desde allí, creando una nueva lengua, poniendo en juego potencias gramaticales, sintácticas y semánticas, rompiendo con la lengua materna, que se dice algo nuevo. Eso hace que el escritor “delire”, salga del surco (viejo sentido agrario del término), salga de lo habitual, poniéndose en una posición crítica que muchas veces es un estado clínico. Pero esa clínica, esa escritura es para Deleuze estado de salud.” Incluso el escritor como tal no es un enfermo, sino más bien un médico, médico de sí mismo y del mundo.”⁶⁷ Ese “estado clínico” resulta muchas veces tentador del lado del psicoanálisis y en esos casos, la “aplicación” del psicoanálisis

64. Op. cit., Pág. 17.

65. Op. cit. en 1.

66. Gilles Deleuze, “Critique et clinique.”, Editions de Minuit, 1993. Esta cita de Proust es extraída de “Contre Saint-Beuve.”, pretendido biógrafo de Proust a quien este responde.

provoca en algunos escozor, en otros virulencia: “El psicoanálisis tiene un prejuicio, ese de reducir las aventuras de la psicosis a una trivialidad, el eterno papá-mamá, a veces jugado por personajes psicológicos, a veces elevado a funciones simbólicas”.⁶⁸ Esta frase que saco de su contexto se halla encadenada con otras afirmaciones de Deleuze: “El psicoanálisis ha dejado de ser una ciencia experimental para conquistar los derechos de una axiomática”, “...ha dejado de ser una investigación, puesto que ha pasado a ser constitutivo de la verdad”.⁶⁹ Hay en todo esto cuestiones discutibles, pero el río suena. Aún así, podemos considerar la escritura como crítica y clínica al mismo tiempo, como un nuevo lenguaje, que dice de forma particular, pero donde lo propiamente autobiográfico no es la persona-autor. F.H. afirmaba respecto a “El caballo perdido”: “Esta novela está hecha sobre un recuerdo de la infancia donde el protagonista aparece a los diez años levantándole la pollera a una silla.”⁷⁰ ¿Es necesario que se considere a F.H. como el protagonista? Seguramente no, mucho más importante es el hecho de que esa obra sea la descripción poética y terriblemente certera de la relación a los recuerdos, y su transformación con el tiempo, donde se enlazan recuerdo encubridor y après-coup. Tal vez la “Explicación falsa de mis cuentos” marque más claramente el lugar de F.H.: “En un momento dado pienso que en un

67. G. Deleuze, op. cit., Pág. 14.

68. G. Deleuze, op. cit., Pág. 29.

69. G. Deleuze, G. Parnet, “Diálogos.” (Flamarion 1977) Pre-textos 1980, Pág. 99.

70. F. Hernández, “Obras Completas” Ed. ARCA / CALICANTO, 198 1-88. Tomo II pág. 215. Además de este ejemplo que se relaciona con “El caballo perdido”, hay otra infinidad de casos de los cuales es evidente el sesgo autobiográfico, como lo califica J.P. Díaz. Pero ¿eso alcanza, es suficiente, da cuenta de algo?

rincón de mí nacerá una planta. Esa planta podrá ser un cuento, y F.H., el silencioso jardinero.

Confesión y testimonio

Freud tuvo, y es conocida, una posición clara respecto a la creación y al creador literario. Marcha delante del analista, desbrozando un camino que antes no había sido hollado. Y seguir la huella de los artistas fue clave para conquistar nuevas parcelas de saber. Pero también es probable que Freud empujara su obra para demostrar el “múltiple interés” del psicoanálisis. Y en relación a Leonardo, seguramente aceptó con agrado el dibujo que le ofreció Reitler⁷¹ o la interpretación que del cuadro “Santa Ana, la Virgen y el Niño” le acercó Pfister⁷² Y seguramente Reitler y Pfister se habrán sentido muy contentos de aportar a la Gran Obra Psicoanalítica. Pero esos trozos probatorios aportados por ambos demostraron ser falsos. Ni el dibujo era de Leonardo, ni el ave era un buitre sino un milano. Como contrapartida, puede ser paradigmática la lectura que hace Freud del cuento de Hoffmann “El arenero”.⁷³

71. S. Freud, “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, 1910, Amorrortu Editores, Tomo XI, Pág. 66.

72. S. Freud, op. cit., Pág. 106-8.

73. Freud no ceja en poner en algún sitio algunos rasgos biográficos de Hoffmann, en este caso a pie de página, aunque en nada aportan al extraordinario análisis que hace del cuento. Por otro lado lo *Unheimliche* es un sesgo de lectura de la obra de F.H., donde complejos infantiles reprimidos son reavivados por impresiones exteriores.

Podemos encontrar en algunos textos freudianos dos términos que aparecen indistintamente: confesión y testimonio⁷⁴ Una confesión puede ser voluntaria u “obligada por la fuerza de la razón o por otro motivo, lo que sin ello no reconocería ni declarararía.” Muchas veces la “aplicación” del psicoanálisis parece una confesión forzada. Después que Freud aislara el complejo de Edipo en Sófocles, en Shakespeare, ¿es necesario encontrar más de lo mismo en una infinidad de escritores? El testimonio se trata de una “atestación o aseveración de una cosa”,⁷⁵ Si se toma el escrito como un testimonio, no como una confesión, es darle al autor una posición de testigo, de tercero que permite operar sin apelar a sus “secretitos” ni a lo que no dice, y el énfasis se pone en lo novedoso del escrito, en la crítica, en aquello en lo que ese escrito va delante del psicoanálisis, en ese delirio que va abriendo un nuevo surco de saber sobre el hombre. Deleuze decía que no podría escribir algo que hiciera entristecer a un autor o hacerlo llorar en su tumba. Seguramente para el psicoanálisis no es cuestión de evitar ni la tristeza ni el llanto, pero sí es necesaria una precisión de método para poder dialogar con Felisberto Hernández.

74. S. Freud, op. cit., en la pág. 66 puede leerse sobre la cuestión del testimonio, aunque de todas formas, más adelante, en la página 125, plantea: “cualquiera que fuera la verdad sobre la vida de Leonardo”, la metodología analítica quedaría a cubierto de errores por las lagunas de material. “Confesión desnuda” y “disfraz” son términos que aparecen en “Dostoievski y el parricidio”, 1928, Amorrortu Editores, Tomo XXI, págs. 185-6. Ciertamente la posición de Freud es compleja y no es compartible en todos sus términos ni momentos.

75. Diccionario de la Real Academia dixer, los subrayados son nuestros.

Las plantas de Felisberto

Felisberto definía su obra como el “drama del recuerdo”, drama que cada tanto acerca a sus personajes al borde de la locura, borde que ellos miran con ojos de niño viejo. Algunas de las plantas de F.H. estuvieron durante mucho tiempo perdidas, pero sobretodo sus primeros libros, llamados “sin tapa”, y su última obra, editada luego de su muerte, son poco conocidas. No es suficiente decir que cierto contexto histórico y etcétera fuera adverso a una obra⁷⁶ para explicar el hecho de que E. H. siga siendo un innovador con escasos seguidores. Fue un “raro”, un “adelantado”, y ese signo de producir un nuevo lenguaje, el delirar, lo ha transformado, tal vez demasiado rápidamente, en un clásico con su sarcófago de “Obras Completas”. En una variante no publicada en la primera versión de “Por los tiempos de Clemente Colling”, se lee: “...los psiquiatras llaman al que vive en los recuerdos, en el pasado, esquizofrénico.”⁷⁷ Por lo menos es curiosa esta definición de esquizofrenia, pero hay más sobre esa enfermedad:

“He vivido instantes en que creía encontrarlo en la pena de estar enfermo, en la angustia de encontrarme dividido de no tener unidad leal ante el mundo. Pero he aquí que un día descubrí que no estaba solo: empecé a mirar a los demás de mi condición y encontré hombres mucho más divididos que yo...” “...el autor creyó descubrir, una

76.. J.P. Díaz, “Felisberto Hernandez. El espectáculo imaginario, 1” ARCA Editorial, 1991. Además de ser quien cuidadosamente ordenó y anotó la obra de F.H., ha estudiado las influencias y contextos de la obra: pág. 40.

noche, que tenía una enfermedad parecida a los que piensan que una parte de su cuerpo no es de ellos. Y después pasó por etapas en las que experimentó lo siguiente: **Todo** su cuerpo era ajeno.” “Todo ese cuerpo no era, sin embargo, de esa otra persona: la cabeza pertenecía a una tercera. Ese cuerpo y la cabeza tenían extraños entendimientos y desentendimientos; pero los dos obstaculizaban la búsqueda del “yo” del autor del diario.”⁷⁸ Esta disyunción entre yo y cuerpo, tan explícita, donde el cuerpo aparece como una posesión, un objeto por demás rebelde al yo, lanza a boca de jarro lo que todos saben y no quieren saber: no existe un individuo, cada uno es un “dividuo”.⁷⁹

Para leer “Las Hortensias”

¿Qué busca un niño de diez años debajo de las polleras de una silla?
¿Por qué sería lindo para un niño “vivir bajo la pollera de la maestra”?
¿Por qué haría el “ensayo” con una tía a la que le da un ataque en el evento?,⁸⁰ Las famosas “Hortensias”, el reconocimiento al tacto de “Menos Julia”, las medias en “El cocodrilo”, las prendas de ropa

77. F.H. Tomo I, pág. 208, nota 22.

78. “Diario de un sinvergüenza”, Tomo III, pág. 185 en adelante.

79. Pueden, sin duda, multiplicarse los apariciones de esta relación al cuerpo, desde por ejemplo en “Tierras de la memoria”, escrito hacia 1943, pero publicado (?) póstumamente. “...Me sentí como un cuarto vacío, dentro de él ni siquiera estaba yo.” Pero ya en los primeros libros podemos leer algo de eso; hacia 1930, lo publicado en un periódico de Rocha, una “Teoría simplista de las almas gordas”, donde juega con la idea de la reencarnación de flacos y gordos. O en “La cara de Ana”, donde una cara dice algo que no se dice de otra forma, donde el dolor corporal queda suspendido a un “comentario retrasado”. O en “La envenenada”, donde “en el cuerpo de la envenenada había cosas extrañas, contradictorias y también irónicas”, pero donde también “el literato” debe preparar su cara para no ser sorprendido por un gesto que los demás vean, porque “Todas las partes de su cuerpo eran barrios de una gran ciudad que ahora dormía...” O, como en “El vestido blanco”, “un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas.” Ciertos textos desprendidos, o más bien debiera decirse desgajados de otros textos son ejemplares. Algunos de su primera obra, (por ejemplo de “Juan Mendez o Almacén de ideas o Diario de pocos días.”), otros de la última. Deberíamos transcribir “Diario de un sinvergüenza

80. “Tierras de la memoria.” Tomo III, pág. 50.

interior en “Las tierras de la memoria”..., rápidamente podemos llegar al fetichismo. Sin embargo ese contacto con cuerpos, entre cuerpos muestra más de algo extraño que es el cuerpo, que puede ser un cuerpo “criado con pensamientos ajenos”, con el cuál hay que arreglárselas, y para lo que no alcanza con la cabeza (“La francesa refinada”). “Hoy empecé a pensar en el concepto real —no artístico— de cuerpo.”⁸¹ ¿Qué es ese concepto real de cuerpo? Un paciente, enfermo terminal de cáncer decía, entre asustado y sorprendido: “mi cuerpo me traicionó.” La propia enunciación, “mi cuerpo marca esa cuestión de división, se tiene un cuerpo, no se es un cuerpo. Una vieja medicina definía la salud como el silencio de los órganos. Cuando los órganos comienzan a hablar en su enfermedad, traicionan la supuesta alianza entre yo y cuerpo.”⁸² Los escritos de F.H. revelan la disyunción entre imagen del cuerpo y cuerpo real, donde el cuerpo real aparece como extraño, funciona como no-conocido.⁸³ Nadie se pregunta cómo cicatriza una herida, pero cuando esa herida insiste se revela que no

81. “Diario de un sinvergüenza”, Tomo III, Pág. 197.

82. Esta cuestión de imagen del cuerpo-cuerpo real que puede leerse en “El vestido blanco”, o en “Úrsula”, tan parecida a una vaca, o en “La mujer parecida a mí”, tan parecida a un caballo. Hay imagen y un cuerpo que aparece como animal. En “Diario de un sinvergüenza”, F.H. anota: “Cuando era niño ví a un enfermo al que le mostraban su propia mano y decía que era de otro.” (Tomo III, Pág. 185). En “Tierras de la memoria”, cierto viaje en tren con Mandolión que muestra sus manos: “guantes hechos de piel humana y rellenos con carne”, desencadena una serie de recuerdos donde las manos del pianista joven no obedecen y se disparan solas por el teclado. Algo del cuerpo propio o del semejante aparece como extraño y no dominado. La imagen del cuerpo haría borde, límite al cuerpo real, cuando esa imagen no funciona como límite aparece eso otro del cuerpo, que puede terminar en un “hombre de palo” como en “Las hortensias”.

83. En la obra de Lacan, particularmente en la “Conferencia de Ginebra”, 1975 (“Intervenciones y texto”, Manantial) se plantea un no saber que no es el del inconsciente, sino un no-saber no articulado al significante y que tiene relación con el cuerpo. Ese no-saber, Unbekannt, ignorancia, incógnita, es acerca de lo que sucede en el cuerpo.

hay un conocimiento del cuerpo real, y aunque haya conocimiento científico, no por ello deja de no-conocerse. E. H. sabía de eso angustiante y supo decir: “porque el pobre hombre, ante lo incomprendible, se consuela con los demás hombres.”⁸⁴

Resumen

La locura, esa fiel compañera del hombre, ha sido tratada de variadas formas. Puede andar vagando por las ciencias, como dice E. Hernández, sin encontrar lugar, quedando en una especie de extraterritorialidad que es su exclusión. El psicoanálisis le da un lugar a la locura, incluso recogiendo las enseñanzas de los artistas. Pero en la relación entre el psicoanálisis y la literatura se dan desencuentros. Una de las variantes de ese desencuentro es la llamada “aplicación” del psicoanálisis a la literatura. La distinción entre confesión y testimonio permitiría marcar más claramente el camino que el escritor enseña al psicoanalista.

¿Qué locura tan particular habita la obra de E. Hernández que hizo que M. Benedetti o C. Martínez Moreno hablaran de atrocidad o fracaso? Sin duda en ese rechazo hay una punta a ser explorada. Aunque este trabajo apenas sea un entreabrir la puerta, es la relación al cuerpo la que se revela en un sesgo muy particular. Imagen del cuerpo y cuerpo real aparecen en disyunción en la obra de E. Hernández. ¿Cómo se ocupa el psicoanálisis del cuerpo? Esta es una

84. Aída Fernández en “Acercamiento al Universo de Felisberto Hernández; el existir en un tiempo sin tiempo.”, conferencia del año 1979, publicada en la Revista de AUDEPP, agosto 84, hace hincapié en la posición de F. H. de tomar sus cuentos como no naturales, que le vienen de otro. Justamente el publicar hace de eso otro algo compartido con los demás hombres.

pregunta pertinente, porque la relación al llamado cuerpo propio hace problema. En la práctica, el psicoanálisis debe tocar el cuerpo, de otra manera sería una práctica inútil. Y es en relación al cuerpo que E. Hernández puede ser una enseñanza para el psicoanálisis.

Summary

Madness, that faithful companion of humankind, has been treated in varying forms. It may wander in the sciences, as E. Hernández says, without finding place, remaining in a sort of extra-territoriality that is its exclusion. Psychoanalysis gives madness a place, even collecting the teachings of artists. But there are mismatches in the relationship between psychoanalysis and literature. One of these mismatches is the so-called «application» of psychoanalysis to literature. The distinction between confession and testimony would allow a clearer marking of the path taught by the writer to psychoanalysis.

What particular madness inhabits the work of E. Hernández to make M. Benedetti or C. Martínez Moreno speak of atrocity or failure? There is undoubtedly a trace to be explored in that rejection. Even if this study only half-opens the door, it is the relationship with the body that is revealed with a very particular bias. Image of the body and real body appear disjointed in E. Hernández's work. How does psychoanalysis deal with the body? This is a pertinent question because the relationship with what is called one's own body creates a problem. In practice, psychoanalysis must touch the body, otherwise

it would be a useless practice. And it is in relation to the body that E. Hernández may be a teaching for psychoanalysis.

Descriptores: LITERATURA / PSICOANÁLISIS /
PSICOANÁLISIS APLICADO / CREATIVIDAD /
PSICOSIS

Obras-tema: Obras completas. Felisberto Hernández

Algunas notas sobre escritores y lectores*

Elías Adler**

«Un hombre se propone la idea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de remos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.»

Jorge L. Borges.

I. Debo confesar que siempre me ha resultado intrigante conocer el modo privado de imaginar y crear de cada narrador. Hace poco tiempo leía, que el genial Faulkner escribió su novela “Mientras Agonizo” sobre la misma carretilla en la que transportaba carbón hacia los hornos de una central termoeléctrica de Oxford. Es sabido que Samuel Beckett trabajaba contemplando una pared blanca, lisa, sin grietas ni sombras. Autores distantes como Balzac y Hemingway

*. Este trabajo obtuvo la primera mención del jurado.

** . Psicólogo. Miembro del Instituto de Psicoanálisis de APU. Silvestre Blanco 2483.

escribían de pie y Balzac sólo lo hacía vestido con un camisón. El mismo Neruda, sólo componía sus poemas con tinta verde; y Borges memorizaba sus textos mientras caminaba, para luego dictárselos a alguna otra persona. T. S. Elliot creó todas sus obras en una máquina Underwood, por la mañana, de diez a una; todo lo que escribía después de las tres horas de trabajo, le parecía insulso e inútil y lo tiraba a la basura sin permitir que nadie lo leyera. Vladimir Nabokov escribía a cualquier hora, pero para hacerlo necesitaba fichas rayadas de cartulina y media docena de lápices muy afilados, con una goma de borrar en el extremo.⁸⁵

De estos hábitos secretos, de estas ceremonias privadas, han nacido obras que no cambiaron de destino al mundo, pero tocaron los sentimientos de muchas personas. ¿Cómo lo lograron? ¿Por qué lo lograron? ¿Cómo consiguieron atrapar con sus relatos, a un conjunto de individuos que repiten sus nombres con un dejo de veneración? ¿De qué recursos se valieron estos autores para provocar determinados afectos en sus lectores?

II. Sigmund Freud intentó abordar estos cuestionamientos en varios de sus textos. En “El creador literario y el fantaseo” va a explicitar que el poeta, con su obra, le procura al lector cierto placer “puramente formal” que él llama “previo”, pues es capaz de posibilitar el desprendimiento de un placer mayor, “proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad”. Freud sostiene que el goce genuino de una obra poética proviene de “la liberación de tensiones

85. Todas estas referencias a los escritores están en el artículo de Tomás Eloy Martínez que es señalado en la bibliografía.

en el interior” del alma del lector y que de alguna manera, esto se puede dar en la medida en que el poeta habilita al lector a gozar, “sin remordimientos ni vergüenza”, de sus propias fantasías.

En el texto “Personajes psicopáticos en el escenario”, Freud formula una serie de precisiones, con respecto a las vivencias de un espectador frente a un drama o frente a la poesía lírica o épica. El creador del Psicoanálisis va a decir que el fin del drama es el desahogo de los afectos del espectador, y que el goce que de ahí resulta, se debe al alivio que proporciona “una amplia descarga”, y también a una “coexcitación sexual”, que se obtendría como “ganancia colateral” a raíz de un “desarrollo afectivo”. También, incluye la idea de que ser espectador de un drama significa para un adulto lo que el juego para un niño. Este crea un mundo de fantasías, al que dota de grandes montos de afecto, y de esta forma satisface la expectativa de ser como los adultos. Todo espectador quisiera ser un héroe, y el autor o el actor le posibilitan identificarse con alguno. Le permiten ser un héroe”, manteniendo la tranquilidad de que “todo es como un juego” que no hace peligrar su seguridad personal.

En este mismo trabajo, Freud va a señalar algo que parece ser central: “...el tema del drama son todas las variedades de sufrimiento; el espectador tiene que extraer de ellas un placer, y de ahí resulta la primera condición de la creación artística: no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad que excita mediante las satisfacciones que de ahí pueden extraerse...”.

Es necesario aclarar, que si bien las apreciaciones de Freud en este último texto, están vinculadas al espectador y al espectáculo teatral, es posible sostener los mismos señalamientos para el lector y una obra literaria.

III. Estos son algunos aspectos básicos, que el célebre médico vienés planteó en relación al lector. Para variar, dejó las puertas abiertas para nuevas indagaciones, y entiendo que sería interesante darle una vuelta más a las interrogantes de cómo y por qué logra un escritor mover los afectos de tantos lectores. Estas preguntas, quizás puedan empezar a contestarse desde otra, que resulta particularmente enigmática: ¿qué busca el lector en una obra?

Algunas aclaraciones previas: no pretendo arrimar luz a la oscuridad del enigma; simplemente quiero marcar la necesidad de seguirle el rastro al tema y comentar las desordenadas variaciones que me han surgido, a partir de la lectura de algunos autores, puestos a opinar como lectores. De más está decir, entonces, que las apreciaciones que siguen a continuación, son particularmente parciales.

IV. Un punto para abrir más el juego: es llamativo observar en el relato que hacen algunos narradores sobre su obra, el desconocimiento que a veces sienten por los personajes que han imaginado; asombro porque no pensaban guardar en su interior lo que quedaba grabado en una hoja blanca.⁸⁶⁻⁸⁷

86. “Como uno no puede hacer de su vida un laboratorio de ensayo por falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble mis deseos en personajes imaginarios que trato de novelar. Al novelar estos personajes comprendo si yo, Roberto Arlt, viviendo del modo A, B o sería o no feliz... Lo único que sé es que el personaje se forma en el subconsciente de uno como el niño en el vientre de la mujer. Que este personaje tiene a veces intereses contrarios a los planes de la novela, que realiza actos tan estrafalarios que uno como hombre se asombra de contener tales fantasmas”. Roberto Arlt.

¿Es posible sostener que al lector le ocurre algo similar? A veces no sabe qué busca en un libro que compra, desconoce por que toma uno y deja otro, hasta se sorprende leyendo algo que lo atrapa y no sabe porqué. ¿Qué lo hace elegir? ¿El título? ¿El género? ¿El autor? ¿Acaso una recomendación? ¿El momento que está viviendo? Tal vez sea por todas estas cosas y ninguna, tal vez por todas ellas y algo mas.

V. Volvamos nuevamente a una fuente. Freud deja entrever en algunos de sus textos, que para él, todas las obras de un escritor son destilaciones o ecos reconducidos y transformados de las mismas fantasías y conflictos psíquicos. Esto parece acarrear por lo menos dos consecuencias: que en lugar de traer algo nuevo al mundo, “el mejor libro es una repetición camuflada” y que toda historia que alguien cuenta, “aún la menos confesional”, será una historia propia.⁸⁸

Yo tiendo a pensar que nada ni nadie es capaz de escribir sin reflejar nada sustancial, pero desconozco si la evolución de las técnicas narrativas o un programa informático han podido desarrollar la posibilidad de un individuo de crear una historia (o de escribir) sin escribirse. Por formación y convicción, me afilio a la postulación de que “toda ficción es autobiografía” y toda composición surge junto a una experiencia olvidada. Creo firmemente que el escritor “se nutre de todas las voces eternas”, “que vienen cantando desde que se canta”, que el pasado está esparcido en el presente; pero es un tanto

87. “...A medida que esos personajes de novela van emanando del espíritu de su creador, se van convirtiendo, por otra parte, en seres independientes; y el creador observa con sorpresa sus actitudes, sus sentimientos, sus ideas. Actitudes, sentimientos e ideas que de pronto llegan a ser exactamente los contrarios de los que el escritor tiene o siente normalmente...” Ernesto Sábato.

88. Este planteamiento aparece, en otros términos, en el artículo “El narrador hace mutis” de Marcelo Cohen, que fue señalado en la bibliografía. Las frases entrecomilladas de este párrafo, son del mismo trabajo

incómoda la idea de que escribir es plagiar y que cuando un hombre crea algo que considera único, no está haciendo otra cosa que reiterar lo que otros han propuesto. Una de las preguntas que se podrían plantear es, hasta dónde esta idea de Freud no arruina una noción de “creador” o de “artista original”.⁸⁹

Por cierto que un “creador” también puede ser aquel que adiciona un relato al conjunto de relatos existentes; pero esto rompe con la concepción de que el artista original es aquel por el cual el público puede gritar (en su tiempo o al tiempo) frente a una de sus obras: Eureka!

De los planteamientos de Freud solo se puede concluir que todo texto es parte de un tapiz literario, de una trama casi incorruptible que se teje en el tiempo, y que es inmune a sus poderes destructivos. Unos textos parecen engendrar otros textos, que a su vez, producirán los nuevos. Unas obras completan a otras, las corrigen o las repiten, pero son, o se originan, siempre en función de otras. La originalidad parece ser entonces, como lo planteaba Marcel Proust, ponerse un sombrero viejo que se saca del desván.⁹⁰

Y si esto es así: ¿Qué buscan los lectores de todas las lenguas en las obras que consumen año tras año?. Si todas las frases son similares, si todas conducen a los mismos temas, si todas son parte de un entramado literario, alcanzaría con leer la primera obra, para no tener que atravesar la eterna planicie de las historias siempre iguales.

89. Estas afirmaciones entrecomilladas son de Marcelo Cohen y están hechas en el artículo “Sonidos” que está señalado en la bibliografía.

90. Este planteo de Proust aparece en “El escritor y sus fantasmas” de Ernesto Sábato.

VI. Pero el lector, ese destinatario cómplice, ese voyeur a menudo seducido, que le permite al escritor concretizarse, no espera para conmoverse un destello de regularidad sintáctica, un logro técnico o el alumbramiento de una verdad. Tampoco espera saber si la imaginación le da al narrador todo de golpe o de a poquito, o si lo mismo que había escrito tal escritor ya lo habían imaginado otros. El lector busca ser arrastrado al mundo del relato y anhela sumergirse en él, olvidando la realidad.

Ernesto Sábato dice en “El escritor y sus fantasmas”, que la obra de arte no solo tiene un “valor testimonial sino también un poder catártico”, pues expresa las “ansiedades más entrañables del artista y de los hombres que lo rodean”. Va a señalar que hay escritores que son “individuos a contramano que sueñan un poco el sueño colectivo”.

Yo no trabajo para ninguna tienda, jamás me he transformado en cucaracha, pero la desdicha y el desamparo de Gregor Samsa⁹¹ me impresionan. En tanto ser humano, ningún afecto me es totalmente ajeno. Si Hamlet nos interesa, dice Sábato, “es porque en alguna medida, en algún momento, en alguna pasión hemos sido Hamlet”. Y seguramente nos hemos enamorado como Martín Santomé,⁹² hemos soñado como Quijote, nos hemos perdido como Hansel y Gretel, hemos creído estar solos como Silvio Astier⁹³ y hemos deseado encontrar debajo de una escalerilla el punto imposible donde

91. Gregor Samsa es el personaje principal de la obra “La Metamorfosis” de Franz Kafka.

92. Martín Santomé es uno de los personajes principales de la novela “La Tregua” de Mario Benedetti.

93. Silvio Astier es el personaje principal de la obra “El juguete rabioso” de Roberto Arlt.

empiezan y terminan todas las cosas, como Carlos Argentino Daneri.⁹⁴

El lector necesita de esas historias, aún repetidas, que lo llevan a vagabundear por todos los recuerdos, por los propios y los ajenos, para mantener la ilusión de encontrarse, y porque mediante esos relatos, puede darle cauce a las penas y a las alegrías, a las llagas y a sus remedios. Tal vez, cada lector busca lo que le ha sido inexplicable, para mitigar su presente y suavizar su futuro, y esta búsqueda, siempre empieza de nuevo. Quizás, la lectura sea uno de los intentos humanos (casi siempre fallidos) de bucear en lo incomprensible.

Resumen

En el presente trabajo se formulan algunas interrogantes con respecto a la creación literaria.

¿Cómo algunos escritores han conseguido atrapar con sus relatos a un conjunto importante de individuos? ¿De qué recursos se valieron para provocar determinados afectos en sus lectores?

Estas notas hacen en una primera instancia, una brevísima recorrida por los textos de Sigmund Freud, quien intentó abordar estos cuestionamientos en diferentes oportunidades.

En un segundo momento, el autor de este trabajo propone, que sería interesante comenzar a pensar las preguntas anteriormente planteadas,

94. Carlos Argentino Daneri es uno de los personajes del cuento “El Aleph” de J. L. Borges.

sosteniendo otra que resulta particularmente enigmática: ¿qué busca el lector en una obra?

La respuesta que se ensaya es que el lector procura conmoverse con una obra literaria. En cierta medida, no espera encontrar grandes logros técnicos o el alumbramiento de una verdad. Lo que pretende es sentir que es arrastrado al mundo del relato. Anhela sumergirse en él, olvidando la realidad, para encontrar lo que le ha sido inexplicable e incomprensible en su vida.

Summary

The paper puts forward a few problems concerning the literary work of art. How have some writers caught the attention of a rather large group of individuals? Through which devices have they arisen particular feelings in their public?

First, the paper discusses briefly some of Sigmund Freud's works, who attempted to deal with these questions several times.

On a second stage, the paper puts forward a rather puzzling third question, as a mean to answer the first two: What does a reader look for in a literary work of art?

The proposed answer is that the reader looks for emotions in reading a literary work of art. To a certain degree, he does not expect to find great technical achievements or a revealing truth.

What he really wants is to feel involved in the fiction. He longs to dwell in it, forgetting reality in order to find the unanswered, unexplained in his life.

Descriptores: PLACER PREVIO / GOCE / CATARSIS /
DESCARGA

Bibliografía

Arlt, Roberto. “El juguete rabioso”. Ed. Club Bruguera, Barcelona, 1981.

Ant, Roberto. “Silla en la vereda y otros aguafuertes”. Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1993.

Borges, J. L. “Obras Completas”. Emecé Editores, Bs. As., 1974.

Cohen, Marcelo. “La única alternativa”. Suplemento El País Cultural, N° 219, Montevideo.

Cohen, Marcelo. “El narrador hace mutis”. Suplemento El País Cultural, N° 163, Montevideo.

Cohen, Marcelo. “Sonidos”. Suplemento El País Cultural, N° 107, Montevideo.

Cohen, Marcelo. “Las riendas del caballo desbocado”. Suplemento El País Cultural, N° 271, Montevideo.

Freud, Sigmund. “El motivo de la elección del *cofre*”. Vol. XII. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1980.

Freud, Sigmund. “El creador literario y el fantaseo”. Vol. IX. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1980.

Freud, Sigmund. "Personajes psicopáticos en el escenario". Vol. VII. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1980.

Freud, Sigmund. "Premio Goethe". Vol. XXI. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1980.

Freud, Sigmund. "Conferencias de Introducción al Psicoanálisis". Sta. Conferencia. Vol. XV. Ed. Amorrortu. Buenos Aires, 1980.

Freud, Sigmund. "Dostoiesvsky y el parricidio". Vol. XXI. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1980.

Martínez, Tomás Eloy. "Ceremonias Secretas". Diario Pagina 12, Buenos Aires, 22 de enero de 1995.

Rodrigué, Emilio y otros. "Ecuación Fantástica". Ed. Hormé, Buenos Aires, 1966.

Sábato, Ernesto. "El escritor y sus fantasmas". Ed. Seix Barral, Barcelona, 1979.

Sábato, Ernesto. "Entre la letra y la sangre". Ed. Seix Barral, Buenos Aires, 1988.

Felisberto Hernández: Un viaje desde el dolor a la creación

Análisis del cuento” La pelota”

Fernando Barrios Boibo*

¿Desde dónde intentar un abordaje posible que incluya sin excluir las diferencias: Psicoanálisis y Literatura?

Varios son los caminos posibles que nos seducen invitándonos a penetrar en ellos.

Uno sería el iniciado por el mismo S. Freud,⁹⁵ donde sin desconocer ni quitar valor a la obra ni al artista, se aboca a intentar comprender como dirá en “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci” (1910): “las leyes que rigen con idéntico rigor tanto la actividad normal como la patológica.”

Sin duda seductora la idea de analizar a un genio a través de sus creaciones como si se trataran de formaciones de lo inconsciente, al modo de un sueño, un lapsus o un síntoma.

Otro camino posible sería internarnos en un análisis del tipo “psicología de los personajes “de un texto, tomados como arquetipos reveladores de la condición humana. De este orden son las innumerables interpretaciones psicológicas del Hamlet shakespireano, o del mismísimo Edipo de Sófocles.

*. Psicólogo. Soriano 1595 / 109.

Una tercera posibilidad sería la de internarnos en la creación misma, tomada como objeto de estudio, pasible de ser descifrada al modo de un jeroglífico cuyo enigma nos proponemos descifrar y de cuya resolución derivará un beneficio individual o colectivo.

Otro es el camino que se propone analizar las vicisitudes mismas del acto creativo, a través del develamiento de los psicodinamismos en juego. Este es el camino emprendido por Maron Mildner⁹⁶ quien siguiendo a Maritain nos dice: “...en las raíces del acto creador debe haber un singular proceso mental, sin paralelo en la razón lógica; proceso mediante el cual las cosas y la personalidad resultan estrechamente vinculadas gracias a un tipo de experiencia o conocimiento carente de expresión conceptual y revelado solo en la obra del artista”.

Por mi parte a este último enfoque, se suma mi interés por los fenómenos que según creo ocurren entre el creador y su creación; fenómenos que he llegado a pensar como verdaderos “fenómenos transicionales” en el sentido winnicottiano, donde sujeto y objeto se confunden creando una tercera realidad: realidad transicional.

Ni en la realidad externa, ni en la realidad interna podríamos ubicar la creación artística, sino en esta mal llamada tercera realidad donde realidad y fantasía, objetividad y subjetividad, preconciente e inconciente se mezclan y alternan vertiginosamente.

Alternancia, coexistencia de opuestos que evoca el proceso primario y el sueño.

95. Freud, S. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci. 1910. Obras completas. Ed. Biblioteca Nueva.

96. Mildner, M. El Psicoanálisis y el Arte. 1962. Paidós. Bs. As.

Es probable que dada nuestra inexperiencia en este campo oscilemos de un enfoque a otro; pero confiamos con Felisberto⁹⁷ que: “el esfuerzo por no esforzarnos” nos permitirá llegar a buen rumbo. El logro de este “estado sin tensión del espíritu y el pensamiento”, curiosa coincidencia con la atención flotante y la asociación libre freudianas, según creía habilitaba la creación.

“La pelota”: una aproximación analítica

Como en muchos de sus textos el autor habla en primera persona lo que le otorga al relato un carácter autobiográfico, real o fantaseado poco importa, casi confesional e intimista. De algún modo más o menos desfigurado F. H. nos habla de sí mismo. Hay algo curioso en torno a este texto y es que el autor lo ubica a la edad de 8 años y Norah Giraldi de Dei Cas, estudiosa de Felisberto, a los cuatro años. Dice S. Freud,⁹⁸ en “Recuerdos infantiles y encubridores: una impresión indiferente de la primer infancia es la que se fija en la memoria en calidad de recuerdo encubridor a causa de su asociación con una experiencia anterior, contra cuya reproducción directa se alza una resistencia”.

Respecto de la memoria, dice Sélíka Acevedo de Mendilaharsu⁹⁹ que: “esto excede el campo de Psicoanálisis conduciéndonos al terreno de la intertextualidad”.

97. Hernández, F. citado por Lockart, W. en “Felisberto Hernández una biografía literaria”. 1991. Ed. Arca. Mdeo.

98. Freud, S. Recuerdos infantiles y encubridores. Obras completas. Ed. Biblioteca Nueva.

99. Acevedo de Mendilaharsu, S. La memoria en Psicoanálisis; tomado de La memoria desde la Neuropsicología, 1994. Ed. Roca Viva. Mdeo.

Volviendo al texto que nos ocupa, decíamos que el autor convoca imágenes, sensaciones y emociones en quien lo lee; habla de “casita pobre”, “abuela”, “larga temporada”, “pelota de varios colores”, lo que desde un inicio nos sitúa ante una ambigua sensación entre la ternura y el desamparo, entre la calidez y la soledad.

Inmediatamente nos introduce en el meollo de la cuestión: el deseo y la privación; pero un deseo cuya intensidad y perentoriedad lo lleva a desafiar la autoridad de la abuela. Nos sorprende, ¿porqué tanta insistencia?, ¿porqué esa pelota y no otra? Algo de lo único e inefable nos sitúa ante la desesperación y la angustia, algo que podría haber sido resuelto por vía de un objeto sustitutivo comienza a adquirir ribetes críticos; la tensión va en aumento. El displacer crece y aparece la rabia.

Esta abuela, claramente ubicada en función materna, intenta calmarlo pero no lo logra. Quisiera señalar el hecho de que los padres del niño solo se hacen presentes en la mente del lector por su ausencia, al modo de fantasmas innombrados, ni siquiera aludidos tangencialmente. Un dato interesante, esta vez proveniente de la vida del autor, es la intensa y ambivalente relación de Felisberto con su abuela. Dice Norah Giraldo: “Una vez, a la vuelta de un viaje de trabajo, los padres de Felisberto luego de una larga temporada en casa de su abuela perciben que el niño cada vez que ella habla se tapa la cabeza con las manos como para protegerse de los posibles golpes que pueda recibir.”

Sin embargo los niños sentían mucha atracción por esta mujer; y apunta Giraldi, con gran agudeza: “en medio de las disonancias matrimoniales de los padres, tal vez fuera ella como objeto pesado e inmovible quien le otorgase más sensible seguridad”.

Este primer desencuentro del niño con su abuela, evoca en mí la imagen de una madre que no logra empatizar sintónicamente con las necesidades de su bebé que llora presa de la frustración y la rabia. Desencuentro, asincronía de deseos, incompreensión; nos dirá: “lo malo era que ella decía que la de trapo sería más linda, era eso lo que me hacía rabiar.”

Por un momento el niño parece ilusionarse: “cuando la estaba terminando ví como ella la redondeaba, tuve un instante de sorpresa y sin querer hice una sonrisa, pero enseguida me volví a encaprichar”. No es casualidad que en el niño del cuento esto ocurra cuando la pelota va tomando forma, representando más fielmente su deseo. Abuela-mamá que en este momento de sincronía rescata al niño de la angustia “informe” en que parecía perderse; momento fugaz que desaparece podríamos suponer que tanto por lo inadecuado del objeto sustituto como por la rabia misma del niño que destruye, rechaza y deforma lo recibido.

Huelga decir que se trata de un niño separado de sus padres, lo que moviliza siempre algo de la angustia de separación.

Ahora niño y pelota parecen confundirse tomando forma y deformándose, momentánea anulación de la separación sujeto-objeto que hace atribuirle características humanas. Dice: “tenía un poco de

voluntad propia y parecía un animalito, le venían caprichos que me hacían pensar que ella tampoco quería que yo jugara con ella.”

Paradójicamente, niño y pelota se encuentran en el desencuentro, en el no deseo o preferiría decir en el deseo de no deseo. Narcisismo jaqueado el niño se siente bobo, ridículo es decir no suficientemente valioso, al igual que la pelota “de trapo.”

El juego tiene esa cualidad peculiar que quizás comparte con el arte de transformar en actividad algo que se sufrió pasivamente, es por eso que el niño abandona la pelota de trapo como siente que fue abandonado. Pero, no obstante abandonar la pelota de trapo, insiste en su requerimiento de la tan ansiada pelota del almacén; nueva andanada del deseo que choca con la negativa de la abuela que persiste en ofrecerle sustitutos: “dulce de membrillo de los días de fiesta o de tristeza.”

Continúa: “en el almacén no quise mirarla, aunque sentía que ella me miraba a mí con sus colores fuertes”; vemos aquí como el par mirar-ser mirado se desplaza a la pelota del almacén, fantasma que cobra vida. Juego de miradas que llamaré” deseo del deseo “o deseo de ser deseado. La pelota personificada parece desear pertenecerle, entregársele.

Algunos últimos intentos por transformar el objeto inadecuado en objeto bueno que satisfaga: pelota-rueda, pelota-torta, pelota-asiento, pelota-sombrero culminaran en angustia.

Angustia intensa, vivida como angustia de muerte: “si ella no me la compraba, la del almacén yo me moriría de tristeza”.

Y lo que hasta aquí venía desarrollándose en el plano de lo imaginario y simbólico regresivamente vuelve al plano de lo real biológico asiento del deseo; así la barriga de la abuela se convertirá en la pelota anhelada, pelota caliente, vientre materno objeto originario,” paraíso perdido”. Vientre-pelota caliente que protege, sostiene y contiene habilitando el sueño y la creación artística.

Resumen

El autor intenta mostrar una articulación posible entre dos modos de pensar la experiencia humana: la Literatura y el Psicoanálisis; articulación que no signifique la colonización de un campo por el otro y respete las diferencias. Se plantea la hipótesis de que entre el creador y su creación se establece una relación de tipo transicional en el sentido winnicottiano.

Se analiza un cuento de Felisberto Hernández para ejemplificar estas ideas.

Summary

The author tries to show a possible linkage between two ways of thinking the human experience: the Literature and the Psychoanalysis; linkage which doesn't alter the differences and doesn't mean the colonization of a field over the other.

It is enunciated the hypothesis that between the creator and his creation it is established a relation of a transitional kind, in the winnicottian sense.

A story of Felisberto Hernandez is analyzed to give an example of these ideas.

Descriptores: LITERATURA / PSICOANÁLISIS / OBJETO
TRANSICIONAL

Obras-tema: La pelota. Felisberto Hernández.

Bibliografía

1. Freud, S: “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, 1910, Obras Completas, Ed. Biblioteca Nueva
2. Milner, M: “El Psicoanálisis y el Arte”, 1962, Paidós, Bs.As.
3. Hernández, E: Citado por Lockart, W. en “Felisberto Hernández, una biografía literaria”, 1991, Ed. Arca, Mdeo.
4. Freud. S: “Recuerdos infantiles y encubridores”, Obras Completas, Ed. Biblioteca Nueva.
5. Acevedo de Mendilaharsu: “La memoria en Psicoanálisis” tomado de La Memoria desde la Neuropsicología, 1994, Ed. Roca Viva, Montevideo.

El motivo del doble en una obra de L. Tolstoi*

Luis Correa**

Introducción

El motivo de este trabajo es articular algunas observaciones estructurales sobre una obra de Tolstoi —“La muerte de Iván Ilitch”— con algunas aportaciones del Psicoanálisis Aplicado hechas por Otto Rank en “El doble” (1914) y por Freud en “Lo ominoso (1919).

De esa correlación esperamos apuntar algunas conclusiones sobre la personalidad del autor y sobre el momento de su trayectoria en el que se inscribe esta obra y, de una manera más amplia, el momento de la historia de la cultura que la misma refleja. Este contexto nos remite al Psicoanálisis como Antropología y como práctica clínica, dimensiones en las que, creemos, conserva toda su vigencia al morir un siglo que tiene pendientes las mismas preguntas que el autor plantea en este relato.

*. Este trabajo obtuvo una Segunda Mención del Jurado.

**.. Psicólogo. Juan Rosas 3910.

Ubicación

“La M. De I.I.” (1886) se inscribe en el período tolstoiano que podríamos llamar “militante”. Tal período abarca desde 1880, año en que publica “Confesión”, hasta sus últimos escritos. Se caracteriza por la culminación de un proceso ideológico que dominó toda la vida y la obra de Tolstoi: la búsqueda de la perfección moral sin renunciar a la experiencia del mundo. La compleja dialéctica de ese proceso se resuelve al llegar la ancianidad en dos planos: en el plano religioso supone descartar todos los dogmatismos y ortodoxias de las religiones, promoviendo la libre lectura del Evangelio y la imitación de Cristo. Subordinada a este planteo religioso la propuesta sociopolítica supone la no resistencia al mal y la abolición del Estado, como puntos de partida para construir un mundo solidario, que religue al hombre con la naturaleza, y sea regido por el amor.

En el marco de esta utopía “La M. de I.I.” plantea no sólo la preocupación por el significado de la vida humana al enfrentarse a la muerte sino también lo que Tolstoi llamó “la renuncia a las mentiras”. Y entre ellas incluye las seducciones del triunfo social y económico.

El tema

El título, rigurosamente emblemático, remite al tema de la obra. Pero la muerte como hecho puntual es un disparador de significados en la misma. El capítulo 1 al presentar la muerte en su tangible realidad (“Señores, I.I. ha muerto”) es la culminación de un largo proceso en la que es percibida por el protagonista, e indirectamente por los otros personajes, como una inminencia creciente. La narración se ocupa de mostrar un paulatino acercamiento a la muerte, una agonía en sentido etimológico, en tanto hay lucha contra la fatalidad. Pero esa lucha, como la del héroe trágico, está condenada al fracaso y acaba con el aniquilamiento físico del protagonista. Paradojalmente, al presentarse la muerte como proceso y no como hecho, el morir permite superar el miedo y la angustia “Se acabó dijo alguien. El oyó aquellas palabras y las repitió en su alma. Acabada la muerte —se dijo— no existe ya. Aspiró el aire profundamente, se detuvo en medio del suspiro, se puso rígido y murió”. (Capítulo 12, final del texto). Morir es dejar de morir y más allá del matiz religioso con que Tolstoi plantea este final, queda plasmada la idea de que el enfrentamiento a la condición mortal es la única llave para encontrar un sentido al vivir.

Esta cuestión en su rigurosidad filosófica es la piedra angular del “Existencialismo” surgido con la obra de Kierkegaard cuarenta años antes que la publicación de “La M. de I.I.” y es el eje de la Modernidad entendida como el fin de las certezas absolutas y universales. Es cierto, como recuerda Trilling, que en Tolstoi no es fuerte “la imaginación del desastre”, como definiera Henry James a la

óptica moderna sobre el sentido del mundo. Y mientras Nietzsche pro-dama la muerte de Dios en 1883 (“Así hablaba Zaratustra”) Tolstoi sigue aferrado a la esperanza religiosa. Sin embargo junto a la rama atea del Existencialismo, con la que suele identificarse a toda la corriente —con Sartre y Heidegger como los representantes más notorios— surge un Existencialismo cristiano con Mounier y Marcel como cumbres. Esta sub-corriente incluiría parte de la obra de Scheller y Bergson y la de los rusos Berdiaeff, Soloviev y Chestov. Este último justamente ha dedicado un ensayo a la obra de Tolstoi en el que se ocupa largamente de “La M de I.I.” (“Las revelaciones de la muerte”). Ubicaríamos a Tolstoi entre los antecedentes de este segundo planteo del Existencialismo y en esa línea el tema de la obra que nos ocupa.

Estructura literaria

La finalidad primordial de un texto narrativo es la de representar en la dimensión espacial de la escritura una serie de hechos que pertenecen a la dimensión temporal de una historia. Se definen entonces dos categorías temporales: “el tiempo de la historia” que en este caso referiría a los acontecimientos de la vida enfermedad y muerte de Iván, y, “el tiempo del relato”, constituido por la organización de esos materiales en un proceso de enunciación que serían, macroscópicamente los doce capítulos de desigual extensión que constituyen el texto.

Todorov y Ducrot definen como “dirección” de ambas temporalidades la relación entre el desarrollo de ambas. En este relato se produce una inversión temporal, en tanto algunos acontecimientos son relatados antes que otros que serían posteriores en el orden de la historia. Así en el Capítulo 1 se relata el velatorio de Iván Ilitch antes de ser siquiera presentado el personaje. Los once capítulos restantes sí acompañan el orden lógico de los hechos pero con un notorio enlentecimiento en los últimos (lo cual corresponde al enlentecimiento vital del agonizante).

El esquema A presenta esta estructura (ver esquema adjunto).

Nos parece que la justificación estética de esta elección estructural es coherente con la temática de la obra tal como se la planteó antes. El principio estructurador sería presentar un acercamiento creciente a la muerte, una intimidad cada vez mayor con el propio destino, desde la percepción del morir como experiencia ajena (aunque cargada de implicancias subjetivas) en el Cap. 1 hasta la conciencia del propio fin en el Cap. 12, pasando por todas las etapas intermedias de insinuación de la enfermedad, de su paulatino agravamiento y aún incluyendo en ese curso narrativo los capítulos 2 y 3. En ellos se presentan los éxitos del ascendente Iván Ilitch que procura una existencia donde todo marche “agradable y fácilmente”. Ese propósito encierra un enfrentamiento negativo al morir en tanto se postula un modo de existir que excluye toda postura metafísica. De ese modo el primer eslabón del relato se transforma en el último de la historia sugiriendo una distribución cíclica de los hechos.

Esta estructuración confiere al capítulo 1 un rol articulador del desarrollo cíclico. Tolstoi ha resuelto la dificultad estética de la unidad narrativa introduciendo un personaje que, ante Iván Ilitch muerto, sirve de hilo conductor. Este es Pedro Ivanovich.

Ahora bien, ¿qué es Pedro Ivanovich desde el punto de vista estructural? Tomando la terminología de Greimas nos parece que P. Ivanovich, en continuidad con Iván Ilitch son “actores” de un mismo eje actancial. Habría entre ambos una equivalencia funcional, es decir un alcance significativo similar en el desarrollo del relato. La Muerte sería el actante destinador, entendiendo por esto el polo desde donde se genera un suceso. P.I.- II constituirían el actante destinatario como lugar donde se gesta la acción en respuesta al suceso. A.P.I. y a II les corresponde el mismo “haz de acciones”, constituido por una búsqueda: el sentido de la propia vida.

Una serie de hechos refuerzan esta continuidad funcional de ambos personajes:

- A. La similitud paronomásica de los nombres. El patronímico de Pedro deriva del nombre Iván y tiene casi la misma estructura fónica que el nombre completo del protagonista: Ivanovich - Iván Ilitch.
- B. El paralelismo de las trayectorias vitales: fueron compañeros de Facultad y son colegas en la Audiencia. Tolstoi presenta la época de la Facultad como el momento de ruptura con la inocencia y afirmación del carácter.

C. Los datos que diluyen la psicología de Pedro son coincidentes con la de I.I.: gusto por agradar, sentido del deber, hipocondría, evasión en el juego, similar relación con las esposas (con predominio del conflicto y la incompreensión).

D. El uso estilístico dominante de la técnica del punto de vista se apoya en la obra solamente en estos dos personajes.

Igual función estilística corresponde a igual funcionalidad narrativa. El capítulo 1 es narrado por los ojos de Pedro Ivanovich y el resto por los de Iván Ilitch.

La técnica del punto de vista como uno de los mecanismos de ruptura que caracteriza a la narrativa moderna surgida junto al monólogo interior, el estilo indirecto libre y la rememoración subjetiva como forma de dramatizar los estados mentales. Aplicado a este texto ambos personajes viven el enfrentamiento a la muerte en estados diferentes pero en continuidad lógica. Es como si el protagonista asistiera a su propio velatorio a través de otro que funciona como su doble literario.

El doble

El motivo del doble ha sido estudiado por Otto Rank en un enfoque psicoanalítico apoyado en numerosísimos ejemplos textuales. Para él su uso responde a las crisis de identidad que traen aparejadas las grandes perturbaciones sociales, las que precipitan montos de angustia muy grandes. Por eso no extraña la profusión de ejemplos entre los románticos y post románticos, desde Poe a Wilde, que el autor ofrece.

Pero por otra parte, Rank refiere la emergencia de este motivo a los componentes narcisistas de los autores estudiados y al concomitante miedo a la muerte que las perturbaciones del narcisismo primario exagera. Rank no se detiene en Tolstoi, como lo hace en su contemporáneo Dostoievsky, pero en una nota cita extensamente a uno de los primeros críticos de Tolstoi.

Se trata de Merezhovski quien en la obra “Tolstoi y Dostoievsky” dice en referencia a esta problemática: “El amor por uno mismo: todo comienza y termina en esto. El amor o el odio hacia uno, sólo hacia uno: estos son los principales y únicos ejes —vía evidentes, vía ocultos— en torno a los cuales todo gira y se mueve en las primeras y tal vez más sinceras obras de L. Tolstoi”... y la cita se acompaña de varios ejemplos textuales como el episodio en que Vronski de “Ana Karenina” se observa complacido la “elástica pantorrilla” que acaba de lastimarse.

¿Qué es sino un deseo emergente del narcisismo primario su aspiración a una fusión cósmica en la que la naturaleza y los seres son vivenciados como prolongaciones del sí mismo tal como se expresa en este texto: “¿Quién no recuerda el sentimiento de amor de la infancia cuando se quisiera amarlo todo: el perro, el caballo y la hoja de hierbas”?

Esta búsqueda de una fusión cósmica como expresión de un “self” grandioso acompaña toda la evolución biográfica y artística de Tolstoi hasta su última gran novela, sugestivamente titulada “Resurrección” (1890).

Rank, remontándose a la leyenda del propio Narciso articula el motivo del doble con la muerte, en la medida que al obturarse la elección de un objeto independiente la vida se esteriliza y el devenir temporal se hace desesperante.

Freud, resumiendo las investigaciones de Rank y relacionándolas con la evolución de su Metapsicología toma el tema en 1919 en el texto sobre “Lo Ominoso”. Allí afirma que el origen del motivo del doble en las mitologías primitivas surgiría del narcisismo primario como desmentida del poder de la muerte y de la muerte en tanto castración suprema.

El concepto del alma inmortal ejemplificaría este aspecto del doble. Pero evolutivamente la superación del narcisismo primario llevaría a la transformación del doble en lo contrario. Pasaría así de ser un seguro de supervivencia a transformarse en un maligno anuncio de la muerte. Este trastocamiento en el contenido del motivo del doble correspondería al surgimiento de las grandes religiones monoteístas que al interiorizar la dialéctica de lo bueno y lo malo instauran una moral restrictiva que, con su castración simbólica, generan una sociabilidad compleja sujeta a reglas de conducta.

El auge del tema del doble en el Romanticismo reflejaría la necesidad de reacomodar los mecanismos de control pulsional al conmoverse la referencia a la Razón del Iluminismo, como suprema ordenadora del cosmos. Los sentimientos y todos los aspectos irracionales del hombre reclaman su puesto. Digamos, de paso, que es este uno de los sustentos del pensamiento freudiano.

Pero lo original del uso del motivo del doble en “La M. de I.I.” es que el autor lo ha despojado de toda connotación fantástica, tan importante en los antecedentes literarios, en los que el doble suele ser la sombra, un retrato, un reflejo en el espejo, o un duplicado físico, cruel e inoportuno.

Pedro Ivanovich es un personaje perfectamente autónomo. La intención narrativa no es la de ofrecer un contrapunto entre instancias del self subrayando la dualidad humana. Se muestra más bien cómo esa dualidad se construye como una maniobra defensiva que articula los elementos que definen al hombre: el saber que va a morir por un lado y la tiranía del reclamo pulsional por otro.

Final

El enfrentamiento con la condición mortal despojado de apriorismos religiosos procuró a través del Existencialismo y otras corrientes de la Filosofía moderna fundar una metafísica a partir del individualismo.

Pulverizados los programas totalizadores y colectivos la sociedad liberal puede hoy ofrecer vías jurídicas y, a veces, económicas para la realización humana.

Pero cada vez se presiente con más fuerza el vacío último de ese programa. En la síntesis kitsch de la Posmodernidad, que proscribía la angustia, ya no se procura dar sentido al sin sentido del morir, “aquello para lo cual no hay inscripción”, al decir de Freud.

Si el Psicoanálisis renunciara a bucear en la angustia sin límites de la condición humana, angustia que desborda los avatares de cada

historia personal, perdería su puesto histórico para confundirse con las terapias indoloras que la hora actual parece exigir.

Valga como pretexto “La M de I.I.”, con toda su sutileza estructural, para recordarnos lo que Freud dice en 1915: “Soportar la vida sigue siendo el primer deber de todo ser vivo. La ilusión pierde todo valor cuando nos estorba hacerlo”.

Resumen

Este trabajo intenta articular, a través de un texto ejemplar, aspectos de la vida y la obra de Tolstoi con el momento cultural en que ambas se desarrollan. Ese es también el contexto en el que nació el Psicoanálisis. Procuramos mostrar cómo el esfuerzo de aprehensión teórica del Psicoanálisis ilumina al discurso estético de su tiempo a la vez que se nutre de él.

Summary

This work try to articulate, trough a pattern text, some aspects of the life and Tolstoi’s work with the history moment within both were developed. This is also the context in which the Psychoanalysis was born. We try to show how the theoretical apprehension effort of Psychoanalysis enlighten the esthetic discourse of its time as well as encourage from it.

Descriptores: LITERATURA / DOBLE / NARCISISMO
PRIMARIO / TIEMPO

Obras-tema: La muerte de Iván Ilitch. León Tolstoi

Bibliografía

1. León Tolstoi. La muerte de Iván Ilitch. E. Banda Oriental 1978
(prólogo de J. Albistur).
2. Otto Rank. El doble. E. Orión 1976.
3. Sigmund Freud. Lo ominoso. 1919. E. Amorrurtu T. 17.
4. Sigmund Freud. Nuestra actitud hacia la muerte. 1919. Ed.
Amorrurtu T. 14.
5. Wolfgang Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria. Ed.
Gredos 1972.
6. T. Todorov y O. Ducrot. Diccionario enciclopédico de las ciencias
del lenguaje. Ed. Siglo XXI 1970.
7. Vladimir Propp. Las transformaciones del cuento maravilloso.
Rodolfo Alonso Editor 1972.
8. Leonard Trilling. El escritor y la sociedad. Cedral 1971.
9. Emmanuel Mounier. Introducción a los existencialismos. Ed.
Guadarrama 1968.

El juego en «El Sueño» de Shakespeare

Beatriz Luna de Minuchin*

Ricardo Antar**

Introducción

Este trabajo trata sobre juego y creatividad. El mismo surgió de la conjunción entre algunas reflexiones desarrolladas sobre la práctica psicoanalítica con niños y la lectura de la obra de William Shakespeare *Sueño de una noche de verano*.

Nos interesaron, particularmente, los ensayos preparatorios de “La muy dolorosa comedia y cruelísima muerte de Píramo y Tisbe” que los artesanos-actores desarrollan en la citada obra ya que nos evocaron las características de un tipo de juego que observamos en sesiones psicoanalíticas con niños.

Nos preguntamos acerca de las similitudes y diferencias que pueden existir entre las vicisitudes por las que atraviesa el afán artístico de los artesanos y las del juego desplegado por nuestros pacientes. En tal sentido intentamos reflexionar sobre la posible relación del vínculo

*.Psicoanalista. Miembro Titular de APDEBA (Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires). Mansilla 243 1/9A. Buenos Aires

**.. Psicoanalista. Miembro Asociado de APDEBA. Av. RS Ortiz 2327/7. Buenos Aires.

que Shakespeare muestra entre los artesanos y el público, por un lado, y el vínculo transferencial del niño que juega y su analista.

Juego, pseudojuego y no-juego

Partimos de la premisa de que el niño se comunica predominantemente a través del juego. Concordamos con otros autores en que no todo lo que el niño despliega en sesión puede ser llamado juego.

Es necesario diferenciar el juego del no juego que corresponde a configuraciones tales como fenómenos de descarga o de adaptación y que se caracterizan por falta de plasticidad, repetición, estereotipia, ausencia de acción dramática y de creatividad y que provocan en el analista una vivencia contratransferencial de vacío, falta de sentido y parálisis de la capacidad creativa.

Asimismo, consideramos que es de suma importancia detectar en la sesión otras variantes de juego que han sido descritas como pseudojuego. Ellas comprenden juego en alucinosis, acción dramática y juego estereotipado. Estas variedades muestran un déficit de simbolización y creatividad.

En cambio el juego creativo, juego simbólico o juego propiamente dicho que difiere cualitativamente del pseudojuego puede ser considerado como un momento privilegiado de la sesión del niño y del proceso psicoanalítico y guarda similitudes con otros fenómenos, como ser el arte y el soñar.

Melanie Klein destaca que la libertad en el despliegue de la fantasía conduce a una mayor actividad lúdica y a un desarrollo de la transferencia. Es imprescindible que el analista pueda mantener una capacidad observadora pensante para que se sostenga esta libertad imaginativa en el paciente que llevará a su vez al analista a un estado mental creativo dando sentido y significado a las conductas del niño, verbalizados luego a través de la interpretación.

Algunas características del juego creativo son:

- Se observa una intensa concentración en la actividad que el niño está llevando a cabo. Este estado de ensoñación se puede ver interrumpido por mecanismos disociativos que, sí surgen, afectarán el despliegue del juego creativo.
- Existe un estado de ilusión y de descubrimiento que conlleva cierta tensión dramática que no llega a ser angustia.
- Hay una tarea asociada a una búsqueda de interrelaciones entre el mundo interno y externo. Al conectarse con sus fantasías y ansiedades y poder expresarlas en el mundo externo el niño logra modificarlas, a través de la interpretación.
- Se desarrolla una activa experimentación de los materiales para expresar, contener y desplegar los contenidos inconscientes, que requiere de la tolerancia a la incertidumbre y a la frustración.

Metapsicología del proceso creativo

Para adentrarnos en la comprensión de esa cualidad que nos permite denominar “creativa” a una actividad, vamos a remitirnos sintéticamente a los primeros momentos de vida del bebé. La pérdida del estado prenatal lo expone a la discontinuidad de la provisión materna y a la vivencia de necesidad y frustración.

Si el bebé se encuentra capacitado para sobrellevar la frustración, podrá comenzar un proceso comunicacional que tienda a buscar y hallar el pecho en las circunstancias que la realidad dispone. Si, por su parte, la madre se encuentra en estado de “rêverie” podrá recibir este reclamo angustiado del bebé y procesarlo como en un sueño. En estas condiciones el bebé recibirá alimento, amor, pensamientos y un embrión de capacidad para pensar y crear símbolos representado por ese pecho-cabeza pensante materno que lo capacitará para comenzar a desarrollar sus propios pensamientos y crear sus símbolos.

El desarrollo de esta capacidad pondrá al bebé tarde o temprano frente a otro interrogante: quién pone en mamá lo que está en su pecho; quién la limpia y quién restaura su siempre renovada disposición. Las cualidades del objeto materno presente remiten a una dimensión ausente: el intercambio reparador entre la madre y el padre.

Esa dimensión ausente obliga al bebé a un salto cualitativo en su esfuerzo simbolizante para imaginar la experiencia emocional del ahora objeto combinado. Existirán distintas alternativas: a) invadir la

privacidad y reducir la experiencia emocional a la sensorialidad; b) restringirla en su cualidad misteriosa; c) tolerancia a la duda y a la incertidumbre mediante, llegar a aceptar la necesidad de la existencia de un ámbito dentro de cuyos límites, la pareja combinada pueda disponer de la libertad necesaria para la creatividad (bebés, pensamientos). La introyección de esta pareja creativa constituirá entonces el núcleo generador de creatividad e inspiración.

En torno a esta “cámara nupcial” se establece una lucha cuyo desenlace conducirá a la aceptación o el rechazo del vínculo emocional, la dependencia y la sabiduría de estos padres internos.

Píramo y Tisbe y el juego en sesión*

Creemos que en *Sueño de una noche de verano* Shakespeare nos habla de estas vicisitudes así como lo hacen nuestros pacientes niños cuando despliegan sus actividades lúdicas. Por razones de espacio nos centraremos en el ensayo de “Píramo y Tisbe” (Acto 3, Escena 1). Resulta interesante observar de qué manera Shakespeare abre el ensayo haciendo referencia a dos elementos y presentándolos:

- los actores, que darán vida a los personajes; la delimitación del escenario

y

- la presencia del público: *“Este césped nos servirá de escena; estas ramas de espino, de bastidores y accionaremos como si*

*. Para facilitar la comprensión de este punto, rogamos al lector remitirse al texto ubicado al final.

estuviéramos en presencia del duque”. Observamos que en este comienzo ya se abre un espacio simbólico, un “como si”.

El telón se ha abierto de la misma manera que acontece cada vez que se produce la apertura de la sesión psicoanalítica. Así como Cartabón especifica que el césped le hará de escena y las ramas de espino de bastidores, al inicio del tratamiento nosotros como psicoanalistas establecemos al niño los límites del consultorio, presentando los materiales de que dispondrá y estableciendo el encuadre que incluye la disponibilidad del analista.

Pero ya a partir de este comienzo observamos que los artesanos presentan diferencias para poder desplegar con libertad sus dotes creativas e imaginativas. Es a través de Lanzadera que el autor nos habla de los procesos coercitivos que impedirán desplegar abiertamente la originalidad. Parece ser que los actores comienzan a gestar, entonces, una idea de falta de *réverie* estético en el público. El elemento de sorpresa parece ser asustante y provocador de miedo. Cuando esto sucede tanto en la obra como en el juego, desaparece la libertad, que constituye un elemento básico en el juego creativo.

“...Hay cosas en esta comedia de Píramo y Tisbe que no agradarán nunca. En primer lugar, Píramo ha de esgrimir la espada para matarme, lo cual no podrán soportar las damas...” Es sólo a través de un prólogo que verán salvado (a medias) este escollo.

Haciendo un salto podríamos relacionar el vínculo que Shakespeare nos muestra entre los artesanos y el público con la relación transferencial entre el niño y el analista. Siempre tratando de

reflexionar acerca de los avatares de una sesión de niños nos encontramos con un freno del proceso creativo cuando el pequeño paciente nos expresa de alguna forma que debe de estar resolviendo situaciones de compromiso en lugar de experimentar libertad de expresión. José, de 6 años, durante varios meses solía comenzar su sesión diciendo a la vez que sacaba los juguetes de su cajón, *“Hoy voy a jugar a los autitos, espero que vos no te aburras”*. No es nuestro ánimo comentar otros mecanismos inherentes a esta mención sino deslizar algunas viñetas que acuden a nuestra memoria.

Parece ser que los artesanos presuponen al público carente de función alfa y por lo tanto incapaz de decodificar los personajes actuados, al punto de necesitar discriminarse manifiestamente de los personajes a representar. . . . *“Para mayor seguridad, decid/es que yo, Píramo, no soy Píramo, sino el tejedor Lanzadera. Esto acallará su miedo¹¹.... “Flauta: ¿El león, no espantará a los señores? Hambrón: Mucho lo temo a fe mía. Lanzadera: Señores, reflexionad/o bien; llevar... ¡Dios nos libre...! Un león donde hay señoras, es cosa tremenda; porque no hay ave silvestre más feroz que el león vivo; y es menester que lo tengamos en cuenta. Flauta: Por tanto hay que advertir con otro prólogo que el león no es león...”*

Estos mecanismos (ausencia del espacio virtual, del “como si”), nos evocan lo que acontece en el juego en alucinosis antes citado como una variedad de pseudojuego y que se caracteriza porque el paciente no despliega ni juega un rol sino tiene la convicción de que es la maestra, el hada o el astronauta.

Volviendo a la cita anterior vemos que aparece con mayor intensidad la preocupación de que lo representado no constituya un hecho simbólico (jugar-actuar el rol de león), sino una realidad (ser el león) y tratan de resolverlo apelando al recurso siguiente: *“Será preciso que el actor encargado de este papel diga su nombre y que se las arregle de manera que a través del cuello de/león deje ver la mitad de su cara”*.

Se ve amenazado el espacio simbólico del juego-actuación; podríamos contrastar esta situación con la que presenta Fátima (10 años) a su analista: *‘Y Dale que yo soy Pablo y vos sos mi mamá enojada?’* Fátima introduce y sostiene con el *“dale que...”* la dimensión del “como si” donde cada una actuará su rol.

Hasta acá vemos que estos factores transcurren por avatares que frenan la libertad de creación. Sin embargo, a través del interjuego van planteando y elaborando las dificultades de la representación. En la medida en que este proceso evoluciona, surgen imaginativos modos de expresión. *“Cartabón: Sí; o no, que uno se presente con un manojo de zarzas y una linterna y diga que sale para figurar o representare/personaje de Claro de Luna. Y aún queda otra dificultad: hemos menester una pared en medio de/salón, porque Píramo y Tisbe, según dice la historia, se hablaban a través de las grietas de un muro. Berbiqui: Nunca podréis empezar un muro hasta el centro de/escenario. ¿Qué decís vos, Lanzadera? Lanzadera: Fuerza será que alguien represente el Muro. Basta que tenga encima algunos emplastos de yeso, argamasa. arcilla o cal para figurar una*

pared, y que ponga los dedos abiertos así para que a través de los insterticios, Píramo y Tisbe se hablen en voz baja...

Apreciamos ahora en el despliegue del juego creativo dos procesos íntimamente relacionados:

- confianza en la capacidad decodificadora del público y
- despliegue de un lenguaje plástico y creativo por parte de los actores.

Podríamos decir que este “*Claro de Luna*” representa también un espacio creativo mental, una zona de luz en la noche.

Pablo, de 5 años, tomando bloques, maderas y papel arma una selva donde animales salvajes atemorizan a seres indefensos; desplegando de esta manera una secuencia de juego creativo.

Tanto en la obra como en la sesión nos constituimos en espectadores del teatro interno de la fantasía, momento culminante que nos vuelve a sorprender día a día en nuestro quehacer psicoanalítico.

Sueño de una noche de verano

Acto Tercero. Escena Primera.

Un bosque.

Titania reposa dormida. Entran Cartabón, Berbiquí, Lanzadera, Flauta, Hocico y Hambrón.

Lanzadera: ¿Estamos todos?

Cartabón: Justo; justo; y he aquí un lugar maravillosamente a propósito para nuestro ensayo. Este césped nos servirá de escena; estas ramas de espino, de bastidores, y accionaremos como si estuviéramos en presencia del duque.

Lanzadera: Pedro Cartabón...

Cartabón: ¿Qué quieres bravo Lanzadera?

Lanzadera: Hay cosas en esta comedia de Píramo y Tisbe que no agradarán nunca. En primer lugar, Píramo ha de esgrimir la espada para matarme, lo cual no podrán soportar las damas. ¿Qué me respondéis?

Flauta: ¡Por vida de!... Justísimo temor.

Hambrón: Pienso que, bien considerado, conviene dejar fuera la matanza.

Lanzadera: Nada de eso; tengo un recurso para arreglarlo todo. Escribidme un prólogo, y que este prólogo dé a entender que no haremos daño a nadie con nuestras espadas y que Píramo sólo se mata en broma. Para mayor seguridad, decidles que yo, Píramo, no soy Píramo, sino el tejedor Lanzadera. Esto acallará su miedo.

Cartabón: Pues bien: tendremos un prólogo de esa especie, y se escribirá en verso de ocho y de seis sílabas.

Lanzadera: No; poned dos más; que se escriba en versos de ocho y ocho.

Flauta: Y el león, ¿no espantará a las señoras?

Hambrón: Mucho lo temo, a fe mía.

Lanzadera: Señores, reflexionadlo bien: llevad... ¡Dios nos libre!... Un león donde hay señoras, es cosa tremenda; porque no hay ave silvestre más feroz que el león vivo; y es menester que lo tengamos en cuenta.

Flauta: Por lo tanto, hay que advertir con otro prólogo que el león no es león.

Lanzadera: No basta. Será preciso que el actor encargado de este papel diga su nombre y que se las arregle de manera que a través del cuello del león deje ver la mitad de su cara y diga esto o cosa parecida: “señoras, o hermosas señoras: os pido, o bien os mego, o mejor, os suplico que no tengáis miedo, que no tembléis; os respondo de vuestra vida con la mía. Si creéis que es un león el que tenéis delante, poco valdrá mi existencia. No, no hay nada de eso: soy un hombre tal y como los otros”. Y, entonces, que diga su nombre y les haga saber con toda franqueza que es Berbiquí el ebanista.

Cartabón: Bien; se hará así. Pero todavía quedan dos dificultades graves: la primera es introducir en un aposento la luz de la luna, porque ya sabéis que Píramo y Tisbe se encuentran al claro de la luna.

Berbiquí: ¿Brillará la luna la noche que hayamos de representar la pieza?

Lanzadera: ¡Un almanaque, un almanaque! Mirad el almanaque; ved si habrá luna; ved si habrá luna.

Cartabón: Sí, la luna brillará esa noche.

Lanzadera: Entonces, será menester dejar abierta una ventana del gran salón en que representemos, y la luna brillará a través del postigo.

Cartabón: Sí; o no, que uno se presente con un manojó de zarzas y una linterna y diga que sale para figurar o representar el personaje de Claro de Luna. Y aún queda otra dificultad: hemos menester una pared en medio del salón, porque Píarno y Tisbe, según dice la historia, se hablaban a través de las grietas de un muro.

Berbiquí: Nunca podréis empujar un muro hasta el centro del escenario. ¿Qué decís vos, Lanzadera?

Lanzadera: Fuerza será que alguien represente el Muro. Basta que tenga encima algunos emplastos de yeso, argamasa, arcilla o cal para figurar una pared, y que ponga los dedos abiertos así, para que a través de los intersticios, Píramo y Tisbe se hablen en voz baja.

Cartabón: Si puede hacerse de tal modo, todo irá bien. Vamos, siéntese cada hijo de su madre, y a ensayar vuestros papeles. Comenzad vos, Píramo. Cuando hayáis terminado lo que habéis de decir, entrar en esta espesura; y así sucesivamente cada cual según su apunte.

Resumen

El trabajo intenta ilustrar algunos conceptos psicoanalíticos acerca de los diversos tipos de juegos que se observan en la sesión con niños.

Conceptualizamos sobre la creatividad en relación a un fragmento de “Sueño de una noche de verano” de W. Shakespeare.

Entre los tipos de juego se mencionan el no-juego, el pseudojuego y el juego propiamente dicho. Puntualizamos las características de este último.

Consideramos que la capacidad creativa se basa en la posibilidad de constituir y preservar en el mundo interno un ámbito que, a la manera de una “cámara nupcial”, aloje a la pareja parental dándole la libertad y privacidad necesaria para su reparación y creación (Bebés y pensamientos).

La identificación introyectiva con este objeto combinado y sus funciones se constituye en el núcleo generador de creatividad e inspiración.

Nos ocupamos de mostrar las vicisitudes por las que deben atravesar los artesanos-actores ante la representación de la obra hasta llegar a los momentos realmente creativos.

Se destacan las correlaciones entre el vínculo de los actores y el público y el que se observa en transferencia.

Summary

The aim of this paper is to focus on some psychoanalytical concepts about different kinds of plays which are observed in children's sessions.

We pay special attention to the creativity process connected with a piece of William Shakespeare's play "Midnight Summer Dream".

Among the different types of plays we mention: no play, pseudo play and proper play.

We point out the special features of the latter.

We think that the creativity is based on the possibility of building and keeping a special place in the internal world which lodges the parental couple like a "nuptial chamber", giving it the necessary freedom and privacy for its reparation and creativity. (Babies and thoughts).

The introjective identification with this combined object and its functions establishes the core of creativity and inspiration.

It is our goal to show the problems that the actors have to go through in order to perform the play until they reach the creative stage.

We want to stress the correlation between the links of the actors and the audience and that between the patient and the analyst in the session.

Descriptores: LITERATURA / JUEGO / SIMBOLIZACIÓN /
CREATIVIDAD

Obras-tema: Sueño de una noche de verano. William Shakespeare

Bibliografía

- 1) Bion, W.R. (1962) *Aprendiendo de la experiencia*; Ed. Paidós, Buenos Aires, 1966.
- 2) Harris Williams, Meg y Waddell, Margot (1991) *The Chamber of Maiden Thought. Literaly Origins of the Psychoanalytic Model of t/ze Mmd*; Routledge, London & N. York, 1991.
- 3) Klein, M. (1929) “La personificación en el juego de los niños”; en *Contribuciones al Psicoanálisis*, Ed. Hormé, Buenos Aires, 1964.
- 4) Liberman, D.; F.B. de Podetti, R.; Miravent, I. y Wasserman, M (1984) *Semiótica y Psicoanálisis de niños*; Amorrortu Ed., Buenos Aires, 1984.
- 5) Meltzer, D. (1991) Prólogo; en Harris Williams, Meg y Waddell; Margot, *The Chamber of Maiden Thought. Literaly Origins of the Psychoanalytic Model of the Mi*, Routledge, London & N. York, 1991.
- 6) Merea, Alcira T. de (1990) “El juego creativo como meta terapéutica”; 93 Jornada de Psicoanálisis de Niños y Adolescentes de la Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados, Buenos Aires, 1990.

- 7) Nevorak de Dimant, S. y Pistiner de Cortiñas, L. (1990)
“Creatividad, cambio psíquico y crecimiento mental”; XII Simposio y Congreso Interno de A.P.de B.A., Buenos Aires, 1990.
- 8) Shakespeare, W. (c. 1595) *Sueño de una noche de verano*; M. Aguilar Editor, S.A. de C.V., México, 1991.
- 9) Valeros, J. A. (en colab. con Bricht, J.) (1981) “Acerca del jugar”; *Psicoanálisis*, Rev. de AP de Ba., Vol. IV, 1982, Buenos Aires.

Lo siniestro en Horacio Quiroga

Enrique Gratadoux*

Introducción

En *‘El crimen del otro’*, para explicar las diferencias entre los protagonistas de su historia Quiroga escribe; *“Creo que nuestro caso se podía resumir en la siguiente situación: —en un cuarto donde estuviéramos con Poe y sus personajes, yo hablaría con este, de estos, y en el fondo Fortunato y los héroes de las Historias Extraordinarias charlarían entusiasmados de Poe”*.¹⁰⁰

Es una manera elegante de describir dos actitudes posibles. Una más “literaria”, otra más “psi”; interrogar al autor sobre la obra o a la obra sobre el autor. Interrogaremos ante todo a los héroes de Quiroga.

Un cuento siniestro

En el cuento *“La vida intensa”*¹⁰¹ el personaje, Julio Shaw, odiando la vida de la ciudad decide instalarse en la selva, pero desea hacerlo casado. Encuentra una novia *“una personita de dieciocho años, bucles de oro...”* “Durante varios meses, entusiasmados, proyectan su instalación en la selva del Paraguay. Al mes de casados e instalados allí, una víbora entró accidentalmente a la vivienda. Julio Shaw

*. Psicoanalista. Miembro Asociado de APU. Obligado 1169. CP. 11300.

100. Quiroga H. *El crimen del otro*. Cuentos completos. Ed. de la Plaza, Mdeo. 1987, T. 1, p. 56.

101. Quiroga H. *La vida intensa*. op. cit. T. 2, p. 715.

“sabía que mientras no se la hostigara, el animal no atacaría”; pese a sus advertencias y recomendaciones la esposa se inquieta, intranquila, se mueve atropelladamente y es picada.

“Shaw vio su instantánea palidez, y los dos hilitos de sangre lenta y negra surgieron fúnebres, —«Ha picado en una vena.... se muere»— se dijo aterrado. Su pensamiento se retrató, a pesar suyo, de tal modo en sus ojos, que ella comprendió.

— No, no quiero morir, no quiero morir! —gritó enloquecida, ahogándose.

—Inés, mi Inés querida —se le quebró la voz en un sollozo.

Pero ella lo rechazó, lanzándole de reojo una mirada dura.

—¡Tu tienes la culpa! Me has traído aquí... Yo no quería morir...
¡Me has dejado morir!

(...)

— *¡Me muero por tu culpa!... Me has traído a morir aquí!...*

— Perdóname —le dijo

—*No... yo no quería* —*Se asfixiaba, jadeando con voz ronca, de hombre casi—. Me has matado...*

Una realidad siniestra

Ana María Cirés de Quiroga —primera esposa del autor— se autoeliminó ingiriendo veneno en Diciembre de 1915¹⁰² falleciendo ocho días después. Una estudiosa de Quiroga; Emma Susana Speratti

102. Delgado J.M. y Brignole A. Vida y obra de Horacio Quiroga, Biblioteca Rodo, Claudio García y Cía. Ed. Mdeo. 1939, p. 212.

Piñeiro¹⁰³ escribió: “*Citando leí por primera vez «La vida intensa», creí que era una versión literaria de un hecho real vinculado con la existencia de Quiroga: el suicidio de su primera mujer; perturbada por el carácter del marido y el ambiente de Misiones.*” La ocurrencia es comprensible; los autorreproches son síntomas habituales del duelo. El suicidio, con su carácter de acusación indiscriminada, terminante y definitiva, hace casi siempre que esos autorreproches sean muy intensos en los allegados al suicida. Podían entenderse entonces como autorreproches del autor las recriminaciones, de progresiva incriminación, que la heroína del cuento le dirige a su marido Shaw (Quiroga):

“*¡Tú tienes la culpa!*”, “*¡Me muero por tu culpa!*”, “*Me has matado.*” Emma Speratti prosigue: “*Cuando supe la fecha en que el cuento había sido escrito —1908— no pude menos de sorprenderme, pues anticipaba en varios años algo que sucedió, pero de distinta manera.*” Efectivamente, el cuento fue publicado siete años antes del suicidio; en 1908.^{104bis} Poco antes, Quiroga había conocido a Ana María; “*una adolescente de 15 años*” “*rubia y de ojos azules*”¹⁰⁵ con la cual se casaría¹⁰⁶ y realizaría el sueño que venía acariciando desde 1903; ir a vivir a la selva.

Al efecto estético buscado activamente por el autor se suma el involuntario y resulta sorprendente, extraña y de algún modo

103. Speratti Piñeiro E. 8. La literatura fantástica argentina Imprenta Universitaria México, 1957, p. 35.

104^{bis}. Rela Walter bibliografía anotada, en Quiroga H. Cuentos completos Ed. de la Plaza, 1987.

105. Orgambide P. Horacio Quiroga, una biografía. Ed. Planeta, Bs. As. 1994, p 58.

106. Cartas meditas de Horacio Quiroga, T. 2, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, Impresora Rex, Montevideo ROU, 1959, cartas XLVIII y LI.

“siniestra”, esta anticipación de la muerte por envenenamiento de la joven esposa de un colono.

Compulsión de repetición

En “El hijo”¹⁰⁷ Quiroga describe las reflexiones del padre de un adolescente. Este ha salido a cazar, al poco rato, se oye el disparo de la escopeta. El autor nos hace saber que el padre en alguna oportunidad ha “*alucinado*” es decir ha creído ver a su hijo “*rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza*”. Luego de oír el disparo ya raíz de la tardanza del hijo, se suceden las reflexiones poco tranquilizadoras del padre, reflexiones que se vuelven cada vez más sombrías. Sale a buscarlo al monte y poco a poco; “*adquiere la seguridad de que cada paso que da en adelante, lo lleva fatal e inexorablemente, al cadáver de su hijo*”. Por fin lo encuentra y ambos vuelven a la casa: “*e/hombre vuelve a casa con su hijo, sobre cuyos hombros, casi del alto de los suyos, lleva pasado su feliz brazo de padre. (...) Sonríe de alucinada felicidad... Pues el padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. Porque tras él, al pie de un poste... su hijo bienamado yace al sol, muerto desde las diez de la mañana > la escopeta se había disparado accidentalmente al saltar un alambrado. Prosigue Speratti; “En ‘El hijo’; ha ocurrido algo semejante, Quiroga vivió preocupado por el destino de sus criaturas; temió que su*

107. Quiroga H. El hijo. op. cit. T.2, p. 620.

educación les fuera perjudicial; sintió que la muerte los acechaba. Desaparecido el padre, los dos mayores murieron trágicamente, acaso porque no estaban preparados para la vida que les tocó soportar”.

En su monótona reiteración la enumeración que sigue intenta transmitir “lo repetitivo” en la vida de Quiroga.

Horacio nació en Diciembre de 1878, dos meses después, su padre, Prudencio, al volver de cazar, saltó del bote al embarcadero *“llevando la escopeta por el caño y lo hizo con tal infortunio que los gatillos chocaron contra la borda del esquife, haciendo explotar los cartuchos”* don Prudencio que recibió la andanada a quemarropa, falleció instantáneamente.¹⁰⁸

En 1895, cuando Horacio tenía 17 años, su padrastro padeció una hemorragia cerebral con hemiplejía y afasia. Poco tiempo después se quitó la vida por medio de un disparo de escopeta.¹⁰⁹

En 1902, mientras Quiroga intentaba explicarle el manejo de una pistola a un amigo, se le escapó un tiro que alcanzándolo lo mató instantáneamente.¹¹⁰

En 1915 —como vimos— su esposa falleció luego de ingerir veneno.

En 1937 al parecer luego de corroborar el diagnóstico de cáncer, Quiroga se autoeliminó con cianuro.¹¹¹

108. Delgado y Brignole, op. cit. p. 23.

109. Delgado y Brignole, op. cit. p. 65.

110. Delgado y Brignole, op. cit. p. 138.

111. Delgado y Brignole, op. cit. p. 395.

En 1938, se suicidó su hija mayor Eglé.¹¹²

En 1951, se suicidó su hijo Darío.¹¹³

En 1988, se suicidó su hija menor Maria Elena.¹¹⁴

Pulsión de dominio (pulsión de apoderamiento)

En “El problema económico del masoquismo”¹¹⁵ Freud escribe: *“La tarea de la libido es volver inocua esta pulsión destructora (o de muerte); la desempeña desviándola en buena parte (...) hacia afuera, dirigiéndola hacia los objetos del mundo exterior. Recibe entonces el nombre de pulsión de destrucción, pulsión de apoderamiento, voluntad de poder”*. Una porción de aquella pulsión *“no obedece a este traslado hacia afuera, permanece en el interior del organismo (...) en este sector tenemos que discernir el masoquismo erógeno, originario.*

Quiroga escribió pocos días antes de casarse; *“... El 30 de este mes me caso. (...) Infantaré a mi mujer como Dios me ha dado a entender no pocas veces...”*¹¹⁶

“Infantaré” alude precisamente a ejercer una suerte de control o dominio sobre el otro. Diversos autores destacan este aspecto de la personalidad de Quiroga. Transcribiré largamente a sus amigos y primeros biógrafos; *“Desde el principio actuó, respecto a este punto (se refieren a la crianza de los hijos) dictatorialmente (...) todo se*

112. Delgado y Brignole, op. cit. p. 394, ORGAMBIDE P. op. cit. p. 259.

113. Qrgambide P. op. cit. p. 259.

114. Rocca Pablo. Una vida intensa, El País Cultural, N°. 269, 30/12/1994, p. 11.

115. Freud S. El Problema Económico del Masoquismo, Amorrortu Editores, Bs. As. 1990, T. 19, p. 169.

llevaba a cabo según sus órdenes y enseñanzas. (...) Los arrimaba al peligro para que, a un tiempo, tuviesen conciencia de él y aprendieran a no temerle. Y, sobre todo, les exigía obediencia absoluta. Ya más grandes, los sometía a pruebas temerarias, con una confianza no tan completa, sin embargo como para sosegar totalmente a la inquietud que, a veces, saltando súbitamente de entre sus fibras paternas, venía a lanzarle tremendos reproches. Eran, en efecto, experiencias inauditas, como la de dejarlos largo tiempo solos en una espesura del bosque, o la de sentarlos en el borde de los acantilados con las piernas balanceándose sobre el abismo. Madre y abuela, al tanto de tales prácticas educativas, solían pasar horas angustiosas con las pupilas fijas en el sendero que iba al río o en los que conducían a la selva”. Con respecto a las relaciones con la madre de su esposa y una amiga, describen como debían “sufrir sus ukases frecuentes en virtud de los cuales se les impedía durante semanas enteras franquear los umbrales de su casa, robándoles el consuelo de ver a Ana María”¹¹⁷

Voluntad de poder

Podemos describir también lo que podría llamarse la vertiente “productiva” o “positiva” de esta tendencia a la lucha y al dominio: “Con tenacidad, con inspiración, Quiroga convirtió en habitables, en productivas, sus tierras (...) Significaba hacerlo todo con sus manos,

116. Cartas meditas de Horacio Quiroga op. cit. p. 139.

117. Delgado y Brignole, op. cit. p. 209.

desde el proyecto hasta la realización material, luchando contra sí mismo, contra sus novatadas e improvisaciones que solo se sostenían en el papel; luchando contra el feroz ambiente, contra el mismo agotamiento físico...”¹¹⁸

O bien: *“Quiroga no vio solo en la naturaleza un objeto de contemplación, sino también una fuerza fraternalmente enemiga — admítase la paradoja— con la cual era necesario luchar para subyugarla. Esa lucha es, para el salteño, un puente tendido entre la intimidad del espíritu y la intimidad de la naturaleza”*.¹¹⁹

Conclusión

En resumen, vemos *“la vida y obra”* de Quiroga como infiltrada, coloreada por diferentes expresiones de lo que Freud en su segunda teoría de las pulsiones denominó pulsiones de muerte.

Resumen

Este trabajo señala la existencia de dos cuentos cortos de Horacio Quiroga que parecen anticipar hechos trágicos de su familia: la muerte de su esposa y el suicidio de su hijo. Se resalta la presencia repetitiva de la muerte en el entorno del autor. Se vinculan estos hechos artísticos y biográficos con la noción de pulsión de muerte, por último se destaca el papel que a pulsión de muerte puede haber tenido de productivo en la vida del autor.

118. Rodríguez Monegal E. citado por Massota O. y Lafforgue J. en Jitrik N. Horacio Quiroga, Arca Ed. Mdeo., 1967.

Summary

This paper points out the existence of two short tales of Horacio Quiroga, which seem to anticipate tragical events in author's family: his wife's death and his son's suicide. The repetitive presence of death in author's background is standed out. This artistical and biographical facts are linked with the dead instinct notion. The role of dead instinct in productive aspects of Quiroga's life is emphasized.

Descriptores: LITERATURA / COMPULSIÓN A LA REPETICIÓN
/ LO SINIESTRO / SUICIDIO

Obras-tema: El crimen del otro. Cuentos completos. Horacio Quiroga.

**Aproximación psicoanalítica a
“Las Hortensias”
de Felisberto Hernández**

Víctor Guerra*

Literatura y psicoanálisis

Subrayo en el inicio de mis reflexiones la ubicación de esta dos palabras: Literatura y Psicoanálisis, y subrayo la presencia primaria de la Literatura porque creo que sin duda ella ha sido y es una fuente fundamental de indagación de la experiencia humana. En esto se emparenta con el Psicoanálisis, pero este a veces, es usado para someter a los textos literarios a una lógica que le es ajena. A veces quienes cedemos a la tentación de “analizar” un texto literario tendemos a invertir el orden de los términos y convocamos en primer plano al psicoanálisis. Suele ocurrir que creemos ver en la obra intenciones concientes e inconcientes, estructuras, complejos, mecanismos que corroboren nuestros paradigmas teóricos, de manera de encontrar otro campo —que no sea solamente el clínico— que confirme que nuestras teorías (y nuestro trabajo) son válidos y tienen aplicabilidad universal. Hecho que creo nos acercaría más al terreno del delirio que a cualquier otra cosa.

*. Psicólogo. Miembro del Instituto de Psicoanálisis de APU. Roque Barcia 1422.

Pero entonces ¿qué es lo que pretendo hacer? Más bien seguiré hablando de lo que no querría hacer. No me gustaría disfrazar, o vestir al texto que elegí con un ropaje “analítico”. Creo que es lo peor que le podría pasar a un texto ‘felisbertiano’. Tratar de expresar el texto, arrinconarlo, interpretarlo, hacer emerger lo que en él está encubierto, desgajarlo en la búsqueda de su “sentido profundo” atentaría contra las ideas de Felisberto Hernández cuando dice: “...tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades”.

Es así que mi deseo de respetar dicha impenetrabilidad no se contradice con la posibilidad de intentar un acercamiento a lo que el texto (“Las Hortensias”) puede enriquecer al psicoanálisis (y viceversa) en múltiples puntos de interés. Luego de esta declaración de propósitos (que espero no traicionar), me gustaría decir algunas cosas sobre Felisberto Hernández.

Aspectos de su obra

Como ya lo señalara José P. Díaz, la obra de Hernández ha pasado por diferentes períodos, pero por limitaciones de tiempo en este trabajo no me extenderé en este aspecto, ni en aspectos de su biografía.

Sobre su obra Sergio Visca señala: “muchas veces la realidad promueve estados de conciencia difícilmente explicables en el

lenguaje corriente. Para expresar esos estados de conciencia, Hernández en un juego imaginativo, supone o siente tras la realidad una transrealidad que hace viviente lo inanimado, conciente lo que de conciencia carece. Esta especie de animismo hace fantasmagórica la realidad mas trivial.., así como da vida a lo inanimado, otorga independencia a lo dependiente... Esta animación de lo inanimado y esta independencia de lo dependiente colocan al lector en una zona psíquica donde cualquier realidad adquiere el aspecto de lo misterioso”. Y personalmente agregaría: de lo siniestro.

Uno de los cuentos en los que a mi juicio se desarrolla esta temática sería “Las Hortensias”.

Resumen del cuento

El matrimonio de Horacio y María vive en una casa conocida como la casa negra. Horacio coleccionaba muñecas de un tamaño similar al de una mujer, con las cuales en las noches manda armar —por un grupo de empleados— “escenas” realizadas en vidrieras que dramatizan diferentes historias en las que se encuentran las muñecas— protagonistas. A Horacio le gusta adivinar el sentido de la historia que está oculto en un papel que luego él buscara. La coincidencia o no de su interpretación, con la historia que han escrito sus empleados da motivo a la generación de “presagios” sobre las cosas que ocurrirán en su vida.

Dada la preocupación excesiva que tiene por la posible muerte de su esposa, manda construir una muñeca que sea un símil de ella. La

pareja bautizará a este doble físico de María con el segundo nombre de ésta: Hortensia.

La intimidad de la pareja es cada vez mas compartida con Hortensia, donde parece ser que para María representa la hija que no pudo tener, en cambio para Horacio empieza a cobrar un valor erótico. Las muñecas pueblan cada vez más la mente y el tiempo de Horacio, hasta que la sexualización de Hortensia desemboca en el definitivo “engaño” a María. Ella lo descubre y lo abandona temporariamente. A partir de allí comienza a hacerse más clara la descompensación de Horacio hasta que en el final luego de una serie de situaciones sorprendidas donde emerge la confusión animado-inanimado a través del papel de su mujer y las muñecas, termina Horacio loco, casi transformado él mismo en un muñeco.

Siendo un texto que plantea múltiples puntos de abordaje, tomaré en este caso como eje central de mis reflexiones como aparece en el cuento el tema de lo siniestro.

Lo siniestro

Freud en su artículo “Lo Ominoso”, desarrolla en múltiples planos los sentidos de lo ominoso o siniestro, señalando que no hay duda que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que suscita angustia y horror.

A lo largo de dicho trabajo Freud muestra una serie de ejemplos en donde aparece dicha sensación. Es mi parecer que algunos de estos

elementos se reiteran en el cuento de Felisberto, así como hay otros que parecen originales del relato.

En un trabajo reciente, Laura Flores, desde un punto de vista literario, se ocupa de algunos aspectos formales que darían cuenta de lo ominoso en este cuento.

Personalmente en un plano del análisis dinámico del cuento propongo pensar que lo ominoso lo podrían configurar el papel de:

- a) Las muñecas (el doble).
- b) La relación de la mirada y los espejos.
- c) La animación de objetos y partes corporales, y la cosificación de lo humano.
- d) El papel de lo sorpresivo.
- e) El sonido repetitivo de las máquinas.

a) Las muñecas

Como ya fue señalado, la idea de fabricar una hortensia como un símil (doble) de su esposa, se origina en el temor de que ella muera. Aparece así una particular forma de tramitar su vínculo con la muerte ya que la muñeca anularía la sensación de la vida como algo efímero, ahuyentando la posibilidad de la muerte. Es así que la ausencia de la muñeca puede desencadenar angustias y fantasías muy particulares. Cuando la llevan para hacerle una reparación en la cual al instalar un sistema de tubos con los que introducirle agua caliente y así tener “más calor humano”, el narrador dice:

“Por un instante él se había olvidado que Hortensia no estaba; y esta vez, la falta de ella le produjo un malestar raro. María podía ser, como antes, una mujer sin muñeca; pero ahora él no podía admitir la idea de María sin Hortensia; aquella resignación de toda la casa y de María ante el vacío de la muñeca, tenía algo de locura.

Además María iba de un lado para otro del dormitorio y parecía que en esos momentos no pensaba en Hortensia y en la cara de María se veía la inocencia de un loco que se ha olvidado de vestirse y anda desnudo”.

La desnudez y la ausencia de ropa nos hablaría de la indefensión, del desamparo que ocultan y a la vez muestran los personajes en el particular papel que se le asignan a las muñecas. Tal vez para Horacio, María representaría la madre arcaica que con su completud ahuyenta la idea del frío de la muerte y de la pérdida.

Por otra parte desde el ángulo de María su vínculo con las muñecas estaría al servicio de la compulsión a la repetición ya que repetiría con Hortensia algunas características del vínculo primario, ya que al hablar de su madre dice que “...tenía una tranquilidad pasmosa; era capaz de pasarse horas en una silla sin moverse y con los ojos en el vacío”.

Parecería que ahora es ella la que procura controlar la “vida” de esta muñeca (mamá) inanimada. Diferentes autores (Gil, Tenenbaun, Rosolato, Ligugnana, Rivero y Vallespir, Garbarino, etc.), han señalado el papel del doble en relación a fallas tempranas y en la

constitución de las identificaciones primarias, quedando como un duelo imposible que empuja a la repetición.

Duelo imposible también para Horacio quien al hablar de la muerte de sus padres en la infancia, dice: “ellos habían muerto, de una peste, cuando él era niño; ahora él pensaba que lo habían estafado; él era como un cofre en el cual, en vez de fortuna, habían dejado yuyos ruines; y ellos, sus padres, eran como dos bandidos que se hubieran ido antes que él fuera grande y se descubriera el fraude”. El sello de la repetición se instauro al ser él ahora el que engaña y abandona (estafa) a su mujer. En un momento dice: “cuando María supiera todo el cuidado que él había puesto en organizar su traición, entonces, todos los Lugares de la cara de ella serían destrozados”. Y mas adelante decidido a hacer de la muñeca su amante señala que cuando María se interesa en que reparen a Hortensia no sabe que “contribuye a un placer mío que será mi traición y su locura”.

Así nos preguntamos ¿de qué sexualidad hablamos en Horacio? No parece ser la sexualidad de vertiente objetal del neurótico. ¿Podremos pensar que por momentos la relación de Horacio con las muñecas toma el cariz de un vínculo perverso donde las muñecas aparecen escondiendo y tapando una angustia primaria, psicótica? ¿Que ante la ausencia del objeto el sujeto está en riesgo de desaparecer?

b) Los espejos y la mirada

Parecería que la relación con las muñecas —entre otras cosas— le sirve a Horacio para inocular fantasmáticamente sus propias angustias de muerte, su imagen desvitalizada, por momentos deshumanizada.

De esto daría cuenta también su particular relación fóbica con los espejos ante los cuales no desea enfrentarse por temor a reflejar su propia y creciente desestructuración.

A partir de que María lo abandona parecen cobrar mayor presencia en el relato los espejos. Hernández dice: “No era que no le gustara ver las cosas en los espejos, pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo”. ...Así en el espejo el se veía hasta el nudo de la corbata, “se peinaba de memoria y se afeitaba tanteándose la cara. Aquel espejo podía decir que él había reflejado siempre un hombre sin cabeza”. Vemos como aquí se conjugan dos aspectos de lo siniestro: a) la imagen deshumanizada de Horacio, b) la animación de los objetos, en este caso es el espejo el que insinúa un comportamiento humano, y el ser humano es el que se cosifica.

Parecería que ante la ausencia de María repite aquellas fallas primarias en la constitución del sujeto donde no encontraría en quien reflejarse, (sin cabeza) ni a través de quién diferenciar al yo de su imagen en el espejo.

Avanzando un poco más en nuestras reflexiones sobre el papel de lo especular, nos parece muy interesante transcribir el momento en que Horacio se ve obligado a hablar de lo que siente al estar frente a una “escena”. Habla primero de la importancia del vidrio, que le da cualidad de recuerdo, luego alude a su fobia a los espejos, y que al mirar una escena busca un recuerdo importante de esa mujer:

“como si le abriera una rendija en la cabeza... al revisarla tengo la impresión de violar algo sagrado; además me parece que ese es un recuerdo que ha quedado en una persona muerta; yo tengo la ilusión de extraerlo de un cadáver; y hasta espero que el recuerdo se mueva un poco”.

Este párrafo, sin duda impactante, ¿qué nos estará diciendo?, o más bien como lo podríamos pensar analíticamente? Su posición de voyeur y la alusión al entrar, penetrar en la “escena”, nos haría pensar en la escena primaria, pero revistiendo características especiales, ya que incluso aquello que parece ser un punto de excitación parece relacionado con el encontrar en la mujer signos de vida psíquica.

“Una noche en que los dos (él y Hortensia) estaban sentados frente a un cuadro, Horacio vio reflejados en el vidrio los ojos de ella; brillaban en medio del color negro del antifaz y parecía que tuvieran pensamientos. Desde entonces se sentaba allí, ponía la mejilla junto a la de ella y cuando creía ver en el vidrio —el cuadro representaba una caída de agua— que los ojos de ella tenían expresión de grandeza humillada, la besaba apasionadamente”.

Parece que Horacio estuviera empeñado en descubrir señales de vida en la muñeca. Alude a la búsqueda de brillo y pensamientos, anteriormente hablaba del extraer recuerdos. Como si estuviera buscando vestigios de vida psíquica, en medio de lo inanimado, muerto. Pero, ¿a qué muerte aludirá esto? ¿A la muerte física? ¿O tal vez a otra muerte?

Tomaremos algunos elementos teóricos de Ch. Bollas para abrirnos un posible sentido de este aspecto del relato.

Este autor relata en “La estructura del mal”, cómo en el caso de patologías severísimas como los asesinos en serie, lo que se busca es recrear la situación de *muerte emocional* que sufrieron en la infancia. ¿Podríamos así pensar que en la relación con las muñecas Horacio busca recrear su situación de muerte psíquica, originada por el vacío afectivo y por la pérdida traumática que sufriera con la muerte de sus padres, de la que sólo le quedaron “yuyos ruines”?

En lo que respecta al vínculo sexual Bollas habla de la conjunción del sexo con la muerte, en la que se da una curiosa transformación del momento del horror, cuando el self del niño (a raíz de la pérdida) abandona el cuerpo y parte para siempre. Señala además que el asesino intenta ingresar al cuerpo vivo de otra persona en un esfuerzo por mezclarse con lo vivo del otro, a la vez que proyecta en el su propia muerte.

En el cuento algo de esto aparece pero, mas bien debemos recordar que el personaje mas que ingresar a un cuerpo vivo, ingresa (real y fantasmáticamente) al cuerpo inanimado, “muerto” en el cual desea encontrar algo de vida (“brillo en la mirada, y pensamientos o recuerdos).

¿Podremos pensar que aquí la muñeca es un doble narcisístico de sí mismo, de sus aspectos muertos que él intenta revivir, denunciando de esta manera lo que hubiera deseado que ocurriera en su infancia? Es decir, ser deseado por alguien que se acercara, buscara su mirada,

adivinara sus pensamientos, que en fin lo alejara de la situación de desamparo como figura de la muerte?

Figura de la que sin embargo no puede escapar, ya que desde los espejos reaparece compulsivamente una y otra vez.

c) Animación de objetos y partes corporales y cosificación de lo humano

No me extenderé en este punto pero quiero señalar que estos elementos parecen ser —según I. Calvino, Cortázar, J.P. Díaz, W. Rela, entre otros— una de las características mayores de su estilo, acercándolo por momentos a la poesía. En otros momentos es que emerge sin embargo un aire siniestro, de pérdida de referencias comunes tornando no familiar a lo familiar, en tanto situaciones en la que el sujeto se encuentra que escapan a su control racional y en los que cobra primacía el animismo infantil y la omnipotencia del pensamiento.

d) El papel de lo sorprendente

Pero el elemento que se escenifica como mas peligroso para la vida psíquica de Horacio, lo constituye el papel que en el cuento juega lo sorprendente. Elemento que parece estar asociado a la figura femenina, y especialmente a su esposa.

Es ella la que inventa diferentes situaciones sorprendidas, inesperadas, que al principio parecen gratificantes, sin embargo hay algo de lo siniestro que se desliza implacablemente, ya que las

sorpresas que le hace experimentar su mujer con las muñecas desencadenan en él aún más la confusión animado-inanimado. Él lo sabe y dice: “esta mujer me va a matar con las sorpresas”.

Es así como sobre el final de la historia, Horacio recomienza el vínculo sexual con otras muñecas Hortensias, su mujer se entera de ello y se disfraza de muñeca sorprendiéndolo violentamente en la cama.

Nuevamente aparece la confusión animado-inanimado, siendo la mujer la que lo determina. A raíz de este suceso que tiene en Horacio un impacto desestructurante, él se encierra en la casa, inmóvil “como un hombre de palo”, y “Muchas veces iba María a verle tarde en la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y su quietud de muñeco”.

Luego, aparentemente, Horacio se recupera, y al ir a ver otras escenas en la vitrina, entra en una de ellas y una de las muñecas-monjas que la componen es María nuevamente disfrazada, que al tocarlo corporiza su confusión y locura. Aparece con toda su fuerza demoníaca la sensación de lo ominoso, y al decir de Freud “a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites de la fantasía y la realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido como fantástico...”

En otro plano, si señalamos anteriormente que María podría representar a la madre arcaica que lo ayude a tramitar la sensación de desamparo, es aquí el reverso de la moneda, ya que con su actitud lo

hunde aún más en su indefensión. *Esa indefensión primaria que parece ser el quedar anegado en la confusión animado-inanimado.*

e)El sonido repetitivo de las maquinas

El sonido de las máquinas ha sido a lo largo del cuento el telón de fondo sonoro de la locura que va ganando terreno en la vida psíquica del personaje. El cuento comienza y termina con una referencia al ruido de las máquinas. Y este retorno de lo igual configura otro aspecto de lo ominoso, y de la presencia de la pulsión de muerte.

Al comienzo dice: “Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles.”

En el final, como ya lo señalamos, luego del impacto de la sorpresa de María-Muñeca Monja, que “cobra vida” y lo toca, Horacio: “con el cuerpo rígido, comenzó a abrir las boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar, ni mover las alas”. Luego se escapa, y “cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas”.

¿A qué aludirá? Quizás algo en relación a ese aspecto rítmico repetitivo, mecánico. Repetición idéntica de un sonido sin variaciones, sin lugar para lo diferente como expresión de la pulsión de muerte. O más bien esa marcha sin rumbo fijo del muñeco-máquina que en ese momento también es Horacio lo podremos tomar como un camino sin explicación lógica que nos propone el autor a lo largo de toda su obra, cuando nos dice: “Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su

vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda”.

Tal vez ceder a la tentación de “interpretar” y llenar de contenido este final sea una forma de aliamos con esos extranjeros tan poco afines a Felisberto, y alejarnos de esa cuota de misterio y locura que encerrada (o refugiada) en algún lado nos acompaña en el camino a todos nosotros.

Nota

1) Luego de realizado el trabajo tomé conocimiento del excelente trabajo realizado por Aída Fernández, sobre la obra de Felisberto y sobre este cuento. En él encontré múltiples puntos de encuentro con mi postura frente al mismo; así como la apertura a nuevos sentidos, desde una perspectiva con influencias del pensamiento de J. Lacan. Debo reconocer que estuvo en mí, la tentación de realizar algunas citas de Aída, cautivado por la fineza de su análisis. Pero a manera de final abierto desearía que esto forme parte del trabajo que realice aquel lector que se encuentre interesado en profundizar en la obra de Felisberto Hernández.

Resumen

En este trabajo el autor realiza una aproximación psicoanalítica al cuento: “Las Hortensias” de F. Hernández.

El eje del mismo se centra en el tema de lo ominoso (umheimliche) y cómo este se desarrolla en el cuento, fundamentalmente a través de

la aparición de la temática del doble. A este respecto se establecen puntos de referencia teóricos con algunos aspectos de la obra de Freud y Bollas, así como con otros autores.

Se describe el proceso de desarticulación psíquica del personaje central, así como se aprecia la reactualización de fallas en su estructuración psíquica, que en el relato quedan expresadas de diferentes maneras, como por ejemplo con el rol de los espejos y lo especular en la descomposición de la imagen de sí.

Summary

The author in this paper does a psychoanalytical approach to the story: “Las hortensias” from Felisberto Hernández.

The central point of the work reminds us about the “ominous” (umheimliche) and shows its development through the double’s theme.

There are some coincidences with Freud and Bollas theories about this concept. It describes the way how the principal character suffers a psychological disarticulation process, and also they how failures in his psychological structuration, update that appear in different ways in the story, such as the mirror’s role and the specular fact in the dissociation of this self-image.

Descriptores: LITERATURA / PSICOANALISIS / LO
SINIESTRO DOBLE / ANIMISMO

Obras-tema: Las hortensias. Felisberto Hernández.

Bibliografía

1. Hernández, F.(1981) “Por los tiempos de clemente colling”. Pág.23.
Ed. Arca.
2. Díaz, J.P. (1990) “El espectáculo imaginario”. Ed. Arca.
3. Sergio Visca, A. (1976) “Nueva Antología del Cuento Uruguayo”.
Banda Oriental.
4. Hernández, F.(1989) “Las Hortensias”. Obras completas, vol.2. Ed.
Siglo Veintiuno.
5. Freud, S. (1919). “Lo Ominoso”. T. XVII. Ed. Amorrortu.
6. Flores, L.(1994) “Lo siniestro y la ironía en Las Hortensias”.
Revista Graffiti.
7. Hernández, F. (1989), pág. 191.
8. Ibid. pág. 195.
9. Gil, D. (1988) “Yo mismo, el otro”. Rev. A.U.D.E.P.P., T.II, N° 4a.
10. Tenembaun, H. (1988) “Imágenes y representaciones del
doble”. Rev. A.U.D.E.P.P., T.II, N° 4b.
11. Rosolato, G. (1978) “El eje narcisístico de las depresiones”.
12. Ligugnana, Rivero, Vallespir (1988) “La muchacha de la
cerveza, aproximación psicoanalítica”. Rev. A.U.D.E.P.P., T.II, N°
4b
13. Garbarino, H. (1994) “La amenaza de no ser en el Hombre de la
arena”.
14. Hernández, F.(1989), pág. 203.

15. Ibid, pág.202.
16. “” 203.
17. “”209.
18. “”198.
19. “”228.
20. Bollas, C. (1993) “La estructura del mal”.Conferencia en A.P.U.
21. Calvino, I (1982) “Un escritor que no se parece a nadie”.
22. Cortazar, J.(1982) “Prólogo a Las casa inundada y otros cuentos”.
23. Rela, W. (1982) “Introducción a Felisberto Hernández, valoración crítica. Ed. Ciencias.
24. Freud, S. (1919) “Lo Ominoso”. T. XVII Ed. Amorrortu.
25. Hernández, F. (1989) pág. 214.
26. Ibid. pág. 231.
27. Freud,S. (1920) “Más allá del principio del placer”. T. XVIII. Ed. Amorrortu.
28. Hernández, F. (1989) pág. 176.
29. Ibid, pág. 233.
30. Hernández, F. (1989) “Explicación falsa de mis cuentos”. Obras completas, vol. 2, Ed. Siglo Veintiuno.

Lo inefable: el fracaso de la metáfora

Alicia Kachinovksy*

Introducción

¡Curiosa condición aquélla que compele al ser humano, quizás desde siempre, a la búsqueda de sentidos de todo lo que de una u otra manera lo implica! Condición que lo empuja aún hasta los límites de lo inefable...

Este contexto que deviene pujante motivación hacia el intercambio hoy nos convoca en este locus de intersección no vacía entre el psicoanálisis y la literatura. Encuentro de dos discursos detenidos en la creación e interpretación de sentidos siempre subordinados al plástico interjuego de los ejes témporo-espaciales. Un instrumento común: el lenguaje y sus tropos (la metáfora, la metonimia, la sinécdoque...). Una tarea compartible de negociación y renegociación de significados, entendido por algunos como “uno de los logros más sobresalientes del desarrollo humano, en los sentidos ontogenético, cultural y filogenético de esa expresión”. [(1) - pág. 75] Preocupación por los procesos de traducción y metabolización del mensaje que invoca al signo. Así, inevitablemente, nos habremos introducido en ese “proceso de semiosis ilimitada” [(2) - pág. 174] que introduce el

*. Psicóloga. Miembro del Instituto de Psicoanálisis APU. Benito Nardone 2337 / 101.

“interpretante” en su calidad de móvil del desarrollo sónico y por el que se produce un incremento cognoscitivo.

Pero aún podríamos avanzar otro trecho si consintiéramos en sostener que la metáfora no es patrimonio exclusivo de estas dos disciplinas o de otras, ni siquiera del lenguaje mismo, sino que ella impregna la vida cotidiana, el pensamiento y la acción. “Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas.”

[(3) - pág. 39]

Ellas serían posibles como expresiones lingüísticas por su condición de tales en el sistema conceptual de quién las enuncia, haciendo del lenguaje un cuerpo vivo expuesto a mecanismos reorganizacionales

Cuando la vida calla, la metáfora muere o, en todo caso, exige el reemplazo de lo humano para seguir recreándose. De este relevo se trata; excusándome en él surgieron estas líneas.

Escenarios y personajes

En un Montevideo muy distinto al de hoy, hace más de un siglo, nace Delmira Agustini. Ella protagoniza aquella generación del 900 que configurara, en nuestra joven tradición literaria, un modesto “siglo de oro”.

Su vida podría ser caracterizada por su brevedad, por la prodigalidad de su poesía y por la intensidad de su devenir afectivo.

Pero yo querría detenerme en ese efecto de desconcierto que causa la lectura de su producción literaria.

“Desconcierto ante la fecundidad y la riqueza metafórica; ante el valor de su desnudez esencial para cantar el amor; ante las adivinaciones que la vida y la muerte habrían de confirmar.”

[(4) - pág. 217]

¿Qué poderosos designios psíquicos habrán mediatizado ese efecto?

Deseo subrayar, en tal sentido, el sufrimiento. El mismo queda atestiguado en una carta sin fecha dirigida por la poetisa a Rubén Darío:

“Yo no sé si ud. ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber sensación más horrible...”

[(4) - pág. 214]

Delmira busca sin tregua ese espacio de descanso que Winnicott ha definido como zona intermedia de experiencia que interrelaciona la realidad interior y la exterior: he ahí la prodigalidad. Experiencia creativa, heredera de los primeros “objetos y fenómenos transicionales”. Pero nos resulta difícil acompañar a este autor cuando

afirma que se trata de “una zona que no es objeto de desafío alguno, porque no se le presentan exigencias...” [(5) - pág. 19] Tal vez un pensamiento mudo como una herida...” [(6) - pág. 3] demanda una urgente traducción (¿metaforización?). Delmira advierte que se trata de una tarea imposible porque allí se agotan las palabras, se desanudan los sentidos. Es la comarca de “Lo inefable”; es el reino de la oscuridad:

*“Yo muero extrañamente... No me mata la vida,
no me mata la muerte, no me mata el amor;
muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida,
devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?
[(6) - pág. 3]*

Parcial fracaso de una riqueza metafórica que, no obstante, no logra abatir el sufrimiento y el conflicto psíquico.

“A mediados de octubre pienso internar mi neurosis en un sanatorio de donde, bien o mal, saldré en noviembre o diciembre para casarme. He resuelto arrojarme al abismo medroso del casamiento.” [(4) -pág. 214]

Otro fragmento de la carta a Rubén Darío.

Desconcierto frente a quién con tanta exquisitez canta al amor cuando éste tiene tan poco que ofrecerle. Dramática pasional que nos sacude en otra carta, dirigida a Manuel Ugarte, por la futilidad de su derrotero:

“Ud., sin saberlo sacudió mi vida. Yo pude decirle que todo esto era en mí nuevo, terrible y delicioso. Yo no esperaba nada, yo no podía esperar nada que no fuera amargo de este sentimiento; y la voluptuosidad más fuerte de mi vida ha sido hundirme en él.” [(4) - pág. 224]

Hay algo que insiste, a modo de leit-motiv, en esta vida y desde estos versos seleccionados; algo que impulsa a la repetición. Lleva el sello (¿fatal?) de la infabilidad. ¿Es ese intraducible propio del inconsciente reprimido? ¿Y esa búsqueda o reparo en lo creativo un movimiento ligador fallido, un fracaso de los procesos de simbolización? Explicitaré, en tal sentido, mi referencia al modelo traductivo freudiano que la “Carta 52” pone de relieve, aludiendo a los procesos de “reordenamiento” y “retranscripción” del “material preexistente de huellas anémicas”. [(7) - pág. 274] Bajo esta misma perspectiva, pero en el contexto de desarrollos ulteriores sobre este mismo modelo, dejo planteada la interrogante respecto a cuál de los “estratos” del inconsciente se trata: ¿“aquél irreductible a toda

traducción, indiciático, no integrado “o” ese otro, más estructurado, fantasmaticable”?. [(8) - pág. 83]

Si es el triunfo de Tánatos sobre Eros, la mudez del pensamiento evoca a esa otra mudez de la que habla Freud al referirse a la pulsión de muerte.

“El fin del Eros consiste en establecer unidades cada vez mayores, y por consiguiente conservar; es la ligazón. El fin de la otra pulsión es, por el contrario, romper las relaciones, y por consiguiente destruir las cosas.” [(9) - pág. 216]

Muerte de la metáfora

El desconcierto por la fecundidad de la obra de Delmira remite a un fruto siniestro. Ese extraño morir, aludido en su poema y articulado a una flor que no nace, denuncia la infecundidad de un deseo que desfallece en su cualidad ligadora. La prodigalidad deviene “trágica simiente” que desgarrar las entrañas:

*“¡Cumbre de los Martirios!... Llevar eternamente, Desgarradora y árida,
la trágica simiente Clavada en las entrañas como un diente feroz!...
¡Pero arrancarla un día en una flor que abriera Milagrosa,
inviolable!...*

¡Ah, más grande no fuera tener entre las manos la cabeza de Dios!”

[(6) - pág. 4]

Imagen de una aridez que no promete el florecimiento de la Vida y del Amor. Expectativa de una grandiosidad que recrudece en ensimismamiento. ¿Desenlace hacia un narcisismo tanático?

“El 6 de julio de 1914 fallece trágicamente en Montevideo” [(6) - pág. XLIV]. Al mes de la boda volvió al hogar paterno huyendo “de tanta vulgaridad”. Fue muerta a balazos por su esposo, próximo al dictado de la sentencia de divorcio, en una habitación que éste arrendara. Unos instantes después Reyes murió disparándose un tiro en la cabeza.

Con ella algo de la metáfora también moría. ¿O había muerto antes empujándola definitivamente hacia aquel trágico destino anunciado?

Resumen

El presente trabajo acoge en su título y en su desarrollo uno de los poemas más enigmáticos de Delmira Agustini. *Lo inefable* señala los límites de lo humano en relación con la incesante búsqueda de sentidos de todo lo que de alguna manera afecta al sujeto. Si es lícito ubicar la metáfora del lado de la vida, de lo traducible, de lo ligado, el fracaso de la metáfora alude a un fallido intento de abatir el sufrimiento y el conflicto psíquico. En este sentido se toman algunos fragmentos de la correspondencia epistolar de la poetisa.

La muerte que Delmira invoca para inaugurar su poema es tributaria de *“un pensamiento mudo”* que aquí se vincula con la mudez (le la pulsión de muerte (la no ligazón, el no sentido). Paradójico fracaso aquél que se contextúa en la incuestionable riqueza metafórica de su producción literaria. Fracaso que es finalmente entendido como ese *“intraducible”* que empuja a Delmira hacia el trágico desenlace de su vida y que el mismo poema vaticina a modo de *“Crónica de una muerte anunciada”*.

Summary

The present work includes in its title and its development one of the most enigmatic poems of Delmira Agustín. *“The ineffable”*. *“Lo inefable”* points out the human limits related to the endless search of the sense of everything that, in a certain way, affects the subject. If we are allowed to place the metaphor on the side of life of what can be translated and linked, the failure of the metaphor refers to an unsuccessful attempt to abate the suffering and the psychic conflict.

In this way some of the fragments of the poet's epistolary correspondence is taken into account. The death Delmira invokes to inaugurate her poem is tributary of the *“mute thought”* which is in this work related to the muteness of the *“death drive”* (the unlinked, the senseless). Paradoxical failure which is placed in the context of the unquestionable metaphorical richness of her literary production. Failure which is finally understood as that *“untranslatable”* which leads Delmira to the tragic ending of her life, with the same poem

vaticinates as a “Chronicle of a foretold death” (“Crónica de una muerte anunciada”).

Descriptores: LITERATURA / PSICOANÁLISIS / METÁFORA /
ESPACIO TRANSICIONAL

Personajes-tema: Delmira Agustini

Bibliografía

1. Bruner, Jerome. Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva. Alianza editorial.
2. Eco, Umberto. Signo. Editorial Labor.
3. Lakoff, G. y Johnson, M. Metáforas de la vida cotidiana. Editorial Cátedra. Colección Teorema.
4. Ramírez de Rossiello, Mercedes. Capítulo Oriental: la historia de la literatura uruguaya 14. Centro Editor de América Latina.
5. Winnicott, D. W. Realidad y juego. Editorial Gedisa.
6. Agustini, Delmira. Antología. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos.
7. Freud, S. Carta 52. Obras Completas, tomo 1. Amorrortu editores.
8. Bleichmar, Silvia. La fundación de lo inconsciente. Amorrortu editores.

9. Laplanche, J. y Pontalis, B. Diccionario de psicoanálisis. Editorial Labor.